

Rajamaan maisema – Lappi suomalaisessa maisemamaalausperinteessä

TUIJA HAUTALA-HIRVIOJA
Taiteiden tiedekunta, Lapin yliopisto



Hautala-Hirvioja, Tuija (2005). Rajamaan maisema – Lappi suomalaisessa maisemamaalausperinteessä (Frontier landscape – Lapland in the tradition of Finnish landscape painting). Terra 117: 3, 159–176.

In this article I examine how Finnish artists depicted Lapland as a frontier and what the position of Lappish landscape was as a part of Finnish landscape painting tradition. The framework of my research is based on art and cultural history, as well as humanistic and cultural geography. Lapland is understood as a frontier between Finnish and Sámi cultures. I analyse the paintings of Finnish Lapland during three historical periods. From the 1810s to 1890s, fantasy and realism fused in the frontier as well as in the Lappish landscape paintings. Later on, Lappish landscapes were depicted as places of Sámi nomadism and of Finnish farming, most notably in landscape paintings from the 1890s to 1920s. At the time, the Finnish art tradition was not ready to accept Lapland, the northern frontier, as a part of Finland. The 1930s was a period of so-called "lapponism" (an enthusiastic attitude towards Lappish landscape) but without inclusion of Sámi culture. During the 1920s and 1930s tourism was born in Lapland. Many painters travelled by car and briefly visited some famous places. At the same time, Sámi people were still thought to be primitive or Mongolian and not accepted as part of Finnish culture.

Tuija Hautala-Hirvioja, Faculty of Art and Design, University of Lapland, P.O. Box 122, FI-96101 Rovaniemi, Finland. E-mail: <Tuija.Hautala-Hirvioja@ulapland.fi>

Lappi on suomalaisen ja saamelaisen kulttuurin rajamaata. Rajamaan ja rajamaan identiteetin, lappilaisuuden, rakentumista 1920- ja 1930-lukujen kirjallisuudessa tutkineen Veli-Pekka Lehtolan (1997a) mukaan rajamaalla kohtaavat mielikuvat ja todellisuus. Tarkastelen artikkelissani Lapin maisemien asemaa ja merkitystä osana suomalaista maisemamaalaustraditiota ennen toista maailmansotaa.

Haminan rauhan (1809) jälkeen, jolloin Suomesta tuli Venäjän autonominen suuriruhtinaskunta, yksi keskeisiä kysymyksiä oli suomalaisuuden määrittäminen. Suomen historiallinen menneisyys oli lyhyt ja ohut, minkä johdosta luonto ja siitä rajattu maisema sopivat hyvin identifikaation kohteeksi. Identiteetin osat kiinnitettiin pääasiallisesti tilalliseen eikä ajalliseen olottuvuuteen. Maisemataiteen avulla abstraktista kansakunnasta tehtiin näkyvä ja kouriintuntuva (Lukkarinen 2004a: 38–39). Rajaseudut ja rajat olivat tärkeitä tekijöitä valtiollisen ja maantieteellisen tilan rakentamisessa. Kansallista tilaa voitiin määrittää esittämällä rajaseutujen maisemia. Asteittain kiristyvän venäläistämispolitiikan myötä 1800-luvun lopulla taiteella nähtiin olevan entistä suurempi merki-

tys kansallisen yksimielisyyden ja kansallistunteen kasvattajana (Konttinen 2004: 10).

Maiseman kuvaaminen, tulkinta ja selittäminen ovat sidoksissa konventionaalisiin näkemistapoihin. Niinpä maisemat liittyvät aina toisiin maisemiin, merkitykset ja maiseman kuvat aina toisiin (Jokela 1999: 13; Karjalainen 1999: 19). Maisemamaalauksen tarkastelu pelkästään aate- tai sosiaalhistoriallisesta näkökulmasta voi kuitenkin johtaa tilanteeseen, jossa taideteos tulkitaan vain aikansa poliittisen ajattelun kuvauksena (Lukkarinen 2004a: 32). Maisemamaalaus, kuten maiseman näkeminenkin, on myös subjektiivinen luomus, jossa taiteilijan yksilöllinen elämänhistoria on olennaisella tavalla mukana. Muisti, tunne ja kokemukset rakentavat subjektiivisen suhteen maisemaan. Maisemakäsityksen tai -kokemuksen ohella keskeinen vaikuttaja on myös taiteilijan valitsema ilmaisukeino: siveltimen käyttäjä hahmottelee näkemänsä massoina ja piirtäjä viivoina. Taiteilijan valitsema tyyli saa hänet tarkastelemaan maisemaa tietystä näkökulmasta (Gombrich 1996: 56, 73–75).

Tässä artikkelissa lähestyn Lappi-kuvauksen historiaa yksittäisten taiteilijoiden ja heidän toi-

densä kautta. Maisemalla ja maisemataiteella on ollut ja on yhä tärkeä rooli kansallisen identiteetin rakentamisprosessissa (Raivo 1997: 202). Eri maisematyyppejä, kuten erämaata, kulttuuri- ja kaupunkimaisemia, on käytetty eri aikoina ja yhteiskunnissa identiteetin rakentamisessa (Short 1991: 55). Perinteisen taide- ja kulttuurihistoriallisen tarkastelun ohella hyödynnän artikkelissa humanistisen maantieteen ja niin sanotun kulttuurisen käänteen jälkeisen maantieteen (ks. Vuolteenaho 2002) näkökulmia. Kulttuurimaantieteellisessä maisematutkimuksessa voidaan erottaa kaksi tutkimusperinnettä: 1) maisema luonnon tai kulttuuri-ilmiöiden alueellisena kategoriana ja kronologisena tilana ja 2) maisema tapana nähdä ja jäsentää kulttuurisia ympäristöjä (Raivo 1997: 194). Artikkelini näkökulma liittyy lähinnä näistä jälkimmäiseen. Edward Relph (1986: 49–50) on pohtinut paikan identiteettiä ja kokijan suhdetta paikkaan. Taiteilija voi olla suhteessa kuvaamaansa maisemaan joko paikallisen asukkaan tavoin sisäpuolinen, osallinen, tai turistin tavoin ulkopuolinen. Maisemamaalaus on valintatapahtuma, jossa toiset maiseman tekijät sivuutetaan ja toiset otetaan korostetusti esiin. Maisemamaalauksen tulkinta tuokin esille yhteisön suhteen kuvattuun maisemaan (Short 1991: 197).

Vaikka varhaisimmat Lappiin, pohjoiseen rajaseutuun, liitetyt kuvat on julkaistu jo vuonna 1555 Olaus Magnuksen *Pohjoisten kansojen historiasa*, maalaustaiteen kannalta merkittävimmät Lappia esittelevät kuvat ja tekstit julkaistiin 1800-luvulla. Lappi liitetään Suomessa nykyisin yleisesti Lapin läänin alueeseen, joka erotettiin kuitenkin vasta vuonna 1938 Oulun läänistä. Tuolloin läänini kuuluivat sodassa menetytty Petsamo ja Salla. Alue koostuu kahdesta historiallisesta maakunnasta, Lapista ja Peräpohjolasta. Suppeamman määrittelyn mukaan Lapin muodostavat vain alueen pohjoisimmat kunnat: Enontekiö, Muonio, Kittilä, Sodankylä, Pelkosenniemi, Savukoski, Inari ja Utsjoki (Tikkanen 2003: 11). Artikkelissani ymmärrän Lapin laajemman määrittelyn mukaisena kokonaisuutena, jota suomalaiset taiteilijat alkoivat kuvaata 1800-luvun alussa. Käytän termejä lappilainen ja pohjoinen toistensa synonyymeinä.

Tarkastelen Lapin maisemien kuvaamista kolmessa historiallisessa vaiheessa analysoiden sitä, mistä lähtökohdista kuvataiteilijat ovat luoneet Lappi-kuvansa eri aikakausina. Aineistonani ovat pääasiassa julkisten kokoelmien realistiset, esittävät Lappi-aiheiset teokset ennen toista maailmansotaa. Monia julkisissa kokoelmissa olevia teoksia kuten Eetu Iston, Juho Kyyhkynen, Gabriel Engbergin, Aukusti Koiviston ja Anton Lindforsin maalauksia on käytetty Lappia käsittelevien julkai-

sujen kuvituksessa. Kirjankuvituksessa ja näyttelyissä esillä ollessaan ne osataan ylläpitävät Lapin kuvauksen traditiota ja toimivat mainosten, postikorttien, harrastajataiteilijoiden sekä turistivalokuvaajien esikuvina. Lapin kuvauksen varhaisvaihe pohjautui fantasiaan ja romanttiseen luontosuhteeseen sekä matkakirjallisuuden kuvauksiin. Tyyllillisesti ajan maalaustaide edusti romanttista kuvaustapaa. Toisessa vaiheessa, 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa rajamaan maisemat pyrittiin tuomaan osaksi suomalaista kansallismaisemaa. Tässä työssä kunnostautui erityisesti kemijärveläissyntyinen taiteilija Juho Kyyhkynen. Aikakauden suomalaiselle maalaustaiteelle antoivat vaikutteita ranskalainen ulkoilmarealismi ja alkava impressionismi. Ennen toista maailmansotaa oli vielä kolmas vaihe, kuvataiteellisen Lapin ”ihailun” eli laponismin aika. Aikakaudelle ominaisia piirteitä olivat niin sanotut turistitaiteilijat sekä Petsamon uuden rajaseudun löytäminen. Tuolloin, 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, Suomen maalaustaidetta hallitsivat tunnetta ja maalauksellisuutta korostava ekspressionismi sekä klassinen suuntaus, joka korosti muodon eheyttä. Eri aikakausien Lappi-aiheisten maalausten ohella hyödynnän artikkelin aineistona haastatteluja, aiemmin tehtyjä Lappiin liittyviä tutkimuksia sekä kaunokirjallisuutta.

