

Opinnäytetyö (YAMK)

Taiteen uudet kontekstit

2021

Niina Hiltunen

KUDOTTU MAAILMA JA LANKOJEN AVARUUS

– Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantasen kolmiulotteisten taideteosten ilmaisuvoima 1970-luvulta 1990-luvulle.

Niina Hiltunen

KUDOTTU MAAILMA JA LANKOJEN AVARUUS

- Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantasen kolmiulotteisten taideteosten ilmaisuvoima 1970-luvulta 1990-luvulle

Tämän opinnäytetyön kohteena on suomalaisen tekstiilitaiteilija Kirsti Rantasen (1930–2020) kolmiulotteisten tekstiilitaideteosten ilmaisuvoima. Rantasen taiteellista tuotantoa ja sen sisältöjä ei aiemmin ole tutkittu. Rantasen teosten analyysi asettuukin historialliseen, suomalaisen tekstiilitaiteen tutkimuksen jatkumoon, toimien myös kirjoittajan oman taiteilijuuden laaja-alaisena kehittäjänä. Työ esittelee Rantasen teoksia ja niiden ilmaisuvoimaa: millaista se on, mistä se koostuu ja miten teoksissa käytetyt materiaalit, värit, pinnat ja muodot siihen vaikuttavat ja onko teoksista löydettävissä yhteisiä piirteitä.

Designmuseon arkistossa ja kokoelmissa olevista Kirsti Rantasen teoksista on valittu otos, joka mahdollisimman laajasti ja moniulotteisesti sisältää vuoden 1971 Lausannen biennaalin jälkeen valmistuneita Rantasen kolmiulotteisia teoksia. Vuosina 1973–1991 valmistuneita teoksia on analysoitu yhteensä viisitoista. Tutkimusstrategiana on tapaustutkimus ja analyysistrategiana vastaanottajakohtainen, moniaistinen teosanalyysi anayysilomaketta apuna käyttäen. Rantasen teosten yhteisiä piirteitä tämän tutkimuksen perusteella ovat monimateriaalisuus sekä pinnan ja värien monipuolinen käyttö kiinteänä osana muotoa sekä oivaltava teosten nimeäminen.

Analysoitujen teosten kautta on myös mahdollista nähdä Rantasen taiteessa ja taiteilijuudessa tapahtuneita muutoksia ja kehitystä 1970-luvulta hänen viimeisimpiin töihinsä saakka. Näitä ovat materiaalin käytössä tapahtuneet muutokset, teosten moniosaistuminen ja niiden koon kasvu sekä teosten käsitteellistyminen. Myös teosten tilallinen luonne kehittyi 1970-luvulta alkaen moniulotteisemmaksi ja vapaammaksi.

Työskentelyssä ja analyysissä apuna ovat olleet taiteilijan Designmuseolle luovuttama muu arkistoaineisto: luonnokset ja näyttelyjulkaisut sekä taiteilijan omat julkiset kirjoitukset, valokuvat, kirjeenvaihto, opetusaineisto, lanka- ja materiaaliaineisto sekä sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit ja näyttelyarvostelut Rantasen uran eri vaiheista. Tärkeänä taustatiedonlähteenä työssä ovat olleet myös puhelinkeskustelut ja sähköpostikirjeenvaihto. Näitä olen käynyt erityisesti tekstiilitaiteilija ja professori emerita Päikki Prihan kanssa. Priha oli sekä Kirsti Rantasen oppilas että myöhemmin kollega ja ystävä. Myös Designmuseon henkilöstöön kuuluvat Susanna Thiel ja Harry Kivilinna ovat antaneet arvokkaita tietoja arkistoaineistoon liittyen.

ASIASANAT:

tekstiilitaide, tekstiilitaiteilijat, taidetekstiilit, kolmiulotteisuus, ilmaisuvoima, materiaalit, väri, Suomi.

MASTER'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Contemporary Contexts of Arts

2021 | 95 pages, 13 pages in appendices

Niina Hiltunen

WOVEN WORLD AND THE YARN UNIVERSE

- Expressiveness of textile artist Kirsti Rantanen's three-dimensional art textiles from 1970s to 1990s.

The topic of this thesis is the expressiveness of Finnish textile artist Kirsti Rantanen's (1930–2020) three-dimensional textile artworks. The artworks of Rantanen haven't been examined before. Analyzing her work places her art and artistry in the study continuum of Finnish textile art and artists. This thesis has also offered personal artist development for the writer.

The main emphasis lies on the analysis of Rantanen's 15 works and their expressiveness, i.e., what the expressiveness is like, what does it consist of and how materials, colors, surfaces and forms of the art textiles affect the expressive power. It is also discussed if there are any common features in Rantanen's textile art.

15 Rantanen's three-dimensional works, made after the 5th International Lausanne Tapestry Biennial (1971) in the years between 1973–1991, have been analyzed by using multisensory and recipient-based analysis methods. All the analyzed works are part of the Rantanen archive in the Design Museum archives in Vantaa. Based on this study, the common features of Rantanen's art are wide use of different materials, versatile use of color and surface structures as a part of the overall shape and form as well as insightful naming of the works. It is also possible to see changes and development in Rantanen's art from 1970s until the very end of her career. Her use of material and three-dimensionality change and the works start to consist of several pieces. The size of the works grows and their nature becomes more spatial and conceptual.

The Kirsti Rantanen archive in the Design Museum has offered important background information in form of Rantanen's published writings, photographs, correspondence, teaching materials, yarn samples and many exhibition reviews and articles published in various newspapers and magazines throughout her career. Important sources of information have also been discussions with Professor Päikki Priha, Rantanen's former student, colleague and friend as well as discussions with members of staff in the Design Museum, Susanna Thiel and Harry Kivilinna.

KEYWORDS:

textile art, textile artists, art textiles, three-dimensionality, expressiveness, expressive power, fiber art, materials, color, Finland

SISÄLTÖ

1 LÄHTÖKOHDAT	7
2 TEKSTIILITAITEILIJÄ KIRSTI RANTANEN	10
2.1 Kivikauden nainen opetuksen uudistajana	11
2.2 Kansainvälinen tekstiilitaiteilija, tekstiilitaiteen arkeologi	14
3 TEKSTIILITAIDE SUOMESSA	26
3.1 Tekstiilitaiteen määrittelystä	26
3.2 Tekstiilitaiteen historiallinen viitekehys Suomessa ja ulkomailla sekä siihen kytkeytyvä muu aikaisempi tutkimus Suomessa	27
3.3 Tekstiilitaiteen murros Suomessa 1960-luvulta 1980-luvulle	33
3.4 Tekstiilitaide Suomessa nyt	36
4 KIRSTI RANTASEN TEKSTIILITEOKSISTA ANALYSOITAVIEN PIIRTEIDEN MÄÄRITTELY JA KUVAUS	39
4.1 Väri ja materiaali	39
4.2 Tekstuuri	42
4.3 Kolmiulotteisuus	44
4.4 Ilmaisuvoima	47
5 ANALYYSIMENETELMÄT	50
5.1 Analysoitavan aineiston valinta, analyysilomake ja testianalyysit	52
5.2 Vastaanottajakeskeinen, moniaistinen teosanalyysi ja sen soveltaminen tässä tutkimuksessa	57
6 AINEISTON ANALYYSI JA TULOKSET	61
6.1 Monivärisuus ja monimateriaalisuus analysoiduissa teoksissa	61
6.2 Kolmiulotteisuus teosten strukturissa ja muodoissa	68
6.3 Rantasen tekstiiliteosten ilmaisuvoimasta	78
7 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS	82
7.1 Aineiston luotettavuus	82
7.2 Tutkimusmenetelmän luotettavuus	83
7.3 Tutkimustulosten ja tavoitteiden luotettavuus	85

8 KOOTUT MERKIT JA MERKINNÄT RANTASEN TEOKSISTA JA ANALYYSITAVASTA	87
---	-----------

LÄHTEET	91
----------------	-----------

LIITTEET

- Liite 1. Kirsti Rantanen, Curriculum vitae
Liite 2. Kirsti Rantasen tekstiilitaideteosten analyysilomake
Liite 3. Analysoidut teokset

KUVAT

Kuva 1. Kirsti Rantanen Hanhilammen ateljeessaan Kannustaa, Rohkaista -teoksen parissa 1986. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / kuvaaja tuntematon.	10
Kuva 2. Kadonnut idylli 1970, 230 x 245 cm. Kuva: DM KR. ark. / Hannu Saanio.	16
Kuva 3. Pöllit / Pölyt ja Kun ois enemmän tuohta Designmuseossa Rantasen retrospektiivinäyttelyssä 2016. Kuva: Designmuseo / Jussi Tiainen.	17
Kuva 4. Yksityiskohta kuvakudoksesta Satu elää 1974. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / kuvaaja tuntematon.	18
Kuva 5. Vihanti / albuminlehtiä 1985. Kirsti Rantanen tutkailee kuusiosaista kuvakudostaan. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / kuvaaja tuntematon.	19
Kuva 6. Näyttelysuunnitelmaluonnos Barbican Centren näyttelykokonaisuudesta englanninkielisine teosnimineen. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto.	23
Kuva 7. Abandoned Stage -näyttely Barbican Centressä 1992. Kuva: DM KR. ark. / kuvaaja tuntematon.	24
Kuva 8. Kolmiulotteinen väriavaruus, joka perustuu värin kolmeen perusmääritteeseen sävy, vaaleus ja kylläisyys (Arnkil 2007, 71).	40
Kuva 9. Yksityiskohdat teoksista Kun ois enemmän tuohta 1973 (oikealla), Winterreise 1991 ja Oma varjoni I 1984 (vasemmalla). Kuva: Niina Hiltunen.	62
Kuva 10. Talvinen matka (Ikuinen jää) 1991 ja Oma varjoni I 1984 teoksen yksityiskohta yläosasta. Kuva: Niina Hiltunen.	62
Kuva 11. Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa 1987, yksityiskohtia. Kuva: Niina Hiltunen.	63
Kuva 12. Tervahauta(löytö) 1980, yksityiskohtia. Kuva: Niina Hiltunen.	64
Kuva 13. Pastellisävyjä yksityiskohdissa teoksissa Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa 1987, Pöllit 1980 ja Oma varjoni I 1984. Kuva: Niina Hiltunen.	65
Kuva 14. Läpi tulen 1988, yksityiskohta. Kuva: Niina Hiltunen.	66
Kuva 15. Läpi tulen 1988 Kivijalka Kannaksella -näyttelyssä Etelä-Karjalan Taidemuseossa 1990. Kuva: DM KR. ark. / Markku Lötjönen.	66
Kuva 16. Yksityiskohtia teoksesta Winterreise / Talvinen matka 1991. Kuva: Niina Hiltunen.	67
Kuva 17. Yksityiskohtia teoksista Ilmaan, ilmassa 1989 ja Himoittu, saalis 1989–90. Kuva: Niina Hiltunen.	67
Kuva 18. Saumaton ihokas 1991 ja Fragile 1991. Kuva: Niina Hiltunen.	68

Kuva 19. Kuvakollaasi sidoksista teoksissa Pirun kainalossa 1978, Pöllit 1980, Äiti 1982. Kuva: Niina Hiltunen.	69
Kuva 20. Toimikaspintoja teoksista Pala ruudullista kangasta 1984, Ajan vaippa 1991 ja Saumaton ihokas 1991. Kuva: Niina Hiltunen.	69
Kuva 21. Pöllit 1980 ja yksityiskohta avoimen pöllin päästä. Kuva: Niina Hiltunen.	71
Kuva 22. Kuvakollaasi pujotuksista teoksissa Pirun kainalossa 1978, Kun ois enemmän tuohta 1973, Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa 1987, Winterreise / Talvinen matka 1991 ja Ajan vaippa 1990. Kuva: Niina Hiltunen.	72
Kuva 23. Yksityiskohtia teoksista Ilmaan, ilmassa 1989 ja Äiti 1982. Kuva: Niina Hiltunen.	74
Kuva 24. Fragile 1991. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / Oulun Taidemuseo, Timo Heikkala.	76
Kuva 25. Yksityiskohtia teoksesta Himoittu, saalis – värikäs kuin valo 1989–90. Kuva: Niina Hiltunen.	76
Kuva 26. Aika lyhyt – Aika kauan. Näyttelykokonaisuuden nimeämisen etenemistä muistivihossa ja painettu näyttelykutsu. Kuva: Niina Hiltunen.	79
Kuva 27. Kun ois enemmän tuohta 1978. Kuva: Niina Hiltunen.	1
Kuva 28. Pirun kainalossa 1978. Kuva: Niina Hiltunen.	1
Kuva 29. Pöllit 1980. Kuva: DM / Jussi Tiainen.	2
Kuva 30. Tervahauta(löytö) 1980. Kuva: Niina Hiltunen	2
Kuva 31. Äiti 1984. Kuva: Niina Hiltunen.	3
Kuva 32. Pala ruudullista kangasta 1984. Kuva Niina Hiltunen.	3
Kuva 33. Oma varjoni II ja I (oikealla)1984. Kuva: DM KR. ark. / kuvaaja tuntematon.	4
Kuva 34. Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa 1987. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / Ove Tammela.	4
Kuva 35. Läpi tulen 1988 Kivijalka Kannaksella -näyttelyssä 1990. Kuva: DM KR. ark. / Markku Lötjönen.	5
Kuva 36. Ilmaan, ilmassa 1989. Kuva: Niina Hiltunen.	5
Kuva 37. Himoittu, saalis – värikäs kuin valo sarjasta Kolminäytöksinen draama 1989–1990. Kuva: DM KR. ark. / Markku Lötjönen.	6
Kuva 38. Ajan vaippa 1991. Kuva: Niina Hiltunen	6
Kuva 39. Saumaton ihokas – Játekók 1991. Kuva: Niina Hiltunen.	7
Kuva 40. Fragile 1991. Kuva: Niina Hiltunen.	7
Kuva 41. Winterreise / Talvinen matka 1991. Kuva: Niina Hiltunen.	8

TAULUKOT

Taulukko 1. Analysoidut teokset (DM. KR ark. ja Niina Hiltunen).

55

1 LÄHTÖKOHDAT

Tämän opinnäytetyön kohteena ovat suomalaisen tekstiilitaiteilija Kirsti Rantasen (1930–2020) kolmiulotteisten tekstiilitaideteosten pintastruktuurit, värit ja materiaalit ja niiden kautta syntyvä teosten ilmaisuvoima. Kiinnostukseni Rantasen taiteeseen syntyi 2016–2017 Designmuseossa olleen retrospektiivinäyttelyn myötä (Designmuseo 2016). Olin tuolloin vastavalmistunut tekstiilialan artesaani ja tehnyt joitakin tekstiiliteoksia tilauksesta yksityiskotiin. En ollut nähnyt Rantasen teoksia aiemmin, mutta jokin sanomaton veti minua puoleensa ja halusin ehdottomasti nähdä näyttelyn. Viivyin siellä tuntikausia. Kuljin teosten välissä uudelleen ja uudelleen, syvästi vaikuttuneena teosten monipuolisuudesta, suuresta koosta, innovatiivisesta tulokulmasta tekstiilitaiteeseen. Teosten kolmiulotteisuus, laaja-alaisuus, monimerkityksisyys ja materiaalin käyttö jäivätkin alitajuntaani pysyvästi.

Kirsti Rantanen on yksi Suomen merkittävimmistä tekstiilitaiteilijoista, ellei merkittävin. Rantasen kekseliäät kudontamenetelmät tekstiilitaideteosten valmistamisessa, innovatiivinen materiaalien käyttö sekä hänen merkittävä ja pitkä opetustyönsä 1959–1988 Taideteollisessa oppilaitoksessa (vuodesta 1973 Taideteollisessa korkeakoulussa) uusien tekstiilitaiteilijapolvien kouluttamisessa tekevät Rantasesta keskeisen hahmon suomalaisessa tekstiilitaiteessa. Rantanen oli myös kautta aikain ensimmäinen tekstiilitaiteilija Suomessa, jolle myönnettiin vuonna 1983 5-vuotinen taiteilija-apuraha ja -professori, mikä kuvastaa hyvin hänen merkitystään suomalaisessa taidekentässä. Hänen teoksiin ja taiteellista työskentelyään ei ole aiemmin juurikaan tutkittu, lukuun ottamatta retrospektiivinäyttelyn yhteydessä konservaattoriopiskelija Inka Hännisen (2017) tekemää opinnäytettä Rantasen käyttämistä materiaaleista suhteessa konservointimenetelmiin. Opinnäytetyöni onkin kunnianosoitus hiljan, syyskuussa 2020, 90-vuotiaana menehtyneelle tekstiilitaiteen mestarille.

Tämä opinnäyte kartoittaa tekstiilitaiteilija Kirsti Rantasen pitkää ja monipuolista uraa keskittyen kuitenkin ensisijaisesti hänen kolmiulotteisiin taidetekstiileihinsä vuosilta 1973–1991 ja niiden analyysiin. Tutkimuksen kohteena olevat teokset on taiteilijan itsensä toimesta luovutettu ja deponoitu Designmuseon arkistoon Vantaalle hänen vuoden 2016 retrospektiivinäyttelynsä yhteydessä. Mukana on myös yksi Designmuseon aiemmin hankkima Rantasen teos. Minua kiehtovat Rantasen taiteessa yhtäältä teosten anatomia, eli teosten värit, materiaalit ja rakenne, niiden koko ja kolmiulotteisuus.

Toisaalta minua kiinnostaa teosten vahva vaikutus itseeni, miten ja miksi teokset vaikuttivat minuun niin syvästi. Siksi tarkastelen Kirsti Rantasen taideteosten ilmaisuvoimaa vastaanottajakeskeisen moniaistisen teosanalyysin kautta, tapaustutkimuksena. Tutkimuksessani kysyn:

1. Millainen Kirsti Rantasen teosten ilmaisuvoima on luonteeltaan ja mistä se koostuu?
2. Miten teosten osatekijät, värit, materiaalit, muodot, pinnat eli pintastrukturi sekä teoksen koko vaikuttavat toisiinsa ja kokonaisuuteen?
3. Löytyykö teoksista yhteisiä piirteitä ja jos, niin mitä ne ovat?

Tutkimuksen aikana olen perehtynyt analysoitavien teosten lisäksi Rantasen Designmuseolle luovuttamiin muihin aineistoihin: digitoimattomiin valokuviin, diakuviin, kirjeenvaihtoon, muistiinpanoihin, julkisiin kirjoituksiin sekä opetusaineistoon että väri-, lanka- ja materiaaliaineistoon. Lisätiedonlähteenä työssä ovat olleet myös keskustelut, joista olen saanut vahvistusta Designmuseon arkistoaineiston tueksi. Näitä keskusteluja olen käynyt Päikki Prihan, tekstiilitaiteilija ja Taideteollisen korkeakoulun professori emeritan kanssa, joka oli sekä Kirsti Rantasen oppilas että myöhemmin kollega ja ystävä. Lisäksi olen käynyt keskusteluja Designmuseon henkilöstön, esinekokoelmasta ja tutkijapalveluista vastaavan Susanna Thielin ja amanuenssi Harry Kivilinnan kanssa. Myös Tiina Veräjänkorva ansaitsee kiitokset pro gradu -työnsä ja Muoto-lehtiin kirjoittamiensa artikkeleiden fyysisten kappaleiden lainaamisesta, joiden lukeminen lukusalissa osoittautui mahdolliseksi tehtäväksi koronaepidemian vuoksi.

Koska kattavaa aiempaa tutkimusta Rantasen teoksista ja taiteesta ei Hännisen opinnäytetyötä (2017) lukuun ottamatta ole, luo tämä opinnäytetyö perustaa Rantasen taiteen tutkimukselle ja siten mahdollisuuksia jatkotutkimukselle, jossa Designmuseon dokumenttiaineiston järjestäminen ensimmäisenä askeleena mahdollistaisi laajemman ja syvemmän tutkimuksen Rantasen elämäntyöstä. Toisena tavoitteenani on nostaa tällä opinnäytetyöllä esille Rantasen työn laajuus ja merkityksellisyys suomalaisessa tekstiilitaiteessa myös kansainvälisessä yhteydessä tarkasteltuna. Kolmanneksi tarkoitus on edistää tällä opinnäytteellä tekstiilitaiteen tutkimusta ja analyysitapoja.

Opinnäytetyö alkaa henkilökuvasta luvussa kaksi ja etenee luvussa kolme tekstiilitaiteen historialliseen viitekehykseen. Samassa luvussa sivutaan myös lyhyesti aiempaa suomalaista tutkimusta tekstiilitaiteesta sekä suomalaisen tekstiilitaiteen suhdetta vastaan kansainväliseen ilmiöön, fiber artiin. Tutkittavana olevien käsitteiden määrittely ja

tutkimusnäkökulman laajempi konteksti esitellään luvuissa neljä ja viisi. Kirsti Rantasen itsensä käyttämä kieli omista töistään on hyvin tilallista (Priha 2000; DM KR ark.), joten on mielenkiintoista nähdä, miten hänen omat luonnehdintansa töistään, työ- ja ajattelutavoistaan heijastuvat teoksissa. Rantasen käyttämää kieltä (Priha 2000) käytän siksi myös lainauksina, johdattaen opinnäytetyön lukijaa sisälle taidetekstiilin maailmaan, lankeiden avaruuteen, kerros kerrokselta, luku luvulta aihetta syventäen.

Kuudes luku kattaa tutkimuksen analyysin ja tulokset. Taidealan opiskelijana yhtenä tavoitteenani on kehittää omaa taiteilijuuttani tutkimalla Rantasen teoksia. Taiteilijaan ja teoksiin perehtyminen antaa taiteilijuudelle lisää pohjaa ja syvyyttä, rikastuttaa omaa luovaa työtäni ja sen ilmaisutapoja. On ollut myös sangen merkityksellistä ja antoisaa perehtyä tekstiilitaiteen historiaan ja sen kehitykseen niin Suomessa kuin kansainvälisestikin, laajemmin kuin mitä minkään yksittäisen opintojakson yhteydessä missään oppilaitoksessa olisi normaalisti ollut mahdollista.

Tekstiilitaiteen ja tekstiilimateriaalin parissa työskentelyni antaa valmiudet tutkia ja analysoida tekstiilitaideteoksia ja niissä käytettyjä materiaaleja tekijän näkökulmaa hyödyntäen, tarkasti havainnoiden, kosketus- ja näköaisteja korostuneesti käyttäen. Prihan (2021) mukaan Rantanen oli itse erittäin tarkka siitä, kehen luotti teoksista kirjoitettaessa ja niistä puhuttaessa. Ei ollut montaa henkilöä, joille hän tämän tehtävän uskoi. Tärkeää hänelle oli, että sillä, joka hänen teoksistaan puhuu ja kertoo, on hyvä ammattitaito ja osaaminen nimenomaan tekstiilimateriaaleista ja niiden ominaisuuksista, jotta teosten ainutkertainen ulottuvuus ja erityislaatu tulevat asianmukaisesti huomioiduiksi. Rantasen tarkkuus ja vaativuus teoksista puhuttaessa asettaakin minut tässä opinnäytetyössä ja kirjoitustehtävässä erittäin vastuulliseen asemaan.

Seitsemännessä luvussa pohditaan tutkimusmenetelmän ja tulosten luotettavuutta. Luku kahdeksan on omistettu pohdinnalle ja jatkotutkimusaihioiden esittelylle.

2 TEKSTIILITAITEILIJA KIRSTI RANTANEN

Luku taustoittaa Kirsti Rantasen työskentelyä uusien tekstiilitaiteilijoiden kasvattajana ja opettajana Taideteollisessa oppilaitoksessa, myöhemmin korkeakoulussa ja 1980-luvulta alkaen ns. vapaana tekstiilitaiteilijana. Suurena apuna Rantasen työuran hahmottamisessa ovat toimineet Päikki Prihan toimittamat lukuisat julkaisut suomalaisesta muotoilusta, Rantasen näyttelyiden katalogit sekä Designmuseon Kirsti Rantasen arkiston materiaali (DM KR. ark.). Ahkerana kirjoittajana ja vaikuttajana Rantasen tekstejä on julkaistu myös Muoto-lehdissä. Lukija voi halutessaan tarkistaa tarkemmin yksittäisiä tietoja ja Rantasen työskentelyuraa ansioluettelosta, joka on liitteenä (Liite 1).



Kuva 1. Kirsti Rantanen Hanhilammen ateljeessaan Kannustaa, Rohkaista -teoksen parissa 1986. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / kuvaaja tuntematon.

2.1 Kivikauden nainen opetuksen uudistajana

Aivan vaistonvaraisesti palaan primitiivisiin, alkukantaisiin menetelmiin. Minun tekniset lähtökohtani voidaan jäljittää kivikaudelle asti. Kun kudon, olen kuin kivikauden nainen. (Amos Andersonin taidemuseo 1987, 5.)

Näin toteaa Rantanen omasta työskentelystään taiteilijana. Tekstiilitaiteen uudistaminen ja uudistuminen Suomessa yhdistyvät voimakkaasti Rantaseen, mutta hän uudisti paitsi tekstiilitaidetta, myös sen opetusta. Kuka siis oli tämä kivikauden nainen?

Kirsti Annikki Widing syntyi 27.1.1930 Viipurin maalaiskunnassa, Honkaniemessä ja aloitti koulun Karjalan kannaksella. Sota pakotti perheen kuitenkin muuttamaan pois. Helsingin ja Viipurin kautta Rantanen päätyi kouluun Hämeenlinnaan, jossa hän kävi puoli vuotta Ester Perheentuvan kudontakoulua. Syksystä 1949 vuoteen 1952 hän opiskeli Ateneumissa, taideteollisessa oppilaitoksessa tekstiilitaiteen osastolla, josta valmistuttuaan sai työpaikan painokangassuunnittelijana Finlaysonin tehtaalta Forssasta syksyllä 1952. Rantanen osallistui 1950- ja -60-luvuilla innokkaasti erilaisiin ryijyjen ja täkänöiden suunnittelukilpailuihin, joita tuolloin järjestettiin paljon, hän myös menestyi niissä hyvin. (Amos Andersonin taidemuseo 1987, 18; Priha 2000, 92; Oulun taidemuseo 1993, 22; Kartastenpää 2020.)

Vuonna 1957 Rantanen aloitti kudottujen sisustus-kankaiden suunnittelijana Someron kutomo Oy:ssä, sittemmin Tehokalusteessa, joka tunnetaan nykyään paremmin Martela Oy:nä. Työura jatkui Tehokalusteessa aina vuoteen 1975 saakka, vaikka hän aloitti myös Tehokalusteella ollessaan Taideteollisen oppilaitoksen pyynnöstä vuonna 1959 kankaanpainannon ja tekstiilisuunnittelun tuntiopettajana. Osasto oli sama, jolla hän itse oli vain hieman aiemmin opiskellut. Tuntiopettajan toimessa hän jatkoi vuoteen 1973 saakka, jolloin työnimike muuttui painokangassuunnittelun lehtoriksi ja oppilaitoksen nimi Taideteolliseksi korkeakouluksi. (Amos Andersonin taidemuseo 1987, 18; Priha 2000, 92.)

Rantasen merkitys tuleville sukupolville opettajana oli suuri, sillä Prihan (2009, 122) mukaan vuodesta 1959 vuoteen 1988 saakka hän opetti kutakuinkin kaikkia Taideteollisen korkeakoulun (TaiK) tekstiilitaidetta opiskelleita ja osastolta valmistuneita. Lisäsyvyyttä ja merkittävyyttä Rantasen opetustyö saa painotekniikan opetuksen kehittämisessä ja uudistamisessa Taideteollisessa korkeakoulussa.

Rantasen aloittaessa Taideteollisen oppilaitoksen opettajana vuonna 1959 tekstiiliosaston opetus oli keskittynyt vahvasti perinteiseen kankaankudontaan ja painokangassuunnittelun opetus oli lapsenkengissä, sangen pienellä viikkotuntimäärällä (2 tuntia). Painokangassuunnittelua oli tehty aiemmin vain mallisuunnittelun osastolla kaikille yhteisenä ja valinnaisina opintoina, eikä siis erityisesti tekstiilin osastolla. Painotöitä tehtiin työläästi linoleumille kaivertaan ja öljypohjaista painoväriä käyttäen. Opetus ei myöskään aiemmin ollut valmistanut opiskelijoita mitenkään teollisuudessa tehtävään painokangassuunnitteluun. Tarve suunnittelijoille teollisuudessa oli kuitenkin kova, sillä 1950-luvun lopussa ja 60-luvun aikana painokankaat valloittivat maailmaa Marimekon ja Finlaysonin tuotteissa ja 1960-luvulla moni opiskelija työllistyi teollisuuteen, ilman teollisuuden vaatimaa erityisymmärrystä kankaanpainannasta ja sen tekniikoista. Vuonna 1962 Rantanen luopui työläästä ja teollisuuden tarpeisiin sopimattomasta linopainosta. Teollisuuden palveluksessa saamansa käytännön työkokemuksen pohjalta hän opetti opiskelijoilleen ensin teollisuuden sopivien mallien ja malliraporttien piirtämistä. Siitä Rantasen opetus eteni vähitellen silkkipainoseulojen valmistamiseen ja niillä käsin painamiseen, teollisuuden menetelmiä soveltaen, kokeilevia ja ennakkoluulottomia käsinpainokokeiluja unohdamatta. Opetusta vahvisti sekin, että 1960-luvulla kankaanpainannan vuosiviikkotuntimäärä kasvoi ja opetus siirrettiin tekstiiliteollisuuden osaston alaisuuteen. Vaikka koulun tilat olivat tuolloin vielä sangen vaatimattomat ja painamiseen ei ollut sille varattuja omia tiloja eikä juuri välineistöäkään, se ei kuitenkaan estänyt Rantasta opiskelijoiden ymmärryksen kehittämisessä. Hän uudisti opetuksen sisältöjä ja järjesti yritysvierailuja – olihan 1960-luvulla Suomessa paljon teollisuutta, jonne opiskelijat pääsivät myös harjoitteluihin ja työpaikkoja riitti. Kun tekstiiliteollisuus sitten 1970-luvulla Suomessa alkoi kuihtua ja työpaikat siellä katosivat, työllistyi moni tekstiiliteollisuudesta valmistunut Rantasen antamalla käsin painamisen opeilla erilaisissa verstaissa ja pajoissa artisaanina, piensarjoja ja yksittäisiä uniikkikappaleita painaen. Monet hänen opiskelijoistaan myös pitivät kankaanpainantakursseja eri puolilla Suomea, mistä syystä opit levisivät laajemmallekin kuin vain koulun opiskelijoille. Rantanen kasvatti opiskelijoistaan myös kankaanpainannan opettajia rinnalleen Taideteollisessa korkeakoulussa. (Korvenmaa 2009, 257, 324; Priha 2009, 24–26, 28–31, 41, 122; Priha 2011, 47–50, 87–89, 131–133; DM KR ark..)

Rantasen kyky innostaa opiskelijoita opintoihin ja kokeiluihin tekstiilissä oli ilmeinen, mikä johtui luultavasti hänen persoonallisuudestaan. Prihan (2021) mukaan hän osasi olla opiskelijoiden joukossa luontevasti, eikä häntä tarvinnut teititellä kuten aiempia opettajia. Opettajana Rantanen oli kannustava ja pyrki näkemään jokaisessa opiskelijassa ja hänen pyrkimyksissään hyvää ja persoonallista (Kalin 1983, 26). Hän oli myös sangen

avoin omista taideteoksistaan, eikä pantannut tietoa tai tekniikoita, vaan päinvastoin jakoi niitä auliisti muille opetuksessaan. Rantasella oli paitsi kielitaitoa, myös taito tutustua luontevasti ihmisiin, verkostoitua, seurustella ja toimia vieraanvaraisena emäntänä niin kotimaisille kuin ulkomaisillekin vieraille. Rantasen kyky heittäytyä ja hullutella tuli esille vapaamuotoisissa juhlissa, joita hän itsekin paljon järjesti, kutsuen oppilaitaan ja kollegoitaan usein Porvoon Hanhilammen maalaiskotiin ja ateljeehensa. (Priha 2000, 9; Priha 2009, 123; Priha 2021.)

Rantanen teki yksin ja opiskelijoidensa kanssa tutustumismatkoja ulkomaille. Matkoista merkittävimpiä painokangasopetukseen liittyen oli 1975 Tukholmaan suuntautunut kesäkurssimatka yhteispohjoismaiselle uusien painomenetelmien kurssille. Sen oppeja alettiin soveltaa heti Taideteollisessa korkeakoulussa, ja ”sivutuotteena” syntyi Suomen ensimmäinen kankaanpainannan oppikirja. (Priha 2009, 41; Priha 2011, 133–134; Veräjänkorva 1989, 1–2.) Vuoden 1974 kesällä Rantanen opetti kolme viikkoa Yhdysvalloissa Tennesseen osavaltiossa Arrowmont School of Art and Craftissa. 1981 hän teki opintomatkan Yhdysvaltoihin alan tunnetuimpiin opinahjoihin Persons School of Designiin, Rhode Island School of Designiin sekä Cranbrook Academy of Artsiin. Näillä opinto- ja opetusmatkoilla hän tapasi lukuisia tekstiilitaiteilijoita, mm. Jack Lenor Larsenin ja Gerhard Knodelin sekä luennoi suomalaisesta tekstiiliperinteestä (DM KR ark.). Rantasen opetustyö ulkomaisine ja kotimaisine kontakteineen toikin monella tavalla näkyvyyttä ja jatkuvuutta suomalaiseen tekstiilitaiteeseen ja sen opetukseen (Priha 2021).

Rantasen tekstiilitaiteen uudistaminen ja kehittäminen Suomessa ei kuitenkaan rajoittunut ainoastaan opetukseen Taideteollisessa korkeakoulussa: Rantanen oli perustamassa alan ammattikunnan järjestöä, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:tä vuonna 1956 (Priha 2009, 123). Hän kirjoitti lukuisia artikkeleita alan lehtiin, kuten Muotoon, toimi tekstiilitaiteen puolestapuhujana ja edisti tekstiilitaiteen näkyvyyttä ja kuuluvuutta myös omalla taiteellisella tuotannollaan. Vuonna 1984 hänet nimitettiin ensimmäisenä taideteollisuuden edustajana valtion taideteostoimikuntaan, ja hän oli sen jäsenenä 1984–1985 sekä 1986–1987. Noina vuosina taidetekstiilit alkoivat saada sijaa julkisissa tiloissa. Merkittävä tunnustus Rantasen laaja-alaisesta tekstiilialan edistämisestä ja omasta taiteellisesta työstä oli vuosille 1983–1988 myönnetty taiteilijaprofessori, ensimmäisenä alallaan. Sitä seurasivat Texon myöntämät Vuoden tekstiilitaiteilija -palkinto 1986 ja Texon kunniajäsenyys 1987, Pro Finlandia -mitali 1988 ja Teollisuustaiteen liitto Ornamon kunniajäsenyys 1991. Rantasen merkitys ja arvostus suomalaisessa tekstiilitaiteen kentässä

huipentui, kun Taideteollinen korkeakoulu nimitti Kirsti Rantasen kunniatohtoriksi vuonna 1993. (Priha 2000, 92; Priha 2009, 123.)

Rantasen opettajuudessa Taideteollisessa korkeakoulussa oli kaksi merkittävää taukoa: vuosina 1960–1962 hän asui miehensä työn vuoksi perheensä kanssa vuoden Kairossa ja vuoden Bangkokissa. Tutustuminen vanhaan itämaiseen, orientaaliseseen kulttuuriin oli Rantasen omassa taiteilijudessa merkittävä kokemus, ja muinaiset kudontatekniikat alkoivatkin näkyä hänen omassa tuotannossaan. Toinen merkittävä tauko opetustyöstä oli 1983–88 Rantasen taiteilijaprofessuurikaudella. (Amos Andersonin taidemuseo 1987, 18-22; Priha 2009, 123.)

2.2 Kansainvälinen tekstiilitaiteilija, tekstiilitaiteen arkeologi

Kirsti Rantasen taiteellinen ura on vähintään yhtä pitkä ja moniulotteinen kuin hänen opetusuransakin, alkaen 1950- ja 60-lukujen taitteessa ja jatkuen aina 1990-luvun puoliväliin saakka. Pelkästään hänen julkisten teostensa koko ja lukumäärä on hengästyttävä. Kun siihen yhdistetään pidetyt yksityisnäyttelyt taideteoksineen ja syvällisine näyttelyarkkitehtuureineen sekä kotimassa ja maailmalla kiertäneet yhteisnäyttelyt, on hämmästyttävää, kuinka yksi ihminen on ehtinyt kaiken tämän tehdä pääosin opetustyönsä ohella, perheellisenä naisena, aikana, jolloin miesten rooli kotona oli merkittävästi pienempi kuin nykyään. Rantasen ammattikutojilla on toki oma merkityksensä teosten valmistumistahdissa. On silti todettava, että tämän kaltainen työtahti on mahdollista vain henkilölle, jonka kunnianhimo, suunnitelmallisuus ja päämäärätietoisuus ovat kovaa ammattimaista tasoa. Vuodesta 1961 vuoteen 1993 Rantanen piti yhteensä kaksikymmentä yksityisnäyttelyä Suomessa ja ulkomailla ja yhteisnäyttelyitäkin ehti kertyä yli viisikymmentä. Kokonaiskuvaa katsottaessa ei sovi unohtaa myöskään Rantasen merkityksellisiä rooleja muissa tekstiilialan kehittämistehtävissä. (Oulun taidemuseo 1993, 22–23; Priha 2000, 92–93; ks. myös Liite 1).

Rantasen urassa erottuu mielestäni selkeänä kolme kautta: luomiskausi ennen vuotta 1971 ja Lausannen biennaalia, vuodet ajanjaksolla 1971–1983 sekä taiteilijaprofessuurista alkanut myöhäisin tuotantokausi 1983–1994.

Rantasen ensimmäinen luomiskausi

Opetustyön rinnalla 1950- ja 60-luvuilla Rantanen osallistui lukuisiin perinteisten tekstiilien, ryijyjen ja täkänöiden suunnittelukilpailuihin kotimaassa ja ulkomailla, menestyen

niissä erittäin hyvin. Pitkään hänen omassa taiteellisessa työskentelyssäänkin vaikutti käsitys käyttötaieteesta, tekstiilitaideosten käyttöön sidotusta funktiosta yhdessä esteettisyyden kanssa, joka hallitsi laajemminkin maassamme (Oulun taidemuseo 1993, 5). Käyttötekstiilit ja ryijy eivät kuitenkaan oikein houkutelleet Rantasta. Hän koki erityisesti perinteisen ryijyn itselleen epäsovivana suunnittelukohteena, seikka, joka tulee ilmi mm. hänen luennollaan suomalaisesta ryijystä sekä monista hänen kirjoittamistaan tekstiilitaiteen puheenvuoroista (DM KR ark.).

Vuosi 1971 erottuu Rantasen uralla monella tavalla merkityksellisenä. 1971 hän sai ensimmäisen kerran puolivuotisen valtion taiteilija-apurahan, jonka turvin hän vietti kaksi kuukautta Pariisissa Cité des Arts'ssa perehtyen keskiaikaisiin kuvakudoksiin ja primitiivisiin tekstiileihin. 1971 järjestyi myös ensimmäinen yksityisnäyttely, ensin Artekissa, josta näyttely jatkoi Tampereen nykytaiteen museoon ja Galerie Doktor Glasiin Tukholmassa. (DM KR. ark.)

Vuonna 1971 Rantanen tuli myös valituksi mukaan Lausannen viidenteen, kansainväliseen kuvakudosbiennaaliin, jonka järjesti Le Centre international de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM). Rantasen teos oli suurikokoinen *Kadonnut idylli* (kuva 2). Teos oli suomalaisittain perinteisellä tavalla kudottu tekstiiliteos: kangaspuissa tasossa, rohdinpellavalla ja matonkuteella kudottu teos, jonka kuvio on toteutettu perinteisellä ja vanhalla tekniikalla, helmipoiminnalla, symboloiden kadonnutta aikaa ja taitoja. Vuoden 1971 kuvakudosbiennaalin muiden osallistujien teoksia CITAM:in tietokannasta katsoessa on helppo nähdä, miksi biennaali osoittautui laajasti käännteentekeväksi, mullistavaksi kokemukseksi ja elämykseksi Rantaselle. Se vaikutti voimakkaasti hänen omaan työskentelyynsä: ”tajusin silloin uudella tavalla tekstiilin mahdollisuudet” (CITAM 1971; Veräjänkorva 1989, 2).



Kuva 2. Kadonnut idylli 1970, 230 x 245 cm. Kuva: DM KR. ark. / Hannu Saanio.

Lausannessa Rantanen pääsi näkemään ensimmäisen kerran kansainvälistä, seiniltä irtautunutta ja kolmiulotteisuutta hyödyntävää, tilassa vaikuttavaa kuitutaidetta. Tämänkaltaisen taide oli muualla Euroopassa ja Yhdysvalloissa jo huomattavan laajalle levinnyttä toisin kuin Suomessa, joka oli osin maantieteellisen sijaintinsakin vuoksi eristyneenä tekstiilitaiteen valtaviirroista. Kuitutaiteen ja Lausannen biennaalin vaikutteet jättivät lähtemättömät jäljet Rantasen työskentelyyn ja materiaalien käyttöön. Lausannessa hän tutustui myös puolalaisiin, romanialaisiin ja unkarilaisiin tekstiilitaiteilijoihin, mikä johti useampaan opintomatkaan Puolaan, Unkariin ja Romaniaan vuosina 1973, 1978 ja 1979. Rantanen tutustui myös puolalaiseen Maria Laskiewizciin, joka oli kotimaassaan Puolassa vaikuttanut voimakkaasti kuvakudospärinteen uudistumiseen. Rantanen siirtyikin Lausannen biennaalin jälkeen 1970-luvulla omassa taiteellisessa työskentelyssään ja omien tekstiiliteostensa valmistamisessa kehyksiin ja vapaasti riippuviin loimiin, pois kangaspuista ja niiden tekniikan aiheuttamista rajoitteista. (Amos Andersonin museo 1987, 19–20; Priha 2000, 20; Veräjänkorva 1989, 2.)

Prihan (2000, 25) mukaan Rantasen työssä näkyvimmäksi teemaksi 1970-luvulla tuli kansanperinne, sen jatkuvuus ja säilyttäminen. Kansanperinteen pohjavire oivaltavissa materiaalivalinnoissa ja töiden sisällöissä näyttäytyvät erityisesti 1973–75 valmistuneissa Talonpojan tansseja -teossarjan töissä, joihin kuuluu esimerkiksi kuvassa 3 esitetty *Kun ois enemmän tuohta* -teos. Rantanen halusi tehdä suomalaista tekstiilikulttuuria ja -perintöä tunnetuksi, joten hän käytti teoksissaan paljon vanhoja malleja ja tekniikoita uudella ja oivaltavalla tavalla (Peltonen 1991). Myös luonto tuli uudella tavalla näkyväksi hänen teoksissaan: Yksi esimerkki 1970-luvun teoksista on Vihreää kultaa -teossarjaan kuulunut, myös kuvassa 3 esitetty koivunrunkoja kuvaava *Pöllit* -teos (DM KR ark.). Sekä *Pöllit* että *Kun ois enemmän tuohta* kuuluvat analysoimiini teoksiin.



Kuva 3. Pöllit / Pölkyt ja Kun ois enemmän tuohta Designmuseossa Rantasen retrospektiivinäyttelyssä 2016. Kuva: Designmuseo / Jussi Tiainen.

Rantanen teki koko 1970-luvun ajan tilaustyötä opetustyön rinnalla. Tilaustyöt julkisiin tiloihin 1970-luvulla ja vielä 1980-luvun puoliväliin saakka Rantanen toteutti värikkäinä, moniosaisina, kookkaina ja visuaalisesti sängen rikkaina kuvakudoksina kutojiensa avulla. Yksi tunnetuimmista on vuodelta 1974 Oulun hotelli Vaakunaan kudottu *Oulun tytöt*. Nykyään on vaikea kuvitella tekstiilitaidetta risteilyaluksissa, mutta 1970-luvulla valmistui *Satu elää* neuvostoristeilijä Gruusiaan (kuva 4) sekä Viking Linen aluksiin kaksi

suurta kuvakudostriptyyppiä. Rantasen pitkäaikaisin luottotaidekutoja Heljä Wiljander kutoi kuvakudokset Vilppulan kunnantaloon 1981, Postipankin kutsukilpailun voittajateoksen *Nouseva liike* 1983, sekä 1985 Aamulehden ja Vihannin Osuuspankin tilaamat teokset *Tampere-laista huvielämää viime vuosisadalla* ja *Vihanti / albuminlehtiä* (kuva 5). (Amos Andersonin museo 1987, 20–22.)



Kuva 4. Yksityiskohta kuvakudoksesta *Satu elää* 1974. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / kuvaaja tuntematon.



Kuva 5. Vihanti / albuminlehtiä 1985. Kirsti Rantanen tutkailee kuusiosaista kuvakudostaan. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / kuvaaja tuntematon.

1970- ja 1980-luvuilla Rantanen osallistui lukuisiin kansainvälisiin ryhmänäyttelyihin, jotka kiersivät Skandinaviassa ja muualla Euroopassa, Yhdysvalloissa, Australiassa ja Japanissa. 1975 järjestettiin Puolassa ensimmäinen Łódźin kansainvälinen tekstiilitriennaali, jossa Rantanen sai pronssimitalin. 1977 hän teki opintomatkan Lausannen VIII tekstiilibiennaaliin. 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa massiiviseen kokoluokkaan paisuneet Lausannen biennaalien teokset alkoivat muodostua rasitteeksi tekstiilitaiteilijoille: teokset vaativat suuren kokonsa vuoksi paljon materiaalia ja työskentelytilaa, mistä syystä niiden tekeminen oli kallista. Tälle suuruudelle vastapainoksi ilmaantui tekstiilitaiteessa minitekstiilinäyttelyt: Suomen ensimmäinen pidettiin vuonna 1979, ja Rantanen osallistui siihen, samoin kuin Unkarin kolmanteen pienoistekstiilibiennaaliin 1980. (Amos Andersonin museo 1987, 20–22.)

Rantasen toinen luomiskausi taiteilijaprofessorina

Vuosi 1983 muodostui Rantasen uralla toiseksi käännteentekeväksi vuodeksi 1971 Lausannen biennaalin jälkeen. Designmuseon arkistomateriaali paljastaa, että hän anoi

vuonna 1982 15-vuotista taitelija-apurahaa voidakseen jättäytyä pois opetustyöstä ja keskittyä täysipainoisesti taiteen tekemiseen. Apuraha-anomuksessaan Rantanen kirjoittaa perusteluinaan paljonpuhuvasti:

Opetustyö on merkinnyt minulle henkilökohtaisesti hyvin paljon. Tähän saakka olen kyennyt jotenkin jakamaan itseäni sekä opettajana että taiteilijana siten, että molemmat työmuodot ovat olleet hyödyksi toisilleen. Tulevaisuudessa on kuitenkin pakko tehdä valinta, sillä yhdistämismahdollisuutta ei enää ole. (DM KR ark.)

Apurahaa ei hakemuksen mukaisena kuitenkaan myönnetty. Perustelut eivät selviä arkistomateriaaleista, ilmeisesti perusteluja ei tuolloinkaan annettu. (DM KR ark.) Ehkä syynä oli juuri urauurtavuus, se tosiasia, ettei maassamme tuolloin ollut ainoatakaan tekstiilitaiteilijaa virallista asemaa nauttivana apurahataiteilijana? 15-vuotisena anotun taitelija-apurahan sijaan Rantaselle myönnettiin kuitenkin lokakuussa 1982 5-vuotinen taiteilijaprofessori, ensimmäisenä alallaan, mikä tarkoitti hänelle nyt aitoa mahdollisuutta keskittyä viiden vuoden ajan opetustyön sijasta pelkästään omaan taiteelliseen työskentelyyn, vailla taloudellisia huolia ja päänvaivaa. Prihan (2021) mukaan Rantanen ei tuonut esille henkilökohtaisia näkemyksiään yhteiskunnallisista seikoista, vaan pitäytyi vankasti ammattilaisen näkökulmassa ja ilmaisi ajatuksensa taiteessaan. Poikkeuksellisesti hän arvioi jälkikäteen ironisesti taiteilijaprofessorin myöntämisen perusteeksi sukupuolta: hän oli ainoa nainen tarjolla ja taiteilijaprofessorin myöntövuorossa oli naisen vuoro (Salokorpi 1993, 51).

Taiteilijaprofessorikausi alkoi huhtikuussa 1983 (DM KR ark.), mutta Rantanen ei suinkaan uppoutunut ainoastaan taiteelliseen työskentelyyn eikä varsinkaan jäänyt sivustakatsojaksi yhteiskunnallisessa keskustelussa. Hän osallistui ahkerasti seminaareihin ja puhui paljon suomalaisen tekstiilitaiteen ominaispiirteistä ja tekstiilitaiteesta, tekstiilitaiteilijan työnkuvasta sekä tekstiilitaiteen ja julkisen tilan yhteydestä.

Rantasen julkiset tilaustyöt 80-luvulla taiteilijaprofessoriin saakka olivat olleet kuvakudoksia. Vuonna 1986 Rantanen valittiin TEXO ry:n vuoden tekstiilitaiteilijaksi ja hän pääsi uudelleen käymään Egyptissä, 25 vuoden tauon jälkeen. Egyptin matka ja sen vaikutelmat antoivat kimmokkeen uudensuomalaiseen työskentelyotteeseen. 1986 valmistui *Haljennut kallio* -teoksen pohjalta Kannuksen kaupungintaloon uudensuomalainen, vapaaseen loimeen kudottu tekstiilireliefi *Kannustaa / Rohkaista*. Uusi suunta oli alkanut: tästä eteenpäin useimmat Rantasen teoksista rakentuivat vapaasti kudottavien loimien ympärille, kuten *Ikuinen valo* Imatran Voiman ruokasaliin 1987 ja *Rakenteet ja meri* Oy Polar Ab:lle 1988. Tuo suunta huipentui vuonna 1987 Rantasen siihenastisen uran suurimpaan ja

laajimpaan, *Virta virtaa* -yksityisnäyttelyyn Amos Andersonin taidemuseossa. (Amos Andersonin museo 1987, 5; Veräjänkorva 1987b, 52; 54). Näyttely kuvasi taiteilijaprofessorin aikana tehtyä luovaa työtä ja sen lopputuloksia, vaikka Rantanen itse totesi, että olisi tehnyt kyseiset työt jo aiemmin, mikäli hänellä olisi vain ollut siihen aikaa (Rekola 1987, 7).

Virta virtaa -näyttelyssä 32 teosta muodostivat Veräjänkorvan sanoin joukon kokemuksia, pieniä ja isoja tekstiilimaailmoja (1987c, 52). *Muoto*-lehden näyttelyartikkelista on luettavissa muotojen, pintastruktuurien merkityksellisyys ja symboliikka sekä niiden suhde luontoon ja Rantaseen itseensä. Rantanen itse taustoittaa *Virta virtaa* -näyttelyn teoksia ja niiden merkityksiä myös *Tekstiilin intiimi kosketus* tv-elokuvassa (Lindfors 2010). Viiva, ympyrä ja vastakohtaisuus nousevat tärkeiksi elementeiksi yksittäisissä teoksissa ja näyttelykokonaisuudessa. Erik Kruskopf (Oulun taidemuseo 1993, 5) kirjoittaa näyttelykatalogissa kauniisti, kuinka näyttelyarkkitehtuuri nousee Rantaselle 1980-luvun lopussa ja 90-luvulla merkittäväksi, oikeastaan yhtä tärkeäksi itse teosten kanssa. Teokset muodostavat kokonaisuuksia, kuin näyttämökuvaelmia ja Rantanen suunnittelee näyttelynsä kuin teatterin näyttämöksi, jolla katsoja kulkee teosten lomassa, liittäen ajan tärkeäksi osaksi teoksia, näyttelyä ja kävijän näyttelykokemusta.

Rantanen jätti eroanomuksensa Taideteollisen korkeakoulun lehtorin virasta keväällä 1987, mutta taiteilijaprofessorikauden jälkeen 1988 Rantanen työskenteli vielä vuoden Taideteollisen korkeakoulun vierailevana luennoitsijana keskittyen nyt omaan taiteeseensa sekä julkisen tilan taideteoksiin (Stockholms kulturförvaltning 1989). *Virta virtaa* -näyttely nähtiin Tukholmassa 1989 hieman laajentuneena nimellä *Eld och lågor* (palava palaa), ja se oli Rantasen ensimmäinen laaja yksityisnäyttely ulkomailla (Stockholms Kulturförvaltning 1989).

Rantasen myöhäistuotanto

1980-luvun loppu ja 90-luvun alku ovat Rantasen taiteessa paitsi suurten yksityisnäyttelyiden, myös julkisen tilan taiteen aikaa. Rantanen oli jo paljon aiemmin, jo 1980-luvulla monin eri keinoin pyrkinyt edistämään tekstiilitaiteen käyttöä julkisissa rakennuksissa ja tiloissa. Vuonna 1984 hänet nimitettiin ensimmäisenä taideteollisuuden edustajana valtion taideteostoimikuntaan, ja hän oli sen jäsenenä 1984–1985 sekä 1986–1987. Noina vuosina taidetekstiilit myös alkoivat saada sijaa julkisissa tiloissa, paljolti Rantasen sitkeän työn, julkisen ajattelun ja puhumisen ansiosta. (Priha 2009, 123.)

Jo vuonna 1983 ilmestyi Muoto-lehdessä Rantasen artikkeli Kuinka taiteet voisivat rikastuttaa ympäristöämme, jossa hän kriittisesti arvioi Suomessa vallinneen yksipuolisen taiteen paikka on seinällä -ajattelutavan rajoittavuutta ja kahlitsevuutta. Kritiikin kohteeksi joutuu tekstissä erityisesti tekstiilitaiteen marginaalinen hyödyntäminen. Samoin hän suomii artikkelissaan silloisten sisustusarkkitehtien ja taiteen tekijöiden yhteistyön puutteellisia valmiuksia, sekä sitä kuinka keskivertoihmiset on jätetty yksin ja aseettomana rihkamatarjonnan keskelle, vailla kykyä erottaa taidetta tusinatavarasta. Rantasen mukaan taiteen tehtävänä ei ole yksinomaan tulla omistetuksi, vaan sitä tulisi olla siellä, missä ihminen liikkuu ja toimii, jotta siitä olisi kaikkien mahdollista iloita ja nauttia. (Rantanen 1983, 64–65.)

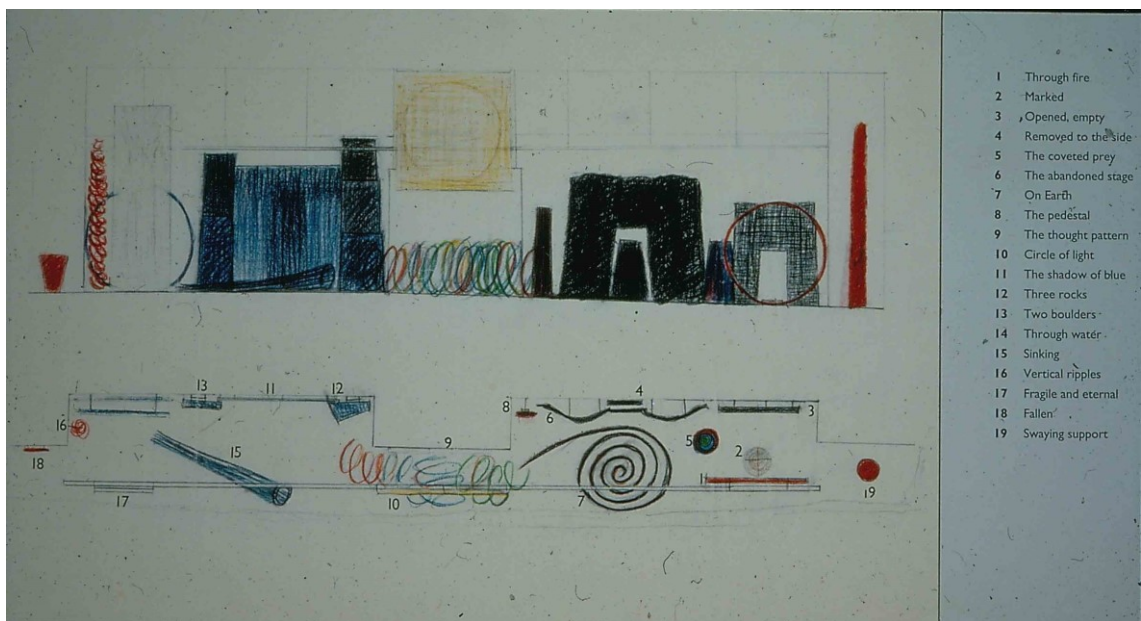
Rantanen kommentoi edelleen vuonna 1987 Rakennushallinnon lehdessä Takstoolissa (1987, 16), kuinka uusimman tekstiilitaiteen mahdollisuuksia ei vielä kukaan tunneta tarpeeksi eikä sen ominaisia ominaisuuksia; tekstiilin luonnetta, rakenteita, materiaaleja sekä valon, värin ja tunnun variointirikkautta ja plastisia ominaisuuksia tilassa osattu hyödyntää. Rantanen kysyikin, ihan aiheellisesti mielestäni, olivatko 1920- ja 30-lukujen tekstiilisuunnittelijat idearikkaampia ja rohkeampia vaikkapa Eduskuntataloa suunniteltaessa ja sisustettaessa, kuin 1980-luvun päätöksistä vastaavat tahot.

Vuonna 1990 valmistuivat Rantasen ainoat kirkolliset tekstiilit Lahden Mukkulan kirkkoon, kaikki viisi liturgista värisarjaa, sekä *Ajan syke*, suurikokoinen tekstiilireliefi ja akustinen tekstiiliseinä Porvoon Säästöpankin pankkisaliin. 1993 valmistui uuden oopperatalon yhdistetyssä kutsu- ja yleisessä kilpailussa voittajaksi valittu päälämpiön *Sävelkudos*-tekstiiliteos, joka muodostuu kahdesta spiraalimaisesta osasta nimeltään *Carmen ja Juha*. Teoksessa Rantanen kehitti eteenpäin jo aiemmissa 1980-luvun lopun yksityisnäyttelyissä nähtyä vapaata kudontatekniikkaa. Oopperan teoksen ytimen muodostivat yhteensä 650-metriset kupariputket, jotka oli kierretty erityisellä, Rantasen itsensä kehittämällä punostekniikalla kokonaan peittoon eri värein ja materiaalein. *Sävelkudos*-teoksen toteutuksen perusideana oli tutkia lankaa mikroskooppisesti, luoden samalla kokonaan uusi maailma. (Priha 2000, 66–67.) Rantanen oli siis vienyt sangen pitkälle jo paljon aikaisemmin aloittamansa tyylin ja tekemisen tavan. Kalinin sanoin voi hyvin todeta, että tekstiilitaiteilija oli todella langan ytimessä tekstiilitaiteen arkeologina:

Kirsti Rantaselle ovat tyypillisiä erilaiset materiaalitutkielmat [...] Rantanen on tekstiilitaiteemme arkeologi, joka lähestyy aihettaan eritellen ja suurentaa sen henkisen suurennuslasin avulla. (Kalin 1985.)

Kiinnostavalla tavalla luovan työskentelyn edetessä vuosikymmeneltä toiselle Rantasen teokset ja niiden muotokieli samalla sekä yksinkertaistuivat että moninkertaistuivat. Näennäinen yksinkertaisuus muodossa verhosi sisälleen rikkaan sisällön ja merkitysten kentän. Teosten ei-esittävyys nousee esille paljonpuhuvana elementtinä, joka ei kaipaakaan alleviivausta eikä selittelyä. Sen sijaan teosten ilmaisuvoima puhuu.

Vuoden 1989 Eld och Lågor -katalogin jälkeen Rantasesta on vähemmän yhteen vedettyjä merkkejä ja merkintöjä ja hänen uransa loppuvaiheiden kartoittaminen hankaloituu ja sirpaloituu. Yksi tärkeä näyttely on kuitenkin nostettava esille: Lontoon The Barbican Centressä pidetty Abandoned Stage -kutsunäyttely. Näyttelyyn Rantanen teki ensin tapansa mukaan teossuunnitelman ja nimesi teokset ja merkitsi niiden paikat. Monet teoksista olivat jo kiertäneet aiemmissä näyttelyissä, ehkä eri nimellä tai eri tavalla näyttelykokonaisuuteen aseteltuna. Vasta suunnitelman jälkeen alkoi kokonaisuuteen kuuluvien uusien teosten valmistaminen yhdessä luottokutojan, Heljä Wiljanderin kanssa. Abandoned Stage -näyttelyssä näyttelyarkkitehtuuri on valtavan merkityksellinen kokonaisuudessa, mikä on nähtävissä Rantasen suunnitelmasta sekä näyttelyn rakentamiskuvasta (kuvat 6 ja 7). Hylätty näyttämö -teoskokonaisuus ja samaa nimeä kantanut näyttely ovat molemmat todellinen, kudottu maailma. (DM KR ark..)



Kuva 6. Näyttelysuunnitelmaluonnos Barbican Centren näyttelykokonaisuudesta englanninkielisine teosnimineen. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto.



Kuva 7. Abandoned Stage -näyttely Barbican Centressä 1992. Kuva: DM KR. ark. / kuvaaja tuntematon.

Viimeiseksi yksityisnäyttelyksi luokiteltava näyttely on vuoden 1993 Oulun taidemuseossa yhdessä tekstiilitaiteilija Airi Snellman-Hännisen kanssa järjestetty, osuvasti nimetty *Kuitu ja rakenne*. Nimessä tiivistyvät Rantasen taiteen keskeiset elementit. Viimeiseksi teokseksi jäi Keravan taidemuseon (1994) yhteisnäyttelyyn *Jään reuna* 1994 valmistunut lankateokseksikin luokiteltavissa oleva *Muuri*. Viimeinen julkinen teos, kolmiosainen *Valo varjon edessä* valmistui 1995 Huopalahden asumispalvelukeskukseen. (DM KR ark.). Haluaisin kysyä Rantaselta, miksi ne jäivät viimeiseksi. Oliko tekstiilitaiteilijana jatkaminen liian raskasta jatkuvaa rajan ja muurin ylittämistä 64-vuotiaalle Rantaselle? Oliko hän tuolloin sanonut tekstiilin keinoin kaiken sen, mitä hänellä oli sanottavanaan? Vai oliko tosiaan niin, että taloudelliset esteet muodostuivat ylivoimaiseksi voittoa?

Rantanen aloitti taidetekstiilensä suunnittelun ja valmistamisen jo vuonna 1955 ja jatkoi sitä aina vuoteen 1995 saakka, jolloin taloudellinen lama Suomessa romahdutti laajasti taloudelliset edellytykset taidetekstiilien tilaajilta ja siten työt myös niiden tekijöiltä. Designmuseon arkistosta löytyy Rantasen kirjoittama työtodistus pitkäaikaiselle työntekijälleen, taidekutoja Heljä Wiljanderille, joka kaikessa karuudessaan kuvaa tilanteen. (DM KR ark..)

Suomalaisille tarjoutui vielä 2000-luvun puolivälissä mahdollisuus tutustua tekstiilitaiteilijaan ja kuitutaiteen pioneeriin ja vaikuttua Rantasen pitkästä työurasta ja tekstiilitaiteesta Designmuseon retrospektiivisessä näyttelyssä 14.10.2016–5.3.2017, joka esitteli laajasti Rantasen työtä. Rantasen hartain toive oli, että hän voisi tehdä työtään täysipainoisesti loppuun saakka, ja mikäli näin ei tapahtuisi, hän pääsisi pian pois. (Salokorpi 1993, 49.) Aivan niin ei tapahtunut. Rantanen menehtyi Helsingissä 14. syyskuuta 2020, 90-vuotiaana. (Kiviranta 2020, Priha 2021.)

3 TEKSTIILITAIDE SUOMESSA

Luku keskittyy kuvaamaan mitä on tekstiilitaide ylipäätään, mitä tekstiilitaide tässä tutkimuksessa tarkoittaa ja mitkä ovat sen olennaiset piirteet. Aloitan tekstiilitaitteen terminologialla ja määrittelyllä, jota seuraa tekstiilitaitteen historiallinen katsaus eri vaiheineen Suomessa. Lisäksi tehdään lyhyt ja tiivis katsaus maailmalla kuitutaiteen (fiber art ja art fabric) nimellä kulkeneeseen tekstiilitaitteen suuntaukseen ja sen vaikutuksiin suomalaisiin tekstiilitaiteilijoihin ja heidän työskentelyynsä. Luvussa tuodaan esille myös viimeisimpiä akateemisia opinnäytteitä ja väitöskirjoja tutkimusaiheeseen liittyen.

3.1 Tekstiilitaitteen määrittelystä

Tekstiilitaitteen määritelmää on vaikea muotoilla. Sillä ei edelleenkään, 2020-luvulla, ole selkeää määrittelyä. Veräjänkorva (1987a, 7) huomautti pro gradussaan, ettei taide- ja tekstiilisanakirjoista Nordisk Textilteknisk Terminologi, Textile Terminology ja ArtTerms löydy modernin tekstiilitaitteen terminologiaa. Nordisk Textilteknisk Terminologi on nykyään saatavilla Boråsissa sijaitsevan Textilmuseetin ylläpitämänä verkkoversiona (Nordisk textilteknisk terminologi), mutta se rajoittuu paljolti teknisiin termeihin ja välineistöön, ei niinkään taidetermeihin. Vielä 2000- ja 2010-luvuilla muun muassa The Journal of Modern Craftissä sekä Textile Journalissa ilmestyi useita tieteellisiä ja vertaisarvioituja artikkeleita, joissa pohdittiin tekstiilitaitteen määrittelyä ja oikeutusta omana alanaan sekä tekstiilitaiteilijan identiteettiä, etsien syitä myös historiallisesta viitekehyksestä.

Tekstiilitaideteos voi olla muodoltaan hyvin monenlainen: vapaa veistosmainen teos, reliefi, maalaus, koruommeltu muotokuva tai kierrätysmateriaalista muotoiltu kannanotto yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Materiaalit voivat olla mitä vain luonnonkuiduista teko-kuituihin, tai kivimateriaalia, paperia, savea. Tekniikoita on valtavasti paitsi tekstiilimenetelmien, myös kuvanveiston, valokuvauksen, maalaustaiteen ja grafiikan aloilta, luonnollisesti myös itse kehiteltyjä ja keksittyjä. (Poutasuo 2001, 8; Lunin 1990, 699–702.)

Tekstiilitaide määritellään usein jakamalla sana kahteen, tekstiili ja taide, ja määrittelemällä molemmat osat sitten erikseen. Näin pyritään löytämään tekstiilitaitteen olennainen sisältö ja määritelmä. Keskeistä määrittelyssä on myös se maantieteellinen alue, jonka tekstiilitaiteesta puhutaan, sillä maa- ja maanosakohtaiset erot tekstiilitaiteessa heijastelevat myös kulttuurisia ja historiallisia eroja ja vaikutteiden suuntia. Oman haasteensa

määrittelylle tuo tekstiilitaiteen moni-ilmeisyys ja alan kaikkalainen laaja-alaisuus: monimateriaalisuus ja käytettyjen tekniikoiden lukumäärä. Viimeisimpänä tekstiilitaiteen määrittelyssä näkökulmaan vaikuttaa tietysti määrittelijän oma tausta ja valittu näkökulma, kuten Lunin (1990, 704–706) artikkelissaan tähdentää. Taiteilijan lisäksi esimerkiksi kuraattorit, konservaattorit, arkistonhoitajat, taidehistorioitsijat ja galleristit, taidekriitikot sekä keräilijät tarvitsevat ja käyttävät määritelmiä hyvin erilaisista tarkoituksiperistä ja kiinnostuksen kohteista lähtien.

Pyrin tässä määrittelemään tekstiilitaidetta tukeutuen Lukkariseen (2008, 32–35), vaikkakin myös muissa alan julkaisuissa käytetään saman tyyppistä jaottelua, jossa lähdetään tekstiilistä ja taiteesta. Tekstiili-sana pohjautuu latinan *texere*-verbiin, kutoa. Englannin kielen *textile* on samaa kantaa ja kääntyy suomeksi tekstiiliksi, kangasta varten on oma sanansa, *fabric*. *Fabric* puolestaan juontuu latinan kielen *fabricare*-verbistä, merkiten valmistaa, rakentaa. Materiaali on tekstiilitaiteessa keskeinen elementti. Usein tekstiilitaiteessa puhutaankin tekstiilimateriaalista erotuksena muista materiaaleista. Materiaali ja tekniikka ovat keskenään riippuvuussuhteessa, sillä valittu materiaali vaikuttaa siihen, miten sitä voi työstää. Riippuvuussuhde on myös käänteinen: valittu tekniikka vaikuttaa käytettävien materiaalien valintaan. Kaikkea tekstiilimateriaalia ei voi työstää kaikin mahdollisin tavoin. Tekstiilitaiteessa käytettävät tekniikat ovat monenlaisia, vanhimmat niistä voidaan ajoittaa vuosituhansia taaksepäin. Tekniikka-sanankin merkitys palautuu varhaiseen itämaiseen filosofiaan. *Techne* merkitsi valmistamista ylipäänsä, kun taas *poiesis*-sanaa käytettiin yläkäsitteenä valmistamiselle. Tähän jaotteluun perustuu myös taiteiden jako kauno- ja soveltaviin taiteisiin. Kuten seuraavasta ilmenee, jako on merkittävästi vaikuttanut tekstiilitaiteen kehittymiseen ja sen arvostamiseen, myös nykyään. (Lukkarinen 2008, 32–35.)

3.2 Tekstiilitaiteen historiallinen viitekehys Suomessa ja ulkomailla sekä siihen kytkeytyvä muu aikaisempi tutkimus Suomessa

Tekstiilitaiteen kehitys Suomessa nivoutuu moniin muihin samaan aikaan tapahtuneisiin kehityskulkuihin niin yhteiskunnassa, ympäristössä kuin taiteissakin. Kuvataiteen määrittelyvaikeudet, nykyarkkitehtuurin ja julkisen tilan suhde tekstiilitaiteeseen heijastuvat ja näkyvät tekstiilitaiteen kehityksessä ja arvostuksessa. Samoin alan koulutuksen polveilevuus ja muutokset koulutuslinjoissa korkeakoulutasolla ovat heijastuneet paitsi itse koulutukseen ja sen laajuuteen, myös alaa sivuaviin opinnäytteisiin.

Suomen ensimmäinen tekstiilitaiteen tohtori vuodelta 1991, Päikki Priha, kiinnittää suomalaisen tekstiilitaiteen historia-artikkelissaan (2014) huomion siihen, että useampia väitöskirjoja myös tekstiilitaiteesta alkoi valmistua vasta 2000-luvulla, kun taiteen alan tohtorikoulutus silloisessa Taideteollisessa korkeakoulussa (nykyisin Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu) alkoi. Prihan henkilökohtaista merkitystä tässä kehityksessä ja sen edistämässä ei mielestäni sovi aliarvioida. Lapin yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta on toinen oppilaitos, josta tekstiilitaiteeseen liittyviä opinnäytteitä ja väitöksiä on ilmestynyt. Marjukka Vuorisalo (2013, 253–255) on väitöskirjassaan listannut tekstiilitaiteen lähitieteissä tehdyt väitöstutkimukset, joita on tehty kasvatustieteen, taidehistorian ja käsityötieteen aloilta. Lisäksi tekstiilitaiteeseen liittyvää tutkimusta ja opinnäytteitä löytyy taidekasvatuksen ja kuvataiteiden aloilta. Historiallisesta viitekehiksestä johtuen tekstiilitaide lukeutuu myös jossain määrin taideteollisuuden ja muotoilun aloihin, jonne tehtyjä opinnäytteitä ja väitöksiä löytyy useita, esimerkiksi Leena Svinhufvudin (2009) ja Harri Kalhan (1997) väitöskirjat. Näissä tekstiilitaidetta sivutaan kuitenkin vain yleisellä tasolla tai yhtenä taideteollisuuden tai muotoilun osa-alueena.