Fiktio ja romantiikka 1810–1890-lukujen Lappi-kuvauksissa

Suomen taiteessa kulttuurimaisema oli 1800-luvulla maalauksen aiheena suosittu kuin luonnonmaisema. Varhaiset kuvateokset loivat puitteet uuden alueen hahmottamiselle, koska matkustaminen oli vain harvoille mahdollista. Ne tarjosivat taiteilijoille aiheita ja suoranaisia malleja maalauksiin. 1800-luvun kuvateoksissa harmoninen kulttuurimaisema edusti suomalaista maisemaa. Yleensä niissä kuvattiin ihmisen edistysaskeleita suhteessa luontoon, kuten teitä ja siltoja, suuria tiluksien ympäröimiä kartanoita tai suomalaista maalaismaisemaa aittoineen ja latoineen. Suomen maisemat kuvattiin viljeltyinä kulttuurimaisemana, jota hallitsivat säännönmukaisuus, järjestys ja harmonia (Saarela 1985: 121). Tämä suomalaisen maiseman harmoninen kulttuurimaisema siirtyi myös Lappia kuvaavaan maisemaperinteeseen jo varhain. 1800-luvun alussa pohjoista kulttuuria matkakertomuksissaan kuvannut Giuseppe Acerbi keskittyi kuvaamaan ihailevasti suomalaisia talonpoikia, jotka taistelivat uskomattoman vaikeita olosuhteita vastaan ja viljelivät maata napapiirin pohjoispuolella (Lehtola 1997b: 15).

Tornio oli pitkään portti Lappiin, mikä johtui paikkakunnan sijainnista Pohjanlahden äärimmä-

sessä perukassa. Kun Ruotsiin tulleet ulkomaalaiset halusivat nähdä, millainen oli pohjoinen kaupunki, heidät tuotiin Tornioon. Kaupungista tulin Lapin matkaajien keskus ja Tornionjokilaaksoista tärkein reitti Lappiin (Vahtola 1977: 42–44). Ruotsin puolella itäinen rantatie jatkui aina Ylitornion korkeudelle saakka. 1830-luvulla pääsi Suomen puolella maantietä myöten Ylitorniolle, lähelle Aavasaksaa.

Anders Fredrik Skjöldebrand ja Acerbi olivat esitelleet Aavasaksan jylhää kauneutta 1800-luvun alussa ilmestyneissä matkakuvauksissaan. Sakari Topelius (1818–1898) toi Aavasaksan ja läheisen Kattilakosken entistä vahvemmin suomalaisten lukijoiden tietoisuuteen *Finland framstäldt i teckningar* -teoksellaan. Erityisesti alueen suosiota vahvisti Aavasaksan kuvailu ”kesäyön aurinon vuoreksi” vuonna 1875 ilmestyneessä *Maamme kirjassa*. Aavasaksalle omistettiin tässä yhdessä kaikkien aikojen suosituimmassa suomalaisessa kirjassa kokonainen luku, elävä kuvaus kesäisestä vaarasta ympäristöineen. Vuonna 1878, jolloin valtio lunasti Aavasaksan, Lappi sai virallisen näköalapaikkansa, jonka laelle rakennettiin myös matkailupaviljonki (Mäkinen 1983: 163–165). Varhaisissa kuvateoksissa harrastettiin kuvien kierrätystä eli kopioitiin aiempien teosten kuvia tai käytettiin niitä inspiraation lähteinä. Lappiin matkustavat taiteilijat tutustuivat ennen matkaansa aluetta käsittelevään kirjallisuuteen, jolloin he saivat vaikutteita työskentelynsä ja aihevalintoihinsa.

Lappi ja rousseulainen luonto

Tietävästi ensimmäinen Lappia kuvannut ammattitaiteilija oli Alexander Lauréus (1783–1823). Hänen *Lappalaisia nuottiolla* -teoksensa (1813) lähtökohtana on kokonaistunnelma, jossa öisen tuma ilmapiiri, vaikutelmaa täydentävä pilvien raosta näkyvä kuu sekä tulenvalossa juuri ja juuri erotuva saamelaisseurue kotansa edustalla luovat herkistyneen tunnelman (Sinisalo 1983: 12–17). Maalaus edustaa selkeästi ranskalaisen Jean-Jacques Rousseauun ajatusmaailmaa ja hänen kaipuutaan viattomaan, vapaaseen, puhtaaseen, harmoniseen ja luonnolliseen elämään. Rousseau tarkoitti luonnontilalla tilaa, jossa ihminen oli elänyt ennen sivistyneen yhteiskunnan muodostumista. Sivistys ei ollut onnistunut tekemään ihmistä tyytyväiseksi, vaan päinvastoin, hänellä oli ollut luonnontilassa kaikki onnellisuuden tarvittavat tekijät. Tämä oli ihmiskunnan idyllisin tila, eräänlainen alkuyhteiskunta, romanttinen synteesi, jossa vallitsi luonnonmukainen tasa-arvo (Oliver 1999: 101; ks. myös Short 1991: 22). Rousseauin vaikutuksesta kaikkialla Euroopassa, myös Ruotsin ja Suomen si-

vistyneistön parissa, kiinnostuttiin primitiivisinä ja jopa barbaarisina pidetyistä kulttuureista, jotka elivät syrjässä henkisen ja sivistyksen keskuksesta. Sekä ihmisten että luonnon maisemien alkukantaisuus nostettiin akateemisissa piireissä arvoksi sinänsä, minkä seurauksena saivat alkunsa myös erilaiset kansatieteelliset keruumatkat (Sihvo 2003: 35, 398).

Lauréus oli tutustunut 1700-luvun varhaisromantiikkaan ruotsalaisten opettajiensa välityksellä. Erityisesti Per Hilleströmin tuotanto vaikutti nuoren taiteilijan ilmaisuun. Hilleström teki kuniin tilauksesta vuoden 1800 tienoilla sarjan kuvia Ruotsin eri maakuntien talonpoikaisväestöstä. Sarjaan kuului saamelaisten, karjalaisten ja savolaisten pukuja esittäviä maalauksia (Lönnqvist 1989: 104). Lauréus lienee käyttänyt opettajansa pukukuvia lähtökohtana omassa maalauksessaan, sillä hän ei vierailut Suomessa Lapissa eikä käynyt Ruotsin saamelaisalueellakaan. Suomessakin hän vieraili viimeisen kerran vuonna 1806 (Svenskt konstnärläxikon III 1957: 490–491).

Autenttisuus sai alistua aikakauden taiteessa tunnelmalle ja taiteilijan fiktiiviselle ilmaisulle. Saamelaispukujen ja kodan avulla katsojalle luotiin tunnelmallinen mutta epäaito kuva saamelaisista. Kotansa edustalla nuotion ympärillä istuvat Skandinavian reuna-alueiden saamelaiset sulautuvat tummuvaan iltaan kuten luonnossa elävän kansan kuuluukin. Monien muiden romanttisten kansankuvauksien tapaan *Lappalaisia nuottiolla* ei ole kansatieteellinen dokumentti. Kuvatut henkilöt ovat ihannetyyppejä, eräänlaisia jaloja villejä, jotka edustavat näkemystä luonnollista, tasa-arvoista ja -painoista elämää viettävistä ihmisistä (ks. myös Short 1991: 10).

Matkakuvaukset virikkeinä Lapin kuvaamiselle

Lappi-käsitys sai uusia ulottuvuuksia ruotsalaisen Skjöldebrandin ja italialaisen Acerbin kuvateosten tuotua 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa Lapin ensi kertaa tajuttavaksi ja ymmärrettäväksi kuvalliskonkreettisena mielikuvana. Taikauskon ja pimeyden pelottavan Lapin tilalle tuli tunturien romanttinen eksotiikka (Klinge 1981: 137). Erityisesti Skjöldebrandin 1800-luvun alussa julkaisema kuva ja matkakirja *Voyage pittoresque au Cap Nord* antoi vaikutteita sekä suomalaiselle että ruotsalaiselle maisemataiteelle. Skjöldebrand esitti Lappinsa – Aavasaksan, Enontekiön ja Pallaksen alueen – ylhäältä kuvattuna panoraamana. Romantikkojen tapaan hän valitsi dramaattisia aiheita: revontulia, aurinon laskuja, koskia ja kallionjyrkänteitä (Hautala-Hirvioja 1999b: 34).



Kuva 1. Werner Holmberg: Juhannusyö Torniossa, 1849. Öljymaalauk 40 cm x 56 cm. Aineen Kuvataidesäätiön kokoelmat, Aineen taidemuseo, Tornio. Holmberg ei vierailut koskaan Torniossa. Maalaus perustuu Skjöldebrandin kuvaan vuodelta 1799. Kuva on julkaistu Aineen taidemuseon luvalla.

Figure 1. Werner Holmberg: *Midsummer Night in Tornio, 1849*. Oil painting 40 cm x 56 cm. From the collection of the Aine Pictorial Art Foundation, the Aine Art Museum, Tornio. Holmberg never visited Tornio. The painting is based on the picture made by Skjöldebrand in 1799. Reproduced by permission of the Aine Art Museum.

Suomen maisemamaalauksen isänä pidetty Werner Holmberg (1830–1860) maalasi vuoden 1849 tienoilla teokset *Juhannusyö Torniossa* (kuva 1) ja *Revontulet*. Näiden, hänen ensimmäisten maisemamaalauksensa, sommittelu perustuu Skjöldebrandin matkakertomuksen kuvitukseen. Holmberg tunsu yksityisopettajiensa välityksellä kirjankuvitusta. Sekä Pehr Adolf Kruskopf että Magnus von Wright työskentelivät vuodesta 1845 alkaen *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen kuvitus-tehtävien parissa. Kirjan toimitti Holmbergin lyseoaikainen historian opettaja Topelius (Reitala 1986: 13, 23).