Edellä kuvattu tilanne kuvastaa sangen hyvin sitä, kuinka laajasti ja eri näkökulmista tekstiilitaidetta voidaan tarkastella. Laaja-alaisuus osoittaa itsensä tekstiilimateriaalin ja -työskentelyn moninaisuuden ja monipuolisuuden, mutta voi toisaalta olla syy siihen, että selkeää yksittäistä tutkimusalaa, ja siten näkyvyyttä tekstiilitaiteelle on ollut vaikeampi saavuttaa. Tekstiilitaide on värittänyt julkaisuissa taiteen, käsityön ja muotoilun näkökulmista käsiteltäväksi ilmiöksi, aina erilaisena ja erinäköisenä (Vuorisalo 2013, 36). Vuorisalo (2013, 29) totesi väitöskirjassaan jo noin 10 vuotta sitten, että tekstiilitaiteesta tai -taiteilijoista ei ole yhtenäistä, monipuolista ja kattavaa lähdeostoa. Vuonna 2021 näin on edelleen. Tietoa on etsittävä monista lähteistä edellä mainituilta aloilta, sirpaleisesti.

Erik Kruskopf (1977, 48) tuo Arkkitehti-lehden artikkelissaan esille tekstiilitaiteen rajautumisen pois kuvataiteiden kilpailuista ja näyttelyistä siitä huolimatta, että vuoteen 1977 asti kyse Suomessakin oli usein ”taulumaisista” ja kuvallisesti esittävästä, siirrettävistä ja seinälle ripustettavista teoksista. Näkyvyyden, vakiintuneen aseman ja sitä kautta arvostuksen saavuttaminen koulutusjärjestelmässä ja taiteen kentässä on siis ollut tekstiilitaiteelle haastavaa jo pitkään. Kuvaan tätä kehityskulua seuraavassa pääosin Veräjänkorvan teksteihin nojaten, sillä mielestäni kehityskulun ymmärtäminen on olennaista, jotta voisi käsittää tekstiilitaiteen merkityksen ja aseman Suomessa historiallisena jatkumona, sekä Kirsti Rantasen roolin siinä.

Taidetekstiilin sijoittuminen monialaiseen, osin ristikkäisiinkin suuntiin vetäviin kenttiin, voi olla myös syynä sille, että Veräjänkorvan (1989, 106) mukaan tekstiilitaiteen yhteydessä käytetty terminologia Suomessa on ollut pitkään, vuosikymmeniä, problematisoitunutta ja horjuvaa. Tekstiilitaidetta on pidetty hankalana sijoittaa taideteollisuuden, käsityön ja muotoilun diskursseihin ja argumentointi puolesta ja vastaan toistaa samoja piirteitä vuosikymmenestä ja, nyt voi jo todeta, vuosisadasta toiseen. Erityisesti rajankäyntiä käsityön, tekstiilitaiteen ja taidekäsityön välillä on tehty pitkään. (Veräjänkorva 2006, 84; 2012, 253).

Tämä rajankäynti pohjaa perinteisen oppipoika-kisälli-mestarijärjestelmän katoamiseen osana ammattilaitoksen purkua. Ammattialoja turvaamaan perustettiin Suomessa taide-teollinen koulutus vuonna 1871. Jo tuolloin puhuttiin taideteollisuudesta ja tekstiilitaiteesta, taidekäsityöstä, hyötytaiteesta, koristetaiteesta sekä sisustustaiteesta nimenomaan osana sovellettua taidetta tai käyttötaidetta erotuksena puhtaista taiteista. Keskeinen tekijä erottamisessa näihin kahteen taidemuotoon oli (taide)esineen käyttötarkoitus tai -tarkoituksettomuus. Korkeataiteen esineet ja teokset olivat olemassa vain esteettisistä syistä. Taidekäsityö sijoittui jo tuolloin rajatapaukseksi, joka kuitenkin kelpasi tuon ajan taidenäyttelyihin. (Veräjänkorva 2006, 8.)

Veräjänkorva (2006, 9; 2011, 87) kuvaa artikkeleissaan kentän muutosta. Arts and Crafts -liikkeen ajatukset teollista tuotantoa vastaan ja käsityömaisen valmistuksen ja tekijän kädenjäljen nostaminen keskiöön levisivät Euroopassa. Merkittävät arkkitehdit ja taiteilijat kiinnostuivat tuolloin esinesuunnittelusta uudella tavalla, mikä kohotti taideteollisuuden alan kuvataiteiden kanssa yhdenvertaiseksi. Suunnittelija ja valmistaja eriytyivät, mikä loi pohjaa Suomessakin alan koulutukselle. Taideteollisuuskeskuskoulussa suunnittelijan (tuolloin koristetaiteilijan) tehtävänä oli piirtää mallipiirros, jonka pohjalta käsityöläinen tai yritys valmisti tuotteen. Tämä ei kuitenkaan taannut osaamista, kuten seuraavasta ilmenee.

1915 koulun taiteellinen johtaja Rafael Blomstedt oli huolissaan opiskelijoiden puutteellisista taidoista, mikä oli tullut ilmi opiskelijoiden tekemissä ehdotuksissa tuolle ajalle tyypillisissä kilpailuissa. Tavoitteena Blomstedtillä oli ”taidekudonnan” osasto hyötytaiteen alla, joka kuitenkin tähtäsi tekstiilien tuomiseen taideopetuksen piiriin. Koulun alkuaikoina 1870-luvulta vuoteen 1929 saakka erillisen käsityöosaston perustamisesta oli ollut puhetta, sillä mallipiirustus- ja koristemaalausosaston opiskelijat tekivät jatkuvasti ryijyjen ja erilaisten muiden tuon ajan, usein kudottujen sisustustekstiilien kuviosuunnittelua ilman käytännön oppia. Tekstiilitaiteen koulutus alkoi Taideteollisuuskeskuskoulussa

vasta vuonna 1929 kun saatiin tarvittavat varat tekstiilitaiteen irrottamiseksi mallipiirustuksen alaisuudesta ja itsenäisen kutomataiteen osaston perustamiseksi. (Priha 2009, 9–13, Svinhufvud 2009, 39–40, 45–49.)

Kuten Veräjänkorva (1989, 106) huomauttaa, 1929 perustetun tekstiilitaiteen osaston koulutus valmensi opiskelijoitaan ensisijaisesti tekstiilisuunnitteluun ja vasta toissijaisesti siinä annettiin valmiuksia yksittäisten tekstiiliteosten suunnitteluun ja toteuttamiseen. 1950-luvun tekstiilin menestystarinat Milanon triennaaleissa perustuivatkin merkittävältä osin taidekäsityön yksilöllisiin teoksiin, jotka kuitenkin saatettiin valmistaa yrityksissä tai ainakin niiden suosiollisella avustuksella (Veräjänkorva 2006, 9). Toisin sanoen, koulutus palveli pitkään tekstiiliteollisuutta ja siitä syystä tekstiilitaiteen katsottiin kuuluvan taideteollisuuden piiriin. 1950- ja erityisesti 60-luku olivat voimakkaasti teollistumisen aikaa ja monet tekstiilitaidetta opiskelleet suuntautuivat työelämässä teollisuuden palvelukseen nimenomaan suunnittelijoina. Kun sitten 1970-luvulta alkaen tekstiilin kentässä alettiin suuntautua enenevässä määrin yksittäisiin taideteoksiin teollisen tuotannon rinnalla ja sijaan, syntyi vaikeuksia määrittellä, mistä onkaan kysymys. (Veräjänkorva 1989, 106–108; 2006, 10.)

Leena Lukkarinen (2008, 16, 27, 49–55) pitää osasyynä tähän terminologian ja tekstiilitaiteen aseman sekavuuteen sitä, että tekstiilitaide on leimallisesti ollut naisten tekemää ja sitä on pidetty hyvin pitkään ensisijaisesti käytäntöön sidottuna; käyttötekstiilinä ja tekstiilien huoltamisena ja valmistamisena, joka länsimaisissa kulttuureissa kuuluu naisille, ei miehille. Suomessa erityisesti historiallinen kehitys ennen sotia ja sotien jälkeen piti huolen siitä, että kyseessä oli tuiki tarpeellinen käyttötavara.

Naisten pitäminen omalla alueellaan, tekstiilin parissa, on voinut olla myös puhtaasti historian valossa miesten vallankäyttöön liittyvää toimintaa. Svinhufvud (2006, 29) nostaa esille myös, että ”tekstiilien käyttö feministisessä taiteessa 1970-luvulta alkaen on vahvistanut yhteyttä käsityöhön ja alleviivannut [...] naisten epäammattimaisena kulttuurina”. Lukkarinen esittelee aiheita enemmän naistutkimuksen kautta, mutta mielestäni on tässä yhteydessä hyvä huomioida, että jo muotoilualoilla esikuvana pidetyssä Bauhausissa naiset siirrettiin pois miesten tieltä omalle rajatulle tekstiiliosastolleen, jossa heidän katsottiin olevan sopivampia luomaan ja työskentelemään kuin muilla osastoilla. Saman huomion tekee Svinhufvud, liittäen pohdintoihin ”isällisyyden” ja naisiin kohdistuneen ohjailun osana ajankuvaa, yleisiä arvoja ja käsityksiä naisten tehtävistä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. (2006, 27, 52–54). On kuitenkin muistettava, ettei edellä kirjoitettu ole mitenkään ainoastaan Suomea koskevaa keskustelua ja pohdintaa. Saman

tyyppistä argumentointia löytyy esimerkiksi Elissa Autherin (2008), Cynthia Fowlerin (2014), Glenn Adamsonin (2007) ja Elizabeth Baconin (2015) yhdysvaltalaisista tekstiilitaidetta (fiber art, art fabric) koskevista teksteistä, joten näkökulmat yhteiskunnallisine kehityskaarineen ovat hyvin universaaleja.

Samasta historian painolastista kuin Lukkarinen (2008) ja Svinhufvud (2009) tekstiilitaitteen murroksen yhteydessä Suomessa, puhui myös Veräjänkorva pro gradussaan (1987a). Syinä Suomen ajalliseen myöhäisherännäisyyteen hän pitää Suomen syrjäistä sijaintia, funktionaalisuuden ja teollisuuden painolastia, jotka johtuivat osin Suomen historiasta, sodista ja niiden vaikutuksesta yhteiskunnalliseen kehitykseen. Trendit ja muutokset saavuttavat kyllä meidät, mutta viiveellä ja siksi laimentuneina (1987a, 16).

Veräjänkorva (1987a) luonnehtii tekstiilitaitteen murrosvaiheen tapahtuneen Suomessa pääosin 1970-luvulla, muualla Euroopassa se tapahtui jo 1960-luvun alussa. Yhdysvalloissa jopa jo 1950-luvulta alkaen Leonore Tawneyn, Sheila Hicksin ja monien muiden ollessa sikäläisiä edelläkävijöitä, taistellen yhtä aikaa jopa kahta paradigmaa, käsityötä ja taidetta vastaan. Heidän tekstiiliteoksensa eivät olleet käyttötekstiilejä, vaikka tekniikat niiden toteuttamiseksi ehkä olivatkin perinteisiä. Myös heidän käyttämänsä materiaalit ja tekniset ratkaisut olivat jotain ennenkuulumatonta taiteen kentässä; outoja köysiä ja naruja ja teosten ripustus irti seinästä hämmensi kovasti myös taiteen ammattilaisia. (Auther 2008, 17–18.) Constantine ja Larsen (1985, 14) puolestaan kiteyttävät tekstiilitaitteen muutosten kansainvälisesti alkaneen William Morrisin Arts and Craftsin ja Walter Gropiuksen Bauhausin välisenä ajanjaksona, jo niinkin aikaisin kuin 1870–1914.

Gropius oli voimakkaasti Morrisin inspiroima ja Bauhausin merkitys laajeni kansainvälisesti sen tekijöiden siirryttyä Bauhausin toiminnan päätyttyä Itä-Eurooppaan, Ranskaan, Sveitsiin ja Englantiin sekä Pohjois- ja Etelä-Amerikkaan. Yhdysvalloissa tekstiilitaitteen merkittävimmit uudistuskeskuksiksi tulivat Cranbrook Academy of Art Michiganissa ja Chicagossa ja Black Mountain College Pohjois-Carolinassa. Näistä ponnistivat maailmankuulut tekstiilitaiteilijat, jotka vaikuttivat kansainvälisessä kontekstissa, muun muassa Lausannen kuvakudosbiennaaleissa vuodesta 1962 vuoteen 1995, jolloin sen nimi oli muuttunut nykytekstiilitaitteen biennaaliksi. (Lukkarinen 2008, 36–41; Constantine & Larsen 1985, 15, Veräjänkorva 1987a, 9–11, 32–35.)

Miten muu maailma sitten vaikutti suomalaiseen tekstiilitaiteeseen ja sen kehittymiseen? Itä-Euroopasta tulleet voimakkaimmat vaikutteet levisivät Puolasta ja nimenomaan Lausannen ensimmäisestä kuvakudosbiennaalista lähtien. Merkittäviä uudistajia olivat Kirsti

Rantasen innoittajinakin toimineet Magdalena Abakanowicz (1930–2017), Maria Laszkiewicz (1891–1981), Jolanta Owidzka (1927–2020) ja Wojciech Sadley (1932). Tšekkoslovakiasta ponnistivat Jagoda Buick (1930) sekä romanialaissyntyiset Ritzi (1941) ja Peter Jacobi (1935). Nämä avantgardistit, edelläkävijät, loivat aivan uudenlaisen muotokielen. Monille väristä tuli muotoa rakentava elementti.

Abakanowicz osallistui kaikkiin Lausannen kuvakudosbiennaaleihin, myös siis vuoden 1977 biennaaliin, johon Rantanenkin osallistui. Biennaalin alkuvuosina toivekoko teoksille oli 6 m², joka kasvoi 10m² kokoon, lopulta kokorajoitusta ei ollut lainkaan. Kokoluokka on päättähuimaava ja se johtikin lopulta suureen kritiikkiin taiteilijoiden suunnalta, taloudellisiin ongelmiin teosten valmistamisessa ja kuljettamisessa (Priha 2021). Toisaalta, kuten Lukkarinen (2008, 41–42) nostaa esille, suuri koko ja (tekstiili)materiaalin käyttö näin laajassa mittakaavassa antoi tekstiilitaiteelle mahdollisuuden ilmentää perusluonnettaan ja ominaisuuksiaan selkeästi. Biennaalien jatkuvuus sekä tarkoituksellinen teemoittelu mahdollisti, ohjasi ja edisti tekstiilitaiteen ilmaisua ja kehitystä. Biennaalien arkistomateriaali ja kaikki 911 teosta on nähtävissä biennaalia järjestäneen tahon sähköisessä arkistossa (CITAM). Lausannen biennaalin lisäksi ajankohdalle muita merkittäviä tekstiilitaiteen tapahtumia suomalaisittain tarkasteltuina olivat Łódźin tekstiiltriennaali Puolassa ja pohjoismainen tekstiiltriennaali, joihin molempiin Rantanen teki useita tutustumismatkoja myöhempinä vuosina (DM KR. ark.). Rantanen (1988) myös julkaisi matkoista ja näyttelyistä kirjoittamiaan tekstejä.

Abakanowiczin merkitystä Rantaselle henkilökohtaisesti ja Suomen tekstiilitaiteen murrokselle ei voi liiaksi korostaa. Hän piti kaksi merkittävää näyttelyä Ruotsissa. Modern Tapestries from Poland -näyttely nähtiin Lundissa 1967 ja Textile Environment Södertäljessä 1970. Molemmat näyttelyt järjestettiin aivan pohjoismaisen tekstiilitaiteen murroksen alkuaikoina, ja näyttelyissä tuli voimakkaasti ilmi taidetekstiilin, kolmiulotteisuuden ja tilan suhde toisiinsa. Kontrasti vallitsevaan tilanteeseen taidetekstiilin saralla Pohjoismaissa oli suuri. Vuoden 1967 Abakanowiczin näyttelyssä teokset olivat vapaasti tilassa riippuvia tilateksteilejä, vapaata muotoa olevia ”*Abakaneja*”, taiteilijan ensimmäisiä sellaisia. Jälkimmäisessä näyttelyssä esillä oli kokonaisvaltaisempi tekstiiliympäristöksi luonnehdittava kokonaisuus, jonka sisällä pystyi liikkumaan. (Veräjänkorva 1987a, 27–29). Rantanen kiinnitti omissa kirjoituksissaan voimakkaasti huomiota siihen, ettei näyttelyitä saatu Suomeen (DM KR ark.).

Edellä mainittujen taiteilijavaikuttajien ja muiden vaikutteiden lisäksi keskeisenä taustatekijänä tekstiilitaiteen muutokselle Suomessa toimi länsimaisen taidekäsityksen

muuttuminen. Kuvataiteissa ja kuvanveistossa tehtiin materiaali- ja tekniikkakokeiluja käsitteellisiin menetelmiin ja osin tekstiilimateriaaleja hyödyntäen (Veräjänkorva 1987a, 11–14). Vastaavasti tekstiilitaiteessa kankaankudonnan perinteisesti sangen rajoitettuja ilmaisutapoja pyrittiin vapauttamaan juuri maalauksen, veistoksen ja tilataiteen suuntaan (Thomas 1985, Lukkarisen 2008, 39 mukaan). 1960-luvun hippiliike, feminismin nousu ja taiteen murros tila- ja performanssitaiteissa toivat oman osansa tekstiilitaiteen kehityskaareen (Lukkarinen 2008, 40), samoin kuin 1950-luvun abstraktit ekspressionistit kuten Jackson Pollock jättisuurine kankaineen ja voimakkaine värinkäyttöineen sekä brutalismi ja betoniarkkitehtuuri (Constantine & Larsen 1985, 19–20).

3.3 Tekstiilitaiteen murros Suomessa 1960-luvulta 1980-luvulle

Suomen tekstiilitaiteen murrokselle ja muutokselle sysäävät voimat lähtivät liikkeelle siis sekä Yhdysvalloista että Itä-Euroopasta 1950- ja 1960-lukujen taitteessa, mutta Suomessaakin tehtiin joitakin hallinnollisia muutoksia ja uudistuksia, jotka edesauttoivat kehitystä. Tekstiilitaiteilijat perustivat oman yhdistyksensä TEXO ry:n vuonna 1956. Opetusministeriön alaisuuteen perustettiin 1965 taidetoimisto ja 1968 valtio hyväksyi taideteollisuuden osaksi taidehallintoa. Valtioneuvoston taidehankinnat keskitettiin taidetoimistolle, mikä paransi hitaasti, mutta varmasti tekstiilitaiteilijoidenkin asemaa. Silti on muistettava, että tekstiilitaiteilijat saivat tuolloinkin merkittävästi vähemmän apurahoja kuin kuvataiteilijat: Vuonna 1971 5-, 3- tai 1-vuotisia taiteilija-apurahoja saaneita kuvataiteilijoita oli yhteensä 25, kun tekstiilitaiteilijat Kirsti Rantanen ja Kaisa Miettinen saivat kumpikin vain puolivuotisen. Taloudellinen mahdottomuus omistautua taiteelle olikin yksi seikka, jota Rantanen kritisoi saman vuoden yksityisnäyttelynsä yhteydessä. (Veräjänkorva 1987a, 41; 57–58.)

Kun tekstiilitaide Suomessa alkoi lopulta muuttua, oli sen muutos 1970- ja 1980-luvuilla hyvin kokonaisvaltainen. Teosten tekniikat, rakenteet, materiaalit, sisällöt sekä tilankäyttö muuttuivat vaikuttaen toinen toisiinsa. Materiaalipohjaisten kokeilujen kautta seinälle ripustetut kudotut tekstiilit kävivät läpi muodonmuutoksen ja muuttuivat pinnaltaan reliefimäisiksi. Taiteilijat pyrkivät tutkimaan valon ja varjon vaikutuksia tekstiilin pinnassa ja materiaaleissa uudella tavalla. Materiaalikokeilujen ansiosta myös tekstiilien muoto vapautui perinteisestä ja mitoiltaan tarkasta, suomalaisen ryijyn suorakaiteen muodosta, pinnan tasomaisuudesta sekä kurinalaisesta seinälle ripustettavuudesta. Kaksiulotteisista seinätekstiileistä, tällöin ja ryijystä siirryttiin tilatekstiileihin. Tekstiilit olivatkin

tilassa vapaasti itsenäisinä; roikkuen, jalustoilla, lattialla seisten, veistoksenomaisina. (Veräjänkorva 1987a, 19–21, 45–46; 84.) Tämä muutos on selvästi nähtävissä myös Rantasen teoksissa.

Kyllästyminen ryijyn tiukkoihin sommittelu- ja kokosääntöihin sekä tekstiilin käyttöfunktion ylivaltaan johti tekstiilitaiteilijoiden piirissä erilaisiin kokeiluihin. Materiaalikoikeilut synnyttivät uudenlaista näkemystä ja tulkintaa sekä ripustusta jo 1960-luvulta alkaen. Silti vasta 1970-luvulla nähtiin laajemmassa mittakaavassa muutoksia, kun näyttelytoiminta lisääntyi merkittävästi Suomessa ja Pohjoismaissa, erityisesti Amos Andersonin museo (vuodesta 2018 Amos Rex) Helsingissä profiloitui tekstiilitaiteen näyttelypaikaksi.

Vuoden 1972 Kokeilevaa tekstiili-ilmaisua ryhmätyönä -näyttely ja 1973 Taidekäsityö-näyttely ennakoivat tulevaa, jota 1974 Kudontaa–Väv–a Tese–Tisser jatkoi. Rantanen oli mukana kaikissa näissä näyttelyissä. Näyttelyteoksissa monien teosten teostietoihin ilmestyi luonnehdinta materiaalikoikeilu. Materiaaleiksi kelpasivat nyt raa'at, alkukantaiset ja perinteisiksikin luonnehditut materiaalit: sisal, köydet, hevosenjouhet, nahka, sekä uudemmat tulokkaat kuten paperi, metallilanka, narut, puu, varvut, löyhäkierteiset ja karkeat villat ja muovi. Suomalaiset nostivat esille uudenlaisia materiaaleja omasta kulttuuriperinteestä ammentaen. Maija Lavonen käytti näyttelyteoksissaan vuonna 1970 muovia, Rantanen puupäreitä Talonpojan tansseja -teoskokonaisuuteen kuuluneessa omakuvassaan *Luhistunut talo* vuonna 1978. Rantanen ja Irma Kukkasjärvi muotoilivat ryijypintaa reliefimäisemmäksi vaihtelemalla nukan pituutta ja nukittamalla vain osan pinnasta. Kukkasjärvi käytti oivaltavasti lasikuitua, sisalia, sulkia ja höyheniä ryijyjensä nukkamateriaalina. Myös ryijyn muotoa sekä asettelua tilassa ajateltiin uudelleen. (Veräjänkorva 1987a, 47–52; 56; 60–68; 85–89.)

Tekniikoiksi Suomessakin tekstiilitaiteen murrosaikana valikoitui käsin työskentely, suoraan materiaalilähtöisesti. Makramee, punonta, palmikointi ja muut solmeilutekniikat yhdessä paksujen lanka-, kuitu- ja materiaalikimppujen kanssa mahdollistivat irtaantumisen perinteisistä välineistä ja niiden asettamista rajoitteista, kuten kangaspuista ja siirtymisen vapaisiin, kokeileviin ja omiin kudontatekniikoihin, kuten Rantanenkin teki 1970-luvulla valmistuneissa ontelokudosta olevissa teoksissaan. Pyrkiminen vahvaan taiteelliseen itseilmaisuuksiin nousi keskiöön. (Constantine & Larsen 1985, 22; Veräjänkorva 1987a, 19–21, 45–46).

Suomalaista ajattelua kehitti myös Pohjoismaiden tekstiilitriennaali, joka perustettiin 1976 pohjoismaisten kontaktien lisäämiseksi sekä antamaan katselmuksenomaisena

yleiskuva tekstiilitaiteen tilasta Pohjoismaissa. Tärkeänä näyttelyissä pidettiin myös Pohjan tekstiilien pitkän ja rikkaan tekstiiliperinteen jatkamista. Triennaaleissa tekstiili piti laajoista materiaalikokeiluista huolimatta kuitenkin vielä pitkälti seinällä, varsinaisia kolmiulotteisia töitä oli vähän. (Veräjänkorva 1987a, 73–75.) Triennaaleja järjestettiin yhteensä seitsemän vuoteen 1995 asti, jolloin ainakin Leena Maunula (1995) piti triennaalin teoksia osana nykytaidetta, jotka olisivat voineet esiintyä minkä tahansa taidemuodon alla.

Aidosti kolmiulotteisten tekstiilitaideteosten suhde tilaan tai niiden tilallisuus kehittyi maassamme silti hitaammin ja selvästi maltillisemmin kuin muualla maailmassa ja toteutui vasta 1970-luvun loppupuolella ja 1980-luvun alussa. Veräjänkorva (1987a, 90–96; 114) tuo esille erilaisia ulkomaisten tekstiilitaiteilijoiden näyttelyjä Suomessa ja Pohjoismaissa, jotka hämmästyttivät suomalaisia taiteilijoita omalaatuisella otteellaan ja suomalaisille vieraalla materiaalien hurjastelulla ja teosten monumentaalisella koolla. Terminologia haki edelleen paikkaansa: Tekstiiliveistos ja taidetekstiili -termit eivät saaneet Rantaselta kannatusta, hän suosi kokeileva tekstiili, kolmiulotteinen tekstiili, tilatekstiiliteos tai tekstiiliteos tilassa -ilmaisuja. Veistoksellisia piirteitä alkoi kuitenkin näkyä suomalaisissa teoksissa yhä enemmän ja täysin kolmiulotteisia, seinästä irti olevia tekstiilitaide-teoksia, joiden ilmaisu oli korkeatasoista, syntyi monien taiteilijoiden tekemänä. Parhaana esimerkkinä itsenäisesti tilassa seisovista tekstiilitaideteoksista Veräjänkorva mainitsee Viisi suomalaista tekstiilitaiteilijaa -näyttelyn, joka pidettiin niinkin myöhään kuin vuonna 1982, ja jossa Rantaselta oli esillä töitä metristä kolmen metrin korkuiseen. Teoksissa materiaalin ja tekniikan yhdistyminen elävässä pintastruktuurissa olivat selvästi nähtävissä. Näyttely herätti paljon kiinnostusta ja ihmettelyä veistoksellisten tekstiilien olemuksesta.

Postmodernismi alkoi siis toden teolla vaikuttaa ja tekstiili(kin) päätyi eräänlaiseen välitilaan: tekstiilitaiteen näyttelyt alkoivat murtaa totuttuja rajoja niin käytetyn materiaalin, teosten muodon kuin esitystavankin suhteen, mikä johti alojen reviirijattelun horjumiseen. Tekstiilitaide teki näyttävän esiintulon 1980-luvulla ja se hyväksyttiin itsenäiseksi taidemuodokseen jopa siinä määrin, että teoksia hankittiin julkisiin tiloihin, myös kilpailujen kautta. (Veräjänkorva 1989, 106–108; 2006, 10; Puisto 1983a, 69.) Veräjänkorvan mukaan (1987a, 98) kooltaan suurin ja monumentaalisin tekstiilitaideteos valtion tilaamista oli Maija Lavosen *Luonto lähteenä* (250 x 600, 300 x 90 cm) vuonna 1982. Vielä kuitenkin näkyi selvästi kaikenlainen vakiintumattomuus niin eri alojen yhteistyömalleissa,

puhunnassa kuin tekstiilitaidehankintojen rahoituksessakin (Rantanen 1983, 64–65; Puisto 1983a, 66–67).

Kuten liris Helkama artikkelissaan *Taide ja tila* (1987, 76) toteaa, tekstiilitaiteen aseman parantumiseen ja julkisten tekstiilien lisääntyneeseen näkyvyyteen 1980-luvulla lienee vaikuttanut merkittävästi Kirsti Rantasen henkilökohtainen panos niin tekstiilitaiteilijana kuin Taideteollisen korkeakoulun pitkäaikaisena opettajanakin, unohtamatta hänen merkitystään tekstiilitaiteen puolestapuhujana julkisissa teksteissä ja tilaisuuksissa. Näihin hänelle syntyi mahdollisuus alan ensimmäisenä taiteilijaprofessorina sekä kautta aikain ensimmäisenä taideteollisuusalan edustajana valtion taidetoimikunnassa 1984–85 ja 1986–87 (Amos Andersonin museo 1987, 23).

1970- ja 1980-luvuilla tapahtuneesta modernisoitumisesta huolimatta suomalaisen tekstiilitaiteen perusolemuksena säilyi kuitenkin selkeys, yksinkertaisuus, luonnonläheisyys ja voimakkaan arkkitehtoninen luonne (Veräjänkorva 1987a, 96). Lähes puritaani suhde materiaalin arvoihin ilmeni suomalaisten tekstiilitaiteilijoiden kriittisenä asenteena hillittömään raaka-aineen käyttöön, toteaa Rantanen itse *Tekstiilitaiteen kansallisia erikoispiirteitä* käsitelleessä tekstissään lokakuulta 1981. (DM. KR ark.).

3.4 Tekstiilitaide Suomessa nyt

Tekstiilitaiteilijat ovat kautta vuosikymmenten, Taideteollisuusopiston alkuajoista lähtien, olleet melkein pä ainoastaan naisia. Vuoteen 2006 mennessä Taideteollisesta korkeakoulusta oli valmistunut vain kuusi miespuolista tekstiilitaiteilijaa (Svinhufvud 2006, 9). Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n 280 henkilöjäsenestä edelleen, vuonna 2021 miehiä on 2 ja naisia 278 (Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, 2021). Tasa-arvonäkökulman yleistymisen ja huomion kiinnittäminen sukupuolittuneisiin aloihin ja sen merkitykseen palkkauksessa ja työn arvostuksessa ylipäänsä 2020-luvulla sisältää mielestäni yhtymäkohtia myös tekstiilitaiteeseen ennen ja nyt. Tärkeää on kuitenkin myös tekstiilitaiteilijoiden itse itsestään luoma arvo ja arvostus. Lukkarinen (2008, 55), kuten myös Vuorisalo (2013, 46) kiinnittävät huomiota arvostuksessa tai sen puuttumisessa myös tekstiilitaiteilijoiden omaan puhuntaan tekstiilitaiteesta ”uutena” tulokkaana, tai siihen, kuinka näyttelyarviointeja on annettu muiden ammattialojen tehtäväksi, tai pohdintoja siitä, kuka on tai ei ole ”oikea” tekstiilitaiteilija. Sangen asiallisesti Vuorisalo kysyy, mitä jatkuva määrittelyn tarve kertoo itse alasta ja sen toimijoista. Toisaalta ymmärrän Lukkarisen painokkaat huomiot siitä, että vain tekstiiliä materiaalina ja sen tekniikoita syvällisesti ymmärtävä voi

ymmärtää teoksiin kätkeytyt merkitykset, viittaukset ja sisällöt. Samaa painottaa Anttila puhuessaan tutkijan asiantuntijuudesta ja tulkintaherkkyydestä, tutkijan positiosta. (Lukkarinen 2008, 54–55; Anttila 2000, 61.) Taiteen ja taidon tutkimuksessa yhtenä relevanttina linjana pidetään tutkijan omakohtaista osaamista, taitoa ja kykyä tuottaa tutkittavana olevan kaltaista taidetta, saman genren piirissä. Tämä näkemys on myös yksi tämän opinnäytetyön keskeisistä pohjavireistä, sillä se mahdollistaa tutkijan oman, hiljaisen tiedon hyödyntämisen ilmiön ymmärtämisessä ja tulkinnassa. (Anttila 2000, 183–184; 264–265.)

Sinikka Peltovuori (1995, 145) on myös pohtinut Laila Karttusen kuvallisten tekstiilien problematiikkaa käsitelleessä väitöskirjassaan voiko tekstiilitaiteen huono julkinen ”menestyminen” ja tekstiiliteosten vähäisempi myynti johtua siitä, että tekstiilin visuaalinen (kuva)kieli vanhenee nopeammin kuin kuvataiteen vastaava kieli. En tähän kuitenkaan usko. Peltovuorikin toteaa, että onnistuessaan taiteellisen intention esiintulo tekstiilin kuvailmaisussa itseasiassa lisää tekstiilitaideteoksen monimerkityksisyyttä kuvataiteisiin verrattuna (1995, 146–147). Siten taidetekstiilillä on pikemminkin entistä paremmat mahdollisuudet säilyä sisällöllisesti kiinnostavana ajasta huolimatta.

Teosten sisältöjen sijaan suurempana syynä tekstiilitaiteen vaatimattomampaan hankintamäärään ja näkyvyyteen lienee tekstiilitaiteilija Agneta Hobinin (2020) mainitsema institutionaalisen kiinnostuksen puute: Suomessa ei ole ollut, eikä ole museaalista tahoja, joka hankkisi ensisijaisesti taide-elämykseksi tarkoitettuja tekstiilitaideteoksia kokoelmiinsa. Designmuseossa tekstiilitaide joutuu Hobinin mukaan kamppailemaan liikaa muiden muiden tekniikoiden ja materiaalien kanssa, mihin lienee syynä suurelta osin museon perustaminen aikoinaan ensisijaisesti taideteollisuuden tarpeisiin. (Hobin 2020, 44; Designmuseo 2021.) Suomen käsityön museon (2021b) ensisijainen tallennuskohde on puolestaan käsityö, sen historia, sekä käsityötaidon tallentaminen. Museolla on taidekäsityön kokoelma, mutta sekin keskittyy käsillä tekemiseen liittyvän [taide]prosessin tallentamiseen ja esille tuomiseen yhdessä lopputuloksen kanssa (Suomen käsityön museo 2021a). Vaikka tekstiilitaiteen asema rajapinnoilla on tunnustettu ja tiedostettu eri museoissa ja ne pyrkivät parantamaan tekstiilitaiteen asemaa kokoelmissaan, eivät rajalliset resurssit helpottane tekstiilitaiteen asemaa niissä vielä hetkeen. Hobin myös huomauttaa, että lisäksi useimmilta tekstiilitaiteilijoilta puuttuu vakituinen galleristi tai agentti yhteistyötahona, joka auttaisi sekä teosten esittelyssä että myynnissä (Hobin, 2020, 44).

Hobinin (2020) tuoreiden kirjoitusten valossa on ollut ilahduttavaa nähdä 2020-luvun molemmin puolin museoiden ja yleisön kasvava kiinnostus tekstiilitaiteeseen, erityisesti

tekstiilitaiteen ”kaanonissa” korostettuun kudontaan (Svinhufvud 2006, 29). Tätä kirjoittaessa Tuomas Sopasen suomalaista ryijykokoelmaa neljältä vuosisadalta esittelevä näyttely Kudottua kauneutta Taidehallissa on juuri päättynyt, samoin tekstiilitaiteilija Merja Keskinen Väritiloja -näyttely Galleria Topeliuksessa Helsingissä (Kudottua kauneutta 2021; Merja Keskinen 2021). Kudottuja taidetekstiilejä esitteleviä näyttelyitä on nähty viime vuosina useita myös Suomen käsityön museossa Jyväskylässä. Kesällä 2021 Mäntän kuvataideviikoilla nähtiin tekstiilitaiteilija Aino Kajaniemen suuri Nooan arkki, veneen muotoon kovitettu kuvakudosteos (XXV Mäntän kuvataideviikot 2021).

Vuonna 2006 Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n 50-vuotisjuhlanäyttelyjulkaisuun, seitsemännen suomalaisen tekstiilitriennaalin kuratoanut ja julkaisuun puheenvuoron kirjoittanut Hannu Castrén totesi, että tekstiilitaiteen ja muun kuvataiteen raja on outo ja epäoikeudenmukainen ja sitä kuuluukin huojuttaa. Hän myös totesi, etteivät kuvataide ja tekstiilitaide ole yhdentyneet, vaan ovat pysyneet erillisinä eivätkä nykytaiteen auktoriteetit ole myöntyneet sille. (Castrén 2006, 6–7). Vaikka nyky(kuva)taide lainaa aineksia tekstiilitaiteen puolelta, tekstiilitaidetta harvoin on hyväksytty nykytaiteen konseptiin, ainakaan tietyn tyyppisten gallerioiden kohdalla. Ehkä tekstiilitaiteen kiinnostavuutta galleristien keskuudessa lisää jatkossa se, että nykytekstiilitaide on jatkanut kehityskulkuaan ja siirtynyt yhä moninaisemmaksi niin materiaaleiltaan kuin tekotavoiltaan, lomittuen esimerkiksi valokuvaan ja ympäristötaideteoksiin (Lukkarinen 2008, 28–29). Tekstiilitaiteessa on siirrytty myös teknologian hyödyntämiseen aivan uudella tavalla, ei vain työvälineenä, vaan osana teosta.

Nykyään raja kuvataiteen ja tekstiilitaiteen välillä on siis entistäkin häilyvämpi, ja puhutaan paljon materiaalilähtöisestä taiteesta. Edelleen materiaalin syvimmän olemuksen tuntemus ja käsityömenetelmien hallinta ja käyttö ovat tärkeitä tekstiilitaiteilijalle, mutta näiden lisäksi on tärkeää muistaa, että ne ovat vain välineitä, joilla taiteilija ilmaisee itsensä ja sanomaansa, eivät itsetarkoitusta. Kuten Rantanen (1986, 40) totesi: ”On vain yhteinen, kaikille mahdollisuuksille avoin taide.”

4 KIRSTI RANTASEN TEKSTIILITEOKSISTA ANALYSOITAVIEN PIIRTEIDEN MÄÄRITTELY JA KUVAUS

Tässä luvussa käsittelen niitä piirteitä, joita Kirsti Rantasen tekstiiliteosten analyysissäkin on pyritty tarkastelemaan. Näitä ovat väri ja materiaali, tekstuuri, kolmiulotteisuus ja ilmaisuvoima. Väri ja materiaali ovat tekstiiliteoksissa erottamaton osa toinen toistaan. Lisäksi pohditaan tekstuuria, eli pintarakennetta ja sen tuntua, joka koostuu käytetyistä kudontatekniikoista sekä materiaalien luontaisista ominaisuuksista yhdistettynä väriin. Kolmiulotteisuutta luonnehditaan teoksen struktuurin ja muotojen kautta, lisäksi tarkastellaan muodon ja kolmiulotteisuuden yhteyttä tilallisuuteen. Viimeisenä pohditaan ilmaisuvoiman käsitettä ja sen yhteyttä tulkintaan teoksesta, joka syntyy kaikkien edellä mainittujen yhteisvaikutuksesta. Tarkastelu ja määrittely tekstissä rajoittuu erityisesti niihin seikkoihin, jotka ovat keskeisiä kudotuissa pinnoissa.

4.1 Väri ja materiaali

Mitä väri on, miten se ilmenee? Mikä yhteys värillä on muihin ominaisuuksiin? Kuten Arnkil (2003) toteaa, ei ole olemassa mitään yhtenäistä väriteoriaa, joka aukottomasti selittäisi värien synnyn ja sekoittumisen tai kuvaisi luotettavasti perusvärien määrää. Siksi tässä luvussa ohitetaan niin värien jaottelu pää- ja väliväreihin sekä sinänsä hyvin mielenkiintoiset väriteoriat ja niihin liittyvät erilaiset väriympyrät ja -kolmiot. Värien kolmesta erilaisesta sekoittumisesta käsitellään vain subtraktiivista ja optista sekoittumista, ei additiivista. Osa väriin liittyvistä seikoista käsitellään myös muiden alalukujen kohdalla niiltä osin kuin se on merkityksellistä ja järkevää.

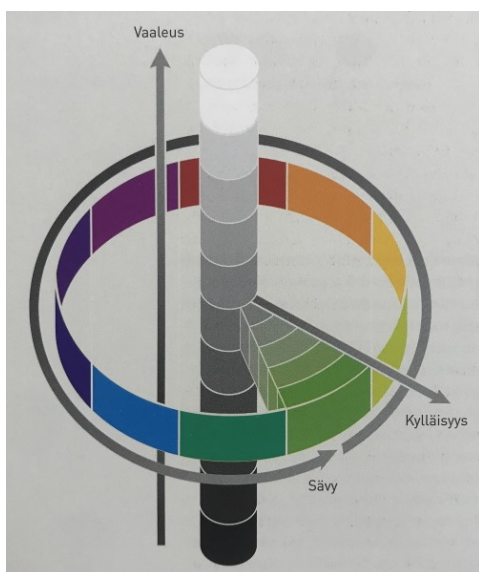
”Väri on kohteen ja havaitsijan vuorovaikutuksessa syntyvä ilmiö”, toteaa Harald Arnkil Väri havaintojen maailmassa (2007, 32) kirjassaan, jota käytetään yleisesti taidealojen koulutuksessa oppikirjana. Ihmisen kyky tehdä näköhavaintoja valoisuusasteikolla 1–10 000 000 000 000 (kymmenen triljoonaa) on vertaansa vailla: Erilaiset mittalaitteet eivät yhdistettynäkään yllä silmän ja aivojen tarkkuuteen värien tulkinnessa, sillä niiltä puuttuu usein yksinkertaisinkin moniulotteisuus, kuten katselukulman, katseluetäisyyden tai valon ja valaistusolosuhteiden vaikutus värin ulkonäköön. (Arnkil 2007, 38; 158; 228–229.)

Väri on kuitenkin muutakin kuin fysiologinen näköhavainto, jota aivot tulkitsevat. Willman ja Forss (1996, 123) ovat tiivistäneet omaan määritelmäänsä myös muut seikat ja tilanteen, jossa värin näkeminen kohteensa ja näkijänsä välillä tapahtuu:

Väri muodostuu valosta, käytetyistä väriaineista, väriä heijastavien pintojen ominaisuuksista sekä katsojan kyvystä vastaanottaa värin aiheuttamia ärsykeitä.

Näistä erityisesti katsojan kyky vastaanottaa värin aiheuttamia ärsykeitä on tutkimuksen kohteena olevien taidetekstiilien kannalta erittäin kiinnostava. Vaikka ”värisilmää” ja värien erottelukykyä voi harjoittaa, eri ihmiset havaitsevat värejä eri tavoin, mikä vaikuttaa tulkintaamme niistä.

Värillä on kuitenkin vain kolme perusmääritettä, joiden mukaan aivot tutkitusti tunnistavat ja erittelevät värejä, vaikka kykenemmekin luonnehtimaan ja sanoittamaan värejä muillakin tavoilla sangen monipuolisesti. Värien perusmääritteet ovat sävy (arkikielessä väri), vaaleus (myös valööri) ja kylläisyys (myös täyteläisyys, puhtaus, kromaattisuus, sävyn intensiteetti). Erityisesti sävy-sanaa käytetään arkikielessä virheellisesti ja epätarkasti. Sävy tarkoittaa värin olemusta, punaista, keltaista tai vaikkapa vihreää. Vaaleus on näköaistimme päätelmä pinnan heijastuskyvystä missä tahansa valaistuksessa. Kolmas perusmäärite kylläisyys tarkoittaa kuinka paljon värissä visuaalisesti havaittuna on jotain kirjon sävyistä suhteessa mustaan, harmaaseen tai valkoiseen. Näitä kolmea perusmääritettä ja niiden yhtäaikaista keskinäisriippuvuutta kuvastaa kolmiulotteinen väriavaruus kuvassa 8. (Arnkil 2007, 70-71; Willman & Forss 1996, 123.)



Kuva 8. Kolmiulotteinen väriavaruus, joka perustuu värin kolmeen perusmääritteeseen sävy, vaaleus ja kylläisyys (Arnkil 2007, 71).

Väri on kudotussa tekstiilissä yksi ilmaisuvoimaisimmista työkaluista. Mielestäni se johtuu juuri kudonnalle luonteenomaisesta värin näkemisen yhteydestä niin valoon kuin pintastruktuuriinkin. Tärkeää on myös huomata, että kudotussa tekstiilissä väri ja materiaali yhdistyvät: väri on kiinteä osa valittua materiaalia. Eri kuidut, luonnonkuidut ja tekokuidut ovat rakenteeltaan ja siten myös pinnaltaan erilaisia. Tämä vaikuttaa niiden valon heijastuskykyyn sekä siihen, miltä materiaali näyttää valossa. Valo ja struktuuri vaikuttavat värien optiseen sekoittumiseen ja värien laajempaan keskinäiseen vuorovaikutukseen simultaanikontrastin kautta kudotussa tekstiilissä. Seuraavassa kuvaan näitä ilmiöitä lyhyesti.

Kudotun kankaan väri, olipa kutomaväline mikä hyvänsä, muodostuu optisen sekoittumisen kautta. Optinen sekoittuminen perustuu värien näkemiseen ja aivojen kykyyn käsitellä näkemäänsä valoärsykettä siten, että yksittäiset eriväriset ärsykkeet integroituvat uusiksi väreiksi. Optista sekoittumista tapahtuu kudotussa kankaassa lanka- ja kangas- tasolla tekstuurista ja muista langoista (väreistä) johtuen. Kangas rakentuu pienistä yksiköistä: kuidusta, joka on kehrätty langaksi, joka on kerrattu vähintään kahdesta samasta tai eri sävystä samaa tai eri materiaalia. Loimi ja kudelankojen muodostamat sidospisteet risteillessään lankojen hienouden mukaisesti tuottavat uusia värejä näköhavaintonamme. Katseluetäisyys ja -kulma vaikuttavat havaintoon olennaisesti, samoin värien lähekkäisyys väriavaruudessa, joten läheltä ja kaukaa katsottaessa värit voivat muuttua tai sekoittua aivan uusiksi väreiksi. On kuitenkin muistettava, että kudottu tekstuuri myös tasoittaa väri- ja vaaleuseroja, joten kutoen on paljon vaikeampi saavuttaa voimakkaita vastakohtia kuin monella muulla tekniikalla. (Arnkil 2007, 74; 87–88; Willman & Forss 1996, 123–136.)

Kudotun pinnan struktuurista johtuen värihavaintoamme siitä monipuolistaa myös värien subtraktiivinen sekoittuminen: osa valosta imeytyy materiaaliin mutta langoista heijastuva värillinen valo heijastuu uudelleen sekä lankojen omaan struktuuriin että koko kankaan pintastruktuuriin muodostaen uusia värejä. Puhtaissa väreissä valo imeytyy enemmän kuin heijastuu, jolloin värin vaaleus vähenee, toisin sanoin havaitsemme värin tummempana ja voimakkaampana. Värien käytöllä voikin luoda kudottuun teokseen sisäistä dynamiikkaa, rytmiä ja jännitteitä (Arnkil 2007, 74, 214; Willmann & Forss 1996, 134–136.)

Viimeisimpänä kudotun kankaan värin havaitsemiseen vaikuttaa vierekkäisten värien tai värialueiden keskinäinen vaikutus toisiinsa: niin sanotut simultaanikontrasti ja jälkikuvailmiö, eli silmän vastareaktio näköärsykkeisiin. Simultaanikontrasti löydettiin nimenomaan

kudottua tekstiiliä ja lankaa tutkimalla (ks. lisää Chevreul 1987). Havaittu muutos on aina tarkalleen päinvastainen ja se ilmenee havaittuina muutoksina värin päämääritteissä, sävyssä, vaaleudessa ja kylläisyydessä. Koska kudotun kankaan tekstuuri pehmentää värien voimaa, ei simultaanikontrasti kudotussa pinnassa ole yhtä voimakas kuin maalatussa pinnassa. Simultaanikontrastilla on kuitenkin tärkeä merkitys kudonnassa värien määrän lisäämisessä: lankakartoissa on aina vain rajallinen määrä värejä, jolloin harmaiden ja murrettujen värisävyjen avulla voidaan laajentaa käytettävissä olevaa väripalettia. Vastavuoroisesti simultaanikontrasti saattaa vahingossa synnyttää ei-toivottuja värejä. Ilmiön moitteeton hallinta onkin kudotun tekstiilin suunnittelijalle ja / tai sen kutojalle erittäin tärkeää, jotta valituilla materiaaleilla ja väreillä teoksessa saadaan aikaan haluttu värin tunnevaikutus ja jotta onnistunut värisommittelu myös muodostaa kokonaisuuden, jossa eri värien keskinäinen tasapaino on toteutettu niin että katsojan mielenkiinto säilyy. (Willmann & Forss 1996, 124–125; 134; Arnkil 2007, 102–109.)

Kuten Arnkil (2007, 254) kiteyttää, tärkeintä taiteilijalle on kyky herättää värinkäytöllä katsojassa ”välittömiä ja ennen kaikkea hitaasti ja kauan vaikuttavia mielikuvia ja tunteita”. Värien voima ja määrä eivät niinkään ratkaise, vaan kyky herättää sommittelun, kuva-aiheiden, värien ja tekstuurien taitavalla käsittelyllä mielensisäisiä havaintoja (Arnkil 2007, 254.) Olennaista on myös ymmärtää väriin liittyvät muut ilmiöt, kuten aineelliset ja psykologiset tietosisällöt, jotka yhdistyvät värin estetiikkaan. Näin värejä voi tarkastella optis-aistillisesti, tunteenomaisesti tai älyllis-symbolisesti vaikutelman, ilmaisun tai rakenteen kautta, toteaa Johannes Itten (2004, 12–13.)

Tekstiilitaiteessa on siis huomioitava, että väri ja materiaali lähes aina yhdistyvät, ei ole toista ilman toista. Eri materiaaleilla on erilainen ilmaisukyky: ne taipuvat tekstiilitaideteoksen rakennusaineiksi eri tavoin ja materiaalin luonne, sen perusolemus vaikuttaa suurelta osin siihen, miten sitä voi muovata tekstiilitaideteokseksi ja miten väri voi siinä parhaiten tulla esille. Materiaalilla on myös ilmaisullinen ulottuvuus: sama teos kierrätysmateriaaleista tai uusista materiaaleista luotuna saa erilaisia merkityksiä. Tietty materiaali voikin toimia tekstiilitaiteilijalle inspiraation lähteenä.

4.2 Tekstuuri

Tekstuuri eli struktuuri on yhteisnimitys kankaan pintarakenteelle ja tunnulle. Pintarakenteesta heijastuva valo tekee tekstuurin näkyväksi ja kosketusaistin avulla voidaan todeta

sen tuntu. Joskus tekstuuri on vain illuusio: tumman ja vaalean värin avulla aikaansaatu kuvitelma valon ja varjon vaihtelusta. (Willman & Forss 1996, 109–110, 119).

Kudotun kankaan pinnasta ja tekstuurista käytetään yleisesti myös nimitystä struktuuri, ja kudonnan tekniikasta, loimi- ja kudelankojen keskinäisestä kankaan ylä- ja alapinnalle vuorottelusta johtuen se on kudotun tekstiilin luonteenomaisin esteettinen piirre. Tekstuuri saadaan aikaan kuitu-, lanka- ja materiaalivalintojen luontaisten ominaisuuksien, samankaltaisuuden tai erilaisuuden yhdistyessä valittuun sidokseen, loimi- ja kudelankojen vuorottelun systemaattiseen järjestykseen. Materiaalien (kuidun ja langan) ja sidoksen avulla voidaan muodostaa toivottu kiilto, mattapintaisuus, sileys tai tasaisuus, jonka toisessa ääripäässä on reliefimäinen pinta. Yhtä lailla edellä mainituilla valinnoilla voidaan vaikuttaa tekstiilin tuntuun liukkaasta karheaan ja kaikkeen siltä väliltä. Kuitujen ja lankojen luontaisilla (kuten kuidun pituus) ja esimerkiksi kehruussa lisätyillä ominaisuuksilla (kierteen määrä ja tiukkuus, langan kertaus) voidaan vaikuttaa valon heijastamiseen langasta ja siten sen kiiltoon sekä materiaalin tuntuun ominaisuuksia lisäävästi tai vähentävästi. Kudotun tekstiilin tekstuurin ominaispiirteisiin kuuluu, että materiaalien luontaiset ominaisuudet voivat keskenään loimessa ja kuteessa yhdistyessään joko säilyä sellaisenaan, korostua tai muuttua jopa aivan päinvastaiseksi. Tekstuuri vetoaa kokijansa tunteisiin voimakkaasti, mutta on huomioitava, että tekstuuri kuten tuntukin, ovat hyvin henkilökohtaisia: se mikä näyttää ja tuntuu toisesta hyvältä, voi toisen henkilön mielestä olla erittäin epämiellyttävää. (Willman & Forss 1996, 112–119.)

Valon suunta ja määrä vaikuttavat paitsi yksittäisiin materiaaleihin, myös valmiin tekstiilin tekstuuriin ja sen havaitsemiseen merkittävästi: himmeä valo hävittää yksityiskohdat, kun taas kirkas myötävalo nostaa ne esiin ja kaikki näkyy selvästi. Vastavalo korostaa silhuettia, materiaalien muotoa ja yksityiskohtia erityisesti läpinäkyvissä kankaissa, mutta se myös vaikeuttaa värin havaitsemista. Jos valo tulee kohteeseensa monista eri suunnista, se saa tekstuurin elämään, välkehtimään joskus hyvinkin näyttävästi. Tekstiilin visuaaliseen ilmeeseen on valaistuksen laadulla, sen määrällä ja suunnalla siksi erittäin suuri merkitys. Jo yksistään yhden yksittäisen kuidun tai yhden langan pinta heijastaa valoa yhdensuuntaisina kimppuina tai niitä hajottaen. Kuitu ja lanka myös imevät valoa itseensä, tekstuuriinsa, jolloin langan oman pinnan kolmiulotteisuus voimistaa langan väriä, kuten edellisessä kappaleessa on todettu. Jos tekstuuri imee valoa enemmän kuin se kykenee heijastamaan, sen väri voimistuu ja tummuu. (Willman & Forss 1996, 114–115; Arnkil 2007, 59–60.)

Kuten huomata saattaa, on tekstiiliteoksen struktuuri sangen monivivahteinen ja monista osa-alueista koostuva ominaisuus. Rantasen teoksissa on lähes poikkeuksetta käytetty useita erivärisiä, eri sävyisiä sekä eri paksuisia lankoja ja muita materiaaleja, jotka muodostavat teosten syvän ja puhuttelevan pintastruktuurin yhdessä perinteisten sidosten ja ikiaikaisten kudontamenetelmien kanssa: teoksissa on sumakia ja kilpikangasta, toimikasta ja palttinaa (Veräjänkorva 1987c, 52; 1987b, 54). Rantanen itse toteaa Virta virtaa näyttelyn teoksista, joista kolme on analysoitu tässä tutkimuksessa, seuraavasti:

Kaikissa töissäni struktuuri on virtaa, virtaavaa. [...] Työn kokonaishahmo ei ole niin tärkeä kuin sen pinta ja sen massa ja mitä siinä tapahtuu. Struktuurin merkitys on töissäni valtava. Tarkastelen siinä rakennetta kuin mikroskoopin alla suurenettuna. (Veräjänkorva 1987b, 52.)

Pinnan ominaisuudet, sen rakenne ja tuntu, vaikuttavat voimakkaasti taideteoksen kokemiseen, koska materiaalilla, johon väri on kiinnittynyt, on suuri vaikutus pinnan ilmeeseen ja siihen, miten sen koemme. Ihmisen näköaisti on äärimmäisen herkkä tunnistamaan värin lisäksi myös tekstuureja. Arnkil toteaaakin, että katsellessamme esineiden pintaa me ikään kuin koskettelemme sitä silmillämme. Tämä fakta selittää myös sen, miksi tekstiilitaide on äärimmäisen paljon latteampi ja aistikäyhempi kokemus kuvana kuin todellisuudessa. (Arnkil 2007, 59.)

4.3 Kolmiulotteisuus

Matemaattinen ajattelutapa kappaleen tilavuuden laskemisesta on ainakin periaatteessa mahdollista myös kudotussa tekstiiliteoksessa. Näin ajateltuna tekstiilitaide voi esiintyä kolmiulotteisina kappaleina, ikään kuin ”tekstiiliveistoksina”. Tällöin taidetekstiili nähdään pehmeistä materiaaleista valmistettuna, muovattavia plastisia ominaisuuksia sisältävänä taide-esineenä, ”pehmeänä veistoksena”. Usein kuitenkin unohtuu, että kudottu tekstiili sisältää aina myös mikroskooppista kolmiulotteisuutta. Jo yksi lanka sisältää tyhjyyttä ja materiaa. Tekstiili ei siis ole kaksiulotteinen pinta, vaan monimutkainen kuitujen ja lankojen avaruusgeometrinen järjestelmä, kuten Rantanen on todennut (Priha 2000, 15).

Rantastakin on luonnehdittu tekstiilimateriaalia käyttäväksi kuvanveistäjäksi (Kalin 1985), mutta hän itse ei sitä hyväksynyt eikä pitänyt tekstiilitaiteilijan vertaamisesta kuvanveistäjään. Tuskinpa kuvanveistäjäkään ilahtuu vertaamisestaan tekstiilitaiteilijaan. Molemmissa vankka ammattitaito on edellytys toimivan teoksen luomiselle. Rantasen mielestä tekstiilimateriaalin käyttö edellyttää tekijältään materiaalin syvää ymmärrystä,

yhdistettynä taitavaan materiaalin työstämiseen valittuun tekniikkaan tai päinvastoin. Kun ymmärrys ja ammattitaito ovat riittävän korkealla tasolla, on taipuisasta tekstiilimateriaalista mahdollista muovata, kutoa, valmistaa kolmiulotteisia kappaleita, joita ei tarvitse kovettaa tai muutoin käsitellä niin, että muoto on pysyvä.

Tekstiilitaideteos ei ole veistos eikä maalaus, vaikka sitä saatetaan kuvailla veistokselliseksi tai maalaukselliseksi plastisten tai kolorististen ominaisuuksiensa perusteella. Tekstiilitaideteos toimii omilla ehdoillaan. Tekstiilitaiteilijan ilmaisuvälineitä ovat materiaalit, kuidut, ja niiden käyttäminen kudonnan rakenteissa siten, että taiteilijan ajatus saa nähtävän hahmon. (Rantanen Kannustaa / Rohkaista teoksesta Amos Andersonin taidemuseo 1987, 5; ks. myös Priha 2000, 60.)

Olen tekstiilitaiteilija, en kilpaile kuvanveistäjien kanssa. Pystyn sanomaan, mitä ajattelen loimen ja kuteen avulla. Tekstiili on oma materiaali. (Veräjänkorva 1987b, 55.)

Kudonta on omalla tavallaan hyvin matemaattisesti orientoitunut tekniikka, jossa moni seikka on huomioitava etukäteen ja laskettava tarkasti ennen kuin työtä voi aloittaa. Kudonta sisältää paljon yhtymäkohtia binääriseen ajattelutapaan mustine ja valkoisine merkintäruutuineen, merkitty / ei merkitty; yli / ali; näkyvissä / näkymättömissä. Siten ei ole yllätys, että yhtenä lähtökohtana ja erityisesti Rantasen omana erikoisalana kolmiulotteisen tekstiilitaiteen tarkastelulle voidaan pitää kuidun tai langan itsessään sisältämää kolmiulotteista rakennetta, lankojen muodostamaa avaruusgeometristä järjestelmää kudotussa tekstiilissä, kun loimi- ja kudelangat risteävät toistensa kanssa, viivojen keskinäistä kohtaamista. Ne muodostavat Rantaselle eräänlaisen mikrokosmoksen, joka teoksen muodossa muodostaa oman makrokosmoksensa. Tämä kolmiulotteisuuden ajattelutapa on Rantasen työskentelyssä ja teoksissa keskeinen, kuten seuraavasta sitaatista on luettavissa:

[...] Alistan langan käyttöön. Joskus lanka on riittävä sellaisenaan, taipuisana valuen. Toisen kerran vaadin langalta enemmän. Kasvatan langan volyymia ikään kuin tarkastelisin sitä mikroskoopin läpi. Keskityn langan plastiseen liikkeeseen ja pystytän sen haluamaani muotoon ja hetkeen. Luon kiertäviä kehiä, kieppuvia spiraaleja, ajan ja ajatuksen juoksuja. Niistä tulee rakennuselementtejä uusiin tilallisiin elämyksiini.

Kudon langasta struktuuria. Lanka langalta käsissäni kasvaa avaruusgeometrinen järjestelmä, kun kude kohtaa loimen.

Rakennan työni vapaisiin pystyloimiin, joista jokainen toimii erillisenä ilman mitään mekaanista välineistöä. Kudon kerros kerrokselta lisäten ehjiä kappaleita, joissa jatkuva loimi ja katkeamaton kude rakentuu suljetuiksi onteloiksi tai avoimina aaltoileviksi ehjäreunaisiksi suunnikkaiksi. Ne ovat sellaisenaan valmiita; en leikkaa niitä irti mistään enkä lisää mitään jälkeensä.

[...] Kuin mikroskoopin läpi tarkastelen kudotun, kudottavan tai kuvitteellisen kankaan rakennetta. Näen kiehtovan avaruusgeometrisen pelin. Se on kuin elämää sykkivä pienoismaailma. [...] (Priha 2000, 15.)

Kuten edeltävästä sitaatista tulee ilmi, on kolmiulotteisuus Rantasen ajattelussa ja tuotannossa selvästi yhteydessä tilaan ja tilallisuuteen laajasti ymmärrettynä. Molemmissa, kolmiulotteisuudessa ja tilassa myös tyhjän tilan läsnäolo ja esilletulo ovat tärkeä osa kokonaisuutta. Tilallisuus on Rantasen teoksissa myös voimakkaasti ajallista, jolloin Rantasen kolmiulotteisuus laajeneekin neliosaiseksi, jossa tila ja aika ovat samaa jatkumoa. Kuten Rantanen itse toteaa Eld och lågor -näyttelykatalogin haastattelussa, tyhjä tila rajaa yksittäisen teoksen, mutta samalla yhdistää ne kokonaisuudeksi, jossa yksittäisten teosten merkitys hiipuu alisteiseksi suuremmalle kokonaisuudelle ja tilalliselle kokemukselle, elämykselle. Rantanen jatkaa, että teokset ovatkin usein vahvasti johonkin tiettyyn näyttelytilaan ja näyttelyyn tehtyjä. Teosten valmistumisessa näyttelytilalla ja sen sisältämällä ja Rantaselle tarjoamalla jännitteellä on ollut suuri rooli taiteilijan inspiraation kehittymisessä, teosten valmistumisessa ja nimeämisessä sekä näyttelyarkkitehtuurin rakentumisessa. (Stockholms kulturförvaltning 1989.)

Kuinka sitten näemme kolmiulotteisen (tekstiili)teoksen? Luvussa 4.1 tarkasteltiin värien havaitsemista ja näkemistä. Kolmiulotteisuuden havainto pohjaa stereonäköömme ja silmän kykyyn tarkentaa eri etäisyyksillä oleviin kohteisiin joustavasti, mutta kognitiomme lisää tai rakentaa sen osista näköhavainnon oheen lisäominaisuuksia, kuten syvyys, plastisuus ja tila kuvavihjeiden, (esimerkiksi peittävyys, suhteellinen koko, viivaperspektiivi tai vaaleuskontrasti) avulla. Huomionarvoista on, ettei edellä käsitelty väri ole yksi näistä kuvavihjeistä. (Arnkil 2007, 212–214). Sen sijaan Arnkil (2007, 215–220) tuo esille, että väri näyttäisi vaikuttavan koon havaitsemiseen lähentäen tai loitontaen. Myös rajakontrasti, jossa värit ovat selvärajaisesti kosketuksissa toisiinsa, on tässä tutkimuksessa olennainen elementti, sillä se vaikuttaa paitsi kuvallista tilaa synnyttävästi, sen merkitys plastisen muodon, pyöreiden ja kulmikkouden hahmottamisessa erityisesti abstraktissa taiteessa on tärkeä. Hahmotamme plastisuuden ja tilallisuuden erityisesti esineen tai taideteoksen sisäisten vaaleuserojen ja valaistuksen avulla minkä lisäksi valo, puolivarjo- ja varjoalueet rakentavat muotoa mielessämme ja niin sanotulla heittovarjolla kytkemme teoksen ympäristöönsä ja isompaan tilalliseen kontekstiin.

Tilaraja huoneissa on moniaistinen aikasidonnainen kokemus (Arnkil 2007, 235). Tämä kuvaa hyvin sekä Rantasen näyttelyitä että yksittäisiä teoksia. Niissä yhdistellyt värit ja erilaiset materiaalit muodostavat kiinnostavia jännitteitä luoden yllätyksellistä sisältöä. Katsoja ikään kuin pidättää henkeään löytääkseen vielä jotain uutta tai jotain, joka

yhdistää teoksen ajatuksen, sanoman ja sen konkreettisen toteutuksen. Värikontrastit teoksen sisällä ja niiden yhteys toisiin teoksiin näyttelyssä luovat tilasarjoja katsojalleen: silmä adaptoituu teoksen väriin, ja siirtyessään toisen teoksen pariin on mahdollista luoda suksessiivinen kontrasti tai jälkikuvakontrasti. Mielenkiintoista on myös huomata Rantasen käyttämät värit ja niiden yhteys rakenteen ja muodon korostamisessa ja sen kokemisessa. Olisi myös kiinnostavaa tietää, kuinka paljon tietoista valintaa Rantasella teosten värivalintoihin liittyi. Miksi joku teos on sininen, toinen punainen tai kolmas valkoinen? Rantasen muistiinpanot eivät näitä ajatuksia juurikaan avaa (DM KR. ark.).

Arnkilän mielestä (2007, 237) Tom Porterin ja Byron Mikellidesin metatutkimustulokset (1976) värien painavuudesta todistavat värien mahdollisuudesta korostaa vaikutelmaa ja kokemusta painavuudesta, massiivisuudesta tai keveydestä. Raskaasta keveimpään Porterin ja Mikellidesin tutkimuksessa värit olivat punainen, sininen, violetti, oranssi, vihreä ja keltainen. Arnkilän (2007, 236–239) kuvaesimerkit kuvaavat rakennusmassojen ja tilojen väritystä, mutta mielestäni teoria on ainakin rajatusti sovellettavissa tekstiiliteosten kolmiulotteisuuden havainnointiin ja kokemiseen. Rantasen abstrakteissa tekstiiliteoksissa värin ja pintastruktuurin käyttö tukevat muodon havaitsemista ja lisäävät kolmiulotteisuuden tuntua teoksissa sekä tilassa. Värillä ja muodolla voi vaikuttaa mielikuvien herättämiseen ja kolmiulotteisuutta voidaan lisätä käytettyjen materiaalien, niiden ohuuden tai paksuuden eroilla ja yhtäläisyyksillä ja käytettävällä sidoksella unohtamatta viimeistelyn mahdollisuuksia. Viimeistelyssä voi lisätä kolmiulotteisuutta vaikkapa erilaisten materiaalien erilaisella kutistumisella tai reagoinnilla lämpöön. On kuitenkin tärkeää muistaa, että värit ja niiden merkitykset ovat voimakkaasti kulttuurisidonnaisia ja myös henkilökohtaiset mieltymykset vaikuttavat tulkintaan.

4.4 Ilmaisuvoima

Kun tavoitteena on luova ilmaisu ja taideteoksen valmistaminen, onnistuneen teoksen keskeinen piirre on ilmaisuvoima. Ilman sitä teos ei puhu, ei hengitä. Työn kuluessa olen joutunut useasti pohtimaan, mitä ilmaisuvoima on. Onko se tunnetta vaiko vaikuttamista, näkemistä, kuulemistä vai kokemista? Kuinka määritellä käsite, joka luonnostaan tuntuu pakenevan tarkkaa, objektiivista määritelmää? Onko sellaista edes mahdollista antaa?

Ilmaisuvoima ja se, mistä se koostuu tai ei koostu, yhtä lailla kuin sen painottaminen itse teokseen, teoksen valmistamiseen tai sen katsomiseen / kokemiseen jakaa taiteen filosofeja ja teoreetikkoja. Tämän taustalla ovat erilaiset näkemykset siitä, mitä taide

pohjimmiltaan on, ja missä vaiheessa taide ”tapahtuu”. Tapahtuuko se taiteilijan päässä ajatuksena siitä, miksi ja miten hän teosta luo vai vasta valmiissa teoksessa, sen olemuksessa, joka on luotu tietyin menetelmin, työtavoin ja materiaalein? Voidaan myös tarkastella taiteen tapahtumista ja sen olemassaoloa vasta vuorovaikutuksessa katsojan / kuulijan / kokijan kanssa. Tällöin teoksen merkitys tulee Nithikul Nimkulratin (2009, 96–97) mukaan yhtäältä katsojan kokemuksen ja elämyksen kautta, mutta sen takana piilee yhtä lailla taiteilijan arvosidonnainen tai arvoihin sitomaton intentio, jonka hän on saattanut ideasta näkyvään ja koettavaan muotoon materiaalia haluamallaan tavalla kehoillisesti käsitellen ja työstäen. Taiteilija ja katsoja-kokija eivät ilmaisun monitahoisesta läsnäolosta huolimatta välttämättä koe teosta samoin. Arvottomatta näitä näkemyksiä keskenään, ne ovat mielestäni molemmat taiteen keskeinen käyttövoima: se syy, miksi taidetta tehdään.

Määrittelyä vaikeuttaa myös, että ilmaisuvoimaan vaikuttavat monet seikat, jotka lähes poikkeuksetta tuntuvat olevan subjektiivisia: Kuka luo mitä ja miten? Kenelle? Missä ja milloin? Kuka teosta katsoo tai kokee, missä ja miten? Milloin? Miksi? Siksi onkin loogista päätyä tarkastelemaan ilmaisuvoimaa subjektiivisena kokemuksena. Mikä, missä ja miten teoksessa koskettaa tai vaikuttaa? Millaisen tunnereaktion se aiheuttaa? Millainen on vastaanottajan vaikuttumisen prosessi? Ilmaisuvoimaa voidaan tarkastella teos-, tekijä- tai vastaanottajalähtöisesti ja saapua siten hieman eri näkökulmista erilaisiin tulkitoihin, mutta keskeisinä kriteereinä vaikuttavat olevan kuitenkin elämyksellisyys, kokemuksellisuus ja tulkinnallisuus, joita voidaan lähestyä eri menetelmin (Anttila 2000, 84–85). Tässä tutkimuksessa asia on ratkaistu katsojan intuition, moniaistisen teosanalyysin kautta tulkintaan päätyen. Siinä keskeinen ilmaisuvoimaan liittyvä tekijä on joku teoksen elementti, jota on vaikea sanallistaa, mutta joka poikkeuksetta ”pysäyttää” katsojan. Eritellen tätä tekijää tarkemmin luvussa 5.2. tutkimusmenetelmän kuvauksen yhteydessä.

Paitsi että Rantanen on inspiroiva esikuva tekstiilitaiteilijana, minua kiinnostaa Rantasen ajattelussa juuri elämyksellisyys, kokemuksellisuus ja tulkinnallisuus. Tämän opinnäytetyön kuluessa olen usein pohtinut, mitä Rantanen on halunnut yksittäisillä teoksillaan ilmaista? Toisin sanoen, mikä on jonkin teoksen olemassaolon tarkoitus? Rantanen itse puhuu voimakkaasti usein eri vaiheissa uraansa, niin naistenlehtien haastatteluissa kuin näyttelykatalogeissakin luomisen tärkeydestä hänelle itselleen; taiteen tekeminen on hänelle voimakkaasti sisäsyntyinen tarve. Teosten kokeminen ja niiden tuoma elämys katsojalleen on kuitenkin tässä tutkimuksessa merkityksellistä, tutkimuksen kohteena oleva tärkeä piirre.

Rantanen näyttää kirjoitustensa perusteella uskoneen eniten taiteilijan näkemykseen ja ajatukseen ilmaisuvoiman kantavuudessa. Hänelle materiaalit ja muodot ovat vain työvälineitä taiteilijan käytössä, tapoja ja keinoja, joilla luodaan näkyvä hahmo, representaatio ajatuksesta ja teoksen merkityksestä taiteilijalle itselleen. Jollei merkitys itselle ole selvä, ei sitä voi uskottavasti välittää katsojallekaan. Nähdäkseni ajattelu on siis oman ilmaisun keskeisin tekijä Rantaselle, kuten seuraavat sitaattit osoittavat.