Revontulet ja keskiyön aurinko oli liitetty pohjoiseen jo 1600-luvulta lähtien. *Revontulet* eivät tässä tapauksessa liity Lappiin, sillä Skjöldebrand seurueineen näki ilmiön matkatessaan Turun tienoilla. Sen sijaan *Juhannusyö Torniossa* on pohjoinen kaupunkimaisema, jossa kaupungin ohella pääaiheeksi nousee yötön yö. Skjöldebrand oli kiivennyt kesäkuussa 1799 Alatornion kirkon kellotorniin ja kuvannut edessään avautuvan näkymän, jonka puolestaan Holmberg maalaukseensa ikuisti. Suhteessa maisemaan ja

yöttömään yöhön Holmberg oli täysin ulkopuolinen, vailla edes turistin etäistä katseeseen perustuvaa suhdetta kohteeseen (ks. myös Relph 1986: 49).

Aina 1800-luvun lopulle asti Tornio oli merkittävä kauttakulkupaikka Lappiin matkaaville – sitä pidettiin sivistyksen viimeisenä linnakkeena ennen villiä Lappia. Juuri tällaisena *Juhannusyö Torniossa* kaupungin kuvaakin. Holmberg ei koskaan vierailut Torniossa eikä teos edustakaan Holmbergin itsenäistä taidetta (Reitala 1997: 69), vaan Skjöldebrandin romanttista luontokäsitystä ja dramaattista kuvaustapaa. Holmberg kiinnitti teoksessaan huomiota auringon valon eri punaisiin sävyihin dramatisoiden valaistusolosuhteita. Valaistuksen järjestelyllä ja pilvien käsittelyllä on pyritty vaikuttavuuteen (Reitala 1986: 10). Jo 1600-luvulta alkaen matkailijat olivat ihailleet ja ihastelleet pohjoisen valoisaa kesäyötä. Myös vanhemmassa kuvaus- ja kuvitusperinteessä liikutaan aina kesäisissä tunnelmissa ja korostetaan Lapin valoisaa kesäyötä, jota monet matkajat, aina kuningas Kaarle XI:sta lähtien, olivat saapuneet ihaillemaan (Lundholm 1993: 346).

Luonnontiede ja pohjoisen kuvittajat

Haminan rauhan solmimisen jälkeen Tornionjoesta tuli Ruotsin ja Venäjän rajajoki, joka rikkoi perinteiset seurakunnat. Suurin osa jokilaakson kirkkoista jäi Ruotsin puolelle (ks. Rönkkö 1985). Uudet rajajärjestelyt herättivät yleistä kiinnostusta pohjoisia alueita kohtaan. Myös tiede kiinnostui Lapista ja pohjoisessa liikkui 1800-luvulla sekä ruotsalaisia että suomalaisia luonnontieteellisiä retkikuntia.

Tuleva Ruotsin tiedeakatemian piirtäjä Wilhelm von Wright (1810–1887) matkusti kesällä 1832 yhdessä ruotsalaisen Carl F. Steniuksen kanssa aina Jäämerelle asti. Matka tehtiin Ruotsin Metsästäjäliiton aloitteesta ja tulokset julkaistiin otsikolla *Anteckningar i zoologi och jagt, gjorde under en resa till den högre Norden 1832* liiton aikakauslehdessä *Tidskrift för Jägare och Naturforskare*, jonka kuvittajana ja avustajana von Wright tuolloin toimi. Hän kuvasi lintujen ohella nisäkkäitä, poronhoitoa ja eri eläinten pyyntikeinoja. Lisäksi von Wright teki tarkkoja muistiinpanoja ja piirroksia saamelaisen puvuista, porotaloudesta ja eri-ikäisten porojen nimistä, joten retki sai myös kansatieteellistä merkitystä (Leikola ym. 1986: 62). Luonnontieteellisen työskentelyn ohella jäi aikaa myös vapaalle piirtämiselle, mistä muistona on *Karesuvannon kirkko* -niminen maisema-akvarelli. Hallitsevana elementtinä on kirkko, joka on kuvattu karun, puuttoman ja korkean joentöyrään päälle. Hiukan kauempana kirkosta on joukko pieniä rakennuksia.

1800-luvun alussa suomalaisen ja ruotsalaisenkin taiteen esikuvana olivat antiikista saadut esikuvat ja klassismin ihanteet. Aiheiden tuli olla moraalisesti kohottavia tai opettavia (Saarela 1985: 2–3). Valistustajan sivistysihanteen mukaan kirkon oli edustettava oppineisuutta ja tietoa. Karesuvannon kirkkoa ympäröivä luonnonmaisema taas oli tietämättömyyden, villin ja hallitsemattoman luonnon vertauskuva. Akvarelli kuvaa ihmisen henkistä ja sivistyksellistä mahdollisuutta, oikeutta hallita ja kesyttää tietämättömyyttä. Von Wrightin suhtautuminen luontoon oli tarkkaileva, havaintoja muistiin merkitsevä ja erittelevä. Akvarelli on maalattu pappilasta nähtynä. Von Wrightin ja Steniuksen vieraillessa paikkakunnalla pappilaa ja kirkkoa isännöi Lars Leevi Laestadius, joka oli Karesuvannon kirkkoherra vuosina 1826–1849. Täältä sai alkunsa lestadiolainen herätysliike (Outakoski 1991: 4). Todennäköisesti matkalaiset asuivat pappilassa, sillä virkamiestalot kestivät ja majoittivat tärkeitä kulkijoita. Kirkkoherra Laestadius oli jo nuoruusvuosinaan ollut kiinnostunut kasvitieteestä ja kerännyt kasveja. Myöhemmin kirkkoherrana ollessaan hän teki kasvitieteellisiä keräys- ja tutkimusmatkoja Skandinaviassa.

Parikymmentä vuotta myöhemmin pohjoiseen matkaisivat Wilhelmin veljet Magnus (1805–1868) ja Ferdinand von Wright (1822–1906), joille Suomen Tiedeseura oli myöntänyt apurahan lintutieteellistä retkeä varten. Magnus von Wrightin retkestä kertova artikkeli ilmestyi otsikolla *Anteckningar under en ornithologisk resa från Kuopio till Aavasaksa om sommaren år 1856* vuonna 1857 (Leikola ym. 1986: 63). Syynä matkan ulottamiseen aina Aavasaksalle asti saattoi olla vuosina 1845–1852 ilmestynyt Topeliuksen tekstiin perustuva *Finland framstäldt i teckningar*. Kirjan kuvitustyöhön osallistunut Magnus von Wright tunsi kirjassa olleet Lappiin liittyvät, Lennart Forsténin tekemät kuvat, jotka esittävät Aavasaksaa ja Kattilakoskea. Forstén ei koskaan käynyt pohjoisessa, vaan kopioi kuvat Skjöldebrandin teoksesta (Hautala-Hirvioja 1999b: 75).

Matkalla pohjoiseen veljekset pysähtyivät Torniossa, jossa Magnus von Wright kiipesi Skjöldebrandin tavoin Alatornion kirkon kellotorniin ja piirsi näkymän kohti kaupunkia. Hän piirsi kuvat Tornion koulutalosta, raatihuoneesta ja kirkosta (Ervamaa 1982: 99). Matka jatkui Aavasaksalle, minkä lisäksi veljekset vierailivat myös Ruotsin puolella Luppiovaaralla, joka oli Aavasaksan ohella tunnettu juhannuksen viettopaikka (Hautala-Hirvioja 1999b: 76). Matkaan liittyviä lyijykynäpiirroksia ovat muun muassa Magnuksen *Tengeliö och Portimöjärvi från Aavasaksa* (kuva 2) ja *Aavasaksan kallioita* sekä Ferdinandin *Maisema Lapista*. Piirrookset ovat hyvin yksityiskohtaisia tutkielmia Aavasaksan alueelta, vaikka Ferdinand olikin jonkin verran suuripiirteisempi kuin tarkkaan dokumentointiin keskittynyt Magnus-veljensä. *Maisema Lapista* on piirretty huolellisesti ja kuvaa Aavasaksaa kiertävää Tengeliönjokea rantaniittyineen silmäntasolta nähtynä. Von Wrightin veljesten piirrookset edustavat objektiivista ulkopuolisuutta suhteessa kuvattavaan maisemaan, mikä on usein tyyppillistä akateemiselle, eksaktiin kuvaukseen pyrkivälle tieteelle (ks. myös Relph 1986: 51).

Peräpohjola Lapin edustajana

Edellä mainitut etelästä kotoisin olevat taiteilijat ja luontokirjojen kuvittajat joko luottivat mielikuvitukseensa tai poikkesivat pikaisesti pohjoisessa. Lappia ja etenkin Peräpohjolaa kuvasivat 1800-luvulla myös paikalliset ammattimaiset kuvataiteilijat. Eräs heistä oli Tukholman käsiteollisuuskoulussa opiskellut Kemin kirkkoherran tytär Emilia Appelgren (1840–1935), joka asui Kemissä vuosina 1862–1874. Tuona aikana hän teki runsaasti piirroksia Keminmaan, Tornion ja Alatornion kirkkoista. Samoja kohteita hän kuvasi tyyli-



Kuva 2. Magnus von Wright: Tengeliö och Portimöjärvi, 1856. Piirros 37 cm x 51 cm. Kemin taidemuseon kokoelmat. Näkymä Aavasaksan laelta koilliseen. Kuva on julkaistu Kemin taidemuseon luvalla.

Figure 2. Magnus von Wright: Tengeliö and Lake Portimo, 1856. Drawing 37 cm x 51 cm. From the collection of the Kemi Art Museum. The view to the north-east from the peak of Aavasaksa. Reproduced by permission of the Kemi Art Museum.

lisesti romanttisissa, pienikokoisissa öljymaalauksissaan (Rönkkö 2001: 98, 367–372). Appelgrenin aloittamaa Peräpohjolan maisemakuvausta jatkoivat muutamissa maalauksissaan Otto Vallenius (1855–1925) ja Alatorniolta kotoisin oleva Eetu Isto (1865–1905).