Ajatus on tärkeä ja sen synnyttämä teoksen sisältö keskeisellä sijalla. Tekniikka ja materiaalit oivalletaan ilmaisun välineiksi, joiden tehtävä on nöyrästi palvella taiteellista päämäärää. (Rantasen avajaispuhe Galleria Otsossa, Tapiolassa 1986, Priha 2000, 52.)

Työni ovat henkilökohtaisten ajatusteni ja tuntemusteni kudottuja hahmoja, valon ja varjon kontrastien tutkielmaa. (Priha 2000, 15.)

En kudo kuvaa maisemasta, vaan yritän tekstiilitaiteen omin välinein herättää katsojassa ajatuksia, välittää tunnelmia ja tuntemuksia. (Verkalleen -teoksesta, Priha 2000, 76.)

Rantasen omaan ajatteluun tukeutuen katson ilmaisuvoiman taideteoksen ominaisuudeksi, joka on se kaikkein puhuttelevin. Se on se ominaisuus, jonka teoksesta muistaa vuosia jälkeenpäin ja jota on hyvin vaikea kuvata sanoin toiselle. Se, jonka näkee silmät kiinni, jonka tuntee. Se, jonka kuulee puhuvan äänettömästi.

5 ANALYYSIMENETELMÄT

Tässä tutkimuksessa pyritään Kirsti Rantasen taideteoksia ja niiden osatekijöitä tutkimaan ymmärtämään ja selittämään niiden luonnetta ja siten tulkitsemaan mistä teosten ilmaisuvoima syntyy ja miten se toimii. Kun tutkija itse toimii myös analysoijana, kyseessä on laadullinen tutkimus. Tutkimuksen luonteesta johtuen on perusteltua käyttää fenomenologista, fenomenografista ja hermeneuttista tutkimusotteita yhdessä monikanavaisen aineiston kanssa, jotta päästään mahdollisimman hyvään ja laadultaan luotettavaan päätelmään teosten merkityksistä (tutkijalle) ja siten tuloksiin. Esittelen tutkimusotteiden peruseriaatteita seuraavassa lyhykäisesti ja tiiviisti.

Fenomenologia on tieteenfilosofinen suuntaus, mutta tässä tutkimuksessa sitä on käytetty myös laadullisena tutkimusmenetelmänä, sillä se korostaa tutkijan omaa aktiivista, tarkoituksellista havaintojen tekoa. Tutkittava ilmiö, tekstiilitaideteos, avautuu tutkijalleen aitona, ennakkoluulottomana, rikkaana ja monimuotoisena kokemuksena, todellisuutena passiivisten mielikuvien sijaan. Tutkija pyrkii siis ennakkokäsityksistä vapaana havainnoimaan aktiivisesti ja oivaltavasti kohteena olevaa ilmiötä. Kuvailussa apuna ovat erilaiset tavat. (Anttila 2000, 285–286, 289.) Tässä tutkimuksessa ne ovat erilaiset teosanalyysitavat ja niiden yhdistelmät.

Fenomenologisen tutkimusotteen tavoitteena on kuvailun jälkeen päätellä, miten ilmiötä voisi yleistää, siirtyä yksittäisten ilmiöiden (teosten) taakse ja saada esille sen perusolemus. Prosessi on tutkijan ajatteluaineiston laadullista ja vertailevaa analyysia, mutta usein myös varsinkin materiaalisten taiteiden osalta, kuten tässä tutkimuksessa tekstiilitaideteokset, eri aistien (kosketus, näkö, kuulo, haju) tuottamien havaintojen järjestelyä oikeaan tulkintaan tutkijan omaan vankkaan kokemustietoon ja intuitioon perustuen. (Anttila 2000, 287–288.)

Nimensä mukaisesti fenomenografinen tutkimus keskittyy siihen, miten ympäröivä maailma hahmottuu ihmisen tietoisuudessa (Wenestam 1984, 39 Anttilan 2000, 290 mukaan). Se pyrkii tarkastelemaan ihmisen käsitystä jostain ilmiöstä ottaen huomioon henkilön taustan ja kontekstin. *Ilmiö* on ihmisen saama *kokemus*, josta hän rakentaa aktiivisesti itselleen *käsityksen*. Kokemus yhdistää nämä kaksi samanaikaista ja toisistaan erottamatonta asiaa. Käsitys on siis kokemuksen ja ajattelun avulla muodostettu kuva jostain ilmiöstä. (Anttila 2000, 290–291.) Fenomenografisessa tutkimuksessa tutkija tulkitsee omien käsitystensä perusteella havaintoja ja ajatuksia. Koska tässä

tutkimuksessa tutkija tutkii ja tulkitsee omia käsityksiään itse havainnoimastaan ilmiöstä, ovat tutkijan oma esiymmärrys aiheesta ja tutkimuskohteesta tavanomaistakin tärkeämmät. Koska menetelmä nojaa vahvasti tutkijan henkilöön, valmistautumiseen, taustatietoihin ja analyysiin sekä sen tulkintaan, ja on siten vain yksi näkökulma tutkittavaan ilmiöön, ei käytetyllä tieteenfilosofisella menetelmällä pyritä löytämään objektiivisessä mielessä katsoen totuutta. (Anttila 2000, 291.)

Hermeneutiikka fenomenologiaa ja fenomenografiaa paljon vanhempana ilmiönä pyrkii kuvaamaan ja ilmaisemaan ilmiötä täsmällisesti, arvot mukana kuljettaen. (Anttila 2000, 25–27.) Hermeneutiikan yhteydessä ei voi olla mainitsematta Martin Heideggeria ja Hans-Georg Gadameria, jotka ovat voimakkaasti vaikuttaneet sen sisältöihin ja menetelmiin 1900-luvulla. Anttilan (2000, 26) mukaan Gadamerilta on peräisin tutkijan esiymmärrys-käsite, joka ohjaa tulkinnan syntymistä tutkijan roolin ollessa yhtä tärkeä kuin tutkittava ilmiökin. Tavoitteena ei ole objektiivinen tulkinta, vaan heideggerilaisittain ymmärtämisen ja tulkinnan välttämättömyys.

Hermeneutiikkaan liittyvät keskeisesti hermeneuttinen kehä ja hermeneuttinen spiraali. Ne kuvaavat menetelmän perusluonnetta. Kehä tarkoittaa, että jokin osa voidaan käsitellä vain jonkin kokonaisuuden osana ja vastaavasti kokonaisuus muodostuu osista. Spiraali kuvaa tarkemmin sitä, kuinka yksityiskohtia on tarkasteltava osana kokonaisuutta ja sitä, miten yksityiskohtat vaikuttavat kokonaisuuteen. Laadullisessa tutkimuksessa käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tutkija käy vuoropuhelua koko ajan tulkiten yksityiskohtia osana kokonaisuutta omasta esiymmärryksestään käsin, korjaten tarvittaessa käsitystä ja yksityiskohtia vastavuoroisesti, toinen toisiinsa vaikuttaen, merkitystä jatkuvasti kehittäen ja parantaen. Työ vaatii empatiaa, taiteilijan rooliin ja asemaan antautumista ja tämän prosessin vaikutuksen ymmärtämistä kokonaisuudelle. Menetelmä on siis ymmärtävä ja tulkitseva. Näin edeten on mahdollista muodostaa riittävän laadukas aineistoa koskeva tulkintaehdotus, joka kuvaisi ilmiön merkitystä parhaalla mahdollisella tavalla. (Anttila 2000, 27–31.)

Kiinnostavasti hermeneuttinen spiraali kuvaa myös Rantasen kehittymistä taiteilijana erinomaisen hyvin, jopa niin hyvin, että viimeisimmät työt ovat itsessään spiraalin muotoisia. Spiraali toimii myös tutkimusmenetelmän kuvaamisessa: miten teosten havainnointi, analyysi ja tulkinta ovat keskinäisessä vuorovaikutuksessa yhdessä muun taustaineiston ja tutkijan ennakkotietojen ja -käsitysten kanssa.

5.1 Analysoitavan aineiston valinta, analyysilomake ja testianalyysit

Analysoitavien teosten valintaa pohjusti Rantasen digitoimattomaan arkistomateriaaliin perehtyminen Designmuseon varastossa alkuvuonna 2021. Arkistomateriaalin digitoimattomuus hidasti työskentelyä jonkin verran, sillä samoihin aihepiireihin liittyviä dokumentteja on arkistossa useassa eri kansiossa, eivätkä dokumentit ja kansiot välttämättä olleet kronologisessa järjestyksessä. Olen käynyt arkistomateriaalin, 8–10 hyllymetriä kokonaisuudessaan läpi. Siihen sisältyy paljon Rantasen artikkeleita lehtiin, puheita, luentoja, muistiinpanoja matkoilta ja näyttelyistä. Lisäksi arkistossa on työsuunnitelmia, sopimuksia julkisista teoksista, sekä luonnoksia teoksista ja näyttelysuunnitelmia. Arkistossa on myös Rantasen näyttelyjulkaisut ja kopioita Suomessa ja ulkomailla ilmestyneistä näyttelyarvosteluista, joita nykylukijan silmin katsottuna on hämmästyttävän paljon. Aineistoon kuuluu myös itseotettuja ja ammattikuvaajien ottamia valokuvia ja diakuvia taustamerkintöineen. Lisäksi on Rantasen työpapereita ja virallisia asiakirjoja Taide-teollisen korkeakoulun opetusajalta. Suuremman yleisön kiinnostuksesta häneen niin persoonana kuin taiteilijana kertovat lukuisat aikakauslehdissä ilmestyneet artikkelit Rantasesta ja hänen työskentelystään.

Arkistomateriaaliin perehtyminen on auttanut minua tutustumaan Rantaseen ja ymmärtämään häntä ihmisenä ja taiteilijana. Se on myös auttanut ymmärtämään aikakautta ja asioiden välisiä yhteyksiä. Koska arkistoon perehtyminen on tapahtunut työn alkuvaiheissa, se on helpottanut näkemään suurempia linjoja, muutoksia ja kehityskaaria Rantasen työskentelyssä ja taiteilijuudessa ja siten tukenut analysoitavien teosten valintaa. Prosessikuvat teosten valmistamisesta sekä kuvat teoksista, jotka ovat julkisissa kokoelmissa tai tiloissa ovat lisänneet ymmärrystäni Rantasen käyttämistä tekniikoista, rakenteista ja materiaaleista. Haasteena tutkimuksessa ja tutkimuskohteen ymmärryksen lisääntyessä on ollut Rantasen tuotannon kaikkinaisen laajuus ja monipuolisuus ja siten tutkittavan aineiston riittävä rajaaminen niin, että olennaisin kuitenkin saadaan otokseen mukaan.

Tutkimuksessa on rajoitettu käsittelemään vain niitä Kirsti Rantasen taidetekstiilejä, jotka ovat Designmuseon arkistossa. Tutkimuksen kohteena on yksi Designmuseon aiemmin hankkima Rantasen teos, mutta pääosa analysoitavista teoksista on tullut museon kokoelmiin Rantasen lahjoittamana vuonna 2016. Rantasen tuotantoon kuuluu Lahden Mikkulan kirkon tekstiilit ja suuri määrä julkisissa tiloissa, niin Suomessa kuin ulkomailla, olevia taidetekstiilejä. Museot ja yksityiset tahot ovat hankkineet Rantasen teoksia

näyttelyistä tai suoraan taiteilijalta itseltään ja Rantanen on lahjoittanut joitakin teoksia itse esimerkiksi ystävilleen. Nämä kaikki on rajattu tutkimuksen ulkopuolelle osin saavutettavuuden ja osin tutkimuksen rajaamisen vuoksi. Ne muodostavat kuitenkin mielenkiintoisen mahdollisuuden jatkotutkimukselle.

Edelleen tutkimuksen ulkopuolelle on rajattu Designmuseon kokoelmissa olevat, Rantasen suunnittelemat ja / tai valmistamat tākänät, kuvakudokset, ryijyt, puoliryijyt ja julkisten teosten pienoismallit sekä minitekstiilileiksi luokiteltavissa olevat (teoksen koko korkeintaan 20 x 20 x 20 cm) teokset. Syynä poisrajaamiseen on halu keskittyä lähemmin Rantasen tuotannossa Lausannen 5. kuvakudosbiennaalin jälkeen syntyneisiin kolmiulotteisiin teoksiin ja niiden ominaispiirteisiin.

Designmuseon asiantunteva henkilökunta on ystävällisesti ja kärsivällisesti vastannut lukuisiin kysymyksiini ja ollut apuna teosvalinnoissa monin tavoin. Kokoelmista vastaavalla intendentiltä Susanna Thieliltä olen saanut tärkeää tietoa museoiden käyttämistä arkistointimenetelmistä ja kirjauksista Memoron-järjestelmään ja sen edeltäjiin, jotka ovat auttaneet hahmottamaan teosluonnehdintojen (esimerkiksi seinätekstiili, lankateos tai installaatio) ristiriitaisuuksia. Amanuessi Harry Kivilinna on taustoittanut Designmuseossa esillä olleen Rantasen retrospektiivinäyttelyn kuraattorina näyttelyn taustoja ja teosvalintoja. Käytössäni on ollut myös retrospektiivin valokuvat, teoslistat ja näyttelytekstit. Lisäksi analysoitavien teosten ajoittamisessa, nimien oikeellisuuden tarkistamisessa ja teosvalinnassa on käytetty kriteerinä Rantasen itsensä tai ammattikuvaajien ottamien valokuvien takana olevia teosmerkintöjä, näyttelykatalogien teostietoja sekä Prihan koostamaa teoslistaa Rantasen teoksista, johon on merkitty teoksen valmistumisvuosi, nimi / nimet, tekniikat, osin myös käytettyjä materiaaleja, näyttelyt sekä teoksen mahdollisesti hankkinut taho.

Teosvalintojani on siis ohjannut pitäytyminen rajatussa, mutta Rantasen tuotannon monipuolisesti kattavassa otoksessa, jonka peruskriteereitä ovat olleet teosten valmistusaika Lausannen vuoden 1971 biennaalin jälkeen, käytetyt materiaalit ja tekniikat mahdollisimman monipuolisesti sekä teosten vaihteleva koko. Tärkeä kriteeri on ollut ripustettavuus Designmuseon arkiston tiloissa, mikä on rajannut suurimmat ja raskaimmat teokset ja installaatiot pois. Siksi vuonna 1987 tai sen jälkeen valmistuneita isokokoisia ja merkittäviä Rantasen teoksia ei ole voitu ottaa tähän tutkimukseen mukaan. Se on selvä ja valitettava puute, mutta oiva jatkotutkimuksen aihe, jolla voisi vielä entisestäänkin syventää tietämystä Rantasen teoksista. Lisäinformaatiota teosten kunnosta ja siten niiden ripustettavuudesta ja soveltuvuudesta analyysin kohteeksi on löytynyt Inka

Hännisen (2017) opinnäytteestä, joka kuvaa Rantasen teosten kuntokartoitusta retrospektiivinäyttelyn yhteydessä vuonna 2016. Analysoidut teokset on lueteltu taulukossa 1 seuraavalla sivulla. Teostiedoissa on ensisijaisesti käytetty Rantasen itsensä ja Prihan merkintöjä, jotka olen katsonut luotettavimmiksi ja yhdenmukaisimmiksi. Toissijaisesti tiedot perustuvat saatavilla oleviin näyttelykatalogeihin tai vastaaviin. Kaikista teoksista tekniikkatietoja ei ole ollut saatavilla.

Taulukko 1. Analysoidut teokset (DM. KR ark. ja Niina Hiltunen).

Teoksen nimi / nimet	Valm. vuosi	Mitat (k x l x s)	Tekniikka	Materiaali
Kun ois enemmän tuolta sarjasta Talonpojan tansseja	1973	1760 x 1740 x 110 mm	ontelokehys, ketjupujotus	pellava, villa, koivu-tuohi
Pirun kainalossa	1978	1010 x 1000 x 100 mm	ontelokudos, vapaata tekniikkaa	pellava, villa, räsy, juutti
Pöllit sarjasta Koivusavotta	1980	pituus n. 400 mm	vapaa kokeilu, harjoitelma / loimi- ja kudeontelo	villa, pellava, räsy, poppana, juutti?
Tervahautalöytö / Tervahauta	1980	1200 x 800 x 800 mm, 3 osaa	sekatekniikka	villa, rohdin, tervapaperi, (juutti, pukinkarva)
Äiti	1982	1350 x 1150 x 350 mm, 2 osaa	ontelokudos, sekatekniikka	villa, pukinkarva, rohdin, silkki, riepu
Pala ruudullista kangasta	1984	Ø 450 mm	nelihulpioinen vinoneliö, jatkuva diagonaali loimi ja kude	villa
Oma varjoni I	1984	2900 x 1000 x 150 mm	kiertävä kaksinkertainen pystyloimi, diagonaalikude, sumak	villa, pellava
Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa	1987	1600 x 1200 x 200 mm, 2 osaa	pystyloimi, ketjupujotus, ryijysolmua	aivinapellava, lyijypainot
Läpi tulen (opetettu koira)	1988	Ø 2500 mm	kupari, luonnonkuituja, oma tekniikka	luonnonkuituja (villa, pellava, räsy), kupari, myös efektilankoja
Ilmaan, ilmassa	1989	1880 x 2420 mm	-	aivina- ja rohdinpellava, villa, pellavakuitu, juutti
Himoittu, saalis – väri- käs kuin valo sarjasta Kolminäytöksinen draama	1989–1990	korkeus 1510 mm, Ø 600 mm	vapaasti riippuvat luonnonmateriaalit, sekatekniikka	villa, pellava, räsy, poppana, juutti, efektilankoja
Ajan vaippa	1990	350 x 350 mm	-	lyijy, pikilanka
Saumaton ihokas – Játekók	1991	220 x 220 mm	kehyksissä muotoon kudottu ontelo	maalattu puu, pikilanka
Fragile	1991	3 kpl, ei kokotietoja	sekatekniikka	maalattu puu, luonnonkivi, monofilamentti, luu, höyhen
Winterreise / Talvinen matka	1991	1700 x 2480 mm (3 osaa) ja 2800 x 100 x 380 mm (7 osaa)	kehyksissä muotoon kudottu ontelo, kudonta, kuvioiminta, loimimaalaus	villa, pellava, juutti, maali

Analysoitavien teosten lukumäärää ei määrätty ennalta, vaan kokonaismäärä (15 kpl) on muodostunut edellä kuvatuista kriteereistä sekä analyysiin käytettävästä ajasta elokuussa 2021. Valitut teokset kattavat eri kokoisia kolmiulotteisia tekstiilitaideteoksia, vaihtelevasti yksiosaisia tai useammasta osasta koostuvia vuosilta 1973–1991. Teokset on esitetty yllä olevassa taulukossa (Taulukko 1) ja erillisessä kuvaliitteessä (Liite 3) kronologisessa järjestyksessä, mutta analyysijärjestys oli satunnainen käytännön seikoista johtuen.

Teosten analyysia varten olen käyttänyt ja muokannut Lapin yliopiston Tekstiilitaiteen produktiot -kurssilla käytettyä teosanalyysilomaketta, jolla analysoin kurssityönä ja tätä tutkimusta varten koeanalyysinä Rantasen teoksen *Pöllit* Designmuseon arkistossa helmikuussa 2021. Lomake osoittautui työvälineenä hankalaksi monine tekstikenttineen ja epäselvine ja osin päällekkäisine analyysikohteineen. Yksinkertaistin lomaketta merkittävästi ja testasin sen vielä uudestaan *Ajan vaippa* -teoksen analyysillä toukokuussa 2021. Analyysi tehtiin tällä kertaa suoraan tietokoneelle, ei käsin paperille kirjaamalla, mutta päällekkäisiä merkityskenttiä oli edelleen liikaa. Arviointiajaksi yksittäistä teosta kohti varmistui noin 45–60 minuuttia. Johtopäätöksenä oli, että analyysilomaketta on vielä yksinkertaistettava ja selkeytettävä.

Lopullisessa analyysilomakkeessa (Liite 2) on luvun neljä alalukua mukailien vain kolme saraketta: värit ja materiaalit, tekstuuri (eli pintarakenne ja tuntu, sisältäen myös käytetyt tekniikat, joista tekstuuri syntyy) sekä kolmantena kolmiulotteisuus, sisältäen teoksen tai teosten osien muodon. Muodot-sarakkeeseen on mahdollista merkitä myös, jos teos on mahdollista asettaa esille eri paikoissa eri tavoin, vaihtelevasti. Kolmiulotteisuuteen on myös kuvattu, onko kyse pelkästään pinnan kolmiulotteisuudesta, vai onko teoksella laajempi kolmiulotteisuus. Tätä ilmiötä ja teoksen kolmiulotteisuutta suhteessa tilaan on kuvattu myös rivillä tilallisuus, vaikka analyysipaikka ei olekaan galleriamainen tila, eikä teoksista siten ole luettavissa tilallisuutta samoin kuin näyttelyssä tehtävässä analyysissä olisi mahdollista. Alkuperäisen lomakkeen ilmaisuvoiman olen siirtänyt vaakariville, jotta voin pohtia ja tulkita paremmin, miten edellä mainitut kolme osa-aluetta peruskysymyksenasettelun mukaisesti rakentavat teoksen ilmaisuvoimaa. Ensivaikutelma on lomakkeen ensimmäisellä sivulla alimmaisena, jotta analyysin edetessä se ei liikaa häiritسی varsinaista analyysia.

Analyysilomakkeen muokkauksen ja kehittelyn yhteydessä on myös tehty kuvaussuunnitelma (Liite 2), jonka tarkoituksena on toimia muistilistana. Jokaisesta teoksesta on otettu mahdollisuuksien mukaan vähintään yhdeksän yleiskuvaa ja sen lisäksi lähikuvia

tai kuvia yksityiskohdista muistikuvien ja kirjallisten merkintöjen tueksi. Näiden kuvien avulla olen voinut analyysia kirjoittaessa tarvittaessa palata teokseen ja sen konkreettiseen ulkomuotoon. Videokuvan avulla teoksesta välittyy rajallisesti analyysitila huomioiden teoksen tilallisuus ja sen kolmiulotteisuus paremmin kuin valokuvasta.

5.2 Vastaanottajakeskeinen, moniaistinen teosanalyysi ja sen soveltaminen tässä tutkimuksessa

Tekstiiliteoksen tutkimuksessa on aiemmin käytetty semiotiikkaa teosten merkien tulkitsemisessa, erityisesti silloin kun teokset ovat kuvallisia ja esittäviä (Peltovuori 1995). Tähän tutkimukseen valitut Rantasen teokset eivät kuitenkaan ole esittäviä vaan abstrakteja luonteeltaan, eikä niissä siten ole kuvaa tulkittavaksi. Oli myös pohdittava, miten analysoida teoksia luotettavasti tekstiiliteoksille luonteenomainen kolmiulotteisuus, materiaalisuus ja siihen liittyvä haptisuus huomioon ottaen. Näiden lisäksi taiteilija-tutkijaposition ja oman spesifin, tekstiileihin liittyvään ammattitaidon hyödyntäminen tuli myös näkyä analyysitavassa. Näistä syistä johtuen olen käyttänyt analysoidessani vastaanottajakeskeistä teosanalyysia ja yhdistänyt siihen moniaistista teosanalyysia Panofskyn sisällönanalyysin sijaan. (Anttila 2000, 256–281; Keskitalo 2013, 183–195.)

Vastaanottajakeskeisen analyysin peruslähtökohta on tunnistaa ja tunnustaa, että jokainen katsoja kokee teoksen eri tavalla ja luo siis sille aktiivisesti sisältöä omista lähtökohdistaan käsin. Analyysin subjektiivisesta luonteesta johtuen on tärkeää ymmärtää, että siinä kuvataan sanoilla tunteita, miellelyhtymiä ja assosiaatioita, joita teos analysoijassaan herättää. Tässä tullaan analysoijan kykyyn verbalisoida omat vaikutteensa sekä teoksen ilmaisemat merkitykset siten että sanat ovat muiden ymmärrettävissä. Anttila esittääkin Roland Barthesin (1980) teoriaan nojaten, että on olemassa analyysiin antautuvia kuvia (teoksia) *studium* ja sellaisia, jotka eivät avaudu, *medium*. Jälkimmäiset viritävät elämyksiä, joita on mahdotonta sanoa kuvailla, koska ”ne jollakin tavalla häiritsevät katsojan rationaalista, kriittistä ja analyttistä kykyä” (Anttila 2000, 265). Nämä häiritsevät kohdat ovat Barthesin teoriassa *punctum*: jokin irrationaalinen, luoksepääsemätön efekti, sanaton kohta taideteoksessa, joka vaikuttaa katsojan elämykseen. Teoksessa on siis jotain tärkeää, merkityksellistä, mutta katsojan on vaikea sanoa mitä tai mikä se on ja missä se on. (Barthes 1980, 67.) Näiden voimakkaasti merkitystä luovien kohtien huomioiminen on erityisen tärkeää vastaanottajakeskeisessä analyysissä. Omassa

tutkimuksessani tämä vaikeasti sanallistettava, mutta voimakkaasti vaikuttava tekijä yhdistyy ilmaisuvoimaan, jota olen käsitellyt aiemmin luvussa 4.4.

Barthesin *punctum* esiintyy myös Keskitalon (2013, 183–188) kuvailemassa moniaistisessa analyysisynteesissä. Se on ajallisaistinen prosessi, jossa analysoija tietoisesti yhdistää pidemmän ajan kuluessa erilaisia tietämisen tapoja muodostaakseen ruumiillisen kokonaisuuden ja tulkinnan analysoitavasta kohteesta. Näitä tietämisen tapoja ovat esimerkiksi taito, eri aistit, tunteet, mielikuvat, käsitteet, teoreettiset näkökulmat sekä ruumiillinen lukukulma. Visuaalista materiaalia tarkastellaan eläytyvällä moniaistisella luenalla, jossa analysoijan oma tieto- ja toimintataito, materiaalituntemus ja tekninen osaaminen ovat olennainen tietolähde, mutta yhtä tärkeitä ovat tutkijan tunteet, reaktiot ja aineiston herättämät kysymykset. Nämä aisti- ja tunnetiedot ovat erityisen tärkeitä niissä kohdissa (*punctum*), joissa muunlainen tietäminen ei tunnu auttavan tulkinnassa ja siksi ne tutkijan tunnetietoihin yhdistyessään ja yhdessä kognitiivisen tason käsitteellistämisen kanssa tuottavat uutta tietoa analyysin kohteesta. Moniaistinen analyysitapa siis korostaa prosessin ajallisuutta, tutkimuskohteeseen eläytymistä ja toiminnallisuutta.

Keskitalosta (2013, 183–195) poiketen olen muuttanut moniaistisen analyysin järjestystä paremmin tekstiilitaideteosten analyysiini soveltuvaksi. Omassa moniaistisessa analyysissäni aloitin analyysin kirjaamalla ensivaikutelmani teoksesta sangen intuitiivisesti. Tutkimukseni toisessa analyysivaiheessa, perehtymisessä, analysoijan ymmärrys tekoprosessista ja sen kuvailusta nousee esiin. Tutkin teosta moniaistisesti ja kirjaan mahdollisimman tarkasti fyysisiä, nähtävissä ja kosketettavissa olevia faktatietoja lomakkeelle; materiaaleja, värejä ja pintastruktuureja sekä tekniikoita teoksesta, sen kokoa ja muotoa sekä teosten osien keskinäistä sommittelua. Teoksen tuntu eli haptisuus voi olla linjassa teoksen ulkoisen olemuksen kanssa, tai se voi olla ristiriidassa sen kanssa. Tämä on seikka, joka vaikuttaa tekijän teokselle antamaan merkityksen ja ulkomuodon suhteeseen ja se on keskeinen tekijä ja ilmiö myös teoksen tulkinnassa ja vastaanottajan merkityksenannossa.

Kaikkien teosten kohdalla on noussut esiin joku hämmäntävä tai häiritsevä kohta. Nämä voivat olla esimerkiksi kysymyksiä tai pohdintoja teoksen koosta, muodosta, väreistä tai materiaaleista, tai esimerkiksi niiden suhteesta teoksen nimeen. Häiritsevän kohdan tarkempaan tutkimiseen ja purkamiseen olen paneutunut Keskitalon (2013, 192–195) mukaisesti Barthesin *studium-punctum* -luentaa väljästi soveltaen. Se on sisältänyt vapaata moniaistista sekä assosioivaa teoksen luentatapaa, ilmeisiä ja piilomerkityksiä sanallisesti ja kuvallisesti etsien. Tässä apuna on ollut oma tietotaito materiaaleista, teoksen

valmistamistavoista ja tekniikoista sekä niiden yhteys omiin henkilökohtaisiin ja kulttuurisiin merkityksiin.

Seuraavassa ja vaativimmassa analyysivaiheessa tulkitsen teosta, sen merkitystä ja ilmaisuvoimaa edellisten vaiheiden kautta saamieni ja kirjaamieni havaintojen avulla. On tärkeä huomata, että teosten analyysi on pidemmän ajan kuluessa tapahtuva tietoinen ajatteluprosessi. Tulkinta teoksesta ei siis synny heti analyysitilanteessa tai välittömästi sen jälkeen. Ajan kuluessa on ollut mahdollista jäsentää teoksista saatua aistista tietoa ja sen pohjalta heränneitä kysymyksiä, tunteita ja ajatuksia, joita olen heijastanut muuhun aineistoon. Keskitalon (2013, 193–194) esittelemään analyysisynteesiin kuuluu myös objektiivinen mutta moniaistinen, teosprosessiin liittyvien tekijä- ja taidemaailma-kohtaisten merkityksien analyysi. Näitä elementtejä edustavat omassa tutkimuksessani Rantasen arkistomateriaalit.

Käyttämässäni vastaanottajakeskeisessä moniaistisessa teosanalyysissä ja sen kulussa on mukana semioottisen analyysin merkin merkityssuhteiden sisältämää monikerroksisuutta, jota Anttila (2000, 270–271) esittelee Marketta Luutosen (1997) käyttämillä analyysivaiheilla. Luutosen analyysivaiheet pohjautuvat Piercen firstness, secondness ja thirdness -vaiheisiin. Analyysin aikana tarkastelunäkökulmani siis vaihtelee ensivaikutelmasta perehtymiseen ja tulkintaan. Lopulta pyrin myös siirtymään yksittäisestä teoksesta yleiseen, löytämään jonkin yleisin laadun, ymmärtämään teoksen olemuksen. (Luutonen 1997, 51–54.) Tähän näkökulmaan palaan tarkemmin vielä luvun 6 tuloksissa ja loppuluvussa 8, joissa pyrin löytämään Rantasen teoksista joitain yleistettäviä piirteitä, jotka näkyvät mahdollisesti myös muissa teoksissa.

Vastaanottajakeskeisessä teosanalyysissä tärkeää on refleктоiva ”keskustelu” ja sen tosiasiain huomiointi, että teoksen tarkastelijan oma kompetenssi analysoida ja tulkita muodostaa analyysissä keskeisen tekijän. Koska analyysi on pitkälti subjektiivinen kokemus, asettaa tämä merkittävästi suurempia vaatimuksia luotettavuudelle kuin sellaiset analyysimenetelmät, joissa analysoidaan teosta objektina. Siksi on tärkeää todeta, että kaikki tulkinnat eivät välttämättä ole hyväksyttäviä, ”oikeita” tai edes kohtuullisia. Vastaanottajakeskeisellä analyysitavalla saatu tieto ja tulkinta onkin syytä asettaa huolellisesti omaan kehukseensä. (Anttila 2000, 264.)

Vastaanottajakeskeisen, moniaistisen analyysimenetelmän luotettavuuden lisäämiseksi olen käyttänyt esineanalyysimäisiä kuvailutapoja ja luonnehdintoja esimerkiksi teosten rakenteesta, pintastruktuurista ja valituista materiaaleista ja niiden yhteydestä toisiinsa

(Anttila 2000, 280–281). Artefaktianalyysitavaksikin nimitetty keino edellyttää tekijältään vankkaa perehtyneisyyttä edellä mainittuihin asioihin, minkä katson tuovan omalle analyysilleni tiettyä validiutta, luotettavuutta ja toistettavuutta. Nämä tarkastelukohteet ovat luonteeltaan sellaisia, että ne ovat hyvin myös jonkun toisen, vähintään yhtä asiantuntevan analysoijan toistettavissa ja löydettävissä.

Ylilyöntejä, ylitulkintoja ja virhepäätelmiä välttääkseni olen hyödyntänyt Designmuseon arkistossa olevaa, Rantasen itsensä luovuttamaa dokumenttiaineistoa taustoittamassa analysoitavia teoksia, niiden syntyä ja Rantasen itsensä niille antamia tulkintoja ja merkityksiä (vrt. Anttila 2000, 277–280). Designmuseossa oleva dokumenttiaineisto on kuitenkin Rantasen itsensä luovuttamaa ja siten luonteeltaan rajattua, joten se voi rajoittaa, tukea tai luoda ristiriitoja omille tulkinnoilleni. Palaan tutkimusmenetelmän luotettavuuteen suhteessa tuloksiin tarkemmin luvussa 7.

6 AINEISTON ANALYYSI JA TULOKSET

Analyysi paljastaa Rantasen teoksista monia yhtäläisiä piirteitä: värien käyttö, monimateriaalisuus ja kolmiulotteisuuden monivivahteisuus pintastruktuurista teoksen moniosaisuuteen kulkevat rinnakkain vuosikymmeneltä toiselle. Tekstiiliteosten tekniset mahdollisuudet, väri, materiaali ja kolmiulotteisuus yhdistettynä valoon tuovat esille tiettyjä havaintoja. Ne yhdessä luovat vaikutelmia tekstiilin ominaisuuksista, joita ovat esimerkiksi kepeys, häipyvyys, kuultavuus, läpinäkyvyys tai -näkyttömyys. Näissä vaikutelmissa oma roolinsa on myös teosten massalla, volyymilla, elastisuudella, plastisuudella ja tiällä.

Rantasen teoksissa väri, materiaali, tekniikka, struktuuri ja pinnan kolmiulotteisuus kulkevat käsi kädessä. Ne ovat toisistaan erottamattomia. Moniaistisen teosanalyysin kohteena olevista 15 teoksesta on koottu seuraaviin alalukuihin havaintojani. Ensimmäisessä alaluvussa keskityn kuvaamaan teoksissa ilmeneviä samankaltaisuuksia ja toistuvia piirteitä värien ja materiaalien suhteen. Toisessa alaluvussa tarkastelun kohteena on teosten struktuuri ja kolmiulotteisuus. Viimeisessä alaluvussa pohdin teosten ilmaisuvoimaa. Kuvaliitteestä (liite 3), jossa kuvat ovat Taulukon 1 mukaisessa järjestyksessä, lukija voi itse todeta taiteilijan kehityskaaren ja teosten luonteen muutoksia. Tekstin lomaan sijoitettujen teosten yksityiskohtakuvien avulla pyrin näyttämään kuvattuja piirteitä tarkemmin lukijalle. Nämä kuvat eivät ole keskenään mittakaavassa, suoraa vertailua materiaalien ja rakenteiden / elementtien koosta ei siis kuvien perusteella voi tehdä.

6.1 Monivärisuus ja monimateriaalisuus analysoiduissa teoksissa

Analysoituihin teoksiin valikoitui erivärisiä töitä: on punaista (*Pirun kainalossa, Äiti, Läpi tulen*), mustaa (*Tervahauta, Äiti*), erilaisia harmaan sävyjä (*Ajan vaippa, Saumaton ihokas, Winterreise*), valkoista tai hyvin vaaleaa (*Kun ois enemmän tuolta; Pöllit; Ilmaan, ilmassa, Oma varjoni I, Talvinen matka*), sinisen sävyjä (*Oma varjoni I, Winterreise*). Monissa teoksissa eri värit ja sävyt yhdistyvät siten, ettei teosta voi luonnehtia yhdellä värillä (*Winterreise, Oma varjoni I, Alkuaineet: tuli vedessä maa ilmassa*). Jotkut teokset ovat kirjavia, mutta tuo nimitys negatiivisine konnotaatioineen ei mielestäni tee oikeutta teoksille *Himoittu, saalis* ja *Pala ruudullista kangasta*, ehkä olisi puhuttava värikylläisistä teoksista. Entä miten luonnehtia teoksen *Fragile* yleisväriä, onko sitä edes? Yhtä kaikki,

analyysiteokset edustavat kattavaa otosta Rantasen teoksista niin värien kuin materiaalienkin suhteen.

Monien kudottujen teosten väripinta näyttäytyy katsojalle ensin monokromaattisena, vaikka tosiasiaassa yksittäisten sävyjen ja materiaalien kirjo on suuri. Syy tähän on eri sävyjen sekoittumisessa näköhavainnoissamme optisesti. Näin on esimerkiksi alla olevissa teoksissa (kuva 9) *Kun ois enemmän tuohta*, *Oma varjoni I* ja *Winterreise*.



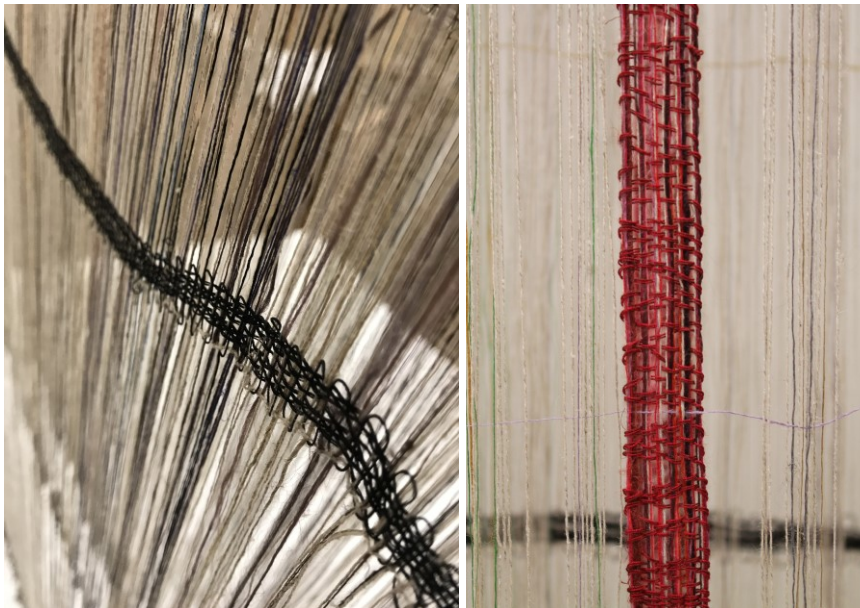
Kuva 9. Yksityiskohtat teoksista *Kun ois enemmän tuohta* 1973 (oikealla), *Winterreise* 1991 ja *Oma varjoni I* 1984 (vasemmalla). Kuva: Niina Hiltunen.

Samoista teoksista löytyy myös oivia esimerkkejä Rantasen taidosta käyttää jotakin väriä yksityiskohtien tai muodon korostamisessa (*Winterreise*) ja pinnan elävöittämisessä (*Kun ois enemmän tuohta*). Myös kuvassa 10 olevat esimerkit näyttävät kuinka väri rakentaa pintaa. Kuvat 11 ja 12 teoksista *Läpi tulen* ja *Tervahauta(löytö)* paljastavat väripilkkuja, jotka tuovat pintaan eloa ja vivahteikkuutta. Näillä keinoin Rantanen rakentaa teoksen kokonaisuuttoa, värien liukumia, kuvioita.



Kuva 10. *Talvinen matka (Ikuinen jää)* 1991 ja *Oma varjoni I* 1984 teoksen yksityiskohta yläosasta. Kuva: Niina Hiltunen.

Toinen, herkempi esimerkki Rantasen hienovaraisesta, mutta hyvin tarkoituksellisesta värinkäytöstä ja optisesta sekoittumisesta on teoksesta *Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa*. Teoksen yleissävy painetuissa kuvissa (ks. Liite 3) näyttää yleensä melko tassisesti luonnonvalkoiselta, toki musta vaakalinja ja punainen pystyviiva erottuvat selvästi. Kuvista ei myöskään pääsääntöisesti välity teoksen hauras läpikuultavuus, kolmiulotteisuus eikä materiaalin hienous: yksittäisiä aivinapellavaisia lankoja, joiden järjestys on ilmeisen tarkkaan mietitty tummasta vaaleaan, molemmissa teoksen osissa vain päinvastaisesti. Sävyt ovat herkkiä, mutta mukana on myös yksittäisiä hyvin kirkaansävyisiä lankoja, jotka tuovat teokseen elävyyttä ja syvyyttä. Kokonaisuus on hienostunut ja ilmaisullisesti vahva. Raskaat lyijypainot pitävät langat suorassa, niistä kuuluu yllättävän kirkas helähdys niiden osuessa toisiinsa. Teos on erinomainen esimerkki Rantasen kolmiulotteisuuden ja tilallisuuden hallinnasta hyvin ilmapalla teoksella, jossa kudonnan osuus on minimaalinen rajoittuen punaiseen ja mustaan palttinasidosraitoihin sekä yksittäisiin tasavälein solmeiltuihin vaakalankoihin.



Kuva 11. Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa 1987, yksityiskohtia. Kuva: Niina Hiltunen.

Vaaleita teoksia on useita: Kun ois enemmän tuohta, Alkuaineet, Oma varjoni I, Winterreise (kuvat 9–11). Toinen ääripää, lähes musta löytyy *Tervahauta(löytö)* -teoksesta (kuva 12). Se on kuin maan povesta löytynyt, multainen ja muinainen kangistunut tekstiiliaarre. Terva tuoksuu ja käteen kappaleet tuntuvat painavilta ja raskailta. Visuaalinen

havainto yhdistyy teoksen väriin ja muotoon. Kun näitä ääripäitä katsoo, tulee mieleen, tapahtuiko värin esiintymisessä kehitystä Rantasen teoksissa?

Sinänsä värin käyttö ei näytä muuttuvan juurikaan Rantasen uran aikana, vaan Rantasen teosten värimaailma tutkituissa teoksissa vuosilta 1973–1991 on pysyvästi kiinnostava ja moniulotteinen. Hän valitsee värit periaatteilleen uskollisesti teoksen lähtökohdista käsin: väri ja materiaali ilmaisevat teoksen luonnetta ja viestiä teoksen merkityksistä, taiteilijan näkemystä. Rantanen käyttää värejä harkiten ja pidättyvästikin ehkä, mutta on helppo yhtyä Ullamaria Pallasmaan (Oulun taidemuseo 1993, 2) luonnehdintaan Rantasen väreistä, jotka ovat ”hehkuvia kuin elämä, syviä kuin kuolema”. Rantasen oma kiteytys värien käytöstä sisältää jotain ehdottomuutta, ankaruuttakin:

[...] Käytän värejä; punaista ja keltaista, kuumaa kuin tuli ja aurinko, virtaavan veden ja pakkastaivaan viileää sinistä. Annan värien kimmahda valkeasta pellavasta ja saatan kaikki värit kuolemaan mustaan maahan. (Rantanen *Abandoned Stages*; Priha 2000, 80.)



Kuva 12. Tervahauta(löytö) 1980, yksityiskohtia. Kuva: Niina Hiltunen.

Rantasen teosten värit ovat valtavasta materiaali- ja sävykirjostaan rakentumisesta huolimatta usein selkeitä. Aivan kuin värin puhtaus korreloisi Rantasen viestin puhtauden ja suoruuden, välittömyyden kanssa. Valkoisia / luonnonvalkoisia töitä on paljon, mutta niidenkin värissä on aina syvyyttä ja moniulotteisuutta. Pastellisävyyttä vaikuttaa ensisilmäyksellä olevan vähän, mutta tarkempi analyysi paljastaa monista teoksista hentoa

vaaleanpunaista ja -sinistä, laventelinsävyistä violettia, mintunvihreää, persikan sävyjä, vain keltaista näyttäisi olevan poikkeuksellisen vähän (kuva 13).



Kuva 13. Pastellisävyjä yksityiskohdissa teoksissa Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa 1987, Pöllit 1980 ja Oma varjoni I 1984. Kuva: Niina Hiltunen.

Niukka ja puhdas, selkeä väriskaala teoksessa mahdollistaa teoksen muodon korostamisen värin kustannuksella. Vai pitäisikö sanoa, että väri korostaa ja tukee muotoa? Näin tehdessään Rantanen käyttää väriä teoksen keskeisenä elementtinä: väri ei varasta huomiota, vaan tukee struktuuria, rakennetta ja muotoa, sillä on kantava merkitys. Oivallinen, muodoltaan yksinkertainen, mutta monimerkityksinen teos *Läpi tulen (opetettu koira)* kuvissa 14 ja 15 osoittaa, miten muoto ja väri ovat yhtä: Voimakas punainen korostaa vanteen muotoa, jolloin se rakenteellisesti kevyenä, ilmaa halkovana myös erottuu näyttelytilassa ja teoskokonaisuudessa. Suuri halkaisija 250 cm mahdollistaa läpikulkemisen, aidon tilallisen kokemuksen. Rantanen käyttikin vanteita tehokkaasti eri tavoin sijoiteltuina näyttelyissään, ja varioi myöhemmin tätä ensimmäistä vanneteostaan. Vuonna 1988 valmistui eri muotoihin aseteltava spiraalimainen teos nimeltä *Palava palaa / Eld och lågor*, 1989 teos *Pystysuora väreily* ja 1990 syntyi kaksi teosta: sininen vanne *Läpi veden* ja moniosainen *Ajatuksen kulku* (kuva 15). *Ajatuksen kulku* -teoksessa on viisi suurta, eriväristä ja väriliukumien tehtyä vannemaista spiraalia, jotka eri tavoin aseteltuina luovat teoksen. Tekniikan huipennus niin värien ja materiaalin määrässä kuin volyymissäkin on Kansallisoopperan teos *Carmen ja Juha* vuodelta 1993.



Kuva 14. Läpi tulen 1988, yksityiskohta. Kuva: Niina Hiltunen.



Kuva 15. Läpi tulen 1988 Kivijalka Kannaksella -näyttelyssä Etelä-Karjalan Taidemuseossa 1990. Kuva: DM KR. ark. / Markku Lötjönen.

Niukahkon väriskaalan lisäksi Rantanen käyttää värejä elävästi. Hän yhdistää estoitta erivärisiä lankoja yhteen nippuun, liu'uttaa taitavasti ilman selkeitä rajoja, toisinaan rajaa värit tiukasti jopa rajaa korostaen, katsetta suunnaten ja muotoa rakentaen. Näistä hyvä esimerkki paitsi muodon mutta myös viestin korostumisesta värin avulla on *Winterreise* (kuva 16). Teoksen molemmissa osissa toteutuu edellä mainittu monivärisyys ja värien optinen sekoittuminen, mutta eri tekniikoin toteutetut pinnat myös rakentavat ovaalia muotoa ja nousevaa linjaa. Sinisenmusta yö vaihtuu harmaanvalkeaksi, kun kevät ja matka etenevät.



Kuva 16. Yksityiskohtia teoksesta *Winterreise / Talvinen matka* 1991. Kuva: Niina Hiltunen.

Kirsti Rantasen teoksissa monivärisyyden ohella toinen toistuva piirre on monimateriaalisuus, jonka voi huomata jo edellä esitetyistä yksityiskohtakuvista. Hän käyttää samassa teoksessa useita keskenään erilaisia luonnonkuitumateriaaleja (esimerkiksi villa, sisal, kookos, hamppu, juutti, pukinkarva, pellava, poppana, räsy) mutta myös saman materiaalin eri vahvuuksia esimerkiksi pellavasta ja villasta. Nämä kaksi piirrettä voivat myös yhdistyä samassa teoksessa, kuten kuvassa 17, teoksissa *Ilmaan, ilmassa* ja *Himoittu, saalis*. Materiaaleja on voitu käyttää sekä erivahvaisina lankoina että kuituina, kankaita leikattuna tai revittynä.



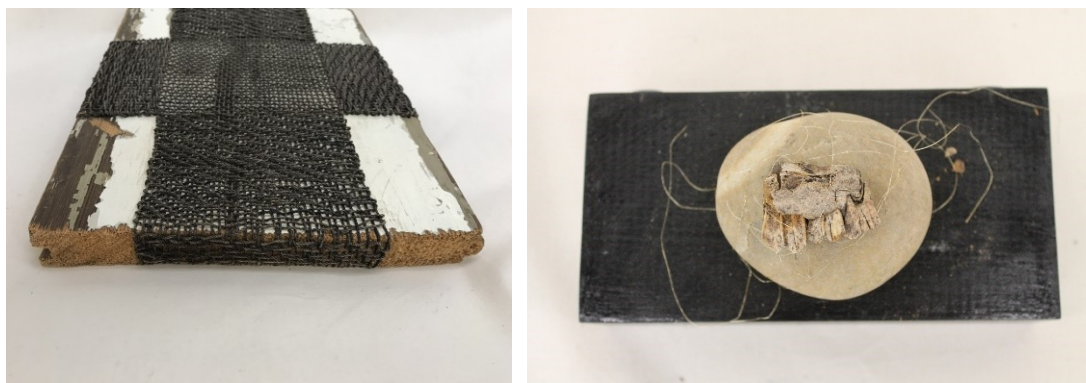
Kuva 17. Yksityiskohtia teoksista *Ilmaan, ilmassa* 1989 ja *Himoittu, saalis* 1989–90. Kuva: Niina Hiltunen.

Himoittu, saalis -teoksessa monimateriaalisuus korostaa värin esiintuloa ja syvyyttä eri materiaalien ja paksuuksien heijastaessa valoa eri tavoin. Massiiviset ryppäät pysäyttävät valon paksuun materiaalseinään, jättävät sen kimpoilemaan materiaaleissa ja valo hehkuttaa väriloistoa. Ohuet rakenteet ja kuidut *Ilmaan, ilmassa* -teoksessa päästävät

taas valon läpi ja luovat herkkiä varjokuvia. Myöskään värit eivät erotu, vaan hennot sävyt erottuvat ja tulevat näkyviksi vain läheltä katsottaessa.

Siksi voikin sanoa, että väri, materiaali ja muoto ovat Rantasen ilmaisussa ja taiteentelemisessä keskeinen elementti, kuin yksi ja tasaveroinen komponentti. ”Materiaali on siemen, josta työni kasvaa. Struktuuri on jälki minuudesta.” toteaa Rantanen materiaalin merkityksestä työskentelylleen. (Priha 2000, 15; 80.)

Monimateriaalisuus sisältää Rantasen kohdalla myös ajatuksen muusta kuin tekstiilimateriaalista. Rantanen siirtyy materiaaleissa perinteisistä tekstiilimateriaaleista ennakkoluulottomasti kohti köyisiä, naruja ja yksittäisiä lankoja ja kuitukimppujakin. Hän käyttää uransa aikana tervanarua, pukinkarvaa, paperinarua, siirtyy sitten vapaisiin lankoihin, kunnes myöhäisemmässä tuotannossa esille tulee teoksia, joissa tekstiilikuituihin on yhdistetty metallia, lyijyä, puuta, luita, kiveäkin, jotta teokselle on saatu haluttu (kolmiulotteinen) muoto. Monimateriaalisuus on juuri sitä Rantasen luomaa monikerroksellisuutta, joka yhdistyy teosten muotoihin ja tarkoituksellisesti monitulkintaisiin teosnimiin. Samalla hän siirtyy yhä käsitteellisempään ilmaisuun, kuten teoksissa *Saumaton ihokas* ja *Fragile* (kuva 18).



Kuva 18. *Saumaton ihokas* 1991 ja *Fragile* 1991. Kuva: Niina Hiltunen.

6.2 Kolmiulotteisuus teosten strukturissa ja muodoissa

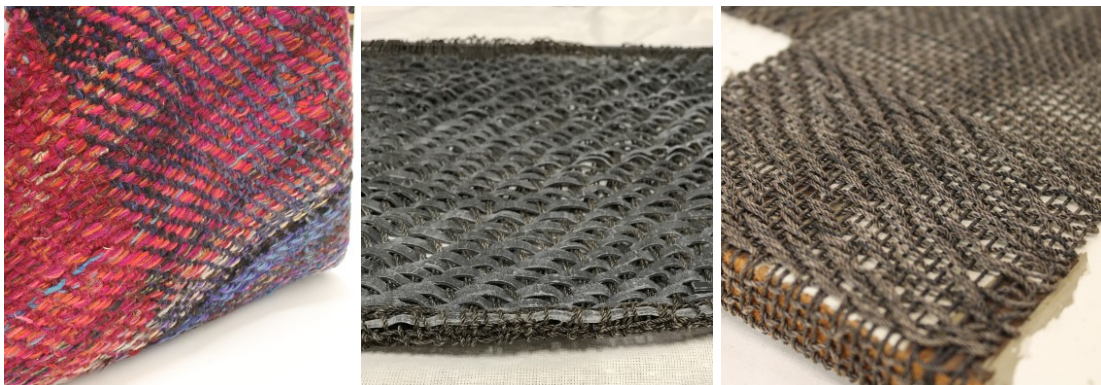
Rantanen käyttää teoksissaan teknisesti ”vaatimattomia” kudonnan perussidoksia: palttinaa, palttinan kaltaista panamaa, toimikasta, pomsia. Vaatimattomuus tässä tarkoittaa, että nämä sidokset syntyvät vähäisellä välinemäärällä kangaspuissa kudottaessa. Rantasen tekniikkana analysoiduissa teoksissa oli vapaisiin pystyloimiin käsin kutominen, pujottaminen tai puiseen kehikkoon pingotettuihin lankoihin muotoon kutominen. Siinä

nämä perussidokset toimivat erinomaisesti antaen samalla mahdollisuuksia vapaaseen variointiin ja sidospinnan muunteluun ja vaihteluun eri osissa teoksia. Koska loimilankojen sidospisteet voivat vaihdella vapaasti toisin kuin kangaspuissa kutoen, on sidoksen ehdoton määrittely palttinaksi, panamaksi tai pomsiksi Rantasen teoksissa usein haastavaa, kuten kuva 19 osoittaa.



Kuva 19. Kuvakollaasi sidoksista teoksissa Pirun kainalossa 1978, Pöllit 1980, Äiti 1982. Kuva: Niina Hiltunen.

Selkeää aaltoilevaa toimikaspintaa ja toimikasviiva löytyy teoksista *Saumaton ihokas* ja *Ajan vaippa*. Kankeista materiaaleista, pikilangasta ja lyijynauhasta johtuen sidoksen toimiviiva hahmottuu paremmin hieman sivusta eikä suoraan edestä katsottuna. Pehmeistä villoista kudottu *Pala ruudullista kangasta* on myös toimikasta, sen värikylläisyys vaihtelee ruuduittain, mutta toimiviiva hahmottuu selvästi (kuva 20).



Kuva 20. Toimikaspintoja teoksista *Pala ruudullista kangasta* 1984, *Ajan vaippa* 1991 ja *Saumaton ihokas* 1991. Kuva: Niina Hiltunen.

Teosten sisällön kannalta sidoksen määrittely on tarpeetonta, sillä vaikka materiaalit ja teoksen rakentuminen perinteisiin sidoksiin ovat Rantaselle tärkeitä, niitä ei ole valittu

vain helpon teknisen toteutustavan vuoksi, vaan ne rakentavat merkityksiä suoraan ja välillisesti, kun loimi- ja kudelangat kohtaavat, tai kun ne muodostavat jotakin enemmän kuin vain nähtävää pintastruktuuria tai muotoa:

Kudonnan rakenne ja materiaali puhuvat: tekstiili ei ole pelkkää pinnan koristelua, ei määrätyn kudonnaistekniikan toteutusta, vaan se on viesti, sanoma, siinä missä sana, kuva tai sävel (Kudontaa-väv-a Tese-tisser -näyttelystä, Priha 2000, 25).

Pöllit-teos edustaa analyysiin valikoidussa otoksessa Rantasen tuotannosta hyvin realistista teosta: *Pöllit* todella näyttävät koivupölleiltä (kuva 21). Pöllien väritys sekä koko ja muoto on hyvin autenttinen, muhurainen, ja pienestä koostaan huolimatta ne ovat yllättävänkin painavia. Pinnassa on useita eri tavoin kudottuja kohtia, jotka muistuttavat livekkeen sahan tekemiä nirhaumia tuohipinnassa. Pöllien päässä olevat vuosirengaat on eniten tyylitelty. Syy luonnonmukaiseen ilmaisuun lienee Pöllit-teosten ajallisessa ja ajatuksellisessa yhteydessä (kuvalliseen) Vihreää kultaa -kuvakudossarjaan, sillä Rantasen perusajatus taiteessaan yleensä, ja erityisesti vuoden 1971 jälkeen oli irtautua realistisesta kuvauksesta: ”En kudo kuvaa maisemasta, vaan yritän tekstiilitaiteen omin välinein herättää katsojassa ajatuksia, välittää tunnelmia ja tuntemuksia” (Rantanen Verkalleen teoksesta; Priha 2000, 76.). Erikoinen tehokeino on kuitenkin kolmannen pöllin avoin pää, jonka merkitystä jään pohtimaan pitkäksi aikaa. Ehkä se selittyy parhaiten vuoden 1981 Rantasen ja Pesosen yhteisnäyttelyä taustoittavalla tekstillä, jossa kerrotaan teosten olevan harjoitelmia ja vapaita kokeiluja loimi- ja kudeonteloihin. Teoksissa on myös etsitty sisällön ja muodon vastakohtaisuutta muun muassa akseleilla ihmisen rakentama geometria / ihmisen silpoma luonto; ihminen, luonto / konstruktio; sulkeutunut / avoin ja vakava / hilpeä (DM. KR ark.). Jään myös miettimään, missä on taiteilijan oma kuva vuodelta 1980, eli teos nimeltä *Melkein pöllivainaa* ja mikä sen yhteys näihin teoksiin on? *Melkein pöllivainaa* -teos oli viimeksi esillä 1990 Galleria Nuovon näyttelyssä.



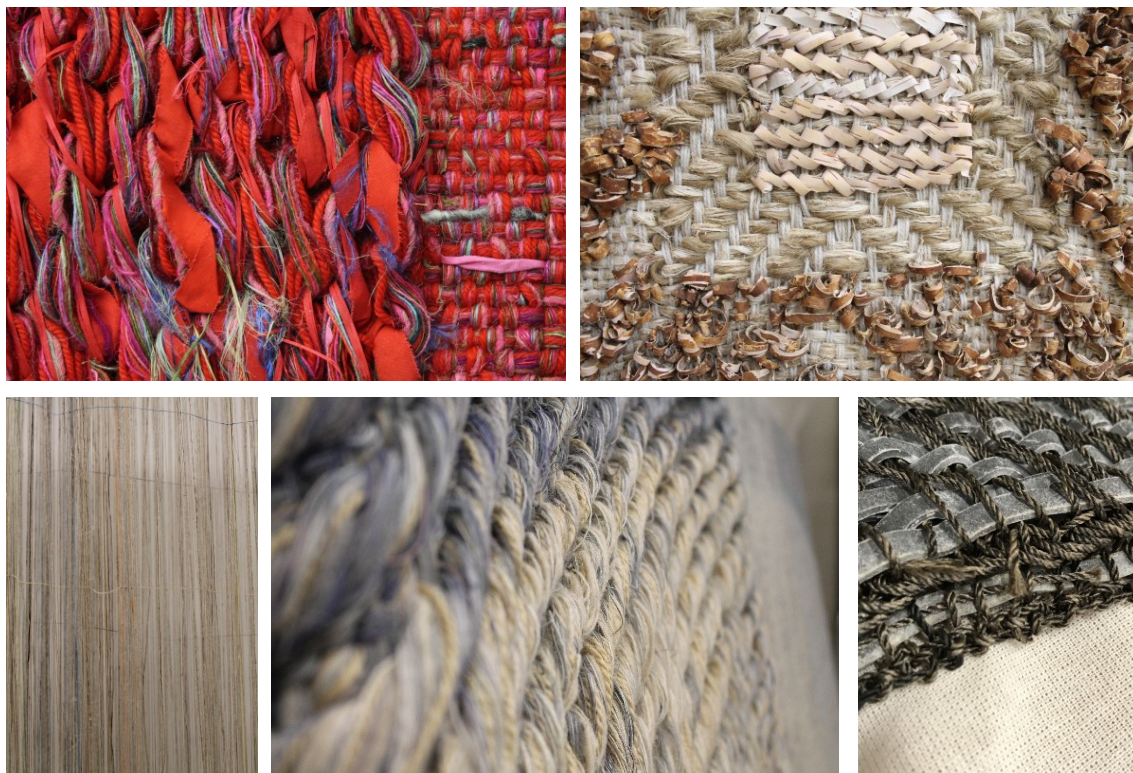
Kuva 21. Pölli 1980 ja yksityiskohta avoimen pöllin päästä. Kuva: Niina Hiltunen.

Pöllit yhdessä *Tervahauta(löydön)* kanssa aloittavat Rantasen uralla myös selvästi uuden ajan: siirtymisen pienikokoisten kolmiulotteisten, vapaissa loimissa kudottujen ja koikeiluluontoisten teosten kautta samalla tekniikalla valmistettuihin, yhä suurempiin moniosaisempiin teoksiin ja teoskokonaisuuksiin. *Tervahauta(löydön)* kanssa 1982–1985 ulkomailla ja Suomessa kiertäneessä 5 suomalaista tekstiilitaiteilijaa -näyttelyssä oli myös analysoitu teos *Äiti*. Merkittävästi suurempi koko ja volyyymi sekä paino on jo teoksissa *Pala ruudullista kangasta* ja *Oma varjoni I*, molemmat vuodelta 1984, jotka ovat jo niin raskaita, ettei niiden yksin nostaminen onnistu. Teosten kokoluokka, volyyymi ja massa vain suurenevat kohti uran loppua ja *Winterreisea*.

Virta Virtaa -näyttelyssäkin mukana olleet teokset *Alkuaineet* ja *Oma varjoni I* muodostavat myös selvän jatkumon Rantasen 1970-luvun alussa aloittamille tekstiilikokeiluille ja *Pölli*-teoksille, joissa luonnon vaikutus töiden pintastruktuuriin oli yksi peruselementti. Rantanen on todennut pintastruktuurien olevan ”kuin arkeologisia kaivauksia, sisäisiä kaivauksia minuun itseeni” (Veräjänkorva 1987c, 52.)

Pöllit-teoksessa oli yhdistelty eri sidospintoja sekä vapaata ja kangaspuissa kudottua pintaa. Vapaasti kudottuihin melko suurikokoisiin teoksiin Rantanen on usein yhdistänyt ketjupujotusta tai kiertopujotusta eli sumakia, jotka ovat ikivanhoja kudotun kankaan koristelutapoja. Rantanen käyttää pujotuksia kuitenkin myös yllättävästi (kuva 22): erittäin paksuina kuitunippuina, jotka erottuvat teoksen muusta pintastruktuurista selvästi ja

luovat paitsi kolmiulotteisuutta myös dynamiikkaa teokseen (*Pirun kainalossa*, *Winterreise / Talvinen matka*) tai langanohuina, tuskin havaittavina stabiloijina (*Alkuaineet: Tuli vedessä, maa ilmassa*), tai sitten jäykähköä materiaalia taivuttaen (*Kun ois enemmän tuohta*, *Ajan vaippa*).



Kuva 22. Kuvakollaasi pujotuksista teoksissa *Pirun kainalossa* 1978, *Kun ois enemmän tuohta* 1973, *Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa* 1987, *Winterreise / Talvinen matka* 1991 ja *Ajan vaippa* 1990. Kuva: Niina Hiltunen.

Valinta on ollut varmasti myös osin tekninen: riittävän paksu nippu ohuttakin pellavaa pysyy muodossaan, kun sitä on tarpeeksi ja nipussa on käsin tehty kierre, mutta karheammat kuidut ja materiaalit kuten juutti ja hamppu auttavat sekoitusta pysymään yhdessä ja muodossaan vielä paremmin ja tukevammin, toki ne myös lisäävät karheuden tuntua. Nämä sumakiin kieputetut lankaniput, joissa samastakin materiaalista on useita eri vahvuuksia ja sävyjä, käyvät Rantasen uran aikana massiivisemmiksi: *Oma varjoni* /:ssä (kuvat 9, 10 ja 13) ne ovat vielä aika heiveröiset pohjan sidoksen ja värien näkyessä melko selvästi, mutta *Winterreisessa* (kuvat 16 ja 22) ne ovat jo moninkertaistuneet ja melkein peittävät pohjan kokonaan. Samalla toki teosten ja kappaleiden koko tuntuu kasvavan samassa suhteessa, joten volyymin kasvattaminen myös sumakissa on luontevaa.

Villa on Rantasen teoksissa usein mattoihin käytettyä karkeampaa karvalankaa ja huopuvaa sisustuslankaa, joita on yhdistetty karkeampaan rohdinpellavaan. Poikkeuksen tekee *Pala ruudullista kangasta*, nelihulpioiseksi vinoneliöksi diagonaaliloimeen tiivisti kudottu teos (kuva 20), jossa on vain pehmeää villaa. Teos on upottava niin haptisuudeltaan kuin visuaalisuudeltaankin. Tummat ja kirkkaat sävyt vuorottelevat, ja teokseen tekisi mieli hukkaa, kääriytyä siihen kuin tuttuun huopaan, lämpimään ja turvalliseen.

Ilmaan, ilmassa -teoksessa (kuvat 17 ja 23) on käytetty ylikierteistä käsinkehrättyä villaa ja pellavaa, jotka tuovat pintatekstuuriin kolmiulotteisuutta pienten kohoumien muodossa. Langat rytmittyvät visuaalisesti ja kolmiulotteisiksi kevyesti kohollaan oleviksi raidoiksi ja ruuduiksi. Sävyjä ei erota kuin ihan läheltä katsottaessa ja värivaikutelma on siksi samantyyppinen kuin *Alkuaineet* -teoksessa. Silti näiden kahden teoksen fyysinen tuntu on aivan eri: *Alkuaineet* on melkein pehmeä ja sileä, kun taas *Ilmassa, ilmaan* on karhea, jopa jäykähkö. Teoksen etupinnassa neljä juutilankaa muodostaa neliömäisen ruutukuvion ja teos itsessään on kuin valtava risti. Paksuun lankaan on käsin kierretty ensin yhtä säiettä ohutta aivinaa: punaista, sinistä, keltaista tai vihreää, joka kasvaa ja monisävyistyy yläreunaa kohti.



Kuva 23. Yksityiskohtia teoksista Ilmaan, ilmassa 1989 ja Äiti 1982. Kuva: Niina Hiltunen.

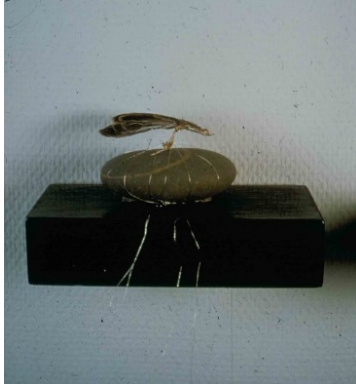
Hieman samaan tyyliin Rantanen käyttää eri vahvuisia ja levyisiä loimi- ja kudemateriaaleja, myös yksinkertaisina, kuten teoksessa *Äiti*. Leveämmät ja kapeammat materiaaliyhdistelmät muodostavat visuaalisesti ruutuja ja raitoja, mutta samalla hienovaraista kolmiulotteisuutta pinnassa. Kiinnostavasti *Äiti* -teoksen "hamekangas" on taustaltaan musta, etupuoli punainen. Niiden rytmikka on keskenään erilainen etupuolen ollessa tasapainoinen, musta taustapuoli taas raidallinen.

Analysoidessani *Äiti* -teoksen, havahduin siihen, miten erilainen teoksen haptisuus suhteessa visuaaliseen ilmeeseen ja vaikutelmaan on. Pinta on pistelevä, ei lainkaan pehmeä ja kutsuva. Teoksessa sen ulkomuoto peittää: rinnat ovat kyllä pulleat, mutta käytetty materiaali on ankaraa käteen, kasvoista puhumattakaan. Samoin on hameeksikin kuvattun kaksivärisen taustakankaan tekstuuriin ja tunnun laita. Kalin (2016) kuvaa retrospektiivinäyttelyä koskevassa artikkelissaan, kuinka Rantanen oli teoksen valmistuttua

antanut Kalinille luvan painaa kasvonsa äidin rintoihin. Ajattelin, että ainakaan minä en paina kasvojani tähän, ei edes tee mieli poskeansa tähän painaa, jos materiaali tuntuu jo käteen tältä. Kokeiltuani sävähdin karheiden materiaalien, juutin ja rohdinpellavan karheutta ja pistelevyyttä. Epämiellyttävä kokemus jätti pohtimaan valitun materiaalin ja värien merkitystä teokselle. Ovatko rinnat ja hamekankaan tausta karkeat ja mustat siksi, että äidin osa on niin raskas, täynnä huolta, surua ja murhetta? Eikö iloa lainkaan? Vai onko se ilo ja rakkaus noissa punaisen sävyissä, arkisissa materiaaleissa, revityssä puuvillassa, rohdinpellavassa? Vai voisiko Äiti -teos symboloida monien äitien ja tyttärien keskinäistä, vaikeaakin suhdetta? Mihin teoksessa piiloutuu käytetyn silkin pehmeys ja suloisuus, arvokkuus?

Tekstuurin monivivahteisuus vaikuttaa myös Rantasen teosten kokovaikutelmaan. Suurimmatkin teokset ovat painottoman oloisia, niiden todellinen paino ei vastaa visuaalista vaikutelmaa. Eloisa ja sävykäs pintarakenne tuo mukanaan eräänlaista keveyttä ja hengittävyttä. Väriervalinnatkin vaikuttavat toki asiaan. Teosten volyyymi, elastisuus ja plastiisuus on taiten harkittu ja tehty, ja ehkä juuri siksi teoksista välittyy moniulotteinen todellisuus, tulkintojen laaja kenttä.

Edellä on kuvattu teosten pintoja, moniosaistumista ja teosten koon kasvua osana Rantasen teoksia. Kolmiulotteisuudessa tapahtuu myös muita muutoksia osana tekniikka- ja materiaalivalintoja: Teosten materiaalit ja tekstuurit muuttuvat osin Rantasen uran loppua kohden koviksi, ei tekstiilimateriaaleiksi. Esimerkkinä kuvassa 24 on yksi osa teoksesta *Fragile*, jossa tekstuuri on puuta, sileäksi hioutunutta luonnonkiveä, höyhentä ja luuta. Vain ohut kullanvärinen monofilamenttilanka on tekstiilimateriaalia. Vastaaventyyppisiä teoksia myöhäiskaudelta ovat *Saumaton ihokas*, joka ei nimestään huolimatta ole vaate, vaan melkeinpä Raamatulta näyttävä teos, jossa on pikilangasta puun päälle muotoon kudottu risti. Sidoksina on palttinaa ja toimikasta. Samantyylinen teos on *Ajan vaippa* – teos, joka on kooltaan melko pieni, mutta materiaaliensa vuoksi todella painava, mikä ei kuitenkaan välity teoksesta. Näissä myöhäiskauden teoksissa välittyvät ajatukset muinaisuudesta, ikuisuudesta ja jatkuvuudesta, jollain avoimeksi jäävällä tavalla kristillisyydestäkin.



Kuva 24. Fragile 1991. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / Oulun Taidemuseo, Timo Heikkala.

Kovien materiaalien ilmaantumisen lisäksi Rantasen taiteessa tapahtuu vielä yksi muutos suhteessa kolmiulotteisuuteen. Se alkaa näkyä ensimmäisen kerran jo Virta virtaa -näyttelyssä useammassa teoksessa: Vapaasti riippuva lanka, narut ja nyörit, jolloin teoksen tekstuuri ei muodostu mistään sidoksesta, vaan lankojen tai muun materiaalin väreilevästä, eri kiiltoasteita sisältävästä elävästä pinnasta, materiaalien luontaisista ominaisuuksista, kuten teoksessa *Alkuaineet: Maa ilmassa tuli vedessä*. Myöhemmin lankateoksia valmistuu lisää useita, sangen kookkaitakin. Kookkaimmat niistä on useimmiten koottu useista osista ja ne vaativat paljon tilaa ripustukseen ja katsomiseen. Rantasen teosten ja teoskokonaisuuksien yhdeksi sisällöksi tuleekin tilallisuus hyvin konkreettisesti. Nämä lankateokset ovat usein lisäksi sarjallisia, kuten 1989–90 valmistunut Kolminäytöksiseen draamaan kuuluva *Himoittu, saalis – värikäs kuin valo*.