Joko kesällä 1885 tai 1886 varsin iäkäs Johan Knutson (1816–1899) matkusti Ylitorniolle maalatakseen Viipurissa asuneen kapteeni Ekströmin pyynnöstä taulun hänen syntymäkodistaan (Kannas 1934: 136). *Maisema Ylitorniosta* esittää tilaajan kotitaloa suhteellisen autiossa ja karussa jokilaaksossa. Taustalla oleva Aavasaksa on kuvattu jylhänä vuorena, vaikka se on havupuiden peittämä kalliorinteinen vaara. Vaara muistuttaa hyvin paljon *Finland framstäldt i teckningar* -kirjan Aavasaksa-kuvaa. Knutson oli yksi kyseessä olevan teoksen kuvittajista. Kuvitustyön yhteydessä hän oli tutustunut Forsténin Skjöldebrandin matkakirjan pohjalta tehtyihin Tornionlaaksoa esittäviin kuviin ja mahdollisesti myös Skjöldebrandin alkuperäiskuvitukseen. Vuonna 1873 Knutson oli osallistunut Topeliuksen toisen kirjan *Matkustus Suomessa* kuvittamiseen (Svenskt kontsnärs lexikon III 1957: 390).

1800-luvun lopussa Tornionjoki alkoi menettää merkitystään reittinä pohjoiseen. Jäämeren vuonojen rannoille päästiin jo vaivattomammin matkustamalla Norjan rannikkoa pitkin Hurtigrut-laivoilla (Hirvelä 1995: 135). Tornio menetti asemansa viimeisenä sivistyksen pohjoisena raja-alueena, kun rata Kemin kautta Rovaniemelle valmistui 1900-luvun alussa. Perämerenpohjukan ja Aavasaksan maisemat eivät edustaneet enää pohjoista. 1800-luvun lopulla luonnonmaisemat ja erämaan ihailu nousivat keskeisiksi.

Lapin nousu osaksi suomalaista kansallismaisemaa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa

Maamme kirjassa (1875) Topelius oli liittänyt isänmaa-käsitteen ja rakkauden isänmaahan suomalaiseen maisemaan. Varsinaisia Lapin maisemia ei kirjassa kuitenkaan vielä pidetty isänmaan osina tai edes sen rajaseutuna, eikä niitä Aavasaksaa lukuun ottamatta visuaalisesti esitelty. Tilanne oli kuitenkin muuttumassa. Esimerkiksi ulkomaalaisille suunnatun monikielisen kirjan *Suomi 19:n*nellä

vuosisadalla (1893), johon Topelius kirjoitti esipuheen, kuvitukseen valittiin runsaasti talviaiheita eri puolilta Suomea, myös Lapista. Gunnar Berndtsonin piirroset *Lappalaiskota* ja *Levähtävä poromatkue* kuvasivat Lapin lumen ja saamelaisien maaksi. Myös valokuvaaja I. K. Inhan kirjassa *Suomi kuvina* (1896) oli muutama kuva saamelaisista sekä Salla- ja Pyhätunturin maisemista (Hautala-Hirvioja 1999a: 5–6).

Kaukokaipuu, erämaat, luontokokemukset ja aito maaseutu tulivat 1800-luvun lopulla tärkeiksi kansallisidentiteetin osatekijöiksi. Tieteen, talouden ja teknologian kehitys aiheuttivat ristiriitaisia tunteita; nostalgia ja tulevaisuuden usko vuorottelivat. Vallalla oli romanttinen kaipuu paikkoihin, missä kukaan ei ollut käynyt (Lukkarinen & Waenerberg 2004: 13–14). Haave paluusta alkuperäiseen elämään ja tarve ilmaista yksilön sisäisiä kokemuksia olivat keskeisiä, mikä oli itse asiassa vain ajanmukainen muunnelma rousseaulaisen romantiikan ajatuksesta aidosta ja viattomasta luonnontilasta. Metsäteollisuuden ja sahateollisuuden tuotannon kasvu aiheutti huolta maaseudun elinvoiman heikkenemisestä. Koskemattoman erämaan ihailu oli teollistumisen kääntopuoli (Lukkarinen 2004a: 54, 60, 64). Toisaalta erämaa on keskeinen ja tärkeä metafora kristillisessä perinteessä. Se on kilvoittelun paikka, joka mahdollistaa yksilön henkisen kasvun (Short 1991: 21). Yksilöllisyyden korostaminen johti luontoelämysten etsimiseen ja henkilökohtaiseen kokemukseen, jolloin luonto oli välineenä sisäisen kokemuksen saavuttamiselle (Lukkarinen 2004a: 47). Ei tyydytty enää kirjallisiin lähteisiin tai mielikuvitukseen, vaan matkustettiin paikan päälle kokemaan ja näkemään pohjoista maisemaa.

Ranskalainen filosofi Hippolyte Taine oli korostanut luonnon olosuhteiden vaikutusta kuvattaviin, mikä näkyi sekä luonteen että kasvojen piirteissä. Taiteilijan oli tunnistettava nämä piirteet ja maalattava ne esiin (Kulterman 1993: 104). Suomessa oli tärkeää kansallisten erityispiirteiden löytäminen talonpoikaisesta ja kalevalaisesta Suomesta, mikä merkitsi vastakohtaa erityisesti Pariisin dekadentille taidemaailmalle. Karjalan matkat ja maisemat olivat uutta, raikasta ja eksoottisen erilaista (Konttinen 2004: 10). Tämän karelianismin eräänlaista pohjoista muunnelmaa edusti Juho Kyyhkyksen yritys tuoda Lappi ja saamelaiset osaksi kansallista kuvastoa. Aiemmin taiteilijat olivat tyytyneet kuvaamaan vain Lapin läänin eteläosia, jotka maisemallisesti kuuluivat Pohjanmaahan ja Vaara-Suomeen. Maisemamaantieteellisesti Lappi alkaa vasta Kolarin, Pelkosenniemen ja Sallan korkeudelta (Raivo 2004: 13). Ajatus omasta kotiseudusta ja sen tutuista elementeistä oli keskeinen aihe

1890-luvun suomalaisessa maisemataiteessa. Monien mielestä taiteilija onnistui parhaiten juuri silloin, kun hän kuvasi omia kotiseutujaan (Konttinen 2004: 17).

J. K. Kyyhkyksen Lapin kuvaajana

Taidemaalari Juho Kustaa Kyyhkyinen (1875–1909) oli lähtöisin koillislappilaisesta maanviljelijäperheestä Kemijärven Levärannalta. Hänelle muodostui lapsuus- ja kouluvuosinaan kiinteä suhde lappilaiseen joki- ja vaaramaisemaan. Lapsuuden ja nuoruuden maisemat merkitsevät yksilölle yleensä jotain syvempää: ne koetaan minuuden jatkeena, osaksi omaa itseä (Aura ym. 1997: 122–123). Voidaan niin ikään väittää, että sata vuotta sitten suomalaisten suhde luontoon oli kiinteämpi kuin nykyisin. Ihmiset saivat elantonsa pääosin maanviljelystä, kalastuksesta, metsästyksestä sekä karjan ja poronhoidosta. Luonto ja sää määrittivät liikkuamista ja matkustamista. Kyyhkyinen joutui jo koulu-poikana matkustamaan useita kertoja Kemijärven ja Rovaniemen välisen matkan joskus hevosella, joskus veneellä, joskus jäätyneitä soita ja jokia pitkin poron pulkassa ja joskus taas hiihtäen. Kotona ollessaan hän osallistui talon töihin, metsästä ja kalasti (Hautala-Hirvioja 1993: 91, 111). Kyyhkykselle kehittyi pohjoiseen luontoon vahva tunnesuhde. Tunnesiteiden, merkitysten ja muistojen kokonaisuudesta muodostui erityinen koillislappilainen paikkaidentiteetti (Aura ym. 1997: 127).

Helsingissä ja Pariisissa viettämiensä opiskeluvuosien jälkeen Kyyhkyinen asettui vuonna 1905 pysyvästi Kemijärvelle ja rakensi sinne ateljeetalon (Hautala-Hirvioja 1993: 108). Minuuden kadottamisen uhka sekä vahva paikkakokemus olivat eräänlaista modernisaation kieltämistä ja eskapismia (ks. Lukkarinen 2004b: 106). Kyyhkyksen muutto pohjoiseen ja keskittyminen pohjoisen luonnon ja ihmisen kuvaamiseen liittyivät toisaalta minuuden eheyttämiseen, mutta myös aikakauden taiteilijoiden tapaan rakentaa erämaateljeita.

Ulkoilmamaalaus ja realismi saivat taiteilijat hakeutumaan aiheidensa luo. Jo opiskeluaikana Kyyhkyinen kulki maalausmatkoilla Kemijärven ja Sallan alueella sekä Inarissa ja Kuusamosassa. Eksistentiaalinen osallisuus edustaa syvällisintä paikkakokemusta, jolloin paikka koetaan sisäisesti ja varauksettomasti omaksi. Tällainen syvä suhde syntyy yleensä kotiseutuun ja henkilö kokee olevansa osa kokemaansa paikkaa (Relph 1986: 55). Vuonna 1897 maalaamissaan teoksissa *Kesämaisema* ja *Tammi* Kyyhkyinen kuvasi arkista ja asuttua, jopa teknistävää Lappia. Toisessa teoksessa keskeisenä aiheena on vesivoimalla käyvä mylly ja

toisen maisemaa hallitsee uittopato. Aiheet sijoituvat Outijoelle, lähelle taiteilijan kotitaloa.

Kyyhkynen oli tietoinen pohjoisen omaperäisestä valaistuksesta. Hän tutkikin mielellään eri vuodenaikojen valaistusolosuhteita ja pyrki kuvaamaan niitä. Esimerkiksi *Kaiku*-lehdessä (9.3.1913) ilmestyneessä lehtiartikkelissa kerrottiin Kyyhkynen todenneen: ”tuossa maalauksessa on omituinen valaistus, mutta kyllä minä vakuutan, että se on luonnollinen. Se on maalattu kaukana Lapissa kirkkaana kesäyönä. Tuollainen se on joskus yövalaistus siellä”. Myös kaamoskauden värimaailma on mielenkiintoinen ja yllättävän vivahteikas, joskus suorastaan räikeä. Hillitympää kaamosken ja pakkasen kuvausta edustaa *Pororaito* vuodelta 1902. Kyyhkynen kuvasi niin kesää kuin talvea eri vuorokaudenaikoina. Vähiten hän kuvasi syksyä, mikä saattaa selittyä sillä, että silloin lähinnä varauduttiin talven varalle: metsästettiin, marjastettiin ja kalastettiin.

Taiteilija oli innokas luonnossa liikkuja. Mitä ilmeisimmin hän arvosti saamelaiden elämäntapaa ja pyrki tutustumaan heidän kulttuuriinsa. Kyyhkynen opiskeli todistettavasti saamen kieltä, sillä hänen luonnoskirjansa vuodelta 1902 sisältää runsaasti saamenkielisiä sanontoja. Saamelaisia ja heidän elämäntapiaan kuvatessaan Kyyhkynen oli tarkkailija. Hän pyrki luomaan empaattisen osallisuuden suhteessa saamelaiskulttuuriin. Empaattiselle osallisuudelle on tyypillistä avoimuus paikan merkityksille, halu tietää ja kunnioittaa paikan symboleja sekä kyky nähdä paikan identiteetti (Relph 1986: 54; ks. myös Jokela 1999: 15). Tämä näkyy hyvin muutamissa hänen saamelaiden elämää kuvaavissa maalauksissaan kuten teoksissa *Poroerotus* (maalattu joskus vuoden 1901 jälkeen) ja *Lappalaisia* (vuodelta 1907). Viimeksi mainittu esittää leikkiviä ja pikkupulkilla mäkeä laskevia saamelaislapsia.

Vielä 1800-luvulla Lappi oli useimmille taiteilijoille sadun ja fantasian maa, jota voitiin kuvata omien mielikuvien kautta. Kyyhkyselle se oli kuitenkin omakohtainen kasvu- ja elinympäristö. Hän pyrki tuomaan esille maalauksissaan pohjoista rajaseutua, sen erityispiirteitä ja tekemään rajamaan maisemat ja sen asukkaat suomalaisille tutuiksi. Hän esitteli Lappi-aiheisia maalauksiaan vuodesta 1896 alkaen yhteisnäyttelyissä ja järjesti vuonna 1908 viisikymmentä teosta sisältävän yksityisnäyttelyn Helsingissä. Hänen maalauksensa toivat Kemijärven, Inarin ja Sodankylän järvi- ja vaaramaisemat sekä Koillis-Lapin huomattavimmat tunturit (Suomutunturin, Pyhätunturin ja Sallatunturin) kuruineen eteläsuomalaisten nähtävillä. Kyyhkynen ansiokas ura Lapin kuvaajana jäi kuitenkin lyhyeksi: taiteilija kuoli Rova-

niemellä vain 34-vuotiaana sorsastusretkellä itse aiheuttamansa vahingonlaukauksen jälkiseurauksena (Hautala-Hirvioja 1993: 127–128).

Saamelaisalueet sekä Koillis-Lapin tunturit kuvauskohteina

Kyyhkynen ystävä ja opiskelutoveri Gabriel Engberg (1872–1953) teki Inarin aluetta tunnetuksi Tampereen seudulla pitämiensä yksityisnäyttelyiden välityksellä. Hän teki kaikkiaan kolme Lapin matkaa, joista kaksi ensimmäistä vuosina 1898 ja 1905 suuntautuivat Ivalon ja Inarin seuduille. Kolmas, kestoiltaan pisin matka vuonna 1920 suuntautui Luoteis-Lappiin. Vaikka Engberg oli pääasiassa Hämeen maisemien kuvaaja, niin Lapin matkoilla oli suuri merkitys hänen tuotannossaan. Jokainen matka merkitsi tyylillistä muutosta (ks. Niinivaara 1988). Ensimmäisellä matkallaan hän maalaasi varhaiskautensa tunnetuimman teoksen *Maisema Lapista, kesäyö*. Maalaus on öinen kuvaus vetisestä suosta mättäineen. Toisen Lapin matkansa aikana Engberg kuvasi paljon saamelaisia ja heidän kulttuurimaisemaansa proinoine ja kotarakennelmineen. Matkan eräänlainen yhteenveto oli *Kevätaamu*. Teos kuvaa luonnon, elämän ja valon heräämistä tunturin karussa maisemassa. Kevään ja syntymisen teemat keskittyvät etualan poroemoon, jonka vierellä lepää vastasyntynyt vasa (Niinivaara 1988: 79–80, 86).

Lappi-aiheinen teos oli mukana myös vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljongissa. Kuvanveistäjä Eemil Haloselta (1875–1950) tilattiin maailmannäyttelyyn Suomen eri elinkeinoja esittelevä koristereliefisarja. Hän otti sarjaan mukaan myös poronhoidon, jota hän kuvasi reliefissään *Lappalainen ja poro* (*Poronpidättäjä tai Poroa pidättävä mies*). Saamelaismies edusti yhtä puolta suomalaisuudesta ja yhtä pohjoista elinkeinoja. Kyyhkynen, Engberg, Halonen ja Väinö Hämäläinen opiskelivat Pariisissa yhtä aikaa ja tunsivat hyvin toisensa. Kyyhkynen lienee toimitanut ystävälleen piirroksia ja valokuvia poroista.

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa taiteilijoiden maalausretket suuntautuivat pääasiassa Inarin erämaihin, Sodankylän maisemiin, Pyhätunturille, Kemijärven jokimaisemiin, Kuolajärvelle ja Sallatunturille. Näillä seuduilla vierailivat 1910-luvulla ainakin Lennart Segerstråle, Anna Snellman ja Arthur Harlad-Gallen. Myös Einar Reuter, taiteilijanimeltään H. Ahtela, kierteli Lapissa käyden muun muassa Ounas- ja Pallastuntureilla. Hän maalaasi joukon pieniä tuntureita kuvaavia öljyvärimaalauksia (Hautala-Hirvioja 2001: 36–37).

Valokuvaaja I. K. Inha vieraili kesällä 1892 Pyhätunturilla ja Sallatunturilla. Samana vuonna hän

esitteli Suomi-aiheisia valokuviaan Helsingissä ja muutaman vuoden kuluttua ne julkaistiin teoksessa *Suomi kuvissa*. Näin Koillis-Lapin huomattavimmat tunturit esittäytyivät yleisölle. Jo 1870-luvulla pääsi tietä myöten Kemistä Rovaniemen kautta aina Kemijärvelle. Kieverilaitos huolehti matkustajien hyvinvoinnista, mikä lisäsi kiinnostusta aluetta kohtaan. Rautatien saavutettua Rovaniemen vuonna 1909 kaupungista tuli Torniota tunnetumpi Lapin-matkojen alkupiste, eräänlainen sivistyksen viimeinen linnake (Kaakinen 1996: 2). Suositua kuvataiteen aihetta Rovaniemen ympäristöstä ei kuitenkaan tullut. Paikkakunta oli monelle vain kauttakulupaikka matkalla pohjoisemmaksi ja kohti mielenkiintoisempia kuvauskohteita. Maantiet Rovaniemeltä Sallaan, Sodankylään ja Kittilään olivat valmiita vuoteen 1910 mennessä (Viertola 1974: 275), mikä vahvisti Rovaniemen asemaa Lapin liikenteen keskuksena.

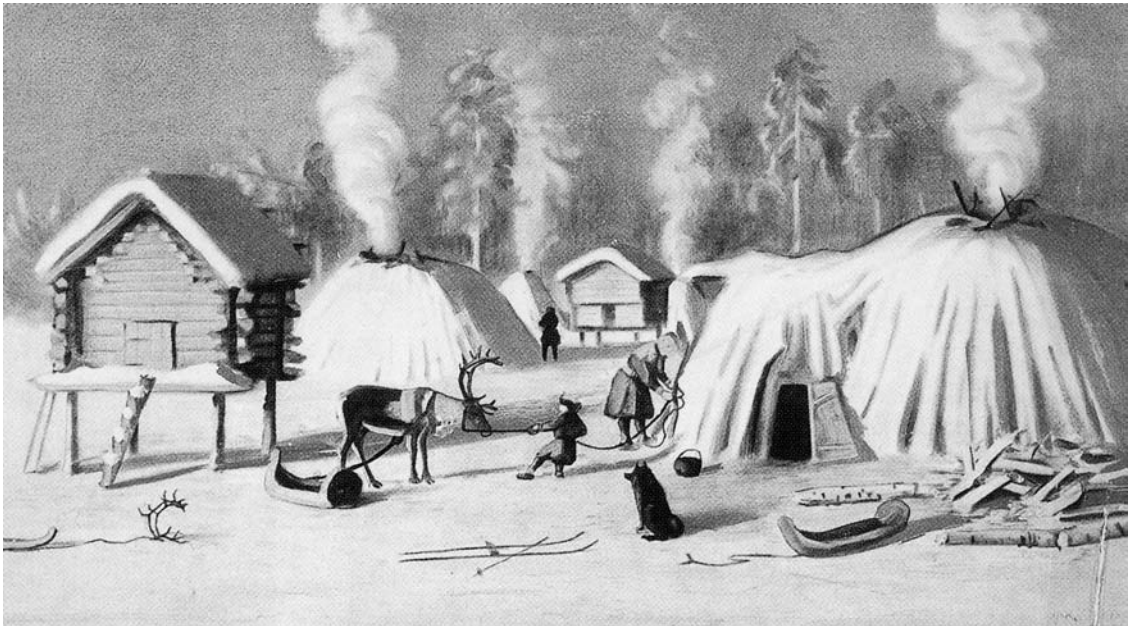
Lappi maantieteellisissä opetustauluissa

Kansanopettajain osakeyhtiö Valistus julkaisi sarjan ”suomalais-aiheisia maantieteellisiä kuvia” vuosina 1903–1932. Kuvia oli yli 30 ja niiden aiheet oli valittu historiallisista maakunnista. Taulut olivat suurikokoisia, värillisiä ja tunnettujen taiteilijoiden tekemiä. Niihin ei liittynyt oheistekstejä,

vaan tarkoitus oli, että opettaja itse haki tarvittavat tiedot kirjoista (Hakulinen & Yli-Jokipi 1983: 3, 91). Lappia edustamaan valittiin sarjan eri painoksissa yhteensä neljä maalausta, jotka olivat Eetu Iston *Aavasaksa* (1905), Juho Kyyhkynen *Lappalaiskylä* (1908) (kuva 3) sekä Vihtori Ylisen (1879–1953) kaksi Petsamo-aiheista kuvaa: *Trifonannien kylä* ja *Nurmensätin kalasatama* (1927).