Kuva 25. Yksityiskohtia teoksesta *Himoittu, saalis – värikäs kuin valo* 1989–90. Kuva: Niina Hiltunen.

Teoksessa kirkkaat ja voimakkaat värikimput kiinnittyvät metallijalustan varassa lepäävään spiraalin, josta materiaali valuu hehkuvana vapaasti alas (kuva 25). Teos on

yllättävän korkea: Nähdäkseen ylhäällä olevan spiraalin kunnolla ja vapaasti on oltava vähintään 1,7 metriä pitkä. Teoksen nimi ja ulkoasu tuovat mieleen sanonnan ”moni kakku päältä kaunis”. Tämä himoittu saalis onkin katkenneita lankoja ja raakaa, viimeistelemätöntä, solmuistakin materiaalia.

Kolmiulotteisuus on Rantasen teoksissa sekä minimaalista että maksimaalista, usein jopa yhtä aikaa. Tietyllä tavalla minimaalista, kun kyse on lankateoksista, maksimaalista, kun tarkastellaan suuria, useista reliefimäisistä osista koostuvia installaatiomaisia teoksia. Yhtä aikaa minimaalista ja maksimaalista, kun teos on muodoltaan yksinkertainen mutta niin täydellinen, ettei siitä voi ottaa langanpätkääkään pois teoksen ilmaisuvoiman kärsimättä, kuten pienikokoiset *Ajan vaippa* tai *Fragile*. Vastaavan kaltaisia teoksia on Rantasella muitakin. Näiden piirteiden väliin mahtuukin sitten paljon: vanteita, kehiä, spiraaleja, kiviä; ristejä. Rantasen teosten näennäinen visuaalinen yksinkertaisuus muodoissa ja rakenteissa jättääkin paljon tilaa tulkinnalle ja erilaisille ajatuksille.

Rantasen omissa pohdinnoissa teosten kolmiulotteisuus rakentuu langasta, sen kierteestä muodostaen kolmiulotteisia kappaleita, sellaisenaan valmiita, kuten *Saumaton ihokas*, *Pala ruudullista kangasta* tai *Oma varjoni I*. Teos voi koostua yhdestä osasta (*Kun ois enemmän tuohta*, *Ajan vaippa*; *Ilmaan*, *ilmassa*) tai useammasta kappaleesta (*Tervahauta*, *Äiti*, *Alkuaineet*, *Fragile*, *Winterreise ja Talvinen matka*). *Winterreisen* osien keskinäisellä asettelulla kolmiulotteisuus ja tilallisuus kasvaa jopa monumentaalisiin mitasuhteisiin, kun teos on kunnolla tilaan installoitu. Tämä ei analyysia varten ollut valitettavasti mahdollista. Rantasen teosten keskinäinen vuoropuhelu toistensa ja tilan kanssa onkin ollut merkityksellinen seikka.

[...] Keskityn langan plastiseen liikkeeseen ja pysäytän sen haluamaani hetkeen. Luon kiertäviä kehiä, kieppuvia spiraaleja, ajan ja ajatuksen juoksuja. Niistä tulee rakennuselementtejä uusiin tilallisiin elämyksiini. (Rantanen *Abandoned stage*; Priha 2000, 80.)

Toisaalta Rantasen teoksia yhdistävä piirre on suoraan valmiiksi lopulliseen muotoonsa tehty, kiinteä kolmiulotteinen muoto jo tekovaiheessa. Työn alussa pohdin paljon, miksi yhtenäinen rakenne eli aaltoileva ehjäreunainen suunnikas, nelihulpioinen vinoneliö, suljettu ontelo, jatkuva loimi ja katkeamaton kude ovat olleet Rantaselle niin tärkeitä? Miksi kappaletta ei leikata mistään irti?

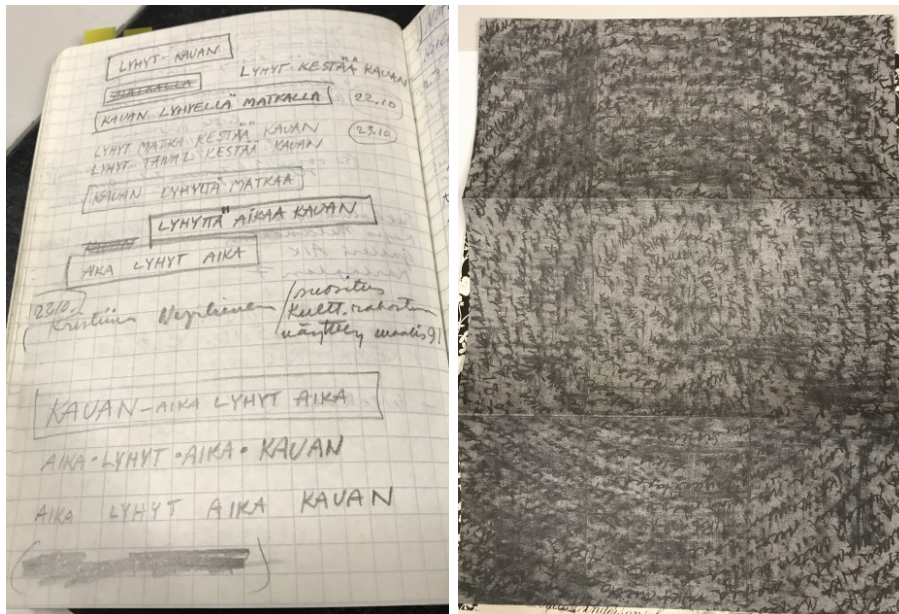
6.3 Rantasen tekstiiliteosten ilmaisuvoimasta

Vastaus edellä esitettyihin kysymyksiin piilee teoksessa ja sen valmistumistavassa itsessään: yhtenä kappaleena, suoraan muotoon tehtynä teoksessa on kaikki tarvittava sellaisenaan. Se on yhtä aikaa oivallus ja keino, tekninen menetelmä ja ilmaisun väline. Ja juuri siitä syntyy Rantasen teosten ilmaisuvoima ja tenho: Teos ei ole osa mistään, vaan itsenäisenä täydellinen, oikea, puhutteleva ja kertoo kaiken tarvittavan. Se on sellaisenaan merkityksellinen. Kun teos on kokonainen sellaisenaan, myös sen intensiteetti on suuri, vaikka kyseessä olisi pieni teos. Aivan kuin sillä ei olisi alkua eikä loppua, vain se päättymätön kokonaisuus. Siinä on yhdessä ja samassa tilaan luotu taiteellinen kokonaisuus, ehyt ajatus ja ajatuksen kulku, teosten virta ja ajan kulku. Siinä on kokemus ja elämys, vaikutelma, tunnelma ja syventyminen – koko elämän mittainen matka yhdessä teoksessa.

Tutkimuksessani kysyn, millainen on Kirsti Rantasen teosten ilmaisuvoima luonteeltaan ja mistä se koostuu. Edellä kuvatut materiaalin moninaisuus ja materiaalien käyttö osana kolmiulotteisuutta eri tavoin ovat tärkeä osa Rantasen teosten ilmaisuvoimaa, samoin kuten väritkin ja niiden nyansoitu käyttö. Ne eivät kuitenkaan yksinään, eivätkä edes yhdessä vielä riitä tekemään teoksesta ilmaisuvoimaista. Tärkeä osa ilmaisuvoimaa on myös edellä kuvatulla Rantasen teosten valmistumismenetelmällä, jossa teokset valmistuvat suoraan lopulliseen kolmiulotteiseen muotoonsa ilman erityisiä viimeistelyjä tai kappaleiden yhdistämistä.

Teosten nimilläkin on merkitystä teosten puhuttelevuudelle ja ilmaisuvoimalle. Tämä on seikka, jota en osannut työhön ryhtyessäni huomioida, kun olin niin keskittynyt teosten kolmiulotteisuuteen ja materiaalisuuteen. Teosten nimet ja sanoilla leikittely olivat taiteilijalle itselleen tärkeä osa tarkoituksellista merkityksen luomista, huumorillakin höystettynä, usein ne olivat jopa teoksen lähtökohtana (DM KR. ark.). Erilaiset sanaleikit luovat teoksille monia merkityksiä ja antavat siten erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia ja Rantaselle itselleen mahdollisuuden tuoda teokset esille eri tavoin installoituina, rakentaa erilaisia näyttely-yhdistelmiä, kokonaisuuksia ja kokemuksia. Arkistomateriaali (kuva 26) paljastaa myös Rantasen tekemää, näyttelykokonaisuuden nimeämisen etenemistä. Mitkä ovat juuri oikeat sanat ja missä järjestyksessä? Kuva 26 näyttää, miten Rantasen ajatus eri päivinä kiteytyy melko konkreetista hyvin abstraktiin ja monimerkityksiseen näyttelyn ja näyttelyteosten kokonaisuuden nimeen. Näyttely Aika lyhyt – Aika kauan pidettiin tammi-helmikuussa 1990 Galleria Nuovossa Lahdessa. Painetun kutsun

spiraalin muotoon käsin kirjoitettu teksti toistaa aika-sanaa isoilla kirjaimilla kirjoitettuna. Spiraalin muoto luo päättymättömyyden illuusion, aika jatkuu ikuisuuteen.



Kuva 26. Aika lyhyt – Aika kauan. Näyttelykokonaisuuden nimeämisen etenemistä muistivihossa ja painettu näyttelykutsu. Kuva: Niina Hiltunen.

Rantanen onkin taitava sanoittamaan omaa taiteellista ajatteluaan ja pohdintojaan. On merkillepantavaa, miten samanlaisena Rantasen puhunta omasta taiteentekemisestään, luomisprosessista pysyy. Luvuissa 4–6 lainatut sitaatit toistuvat monissa eri yhteyksissä uran varrelta. Rantanen lisää ja muovaa tekstejään, mutta tekstin ydinsisältö pysyy hyvin samanlaisena, lähes identtisenä. Uran loppupuolella 1990-luvulla tekstit ovat jo hyvin vakiintuneita, mutta niihin tulee yhä selvemmin tilallisuuden merkitys ja ajan käsitteen laajeneminen koko uraa ja ihmiskuntaakin kattavaksi. Rantanen kuvaa tekemisen prosessiaan ideasta suunnitteluun ja teoksen valmistamiseen ja esillepanoon saakka hämmästyttävän tarkasti ja seurattavasti. Se kertoo hänen taiteilijuutensa voimakkuudesta ja selkeydestä, hänen oma visionsa taiteen tekemisen tavasta ja valmistuneista taideteoksista on kaunista luettavaa ja katsottavaa:

Kudon hukuttavia massoja; kuin kivenjätkäleitä tai valtameren voimaa. Teen vastakohtia; katoavaa ja läpikuultavaa kuin varjo tai ilman väre. [...] En ole maisemamaalari. Ehkä rakennan ihmisen kuvaa, kenties valtavaa historiallista gobeliinia kutomistani kappaleista. Ne halkaisevat tilaa, kasvavat maasta ja valuvat muureina, metsänä, merenä, valona ja varjoina. Jätkäle jätkäleensä päällä, rakennelmina, raunioina. Aika kiertää ja on pysähtynyt, seinä vastassa ja tila on loputon. (Rantanen Abandoned stagesta; Priha 2000, 80.)

Rantanen käyttää usein myös viittauksia klassiseen musiikkiin, ja viittausten määrä tuntuu lisääntyvän uran loppua kohti. Ajattelen klassisen musiikin viitteiden ja oman klassisen musiikin taustani tuovan minut lähemmäksi Rantasta, vaikkeen häntä koskaan tuntenutkaan. Minusta, melkein ammattilaiselliseksi päätyneestä tekstiilitaiteilijasta, Rantasen vertaukset soivasta sävelmassasta, sävelkudoksesta ja musiikin sekä erityisesti kudotun tekstiilin merkitsemistavoista mustine neliöineen ja pisteineen ilmaisemassa yksittäisten rakennuselementtien paikkaa rytmillisinä kokonaisuuksina, tuntuvat itsestään selvältä todellisuudelta, todelliselta tilalta. Kuten musiikissa, myös kudotussa tekstiiliteoksessa kokonaisuuden voi hahmottaa täysin vasta kun koko teos on valmis, viimeistä lankaa, crescendoa tai diminuendoa myöten. Teos pysähtyy tilassa kuin fermaatti tai urkupiste musiikissa. Jokainen solisti, orkesteri ja kapellimestari luovat teoksen uudelleen, aivan kuten tekstiiliteos muuttuu eri tilassa, eri teosten seurassa toinen toisiinsa vaikuttaen. Katsojan huomio kiinnittyy eri asioihin, eri yksityiskohdat nousevat esille.

Silti, vaikka ei koskaan olisi lukenut sanaakaan Rantasen teosten taustoista tai hänen omasta ajattelustaan, huokuu itse teoksista voimakas puhe ja puhunta, sisällön selkeys ja graafisuus. Rantasen teokset ovat kuin sanaton laulu, pelkkä melodia: teoksen muoto ja rakenne kertovat viestin, tarinan. Koska sanoja ei ole, on viesti universaalisti ymmärrettävä.

Mielestäni juuri tämä on Rantasen taiteen ilmaisuvoimassa tärkeää ja merkityksellistä: väri, materiaali, muoto ja viesti ovat kaikki yksi ja sama, toisistaan erottamaton yhdistelmä. Ne tukevat toisiaan niin vankkumattomasti, että mitään niistä ei voi ottaa pois tai vaihtaa. Mikään ei voi jäädä epäselväksi. Siksi teokset on helppo muistaa. Siksi ne vaikuttavat niin tehokkaasti.

Rantasen teosten ilmaisuvoimassa toki tapahtuu kehitystä 1973–1991, koska teosten luonne vaihtelee, koko muuttuu, teokset moniosaistuvat ja sisältö ja ulkoasukin käsitteellistyvät. Uran loppupuolella teoksiin liittyy myös yhä voimakkaammin kokonaisvaltaisuus ja teosten keskinäinen vuorovaikutus. Tilallisuuden merkitys teosten ilmaisuvoimalle kasvaa ja kasvattaa siten myös yksittäisten teosten ilmaisuvoimaa ja katsojan kokemusta ja elämystä teoksista ja näyttelykokonaisuudesta. Tässä aika ja ajan käsite ovat merkityksellinen osa. Kierre, spiraali, ajattomuus ja jatkuvuus toistuvat teemoissa ja teoksissa, jopa niiden muodoissa joskus hyvinkin tunnistettavasti. Monista teoksista on myös niin haluttaessa luettavissa eräänlainen kristillinen pohjavire, tai yhteys jonkinlaiseen hengellisyyteen.

Rantanen kuvaa teoksillaan paitsi abstrakteja käsitteitä, kuten maskuliinisuutta tai feminiinisyttä, tunnetiloja tai ajankohtaisia ilmiöitä, hän ottaa myös kantaa. Tämä näkyy paitsi itse teoksissa, myös niiden monitulkintaisissa nimissä kuten vaikkapa *Kadonnut idylli*, *Kun ois enemmän tuolta* tai *Läpi tulen*, *Himoittu*, *saalis* sekä *Hylätty näyttämö / Abandoned stage*. Osa teosten ilmaisuvoimaa on katsojalle ja kokijalle se sama oivaltamisen ilo, jota Rantanen itse koki taiteilijana. Kuinka löytää teoksen värien, materiaalien, tekniikoiden ja struktuurin, muodon ja nimen takaa se ajatus, joka johtaa teoksen kokonaisvaltaisen ymmärtämisen äärelle? Ja toisaalta, vaikei sitä oivallusta saisikaan, on edessä silti jotain suurta ja merkityksellistä, jotain, jota pohtia myöhemminkin.

Rantanen joutui nuorena tyttönä lähtemään kotoaan Karjalan kannakselta Viipurin maalaiskunnasta evakkoon. Pohdin, oliko evakkotaustalla, kotipaikattomuudella ja ”en ole mistään kotoisin” -ajatuksella näkyvämpikin rooli Rantasen taiteessa. Onko juuri tämä seikka hänen teostensa symboliikassa, nimissä ja materiaaleissa, niiden takana? Kun ei kotipaikkaa enää ole, voiko sen rakentaa itselleen uudestaan ja uudestaan omiin teoksiin, niiden sisäiseen avaruuteen ja aika-tila -jatkumoon?

7 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS

7.1 Aineiston luotettavuus

Olen tutkinut Kirsti Rantasen valikoituja tekstiiliteoksia Designmuseon arkistosta vuosilta 1973–1991. Tuona ajanjaksona Rantanen oli jo vakiinnuttanut asemansa tekstiilitaiteilijana ja saanut vuoden 1971 Lausannen biennaalin jälkeen uudenlaisen kimmokkeen tekstiilitaiteen tekemiseen. Viimeisimmät otantaan kuuluvat teokset ovat valmistuneet vain 3–4 vuotta ennen Rantasen aktiivisen taiteilijauran päättymistä.

Teosvalinnoissa pyrin mahdollisimman kattavaan ja monipuoliseen otokseen Rantasen teoksista ennen kaikkea ajallisesti, mutta myös määrällisesti, käytettyjen materiaalien ja tekniikoiden kuin teosten koonkin suhteen. Luonnollisesti arkistoon kuuluvat teokset ovat jo valmiiksi rajanneet teosten valintaa. Jos arkistossa on ollut useampia samankaltaisia teoksia, olen tehnyt valintaa edellä mainitut kriteerit huomioiden. Olen pyrkinyt tuomaan esille myös teoksia, jotka ovat olleet harvemmin esillä näyttelyissä, kuten esimerkiksi *Pirun kainalossa* -teos, tai teoksia, jotka ovat olleet Rantasen taiteellisen prosessin ja teosten muotojen kehittämisessä merkityksellisiä, ensimmäisiä lajissaan. Yksi yllätys teosvalintaan perusteellisesta taustatyöstä huolimatta mahtui: *Kuningatar on kuollut* -teos ei ollutkaan se, miksi sitä luulin, vaan oikea nimi vahvistui vasta juuri ennen analyysiä *Ilmaan, ilmassa* -teokseksi, kun teoksen struktuuri ja muoto tulivat esille. Varmennus teoksesta tapahtui huolellisella analyysillä ja perehtymisellä arkistoaineistoon, jossa valokuvilla oli tärkeä rooli.

Analyysivaiheessa jotkut Rantasen suurikokoisimmista taiteilijaprofessuuriajan teoksista, joita olisi ollut kiinnostava tutkia, on käytännön syistä jouduttu jättämään pois. Nämä teokset olisivat mahdollisesti tuoneet joitakin erilaisia sävyjä otantaan suuren kokonsa, ja osin myös käytettyjen materiaalien vuoksi. Keskittyminen vain yhdenlaisiin teoksiin, esimerkiksi pienikokoisiin teoksiin tai lankateoksiin olisi ehkä tuonut esille teosten ominaispiirteitä tarkemmin, mutta samalla kattavampi ajallinen perspektiivi Rantasen tuotantoon olisi jäänyt suppeammaksi.

Myös tekemälläni taustatyöllä muun arkistoaineiston parissa on ollut merkitystä. Se on parantanut ymmärrystäni Rantasen urasta, työskentelytavoista, ajan kuvasta ja auttanut keskittymään tässä tutkimuksessa tärkeimpiin ja olennaisimpiin seikkoihin, jättäen muun aineiston mukanaan tuomat välähdykset tuonnemmaksi, toiseen kertaan. Aineisto on

auttanut selvittämään teosten taustoja, Rantasen työskentelyä ja hänen taiteellista ajatteluaan. Arkistoaineistoa tarkastellessa on kuitenkin myös tullut ymmärrys sen rajallisuudesta.

7.2 Tutkimusmenetelmän luotettavuus

Kirsti Rantasen teoksia ei taiteena ole tutkittu aiemmin, vaan tutkimukseni on ensimmäinen lajissaan. Tekstiilitaiteen ja yksittäisten tekstiilitaiteilijoiden teosten tutkimusta voisi olla Suomessa enemmänkin, jotta tutkimusmenetelmät saisivat validiteettia useamman taiteilija-tutkijan tai tekijän tehdessä havaintoja ja huomioita niiden soveltuvuudesta tekstiilitaiteen analyysimenetelmänä. Käyttämäni moniaistinen ja vastaanottajakeskeinen teosanalyysi on harvemmin käytetty menetelmä ylipäätään, mutta sitä se on erityisesti tekstiilitaiteen tutkimuksessa. Koska tutkimuksen kohteena on tekstiilitaideteoksen ilmaisuvoima, on menetelmän valinta kuitenkin looginen: ilmaisuvoimaa kukin tarkastelee omista lähtökohdistaan käsin, se ei ole objektiivisesti mitattavissa oleva suure.

Taiteilija-tutkijan asema on sen sijaan taiteen tutkimuksessa jo vakiintunut tapa. Tekstiilin parissa työskentelevänä ja itsekin tekstiilitaidetta tekevänä materiaalin tuntemus, ymmärrys materiaalin luonteesta ja sen käyttäytymisestä tekstiilitaiteessa on luonnollisesti tutkimuksen luotettavuutta lisäävä tekijä. Nämä ovat myös analyysissä tekijöitä, jotka ovat muidenkin luettavissa ja arvioitavissa teoksista.

Koska ilmaisuvoimassa on paljolti kyse vastaanottajan tai kokijan omista mielikuvista, miellelyhtymistä, aiemmista kokemuksista suhteessa teosten väreihin, materiaaleihin, struktuuriin ja kolmiulotteisuuteen, voi hyvin olla, että ne teokset, jotka minusta ovat Rantasen puhuttelevimpia ja siten ilmaisuvoimaisimpia teoksia, ovat jollekulle toiselle juuri päinvastaisia. Asia ei kuitenkaan ole ainoastaan ongelmallinen; ristiriitatilanteissa voisi olla kiinnostavaa pohtia, mistä erimielisyydet kumpuavat ja saavuttaa siten laajempi ymmärrys teoksesta ja sen ulottuvuuksista merkitysten kentässä. Samoin olen pohtinut, voivatko käsitykseni analysoiduista teoksista muuttua vuoden, viiden tai kymmenen vuoden kuluttua? Olenko vielä silloin sama ihminen? Todennäköisesti, mutta ajatusmaailmani ja elämäkokemukseni eivät, jolloin nyt analysoidut teokset voivat ”kertoa” erilaista tarinaa, niiden ilmaisuvoima voi tuntua minusta silloin erilaiselta kuin nyt.

Vastaanottajakeskeinen moniaistinen teosanalyysi on toki subjektiivisuutensa vuoksi haastava tutkimustapa, mutta siksi olen lisännyt analyysiin artefakti- ja

kuva/teosanalyysin perinteisempiä elementtejä ja tukeutunut tarvittaessa muuhun arkistoaineistoon. Vastaanottajakeskeisessä analyysissä ei ole olemassa oikeita vastauksia, on monia epävarmuuden hetkiä, kun ei voi nojata mihinkään valmiiseen malliin. Olen joutunut palaamaan lukuisia kertoja ajatuksissani, muistiinpanoissani ja ottamissani valokuvissa taaksepäin, refleктоimaan ja pohtimaan yhä uudestaan analyysihetkeä, Rantasen taidetta yleensä, yksittäisiä taideteoksia ja omaa suhtautumistani niihin. Kuluneella ajalla on ollut oma tärkeä roolinsa ajatusten kypsymisessä ja tulkintojen kehittymisessä. Kuten usein on, heikkous ja vahvuus ovat samassa paketissa. Kun joutuu palaamaan asian ytimeen useita kertoja, omasta ajattelusta ja analyysin kohteena olevasta ilmiöstä paljastuu uusia seikkoja, jotka vievät eteenpäin hermeneuttisen kehän ja spiraalin lailla. Tarkasteltava ja analysoitava kohde, Rantasen taide ja sen ilmaisuvoima sekä yksittäiset elementit ovat pysyneet tarkastelun keskiössä, kun suoraa oikeaa vastausta ei ole ollut. On pitänyt tutkia ja pohtia. Siksi pidän menetelmän valintaa onnistuneena tässä tutkimuksessa.

Lomakkeen kehittäminen työskentelyn edetessä keväällä 2021 on jälkikäteen arvioituna ollut prosessille ja analyysille hyvin tärkeää. Ilman lomakkeen tiivistämistä ja siihen liitettyä kuvaussuunnitelmaa näin monen teoksen analysointi kolmessa päivässä ei olisi ollut mitenkään mahdollista. Testianalyysit myös osoittivat, missä järjestyksessä analyysia kannattaa tehdä, jotta se etenee strukturoidusti ilman turhaa toistoa ja eri teosten kohdalla kutakuinkin samassa järjestyksessä, kuitenkin keskeiset piirteet teoksista (väri, materiaali, struktuuri, kolmiulotteisuus, muoto ja ilmaisuvoima) aina huomioiden. Tärkeää työskentelyn onnistumiseksi ja ajan maksimoimiseksi oli myös löytää rytmi teosten esille ottamisessa, installoinnissa ja itse analyysissä yhdessä Designmuseon henkilökunnan kanssa.

Analyysipaikka on asettanut omat rajoitteensa teosten analyysille käytännön syistä. Kohdevalaistusta tai ”oikeaoppista” näyttelytilamaista ripustusta eri teoksille yhtä aikaa ei ole voitu arkistotiloissa tehdä. Installointi on ollut melko nopea prosessi, jotta mahdollisimman monta teosta on voitu analysoida. Tästä syystä liitteen 3 kuvissa voi näkyä ylimääräisiä, teoksiin kuulumattomia elementtejä, kuten ripustustankoja ja nyörejä. Niiden poistamista en ole katsonut merkitykselliseksi, vaikka ne joissain kuvissa peittävätkin teosta hieman. Lukijalle ne antavat viitteitä siitä, missä tilanteessa itse analyysia on tehty. Installoinnin vaikutukset teosten luentaan analyysissä, vaikuttavuuteen ja ilmaisuvoimaan olen pyrkinyt mahdollisuuksien mukaan korvaamaan runsaalla määrällä valokuvia koko teoksesta ja sen yksityiskohdista sekä videokuvalla teoksesta. Onnekseni Rantasen

arkistoaineisto on sisältänyt paljon valo- ja diakuvia teoksista todellisessa näyttelykontekstissa ja lisäksi näyttelyjulkaisujen, sanomalehtiartikkelien kuvituksiin perehtyminen on tuonut lisänäkemystä teoksiin.

Vastaanottajakeskeinen, moniaistinen analyysitapa tarjoaa paljon paitsi määrällistä, myös laadullista tietoa tekstiilitaideteoksista ja niiden vaikutuksista ja merkityksistä katsojalleen ja kokijalleen. Olisikin kiinnostavaa saada luettavaksi lisää tehtyjä analyysijä ja tutkimuksia esittävistä, ei-esittävistä ja eri aikakausina erilaisista materiaaleista valmistuneista tekstiiliteoksista, joiden analyysissä on käytetty samaa menetelmää. Siten voisi tulla esille myös sellaisia aineiston käsittelyyn vaikuttavia seikkoja, joita ei tässä tutkimuksessa ole kohdattu. Lisätutkimuksilla voitaisiin varmistua myös siitä, että analyysitapa todella tekee oikeutta sekä tekstiiliteoksille teoksina että menetelmän avulla niistä saaduille tulkinnoille.

7.3 Tutkimustulosten ja tavoitteiden luotettavuus

Tutkimuksen aikana olen lukenut valtavan määrän kirjallisia dokumentteja näyttelyiden rakentamisesta ja teosten taustoista. Siihen on kuulunut tietoa tekstiilitaiteesta, henkilöistä, menetelmistä, tekstiilitaiteen kehityksestä Suomessa ja kansainvälisesti tarkasteltuna. Rantasen omat tekstit ja kirjoitukset ovat olleet minulle, 1970-luvun lopulla syntyneelle monilta osin uutta tietoa, johon olisi muutoin ollut hyvin vaikea päästä käsiksi tässä mittakaavassa. Teosten havainnointi, analyysi ja tulkinta ovat käyneet vuoropuhelua henkilöön liittyvän arkistomateriaalin ja oman taustatietoni ja ammatillisen osaamiseni kanssa. Monet Prihan haastatteluissa kertomat seikat ovat tukeneet arkistomateriaalia ja omia havaintojani niistä. Siksi voin todeta mielestäni onnistuneeni Rantasen teosten ominaispiirteiden, värin, materiaalien, struktuurin ja kolmiulotteisuuden kuvaamisessa kattavasti ja luotettavasti osana teosten ilmaisuvoimaa.

Tällä tutkimuksella on ollut myös sekundäärinen ulottuvuus: oman taiteilijuuden kehittäminen. Viittaan tällä yhtäältä oppimisprosessiin tekstiilitaiteen historiasta, tekijöistä ja menetelmistä, toisaalta oman taiteilijuuden sisällölliseen kehittymiseen. Alkuperäisessä työsuunnitelmassa olisin myös tehnyt taiteellisen osan opinnäytteeseen. Tarkoitus oli, että tekstiiliteos olisi heijastellut oppimisprosessia käytännössä, keskustellut Rantasen teosten kanssa ajallisessa, historiallisessa jatkumossa. Hyvin pian työn aloittamisen jälkeen päädyin keskittymään vain Rantasen omiin teoksiin ja tutkimaan niiden olemusta, osatekijöitä ja ilmaisuvoimaa, koska niitä ei ollut aiemmin tutkittu näin perusteellisesti.

Ratkaisu on mielestäni ollut hyvä ja perusteltu sekä Rantaselle että minulle. Koen, että olen voinut tehdä paremmin oikeutta sekä taiteilijalle että hänen teoksilleen ja myös itselleni taiteilijana. En myöskään halunnut päätyä kiireessä kopioimaan mitään, vaan haluan saada Rantasen teoksiin etäisyyttä, sillä teoksilla on ollut minuun pysyvä ja suurikin vaikutus.

Olen analyysi- ja kirjoitustyön edistyessä pohtinut paljon omaa suhdettani taidetekstiileihin ja taiteen tekemiseen. Mistä oma tekemisen tapani kumpuaa ja miksi? Mitkä ovat minulle tärkeitä tekijöitä tekstiiliteoksessa ja sen valmistamisessa? Mitkä ovat ne asiat, joista haluan taiteella kertoa tai välittää taiteen kautta? Rantasen ponnekkaat kirjoitukset MIKSI? kysymyksen huomioimisesta MITEN? kysymisen sijaan, ovat olleet tärkeitä muistutuksia sisällön merkityksestä työskentelylle ja teokselle.

8 KOOTUT MERKIT JA MERKINNÄT RANTASEN TEOKSISTA JA ANALYYSITAVASTA

Opinnäytteessäni olen tutkinut tekstiilitaiteilija Kirsti Rantasen teosten ilmaisuvoimaa ja sitä mistä se koostuu kolmen tutkimuskysymyksen avulla, vastaanottajakeskeistä, moniaistista analyysiä hyödyntäen:

1. Millainen on Kirsti Rantasen teosten ilmaisuvoima luonteeltaan ja mistä se koostuu?
2. Miten teosten osatekijät, värit, materiaalit, muodot, pinnat eli pintastrukturi sekä teoksen koko vaikuttavat toisiinsa ja kokonaisuuteen?
3. Löytyykö teoksista yhteisiä piirteitä ja jos, niin mitä ne ovat?

Vuosilta 1973–1991 valikoitujen 15 teoksen moniaistinen vastaanottajakeskeinen analyysi todentaa ensinnäkin, että tekstiilitaiteessa väri ja materiaali ovat luonnollisesti yhtä, toisistaan erottamaton kokonaisuus. Rantasen teosten yhteisiä piirteitä ovat värien ja materiaalien runsas käyttö, joka näkyy teosten pintarakenteessa erityisesti läheltä tarkasteltuna selvästi. Materiaalikirjo Rantasen teoksissa on laaja ja moniulotteinen sisältäen eri luonnonkuituja, mutta myös saman materiaalin eri muotoja. Kudottujen teosten pintastrukturi on usein melko yksinkertainen ja tehty kudonnan perussidoksia mukailen, useimmiten käsin vapaisiin pystyloimiin kudetta pujotellen. Karkeahkojen materiaalikimppujen leimaama vinosti nouseva sumak eli kiertopujotus on monien teosten reliefimäisen pinnan peruselementti tai osa sitä. Sillä Rantanen rakentaa vapaasti laskeutuville teoksilleen paitsi laskeutuvaa ja taipuisaa, plastista muotoa, myös pinnan kolmiulotteisuutta ja liikettä, rytmiä.

Värien käyttö on Rantasen teoksissa vaihtelevaa ja yhtä monitahoista kuin materiaalienkin käyttö. Väritukee vahvasti teosten muotoa ja rakennetta tehden niistä hyvin graafisia, pinnan ja muodon kolmiulotteisuutta korostavia. Valon ja varjon vaihtelut sekä värin käyttö teoksen pinnassa ovat tärkeä elementti kolmiulotteisuuden rakentamisessa mikro- ja makrotasoilla. Siksi teosten todellinen paino, volyyymi ja visuaalinen vaikutelma eivät läheskään aina vastaa toisiaan. Teosten paino arkistomerkinnoissa, vaikka se ei perinteisesti niihin kuulukaan, antaisi tutkijalle merkityksellistä lisätietoa ja -näkemystä teosten valtavasta massasta ja teoksen vaikutelman ristiriitaisuudesta /-riidattomuudesta

suhteessa katsomiskokemukseen, työturvallisuudesta ripustuksen yhteydessä puhumattakaan.

Analysoimissani Rantasen teoksissa kolmiulotteisuuden lisääntyminen ja muutos on selvästi nähtävissä. Yksipuoliset seinätekstiilit siirtyvät vuoden 1971 jälkeen ensin seinältä seinän vierelle, kaksipuolisiksi teoksiksi, joilla ei ole nurjaa puolta lainkaan, kuten *Kun ois enemmän tuolta* tai *Pirun kainalossa*. Sieltä seinän viereltä teokset siirtyvät 1980-luvulla muualle tilaan, jolloin myös teosten kolmiulotteisuus alkaa muodostua vapaammaksi ja moniulotteisemmaksi. Samaan aikaan teoksiin alkaa kuulua useampia osia, kuten *Tervahauta(löytö)*- ja *Äiti* -teoksissa. Itsenäiset teokset voivat olla moniulotteisina tilassa vapaasti, niiden asettelu ja joskus nimetkin näyttelykokonaisuudessa voivat vaihdella. 1980-luvulla Rantanen alkaa myös ilmentää tuntojaan ja ajatuksiaan vapaasti riippuvan langan ja tekstiilimateriaalin avulla, mitä otoksessa edustavat teokset *Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa* vuodelta 1984 ja *Himoittu, saalis* 1980- ja -90-lukujen taitteesta.

1980-luvun loppupuolelta alkaen kohti 1990-luvun alkuvuosia teosten tilallinen luonne kasvaa ja tilallisuuden merkitys teoksissa lisääntyy merkittävästi. Vannemaiset teokset ovat näistä teoksista ensimmäisiä yhdistäen tekstiilimateriaalia ja kupariputkea ilmapiksi teoksiksi, Myös lankateoksia, jotka ovat ikään kuin kuteettomia, vain loimen sisältäviä teoksia, valmistuu useita. Teosten luonne tekstiiliteoksista kohti käsitetaiteen muotoja kasvaa. Teosten koko ei silti ole kaikki kaikessa, vaan pienikokoisillakin teoksilla on väkevä ilmaisuvoima. 1990-luvulla Rantanen pelaa ja leikkii entistä enemmän sanoilla, merkityksillä, kovilla materiaaleilla ja valmiilla esineillä, vakavasti pohtien ja humoristisesti viittaillen, ilmaisuvoimaa luoden ja kasvattaen.