Iston maalaus esittää Aavasaksaa juhannusyön auringon valossa. Teosta käytettiin myös kuvittamaan vuonna 1909 ilmestynyttä Tietosanakirjaa. Isto on kuvannut Aavasaksan juurelle viljapeltoja, joiden tilalla kasvoi vielä 1900-luvun alussa metsää. Hän on siirtänyt Tengeliönjoen viettävät pelot toiselle puolelle (Rönkkö 1990: 232). Taiteilija on ilmeisesti halunnut korostaa Tornionjokilaakson viljavuutta ja maanviljelyksen merkitystä alueelle. Maalaus liittyy 1800-luvulla kehittyneeseen perinteeseen, jonka mukaan suomalainen luonto kuvattiin mielellään ihmisen jalostamana harmonisena kulttuurimaisemana (Saarela 1985: 56).

Nousevan tieteenalan, kansatieteen, vaikutuksesta saamelaiset olivat 1800-luvun lopussa merkittävän kiinnostuksen kohteina, vaikkei heitä pidetty edes suomalaisten sukulaiskansana. Esimerkiksi Topelius asetti saamelaiset, mustalaiset ja juutalaiset Suomen kansan ulkopuolelle syksyllä 1891 pitämässään luennessa perustellen näkemys-



Kuva 3. Juho Kyyhkynen: Lappalaiskylä, 1908. Maantieteellinen opetustaulu 56 cm x 95 cm. Painettu vuosien 1903–1932 aikana. Opetustaulu kuuluu kirjoittajan yksityiseen kokoelmaan.

Figure 3. Juho Kyyhkynen: Lapp village, 1908. Geographical poster for education 56 cm x 95 cm. Printed in the years 1903–1932. From the author's private collection.

tään sillä, että näillä väestöryhmillä oli oma erillinen historiansa (Kemiläinen 1993: 103–106). Saamelaiskulttuuri ei myöskään soveltunut venäläistämispoliittikan kanssa kamppailevaan suomalaiseen nationalismiin, jossa nimenomaan talonpoikaiskulttuuri edusti kansallista kulttuuria. Suomen kansan tehtävänä oli ulottaa maanviljelys mahdollisimman pohjoiseksi. Tavoitteeseen liittyi saamelaisten nostaminen ”kulttuurittomasta” paimentolaiskansasta viljelijäväestön historiaa ja kulttuuria luovalle asteelle (Isaksson 1996: 163–165). Kyyhkysen *Lappalaiskylä* (kuva 3) esitti saamelaiskylän sellaisena kuin se haluttiin suomalaisille tarjota: siistinä ja hyvin organisoituna kotakenttänä, joka muistutti monessa suhteessa suomalaista maalaiskylää. Maaseutu edusti tasapainoa ja jatkuvuutta raakaan erämaahan ja keinotekoiseen kaupunkiin verrattuna (ks. myös Short 1991: 34–35). Kyyhkynen tarkasteli ja kuvasikin saamelaisuutta kasvuympäristönsä, talonpoikaiskulttuurin arvojen kautta (Hautala-Hirvioja 1999b: 103)

Vaikka kansallisvaltion olemassaolon oikeuttaminen edellytti erilaisia maakunnallisia ja alueellisia maisematyyppejä, niin Lapin maisemat eivät vielä 1900-luvun alussa soveltuneet kansalliseksi maisematyypiksi. Karjala ja Kainuu edustivat Suomen rajamaata, joka oli perisuomalaista mutta toisaalta eksoottista ja vierasta (Häyrynen 1996: 33). Ne kiinnostivat taiteilijoita, sillä 1890-luvulla rakennetut Karjalan rata ja Saimaan kanava helpottivat matkaa itään. Lappia taas pidettiin Aavasaksaa lukuun ottamatta turistille vaikeana kohteena. August Ramsay suositteli vuonna 1895 ilmestyneessä matkaoppaassaan Lappia vain vaivoihin ja rasituksiin tottuneille matkaajille, sillä kulkuyhdyt olivat alueella mitättömiä, joskus miltei näkymättömiä polkuja, suoteitä ja perkaamattomia koskia (Mäkinen 1983: 167).

Tarton rauhassa 1920 Suomeen liitetty Petsamo herätti ainakin Lapissa toiveita taloudellisesta hyvinvoinnista, ja taiteilijoiden tehtävänä oli luoda katsojille mielikuva uudesta lupauksien maasta. Niinpä vuonna 1927 Valistuksen opetustaulujen ”suomalais-aiheisten maantieteellisten kuvien” joukkoon otettiin myös kaksi Petsamo-kuvaa: Ylisen teokset *Trifonanniemen kylä* ja *Nurmensätin kalasatama*. Kuvien kautta välittyvä käsitys Petsamon luonnosta, johon kuuluvat karut ja puuttomat vuoret, Jäämeren avoimuus, kesän valoisuus ja viileys. Vastapainona luonnon karuudelle ja osoitukseksi erämaan voittamisesta kuvissa korostettiin ihmisen toiminnan mukanaan tuomaa järjestystä ja luonnon hyödyntämistä (ks. myös Short 1991: 13), mitä kuvaavat rakennukset aidattuine kasvimaineen, laiduntavat lampaat, kalankuivaustelineet ja kalastusalueet.

Kuvataiteellinen lapponismi itsenäistymisen jälkeisinä vuosikymmeninä

Itsenäistymisen, sisällissodan sekä 1920- ja 1930-lukujen ulko- ja sisäpoliittisesti kireinä aikoina suomalaisuudesta pyrittiin rakentamaan homogeenista ja yksimielistä mielikuvaa. Suomi haluttiin paikantaa länsimaisten teollistuneiden maiden joukkoon (Kortelainen 2002: 11), vaikka toki maanviljelyksellä ja talonpoikaiskulttuurilla oli keskeinen osa suomalaisuudessa. Sen sijaan Lappi edusti asuttamatonta reuna-alueita, johon alettiin kiinnittää enenevässä määrin huomiota vasta 1930-luvun aikana alkavan turismin ja Petsamon alueen hyödyntämisen myötä.

Lapin tieverkoston ja rautateiden kehittäminen helpottivat ihmisten liikkumista. Rautatietä jatkettiin 1920-luvulla Tornioista Ylitorniolle ja vuonna 1934 valmistui myös Rovaniemen ja Kemijärven välinen rataosuus. Maantiekkin ulottui 1920-luvulla jo Muonion pohjoispuolelle Palojoensuulle. Haaveena oli maantieyhteys Kilpisjärvelle. Vuonna 1939 rakennettiin Palojoensuun ja Karesuvannon välinen tie, mutta vaatimaton autotie saavutti Kilpisjärven vasta vuonna 1941. Vuonna 1916 aloitettiin niin sanotun Jäämeren tien rakentaminen Ivalosta kohti Petsamon Liinahamaria. Petsamon Suomeen liittäminen vauhditti tien tekoa ja se valmistuikin 1930-luvun alussa (Perko 1977: 146, 167). Kaiken kaikkiaan Petsamo sai paljon huomiota osakseen koko Jäämerentien rakentamisen ajan. Rovaniemeltä oli kesäisin säännöllinen raitti- ja linja-autoliikenneyhteys Liinahamariin, parhaimmillaan viisi postiautovuoroa päivässä. Samaa aikaan ajoittunut yksityisautoilun suosion kasvu lisäsi myös ihmisten liikkuvuutta.

Ennen toista maailmansotaa Lapissa asui vakituisesti sekä etelästä muuttaneita (A. E. Järvinen, Alvar Outakka ja Werner Salovirta) että syntyperäisiä lappilaisia taiteilijoita (kittiläläinen Einari Junttila, sallalainen Maija Kellokumpu sekä kemijärveläiset Uuno Särkelä ja Arne Hamara). Matkailu ja erityisesti Petsamon eksotiikka saivat lisänsä ison joukon taiteilijoita matkoilleen Lappiin. Pohjoisessa vierailivat 1920- ja 1930-luvuilla muun muassa Eemu Myntti, Eero Nelimarkka, Juho Mäkelä, Kullervo Koivisto, Eero Järnfeldt, Matti Visanti, Gösta Diehl, Väinö Kamppuri ja Vilho Lampi. Myös Gabriel Engberg, Aukusti Koivisto ja Anton Lindfors olivat uskollisia Lapin kävijöitä (ks. Hautala-Hirvioja 1999).

Useiden Lappia kuvanneiden taiteilijoiden tuotannossa näkyi Lapin ihailu, ”lapponismi”, joka oli erityisen vahvaa 1920- ja 1930-luvuilla. Aikakauden henkeä kuvastaa hyvin taidehistorioitsija

ja -kriitikko Ludvig Wennervirran näkemys, jonka mukaan Lappi ja Pohjanmaa kykenivät edustamaan itsenäisen Suomen kuvataiteen kehityksessä samanlaista voimatekijää kuin Karjala oli edustanut 1800-luvun lopussa (Levanto 1991: 31–32). Lapponismi ilmeni Lapin maisemien ja porojen kuvaamisena. Se oli eräänlainen 1890-luvun karelianismin pohjoinen ilmentymä. Ihanteet olivat pitkälti samat: aitous, luonnonmukaisuus, koskemattomuus ja puhtaus. Kun Karjalasta oli etsitty alkuperäistä suomalaisuutta, Lapissa kyse oli paremminkin maisemasta, karuudesta, joka yhdistettiin koko Suomeen. Korostettiin myös Lapin kesän valoisuutta, joka oli ollut jo 1800-luvun keskeisen taidevaikuttajan Fredrik Cygnaeuksen mielestä Suomen luonnon olennaisiin tekijä (Hämäläinen-Forslund 2003: 41). Sen sijaan saamelaiset puuttuivat lapponistisista maisemakuvista. 1920- ja 1930-lukujen kauno- ja matkakirjallisuudessa heihin suhtauduttiin tyypillisen kaksijakoisesti. Myönteisissä kuvauksissakin heille jäi vahvemman (toisin sanoen suomalaisten) tieltä väistyvän tai luontoon sopeutujan osa. Kielteisissä kuvauksissa heidät taas esitettiin alemmalla kehitystasolla olevana kansana, jonka uskottiin kuolevan sukupuuttoon (ks. Lehtola 1997a).

Lapin matkailu ja turistitaiteilijoiden Lappi

Luonto- ja eräretkeily on kaupungistumisen tulos. Erämaat ja maantieteellisesti kaukaiset raja-alueet syrjäyttivät vähitellen maaseudun aseman kaupungin koskemattomana vastakohtana. Valtiovallan taholta haluttiin turvata kansallisesti arvokkaita ja koskemattomia maisemia. Lapin alueelta niitä löytyi useita. Keskustelu kansallis- ja luonnonpuistoista oli alkanut Suomessa jo 1900-luvun alussa. Kuitenkin luonnonsuojelualueiden perustaminen oli pitkä ja monivaiheinen prosessi. Hanketta sekä vastustettiin että kannatettiin eri käsittelyvaiheissa vuosina 1926–1937 (Rytteri 2005: 6, 13). Lopulta vuonna 1938 annettiin laki ensimmäisistä kansallis- ja luonnonpuistoista, jossa Lapista olivat mukana Pyhätunturi, Pallas- ja Ounastunturien alue, Petsamon Heinäsaaret, Pisavaara, Kutsan alue Sallasta, Malla Käsivarresta sekä Pummanki ja Pääskyspahta Petsamosta (Salminen 1983: 115).

Suosituimpia matkakohteita 1920-luvulla olivat Keski- ja Luoteis-Lappi, erityisesti Levitunturin seutu, Muonion ja Enontekiön alue sekä Pallas- ja Ounastunturit. Pääkaupungissa ilmestynyt Matkailulehti oli lisännyt alueen suosiota vuonna 1912 kuvaamalla kolmen matkailijan automatkaa Helsingistä Muonioon. Vuonna 1926 Matkailijayhdistys julkaisi kirjasen *Retki Länsi-Lapissa* (Mäkinen 1983: 174). Automatkailun mukana tuli muo-

tiin erähenkinen retkeily ja telttailu, mitä edisti varusteiden paraneminen. Myös talvimatkailu yleistyivät hiihtolomien ja talviurheilukilpailujen alkamisen myötä. Suomen Naisten Liikuntakasvatusliitto järjesti kevättalvella 1933 tunturihiihtokurssin Pallaksella ja rakennutti vuonna 1934 tunturimajan Vatikurun suulle päivänmittaisia hiihtoretkiä varten. Tuolloin Pallas- ja Ounastunturien alueella oli ainakin kolme autiotupaa. Lapin tunturimatkailu alkoi juuri Pallas- ja Ounastunturien alueella ja ensimmäinen tunturihotelli rakennettiin Pallastunturille vuonna 1938 (Kaainen 1996: 5–6). Tunturihiihtäjät löysivät 1930-luvulla tiensä myös Ylläs- ja Levituntureille. Itä-Lapin tärkeimmiksi matkailukohteiksi nousivat Pyhätunturi ja Sallatunturi. Ennen sotia ehdittiin käydä hiihtämässä Petsamosakin. Lapin talvimatkailu oli kuitenkin ennen sotia varakkaiden ja muotitietoisien ihmisten eksootinen harrastus, joka sopi ajan tervettä ulkoilmaelämää suosivaan ideologiaan.

Petsamosta tuli 1930-luvun automatkailijoiden ykköskohde. Matkailua edistivät Suomen Matkailijayhdistys ja maan kolme yksityisautoilijoiden liittoa, joista Yleinen Autoliitto jopa kehitti automaskiin kiinnitettävän ”Petsamo-Jäämerentie”-merkin. Matkailupalveluja tarjosivat legendaarisen maineen saavuttaneet Rovaniemen Pohjanhovi, Ivalon maja, Pallastunturin matkailuhotelli sekä Liinahamarin hotelli. Yötön yö kesti Petsamossa kaikkiaan 73 vuorokautta, minkä lisäksi siellä oli tarjolla paljon muutakin eksotiikkaa: kolttia poroineen, ortodoksiluostari, hyvät kalastusmahdollisuudet ja karuissa tunturi- ja vuonomaaisemissa yllin kyllin koettavaa. Majoituspaikkoja oli riittävästi ja matkustaminen oli kesäisin suhteellisen joutuisaa (Hirvelä 1995: 137). Petsamon matka soveltui modernin ja mukavuudenhaluisen turistin tarpeisiin. Lisäksi Nikkelin kaivosalue henki aikakaudelle ominaista koneromantiikkaa (Hirvelä 1995: 24).

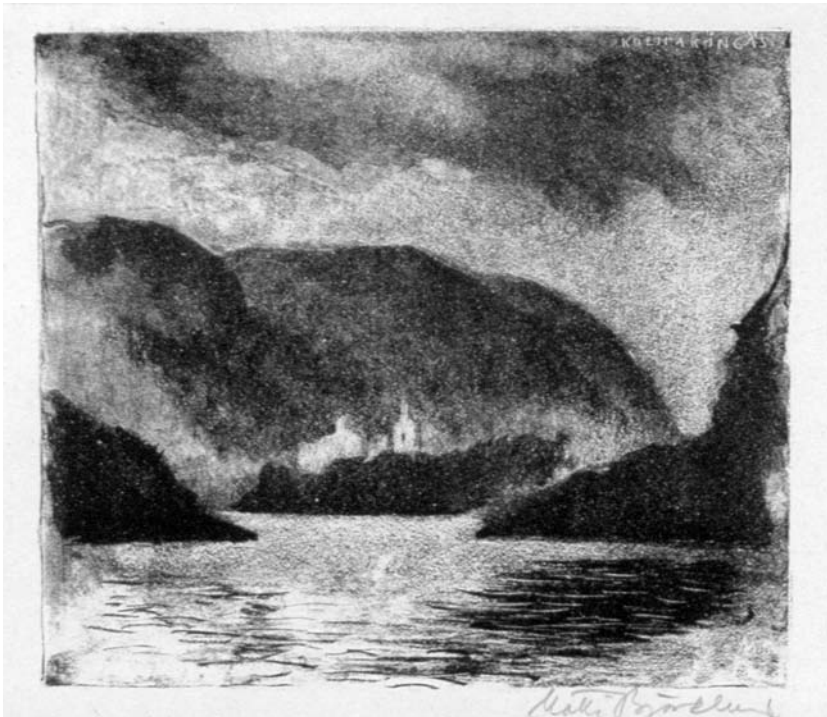
Turisti, samoin kuin ”turistitaiteilija”, jää matkakohteessaan yleensä ulkopuoliseksi, sillä hän vain piipahtaa siellä. Pikaisesti Lapissa vierailevat taiteilijat olivat lähtöisin Etelä-Suomesta ja arvottivat aluetta omista lähtökohdistaan. Ikivanha siirtomaa-ajattelu oli tulkinut Lapin sivistymätömäksi alueeksi, jonka etelän virkamiehet ja erityisesti papit olivat nostaneet henkisestä pimeydestä (ks. Lehtola 1997a: 48; Lehtola 1997b: 14). Turistitaiteilija tulkitse puolestaan Lapin erämaan koskemattomaksi, jolloin häneltä jäivät havaitsematta alueella sukupolvesta toiseen eläneiden kalastajien, metsästäjien ja poromiesten maisemaan jättämät jäljet ja paikkaan liittämät kokemukselliset merkitykset. Toisen luonnonmaisema oli toisen kulttuurimaisemaa (Lukkarinen 2004a: 51, 74;

Niemi 2004: 45, 210; ks. myös Länsman 2005).

Turistitaiteilijoita liikkui pohjoisessa erityisen runsaasti 1920- ja 1930-luvuilla. Heistä ehkä tunnetuin oli Eero Järnefelt (1863–1937), joka teki useita matkoja pohjoiseen vuodesta 1929 alkaen. Hän halusi vierailla ja tutustua erityisesti Pallastunturiin ennen kuin turismi pilaisi sen. Kesällä 1931 hän matkusti myös vastikään valmistunutta Jäämeren tietä Liinahamariin ja edelleen laivalla Heinäsaarelle. Vielä vuonna 1933 Järnefelt matkusti Lappiin viettämään 70-vuotissyntymäpäiväänsä (Hautala-Hirvioja 1999b: 137–138). Yksittäisten taiteilijoiden lisäksi Lapissa liikkui matkaseurueita, kuten Eemu Myntti (1890–1943), joka matkusti laajan toveripiirinsä kanssa Tornionjoki-laaksoa pitkin Ounas- ja Pallastunturille kesällä 1925 (Salin 1990: 9). Kesällä 1931 Myntti, hänen puolisonsa, Myntin sisar sekä tämän puoliso arkkitehti ja kuvittaja Matti Visanti (1885–1957) tekivät avoautollaan myös Petsamon matkan (Mäkelä 1985: 42).