Tilallisuus yhdistettynä teosten suureen kokoon ja kolmiulotteisuuteen on juuri se seikka, joka sai minut alun perin liikkeelle Rantasen teosten tutkimuksen pariin. Jään kuitenkin pohtimaan tilallisuuden, kolmiulotteisuuden, tyhjän tilan ja materian merkitystä ja suhdetta Rantasen teoksissa. Tässä tutkimuksessa käytäntö rajoitti tilallisuuden huomiointia niin laajasti kuin alun perin oli tarkoitus ja fokus siirtyi väreihin, materiaaleihin ja teosten kolmiulotteisuuteen. Tilallisuus vaatii teosten tutkimista aidossa ympäristössä ja vaikutuksessa toisiinsa ja / tai (näyttely)tilaan, sekä teosten ominaisuutteen perustavan laatuista ymmärrystä. Siksi olikin ehkä onni, että teosten analyysi ja tutkiminen rajoittui juuri nyt näin. Tässä tutkimuksessa olen päässyt pureutumaan monen teoksen ominaisuuteeseen monialaisesti ja teoksia on suhteellisen pitkältä ajalta. Rantasen teosten tutkimista voisikin jatkaa oivallisesti tilallisuuden näkökulmasta esimerkiksi Rantasen

suuriin teoskokonaisuuksiin, julkisiin teoksiin, tai Mukkulan kirkon tekstiileihin perehtymällä, tai analysoimalla Rantasen näyttelyitä ja niiden dokumenttimateriaalia tilallisuuden näkökulmasta.

Koska tutkimuksen painopiste siirtyi alkuperäisestä ja suunnitellusta ja huomioni keskittyi niihin teosten osatekijöihin, joihin arkisto-olosuhteissa oli mahdollista luotettavasti perehtyä, vasta viime vaiheessa tutkimusta ymmärsin Rantasen taiteellisen työskentelyn olleen pitkälti myös uusmaterialistista ja työskentelyprosessiin keskittyvää ja sitä korostavaa. Uusmaterialismi teoreettisena viitekehystenä tarjoaisikin mielenkiintoisia näkökulmia jatkotutkimukselle Rantasen työskentelystä yksin ja yhdessä luottotaidekutojansa, Heljä Wiljanderin, kanssa. Toivon voivani palata Rantasen teosten tutkimuksen pariin vielä myöhemmin jatkotutkimuksella, ehkä juuri uusmateriaalisuuteen ja tilallisuuden näkökulmiin syventyen ja oman taiteellisen osuuden tutkimukseen sisällyttäen. Tällöin on ehkä myös kulunut riittävästi aikaa kypsyttellä Rantasen taiteen mukanaan tuomia ajatuksia tekstiilitaiteesta.

Koska Rantasen taiteilijaura on hyvin pitkä ja teosten luonne kehittyi vuosikymmenten aikana, tutkittavaa aineistoa rajaamalla ajallisesti voisi myös saada tarkempaa tietoa eri aikakausien teoksista: Ennen vuotta 1971 valmistuneiden perinteisempien tekstiiliteosten analysointi voisi tuottaa näkökulmia suomalaisen tekstiilitaiteen historiaan ja Rantasen pitkä työura tekstiilitaiteilijoiden opettajana ja erityisesti painokangasmenetelmien kehittäjänä ja uudistajana ansaitsisi minusta myös lähempää tarkastelua. Kielitieteilijän taustan omaavana en ole voinut olla kiinnittämättä huomiota Rantasen tapaan puhua ja kirjoittaa omasta taiteellisesta tuotannostaan. Rantasen teosten nimet ja niiden merkitysten analyysi tuottaisi varmasti tietoa taiteilijan kielenkäytöstä ja puhunnasta, merkitysten luomisesta osana taiteellista prosessia.

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli Rantasen teosten ilmaisuvoimaan perehtymisen lisäksi edistää tekstiilitaiteen tutkimusta ja teosten analyysitapoja. Keskitalon (2013) kuvataiteellista ilmaisua ja sen analyysia varten muodostettu moniaistinen analyysisynteesi tarjosi hyvän pohjan kehittää analyysitapaa tekstiilitaiteeseen soveltuvaksi. Vastaanottajakeskeistä ja moniaistista analyysitapaa yhdistämällä ja analyysiosien järjestystä muokkaamalla olen pyrkinyt luomaan perustaa eri aistien laaja-alaisemmalle käytölle tekstiiliteoksiin ja / tai niiden osatekijöihin perehtymisessä ja teosten tulkinnassa.

Rantasen kudottujen, abstraktien tekstiiliteosten värit, muodot, struktuurit ja kolmiulotteisuus ovat soveltuneet Keskitalon (2013) mallin pohjalta soveltamaani ja käyttämäni

vastaanottajakeskeiseen moniaistiseen analyysiin erinomaisesti. Teosten vaihteleva koko ja tekstuurien moninaisuus ovat tarjonneet eri aisteille monenlaista tutkittavaa ja luoneet luontevasti omalta osaltaan ruumiillista lukukulmaa. Monitulkintaiset teokset ovat vaatineet analyysoijaltaan heittäytymistä ja eri tietojen laaja-alaista yhdistämistä.

Vastaanottajakeskeinen moniaistinen analyysi vaatii aikaa ja ajattelurauhaa, jotta eri tiedonlajit yhdistyvät luontevasti, mutta näiden edellytysten täytyessä se toimii oivallisesti. Moniaistinen analyysitapa ”pakottaa” keskittymään teoksen herättämiin omakohtaisiin aistihavaintoihin, ajatuksiin, tunteisiin, mielikuviin, reaktioihin ja on parhaimmillaan monitahoista ja syvää sisäistä kehollista oivaltamista, ja siksi sen käyttäminen helpottaa keskustelua taiteesta sekä taiteen herättämistä ajatuksista ja reaktioista. Jo yksinomaan tästä syystä menetelmän käytön soisikin yleistyvän tekstiiliteosten analyysissä. Pidän menetelmää myös toimivana aloittelevan taiteilijan itsereflektion ja omaehtoisen kehittämisen muotona pidemmällä aikavälillä.

LÄHTEET

Arkistot ja kokoelmat

Designmuseo, Kirsti Rantanen arkisto (DM. KR ark.), Helsinki

- Muistiinpanot
- Lehtileikkeet
- Luonnokset
- Lanka- ja materiaalinäytteet
- Näyttelyluettelot
- Valokuvat ja diakuvat
- Retrospektiivinäyttelyn (14.10.2016–5.3.2017, Designmuseo) aineisto

Päikki Prihan kuva-arkisto, Helsinki

Haastattelut

Päikki Priha

tekstiilitaiteilija, tekstiili- ja vaate-suunnittelun alan tutkimuksen ja jatkokoulutuksen professori emerita, Taideteollinen korkeakoulu

- litteroimattomat puhelinkeskustelut, muistiot: 20.1.2021, 5.2.2021, 2.3.2021
- sähköpostikeskustelut 21.1.2021, 26.5.2021, 2.9.2021, 10.10.2021

Susanna Thiel

intendentti, tallennusosasto, Designmuseo

- litteroimaton keskustelu, muistio: 12.2.2021

Harry Kivilinna

amanuenssi, Designmuseo

- litteroimaton puhelinkeskustelu, muistio: 2.6.2021

Kirjallisuus ja verkkoaineisto

Adamson, G. 2007. The Fiber Game, Textile, Vol. 5, No 2, 154-177. DOI: 10.2752/175183507X219434.

Amos Andersonin taidemuseo 1987. Virta virtaa: Kirsti Rantanen, tekstiiliteoksia 84–87. Amos Anderson, 2.10.–8.11.1987. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo.

Anttila, P. 2000. Tutkimisen taito ja tiedon hankinta: Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet. 3. p. Hamina: Akatiimi.

Arnkil, H. 2003. Mitä väri on taiteilijalle. Kirjoitus perustuu Kuvataiteilijapäivillä 1999 pidettyyn puheenvuoroon kommenttina Tutta Palinin esitelmään 'Väri esiin'. Viitattu 1.6.2021. Saatavilla Suomen Väriyhdistys ry:n verkkosivuilla <http://www.svy.fi/mita-vari-on-taiteilijalle/>

Arnkil, H. 2007. Värit havaintojen maailmassa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 85. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Auther, E. 2008. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80, The Journal of Modern Craft, Vol. 1, No 1, 13–33. DOI: 10.2752/174967708783389896.

- Bacon Eager, E. 2015. Fiber: Sculpture 1960–Present. *The Journal of Modern Craft*, Vol 8, No 2, 251–258. DOI: 10.1080/17496772.2015.1057409.
- Barthes, R. 1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Castrén, H. 2006. Kaikki on mahdollista. Teoksessa H. Castren & L. Svinhufvud (toim.) *Kädet ja kaikki: 7. suomalainen tekstiiltriennaali*. Helsinki: TEXO, 6-7.
- Chevreur, M. E. & Birren, F. 1987. *The principles of harmony and contrast of colors and their applications to the arts*. A newly rev. ed. West Chester, Pennsylvania: Schiffer Publishing.
- CITAM 1971. Lausannen 5:n kuvakudosbiennaalin osallistajat ja teoskuvat vuonna 1971. Viitattu 15.9.2021. <https://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/?bc=assistedquery&uid=citam&pwd=archives&pid=931&&archive=Citam>
- CITAM. The International Lausanne Tapestry Biennials (1962-1995). Viitattu 15.6.2021. <http://www.toms-pauli.ch/en/les-biennales/historique/>
- Constantine, M. & Larsen, J. L. 1985. *The art fabric: Mainstream*. Tokyo: Kodansha.
- Designmuseo 2016. Kirsti Rantanen. Viitattu 8.1.2021. <https://www.designmuseum.fi/fi/exhibitions/kirsti-rantanen/>
- Designmuseo 2021. Designmuseon kokoelmapolitiikka. Viitattu 26.10.2021. <https://designmuseum.fi/wp-content/uploads/2014/09/Designmuseon-kokoelmapolitiikka.pdf>
- Fowler, C. 2014. A Sign of the Times: Sheila Hicks, the Fiber Arts Movement, and the Language of Liberation. *The Journal of Modern Craft*, Vol 7, No 1, 33-51. DOI: 10.2752/174967814X13932425309516
- Helkama, I. 1987. Taide ja tila: Taito nähdä ja kyky tehdä - tekstiilitaidetta julkisissa tiloissa. *Ark: Arkkitehti*, 84(8), 76-77.
- Hobin, A. 2020. Urastani. Teoksessa C. Enbom, A. Hobin & M. Pennanen (toim.), *Agneta Hobin*. Helsinki: Agneta Hobin, 23–51.
- Hänninen, I. 2017. Kirsti Rantasen retrospektiivinäyttelyn tekstiilitaideostien kuntokartoituslomakkeen luominen ja yleisimpien materiaalien sekä valmistustekniikoiden esittely. Metropolia Ammattikorkeakoulu. <https://www.theseus.fi/handle/10024/136824>
- Itten, J. 1970. *Värit taiteessa: Värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen*. Suom. Antero Kare. 4. muuttamaton painos. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Kalha, H. 1997. *Muotupuolen merenneidon pauloissa: Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Kalin, K. 1983. Taiteilijaprofessori Kirsti Rantanen: Rakenteita: pinnassa ja syvemmällä. *Muoto*, 8(1), 22–27. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo.
- Kalin, K. 1985. Viisi tekstiilitaiteilijaa, kolme tekstiilitaiteilijasukupolvea: Eeva Renvall, Lea Eskola, Kirsti Rantanen, Airi Snellman-Hänninen ja Irma Kukkasjärvi. 5 suomalaista tekstiilitaiteilijaa 7.3.–4.4.85. Pohjanmaan museo, Vaasa.
- Kalin, K. 2016. Tekstiilitaiteen äitihahmon näyttely Designmuseossa on harvinaisuus, kulttuuri-teko ja jopa ihme. *Helsingin Sanomat* 14.9.2020. Viitattu 8.1.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002927646.html>

Kartastenpää, T. 2020. Suomen merkittävimpiin tekstiilitaiteilijoihin kuulunut Kirsti Rantanen on kuollut – oli vapauttamassa tekstiiliä omaksi taiteenlajiksi. Helsingin Sanomat 14.9.2020. Viitattu 7.1.2020. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006635288.html>

Keravan taidemuseo. 1994. Jään reuna: Keravan taidemuseo 14.10.–17.11.1994: Eija Isojärvi, Päivikki Kallio, Auli Korhonen, Annikki Luukela, Marja-Liisa Mäki-Penttilä, Kirsti Rantanen, Marianna Uutinen. Kustannuspaikka ja kustantaja tuntematon.

Keskitalo, A. K. 2013. Moniaistinen analyysisynteesi. Teoksessa P. Granö, A. Keskitalo & S. Ronkainen (toim.) Visuaalisen kokemus: johdatus moniaistiseen analyysiin. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 183–195. Saatavilla myös http://lauda.ulapland.fi/bitstream/10024/61800/4/Visuaalisen_kokemuspdfA.pdf

Kivirinta M. 2020. Kirsti Rantanen 1930–2020. Muistokirjoitus. Helsingin Sanomat 26.9.2020. Viitattu 8.1.2020. <https://www.hs.fi/muistot/art-2000006648429.html>

Korvenmaa, P. 2009. Taide & teollisuus: Johdatus suomalaisen muotoilun historiaan. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 88. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Kruskopf, E. 1977. Taidetekstiilin asema ja arvostus. Ark: Arkkitehti 74(1), 48-51, 56.

Kudottua kauneutta. Suomalaisen ryijyn neljä vuosisataa. Taidehalli. Helsinki, 7.11.2020-23.5.2021. Viitattu 25.5.2021. <https://taidehalli.fi/events/kudottua-kauneutta/>

Lindfors, J. 2010. Kirsti Rantanen – tekstiilin intiimi kosketus. Yle Areena 3.3.2010. Viitattu 8.1.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/03/03/kirsti-rantanen-tekstiilin-intiimi-kosketus> Saatavissa myös Ylen Elävä Arkisto -palvelussa. Alkuperäisen ohjelman otsikko Kulttuurikanavalla: Tekstiilin intiimi kosketus. TV2 Reportaasiohjelmien. <https://vintti.yle.fi/yle/elavaarkisto/index393e.html?s=s&g=4&ag=24&t=&a=8606>

Lukkarinen L. 2008. Kierrätysmateriaalin käyttö nykytekstiilitaiteessa: Tulkintoja kierrätetystä tekstiilimateriaalista naiseuden ja arjen valossa. Väitöskirja. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Lunin, L. 1990. The Descriptive Challenges of Fiber Art. Library Trends, 38, 697-716.

Luutonen, M. 1997. Kansanomainen tuote merkityksenkantajana: Tutkimus suomalaisesta villapaidasta. Helsinki: Akatiimi.

Maunula, L. 1995. Ei-toivottu miniä pääsi taiteiden taloon. Pohjoismainen tekstiilitriennaali puhuu tekstiilitaiteesta nykytaiteen yhtenä muotona. Helsingin Sanomat 14.4.1995. Viitattu 14.9.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003425492.html>

Marton, F. & Wenestam, C. 1984. Att uppfatta sin omvärld: Varför vi förstår verkligheten på olika sätt. Stockholm: AWE/Gebbers.

Merja Keskinen – Väritiloja / Färgrum / Colorspaces. Galleria Pirkko-Liisa Topelius. Helsinki, 20.4.–9.5.2021. Viitattu 25.5.2021. <https://tekstiilitaiteilijattexo.fi/ajankohtaista/2021/04/merja-keskisen-tekstiilitaidetta-esilla-helsingissa/>

Nimkulrat, N. 2009. Paperiness: Expressive material in textile art from an artist's viewpoint. Helsinki: University of Art and Design. Saatavilla myös <https://www.nithikul.com/PDF/Paperiness.pdf>

Nordisk textilteknisk terminologi. Verkkosanakirja. Viitattu 15.6.2021. <https://kulturnav.org/index>

Oulun taidemuseo 1993. Oulun taidemuseon julkaisuja 22: Kuitu ja rakenne. Oulu: Oulun taidemuseo.

Peltonen, J. 1991. Esipuhe. Halki kiven: Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen. Hattulan Juteinitalo, 6.6.–25.8.1991. Hattulan kulttuurilautakunta.

- Peltovuori, S. 1995. Linnut liiteli sanoja: Laila Karttusen kuvatekstiilien problematiikkaa. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Porter, T. & Mikellides, B. 1976. Colour for architecture. London: Studio Vista.
- Poutasuo, T. (toim.) 2001. Tekstiilin taidetta Suomessa: Textile art in Finland. Hamina: Akatiimi.
- Priha, P. (toim.) 2000. Langan varassa. Kirsti Rantasen merkkejä ja merkintöjä. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 63. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Priha, P. (toim.) 2011. Artisaani-ilmiö: Suomalaisen taidekäsityön vuosikymmenet. Aalto-yliopiston julkaisusarja TAIDE+MUOTOILU+ARKKITEHTUURI 5/2011. Helsinki: Aalto-yliopiston taide-teollinen korkeakoulu.
- Priha, P. 1999. Suunnittelijasta käsityöläiseksi. Teoksessa Y. Sotamaa (toim.) Ateneum maskerad: Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 214–218.
- Priha, P. 2009. Huldasta Helenaan: Tekstiilitaiteen koulutusohjelma 80 vuotta. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 95 Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Priha, P. 2014. Suomalaisen tekstiilitaiteen historia – EVVK? Tahiti, 3/2014. Viitattu 8.1.2021. <https://tahiti.journal.fi/article/view/85541>
- Puisto, T. 1983a. Taidetta julkisiin tiloihin. Muoto, 4(4), 66–69. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo.
- Rakennushallitus 1987. Tekstiilitaiteella uutta ulottuvuutta taidehankintoihin. Takstooli 2/87, 15–17. Rakennushallinnon henkilöstölehti. Helsinki: Rakennushallitus.
- Rantanen, K. 1983. Kuinka taiteet voisivat rikastuttaa ympäristöämme. Muoto, 4(4), 64–65. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo.
- Rantanen, K. 1986. Tekstiilitaiteilijat TEXO – 30 vuotta. Muoto, 7(4), 38–40. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo.
- Rantanen, K. 1988. Kettu ja pihlajanmarjat: Lausannen ekskursion. Muoto, 9(1), 58-63. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo.
- Rekola, A. 1987. Tekstiili elää Kirsti Rantasen käsissä. Anna, 44, 4–7.
- Salokorpi, S. 1993. Langan ja köysien sävelet. Kodin kuvalehti, 11, 48–51.
- Suomen käsityön museo, 2021a. Taidekäsityön esinekokoelma. Viitattu 26.10.2021. <https://www.craftmuseum.fi/kokoelmat-ja-tutkimus/kokoelmat/esinekokoelmat/taidekasityon-ko-koelma>
- Suomen käsityön museo, 2021b. Tallennusalueet ja tutkimuksen painopisteet. Viitattu 26.10.2021. <https://www.craftmuseum.fi/kokoelmat-ja-tutkimus/tutkimus/tallennusalueet-ja-tutkimuksen-painopisteet>
- Stockholms kulturförvaltning. 1989. Kirsti Rantanen: Eld och lågor. Stockholm: Stockholms kulturförvaltning, Konstavdelningen.
- Svinhufvud, L. 2006. Teoksessa H. Castren & L. Svinhufvud (toim.) Kädet ja kaikki: 7. suomalainen tekstiilitriennaali. Helsinki: TEXO, 8-9.
- Svinhufvud, L. 2009. Moderneja ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä: Tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana. Helsinki: Designmuseum.
- Tekstiilitaiteilijat TEXO ry 2021. Viitattu 25.5.2021. <https://tekstiilitaiteilijattexo.fi/jasenet/>

Thomas, M., Mainguy, C. & Pommer, S. 1985. Textile art. Geneva: Skira.

Veräjänkorva, T. 1987a. Modernin tekstiilitaiteen murrosvaihe Suomessa: taidetekstiilin prosessi seinältä tilaan kansainvälistä taustaa vasten nähtynä. Helsinki: Helsingin yliopisto, Taidehistorian laitos.

Veräjänkorva, T. 1987b. Virta virtaa tekstiilin struktuurissa. *Muoto*, 8(3), 52–55. Helsinki: Teollisuustaitteen liitto Ornamo.

Veräjänkorva, T. 1987c. Virta virtaa tekstiiliteoksissa. *Muoto*, 8(4), 52–53. Helsinki: Teollisuustaitteen liitto Ornamo.

Veräjänkorva, T. 1989. Tekstiilitaide valtaa tilaa. Teoksessa *Tekstiili – TEXO*. Tekstiilitaiteilijat TEXO ry.

Veräjänkorva, T. 2006. Diagnoosi taidekäsityöstä: tarkastelussa taiteen, muotoilun ja käsityön rajapinta. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta: Valtion muotoilutoimikunta. Viitattu 1.11.2020 [https://www.taike.fi/documents/10162/31076/DIAGNOOSI_\(EDM_14_2555_3520\).pdf](https://www.taike.fi/documents/10162/31076/DIAGNOOSI_(EDM_14_2555_3520).pdf)

Veräjänkorva, T. 2011. Nykytaidekäsityö: Taiteen, muotoilun ja käsityön hedelmällisessä väli- maastossa. Teoksessa P. Hohti (toim.) *Rajaton muotoilu: näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen*. Helsinki: Avain ja Teollisuustaitteen Liitto Ornamo ry, 83-91.

Vuorisalo, M. 2013. Of(f) textile: Suomalainen tekstiilitaide esiin nykYTEknologian avulla. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Muotoilun laitos.

Willman, L. & Forss, M. 1996. Kudontakirja. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 52. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

XXV Mäntän kuvataideviikot 2021. Viitattu 25.5.2021. <https://www.kuvataideviikot.fi/index.htm>

Kirsti Rantanen, Curriculum vitae

s. 1930 Honkaniemi, Viipurin mlk.

Opinnot

1948 YO, Hämeenlinnan Yhteiskoulu
1949–1954 Taideteollinen oppilaitos, tekstiilitaiteen osasto

Työskentely

1952–1954 painokangassuunnittelija, Oy Finlayson-Forsaa Ab
1955 lähtien freelance-suunnittelija, taidetekstiilit, teolliset tekstiilit, kotiteollisuustuotteet
1957–1975 kudottujen sisustuskankaiden suunnittelija, Someron Kutomo Oy (myöh. Martela Oy)
1959–1973 tuntiopettaja, Taideteollinen oppilaitos, Taideteollisuusopisto, tekstiilitaiteen osasto. Opetusalat kankaanpainanta, tekstiilisuunnittelu
1973–1988 painokangassuunnittelun lehtorin ylimääräinen toimi, Taideteollinen korkeakoulu, tekstiilitaiteen osasto
1974 vieraileva opettaja, The University of Tennessee, Arrowmont School of Arts and Crafts, USA

Apurahat ja palkinnot

1953 I palkinto Suomen Käsityön Ystävien ideakilpailussa
1956 I palkinto Neoviuksen ryijykilpailussa
1958 I palkinto Helmi Vuorelma Oy:n tākänäkilpailussa
1960 Kultamitali Münchenin kansainvälisillä käsityömessuilla
1964 II palkinto Helmi Vuorelma Oy:n tākänäkilpailussa
1966 Kultamitali Sacramenton (USA) kansainvälisillä tekstiilimessuilla
I palkinto Wittrupin ryijymattokilpailussa
1971 Valtion puolivuotinen taiteilija-apuraha
1972 Valtion kohdeapuraha työryhmälle
Suomen Kulttuurirahaston apuraha työryhmälle
1974 Suomen Kulttuurirahaston apuraha työryhmälle
1975 Mitali I Triennale Internationale de la Tapisserie -näyttelyssä, Łódź, Puola

1977 Greta ja William Lehtisen säätiön apuraha
1978 Valtion puolivuotinen taiteilija-apuraha
1980 Valtion taideteollisuuspalkinto
1981 Teva -tuotekehitysrahaston apuraha
1982 Greta ja William Lehtisen säätiön apuraha
1983 I palkinto Postipankin kutsukilpailussa
1983–1988 Taiteilijaprofessori
1986 Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n valitsema Vuoden tekstiilitaiteilija
1987 Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n kunniajäsen
1988 Pro Finlandia -mitali
1991 Teollisuustaitteen liitto Ornamon kunniajäsen
1992 palkinto uuden Oopperatalon taidekilpailussa
1993 Kunniatohtori, Taideteollinen korkeakoulu
1995 Prinssi Eugen -mitali, Tukholma
1999 Porvoon kaupungin kulttuuripalkinto

Yksitysnäyttelyt

1961 Someron kutomon näyttely, Design Center, Helsinki
1971 Galerie Artek, Helsinki
Tampereen Nykytaiteen museo
Galerie Doktor Glas, Tukholma, Ruotsi
1975, 1978 Två kvinnor från det östra grannlandet, yhdessä Anna-Maria Osipowin kanssa, Helsingborgs Konstmuseum, Ruotsi ja Röhsska Konstslöjdmuseet, Göteborg, Ruotsi sekä
Helsingin kaupungin taidekokoelmat
1979 Galleria Nuovo, Lahti
1980 Kontrasteja, yhdessä Jaana Pesosen kanssa, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
1986 Kudotussa puutarhassa, Galleria Nuovo, Lahti
1987 Virta virtaa, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
1988 Käytävä Novo, Fisk Ars 88, Porvoo
1989 Köysi tikkailla, Vanha Kappalaisentalo, Porvoo
Eld och lågor, Kulturhuset, Tukholma, Ruotsi
Mot marken, Trondelag kunstnersenter, Trondheim, Norja
1990 Aika lyhyt – Aika kauan, Galleria Nuovo, Lahti
1991 Tekstil, Rogaland Kustnersenter, Norja
Halki kiven, Juteinitalo, Hattula
1992 Abandoned Stage, Barbican Center, Lontoo, Iso-Britannia
1993 Kuitu ja rakenne, yhdessä Airi Snellman-Hännisen kanssa, Oulun taidemuseo, Oulu

Yhteisnäyttelyt

1962	Unga formgivare i Skandinavien, Göteborg, Ruotsi
1963	T-64, Design Center, Helsinki
1966	Tekstiilitaiteilijat TEXO, Amos Andersonin museo, Helsinki
1969	Suomen Käsityön Ystävien 90-vuotisjuhlanäyttely, Taidehalli, Helsinki
1972	Ihminen 1972, Meilahden kirkko, Helsinki Suomalainen ryijynäyttely, Pariisi, Lyon, Ranska; Budapest Unkari ja Australia
1973	5ème Biennale Internationale de la Tapisserie, Lausanne, Sveitsi Ornamo ry:n taidekäsityönäyttely, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
1974	Kokeilevaa tekstiili-ilmaisua, Kluuvin galleria, Helsinki Painetut palat, Kluuvin galleria, Helsinki ja Nykyaikaisen taiteen museo, Tampere Umelci Z Finska, Galeria Art Centrum, Praha, Tšekkoslovakia Kudontaa - Väv - a Tese – Tisser, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
1975	100 vuotta suomalaista taideteollisuutta, Ateneumin taidemuseo, Helsinki
1976	I Triennale Internationale de la Tapisserie, Łódź, Puola Aktuell finsk bildkunst, Gallerie F 15, Moss, Norja Ensimmäinen pohjoismainen tekstiilitriennaali, Finland Kunstambacht Vormgeving, Musee Stekshof, Antwerpen, Belgia
1977	100 vuotta suomalaista taideteollisuutta, Röhhska Konstslöjdsmuseet, Göteborg, Ruotsi
1978	2nd International Biennial of Miniature Textiles, Savaria Múzeum, Szombathely, Unkari Helsingin kaupungin näyttely, Budapest, Unkari Scandinavian Craft, Tokio ja Kioto, Japani
1979	Suomi muotoilee -näyttely, Helsinki 200 Years of Textile Art, Renwyck Gallery, Washington, USA, Kanada Ensimmäinen suomalainen minitekstiilinäyttely, Galleria Bronda, Helsinki Toinen pohjoismainen tekstiilitriennaali Sata tyynyä, Suomen Käsityön Ystävät 100 vuotta 1879-1979, kiertonäyttely
1980	3rd Biennial of Miniature Textiles, Savaria Múzeum, Szombathely, Unkari Suomi muotoilee -näyttely, Helsinki

1981	Metri I -näyttely, Helsinki Tessitura in Finlandia, Pesaro, Italia Textilkunst 81, Linz, Itävalta
1981–83	Finland Designs 3, kiertonäyttely USA:ssa
1982–85	Viisi suomalaista tekstiilitaiteilijaa, Pohjoismainen taidekeskus, Helsinki, Kööpenhamina, Södertälje, Skövde, Reykjavik, Moss, Oulu, Kuopio, Turku, Vaasa, Jyväskylä
1982	4th Biennial of Miniature Textiles, Savaria Múzeum, Szombathely, Unkari
1983	Finnland gestaltet, kiertonäyttely Saksassa
1984	Finse vormgeving, kiertonäyttely Hollannissa ja Belgiassa
1985	Neljäs pohjoismainen tekstiilitriennaali
1988	Lodzin kansainvälinen kuvakudostriennaali, Puola Pohjolan tytär, Kouvolan taidemuseo Toinen maailma, Retretti, Punkaharju
1990	Kivijalka Kannaksella, Etelä-Karjalan taidemuseo, Lappeenranta
1991	Configura, Erfurt, Saksa
1992	Weiter Horizont, Frauen Museum, Bonn, Saksa

Teoksia kokoelmassa ja julkisissa tiloissa

Aamulehden toimitalo, Tampere
Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
Didrichsenin taidemuseo, Helsinki
Etelä-Karjalan taidemuseo, Lappeenranta
Hattulan kirjasto, Juteinitalo, Parola
Hotelli Hesperia, Helsinki
Hotelli Vaakuna, Oulu
Hämeenlinnan kauppaoppilaitos
Hämeenlinnan Raatihuone
Imatran Voima, Vantaa
Kannuksen virastotalo
Kauhavan kirjasto
Keravan taidemuseo
Lempäälän kunta
M/S Gruusia
Meilahden seurakunta, Helsinki
Mikkelin maalaiskunnan kunnantalo
Mukkulan kirkko, Lahti
Norges Bank, Trondheim, Norja
Nurmeksen evankelinen opisto

Opetusministeriö
Oulun taidemuseo
Porvoon kaupunki
Porvoon säästöpankki
Postipankki, Helsinki
Raamattuopisto, Kauniainen
Rakennusliike Polar, Espoo
Ruotsin valtio
Röhhska Konstljödmuseet, Göteborg
Suomen valtio
Taideteollisen korkeakoulun kirjasto
Tampereen kaupunki
Tukholman lääni
Turun kaupunki
Ulkoministeriö
Vaasan kaupunki
Valtion teknillinen tutkimuskeskus
Vihannin Osuuspankki
Viking Saga, Viking Song -laivat
Vilppulan kunnantalo
Wilhelmiina, Huopalahden asumispalvelukeskus
Zürichin kaupunki, Sveitsi

Ansioluettelo on kirjoittajan koostama. Lähteinä on käytetty Designmuseon Kirsti Rantasen arkiston lähteitä, näyttelyjulkaisujen tietoja ja Langan varassa -kirjaa. (DM KR ark.; Priha 2000.)

Kirsti Rantasen tekstiilitaideteosten analyysilomake

KIRSTI RANTASEN TEKSTIILITAIDETEOSTEN ANALYYSILOMAKE

Teoksen nimi ja vuosi:

Koko:

Analyysipaikka ja -aika:

	VÄRIT JA MATERIAALIT	TEKSTUURI (= PINTARAKENNE JA TUNTU, KÄYTETTY TEKNIikka)	3-ULOTTEISUUS (TEOKSEN MUOTO)
Kuvaile yleisesti / listaa vaikutusta ulkonäköön			
Haptisuus / ristiriidattomuus muuhun informaatioon?			
Tilallisuus?			
TEOKSEN ILMAISUVOIMA: Oma tulkinta / ajatukset			
Ensivaikutelma			

KUVAUSSUUNNITELMA ANALYSOITAVISTA TEOKSISTA, TEOSTIEDOT EDELLÄ

VALOKUVAT TEOKSESTA	LKM
Yleiskuva suoraan edestä	
Oikealta edestä	
Vasemmalta edestä	
Edestä alaviistosta oikealta	
Edestä alaviistosta vasemmalta	
Takapuolelta suoraan edestä	
Takaa alaviistosta oikealta	
Takaa alaviistosta vasemmalta	
Ylhäältä	
Lähikuvat = yksityiskohdat analyysin kohteena olevista seikoista (mm. väri, materiaali, tekniikka, pinta, rakenne, kolmiulotteisuus)	
VIDEOKUVAA	KYLLÄ / EI

Analysoidut teokset



Kuva 27. Kun ois enemmän tuolta 1978. Kuva: Niina Hiltunen.



Kuva 28. Pirun kainalossa 1978. Kuva: Niina Hiltunen.



Kuva 29. Pöllit 1980. Kuva: DM / Jussi Tiainen.



Kuva 30. Tervahauta(löytö) 1980. Kuva: Niina Hiltunen



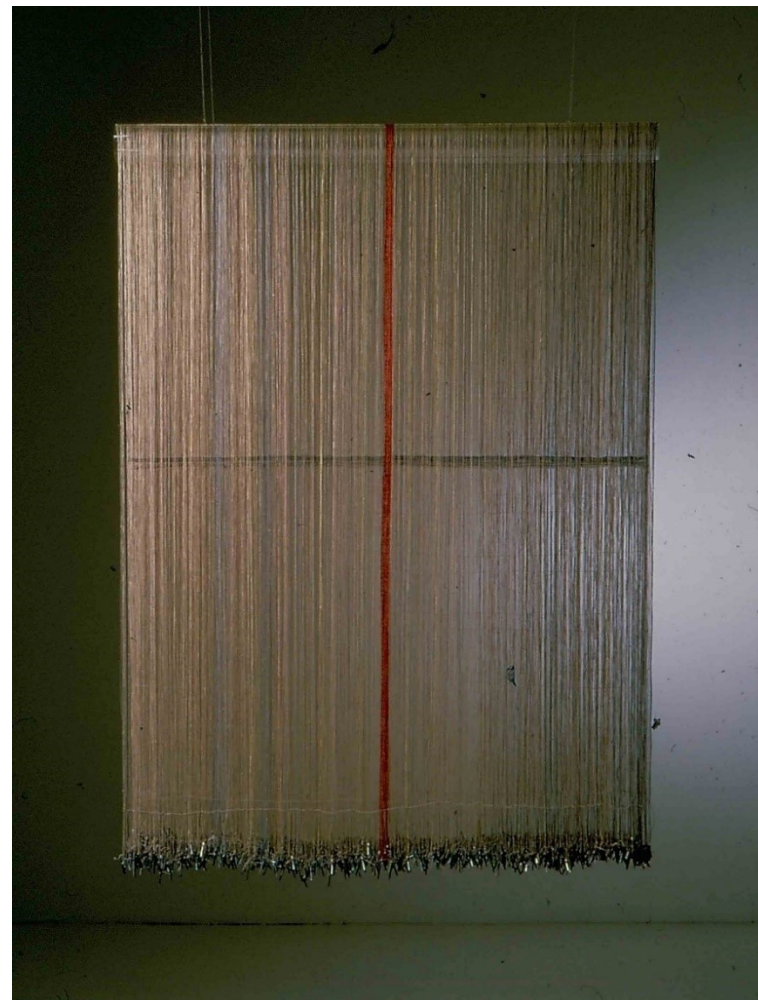
Kuva 31. Äiti 1984. Kuva: Niina Hiltunen.



Kuva 32. Pala ruudullista kangasta 1984. Kuva Niina Hiltunen.



Kuva 33. Oma varjoni II ja I (oikealla)1984. Kuva: DM KR. ark. / kuvaaja tuntematon.



Kuva 34. Alkuaineet: Tuli vedessä maa ilmassa 1987. Kuva: Päikki Prihan kuva-arkisto / Ove Tammela.



Kuva 35. Läpi tulen 1988 Kivijalka Kannaksella -näyttelyssä 1990.
Kuva: DM KR. ark. / Markku Lötjönen.



Kuva 36. Ilmaan, ilmassa 1989. Kuva: Niina Hiltunen.



Kuva 37. Himoittu, saalis – värikäs kuin valo sarjasta Kolminäytöksinen draama 1989–1990. Kuva: DM KR. ark. / Markku Lötjönen.



Kuva 38. Ajan vaippa 1991. Kuva: Niina Hiltunen



Kuva 39. Saumaton ihokas – Jätekök 1991. Kuva: Niina Hiltunen.



Kuva 40. Fragile 1991. Kuva: Niina Hiltunen.



Kuva 41. Winterreise / Talvinen matka 1991. Kuva: Niina Hiltunen.