Turistitaiteilijan katse estetisoi todellisuuden, noudattaa tiettyjä kaavoja ja etsii maisemasta tiettyjä visuaalisesti erityisiä piirteitä (Lukkarinen 2004a: 69–70). Kuten matkamuisto on todiste koetuista elämyksistä, myös maalaukset voivat olla tal-

lennettuja muistoja matkan kokemuksista. Kuvattavaksi valittu aihe on keskeinen, sillä se minkä turisti ja matkaileva taiteilija päättää kuvata, liittyy suoraan kunkin paikan erityispiirteisiin. Taiteilijat etsivät kuvauskohteita aivan kuten turistit nähtävyyksiä (Lundström 2004: 95). Järnefelt, Myntti ja Visanti dokumentoivat teoksissaan kokemiaan matkoja. Maisemat on kuvattu silmäntasolta, ikään kuin taiteilija tarkastelisi maisemaa auton ikkunasta tai sen viereltä. Teosten sommitelut rakentuvat yleensä saman kaavan mukaan: etualalla on syvyysvaihdelman luomiseksi jokin yksityiskohta kuten lato tai aita, keskiala on avointa niittyä ja taustalla horisontissa on tunturi sekä taivasta. Visanti teki matkan aikana luonnoksia grafiikkaansa varten. Jäljellä olevat luonnokset ja grafiikka kertovat taiteilijaseurueen kiinnostuksen kohteista, joita olivat erityisesti kosket, tunturit, itse Jäämeren tie ja Liinahamari. Petsamon matkan muistojen ja luonnosten pohjalta Visanti teki *Lappi-sarjansa* kotonaan Vaasassa litografiamenetelmällä. Sarjallisissa teoksissaan kuten *Nattaset*, *Kolttaköngäs I–VI* (kuva 4), *Jäniskoski I–II* ja *Liinahamari I–III* hän tarkasteli kohteitaan laajana silmäntasokuvauksena. Visantin valitsemat kuvauskohteet olivat jo vakiintuneita vierailupaikkoja.



Kuva 4. Matti Visanti: Kolttaköngäs I, 1932. Litografia 17 cm x 18 cm. Tikanojan taidekodin kokoelmat, Vaasa. Kolttaköngäs oli tunnettu kalastuspaikka Petsamossa. Lähistöllä sijaitti myös vanha ortodoksikirkko ja kolttakylä. Kuva on julkaistu Tikanojan taidekodin luvalla.
 Figure 4. Matti Visanti: Kolttaköngäs I, 1932. Lithograph 17 cm x 18 cm. From the collection of the Tikanoja Art Museum, Vaasa. Kolttaköngäs was a famous fishing place in Petsamo (Pechenga). There also was an old Orthodox church and a Skolt Sámi village in the vicinity. Reproduced by permission of the Tikanoja Art Museum.

Uskolliset Lapin kävijät

”Aitoa” erämaata etsivä Lapin kävijä kulkee omin päin ja harkiten sekä kunnioittaa kohdettaan (Niemi 2004: 45). Tällaisia kulkijoita olivat muun muassa Gabriel Engberg, Aukusti Koivisto ja Anton Lindfors, jotka vierailivat Lapissa useita kertoja ennen toista maailmansotaa. He olivat omasta mielestään ”aidon” erämaan etsijöitä ja kuvaajia. Silti he jäivät vaille syvällistä kosketusta saamelaiseen kulttuuriin ja sen elettyyn maisemaan. Taiteilijoiden paikalliset eräoppaat tai ystävät edustivat pääosin suomalaista erä- ja uudisasukaskulttuuria, jonka suhde luontoon oli välineellisempi kuin saamelaisten. Taiteilijat omaksuivat oppaidensa ulko-kohtaisen ja hyötyä tavoittelevan suhteen luontoon ja maisemaan.

Kesäkuun alussa 1920 Gabriel Engberg lähti kolmannelle ja viimeiselle Lapin-matkalleen, joka suuntautui Kittilän seudulle ja Pallastunturille. Taiteilija oli erityisesti kiinnostunut kuvaamaan poroja, joita hän etsi paikkakuntalaisten opastuksella. Tämän Lapin matkan maalaukset ovat enimmäkseen henkilöttömiä maisemia ja poroiheita, kuten *Maisema Lapista* ja *Porolauma* (Niinivaara 1988: 87), jotka liittyvät aiheidensa, ihanteidensa ja kuvaustapansa puolesta 1920-luvulla alkaneseen laponismiin.

Ouluun muuttanut Aukusti Koivisto (1886–1962) teki ensimmäisen Inariin suuntautuneen Lapin matkansa vuonna 1917. Lapin kirjailija ja pastori Arvi Järventaus kehotti häntä ryhtymään Lapin maalariksi. Myös taiteilijan setä rovasti Aukusti Koivisto, joka oli ollut Utsjoen ja Kittilän kirkkoherrana, kehotti häntä matkaamaan Lappiin (Valkonen 2000: 11). Taiteilija kiinnostuikin pohjoisen luonnonsta ja matkusti laajalti Suomen, Ruotsin ja Norjan Lapis- sa. Koiviston esikuva Akseli Gallen-Kallela oli kuvannut itäistä rajaseutua, Kainuuta ja Karjalaa. Nyt hän itse halusi ikuistaa Lapin, jonka maisemat olivat viimeisiä kansallisia periferioita. Hän koki olevansa koskemattoman erämaan etsijä ja alkuperäisen kansan kuvaaja (Valkonen 2000: 14–15).

Vaikka taiteilijat Eero Nelimarkka ja Jalmari Ruokokoski olivat osallistuneet vuonna 1918 Kurt Martti Walleniuksen johtamalle Petsamon retkelle (Kuussaari 1939: 79), niin Koivisto oli ensimmäinen varsinainen Petsamon maisemia kuvannut suomalaistaiteilija. Hänen vuoden 1921 matkansa aiheet Kolttakönkäältä sekä Ala- ja Ylä-Luostarilta herättivät laajaa kiinnostusta – olivathan ne eräänlaisia värillisiä uutiskuvia, maalarin välittämiä kuvia vastikään Suomeen liitetyltä alueelta.

Koiviston maalaukset olivat matkaelämyksen kuvauksia, jotka välittävät taiteilijan kokeman palan luontoa (Valkonen 2000: 15, 17). Hänen tai-

teestaan löytyy samanlaista haltioitumista, tunteen paloa ja koskemattoman luonnon ylistystä kuin hänen tuttavansa, Lappia, sen historiaa ja tarinoita kuvanneen kirjailija Järventauksen teksteistä. Koivisto asetti usein itsensä ja katsojan Järventauksen tavoin ulkopuoliseksi, sivustakatsojaksi. Muutamissa 1930-luvun lehtihaastatteluissa Koivisto välitti aidon ja salaperäisen Lapin olevan katoamassa teiden ja linja-autoyhteyksien kehittyessä, mutta totesi toisaalta vielä koskemattomakin luontoa olevan jäljellä. Eräs tällainen alue oli Enontekiön ja Muonion Lappi. Vaikka taiteilija totesi Kaiku-lehden haastattelussa (23.10.1938), että ”vanha kaukainen, salaperäinen ja saavuttamaton Lappi on ikään kuin hävinnyt, se on väistynyt eteenpäin tunkevan kulttuurin monien ilmausten tieltä”, hän suuntasi kulkunsa pohjoiseen toisen maailmansodan jälkeen vuonna 1946 ja kävi Lapissa lähes vuosittain aina 1950-luvun puoliväliin asti (Valkonen 2000: 21). Koivisto etsi ja halusi kuvata romanttista erämaa-Lappia, sitä samaa saavuttamatonta Lappia, mikä oli vahvasti esillä 1920- ja 1930-luvun Lappia käsittelevässä kaunokirjallisuudessa ennen toista maailmansotaa.

Anton Lindfors (1890–1943) tutustui tulevaan Lapin eräkirjailijaan ja upseeriin K. M. Walleniuksen jo lapsuus- ja nuoruusvuosinaan Kuopiossa (Lehtola 1994: 21). Sisällissodan aikana Wallenius johti Lapin Jääkäreitä ja hänen tarinansa saivat taiteilijan kiinnostumaan Lapista. Ensimmäiset Lapin matkansa Lindfors teki Kuolajärvelle 1920-luvun alussa (Haunio 1999; ks. myös Hautala-Hirvioja 1999b: 146). Erämaa oli Lindforsille vielä vieras. Siihen hän tutustui matkatessaan elokuussa 1927 Walleniuksen kanssa Savukosken Sompioon Moskun eli Aleksin Hihnavaaran vieraaksi (Ilola 2003: 29–30). Mosku oli legendaarinen Lapin metsästäjä, kalastaja ja poroisäntä. Lindforsin tarkoituksena oli mennä elokuuksi tämän syyskalastuspaikalle Jaurujoelle. Menomatalla Lindfors maalasi kolme päivää tunturimaisemia Sokostitunturin laella (Kännö 1992: 198). Ensimmäinen vaellus tunturissa oli merkittävä Lindforsin Lapin näkemyksen kannalta. Lappi ei enää ollut vain kylän raitilta kuvattu näkymä, vaan hän oli saanut kosketuksen Lapin avariin järkiin ja kaukaisuudessa siinteleisiin tunteihin (Ilola 2003: 30).

Vuonna 1934 Wallenius muutti perheineen Petsamoon ja asui siellä vuoteen 1937 asti. Nyt Lindforsilla oli tukikohta, josta hän retkeili eri puolille Petsamoa käyden muun muassa Kalastajasaarennon Pummangissa, Nurmensätissä tai Vuoremassa Jäämeren rannalla (Ilola 2003: 31; ks. myös Kännö 1992: 284). Lapin kahdeksan vuodenaikaa (= jäiden lähtö, räkkä eli keskiyön aurinko, hilla, ruska, mustalumi eli kulmakkolauha, jouluku, pulveri-

lumi ja hankikanto) ja jatkuva luonnon muuttuminen sopivat Lindforsin kiertolaisluonteelle hyvin. Taiteilija ei tyytynyt yhteen tai kahteen paikkakuntaan, vaan kulki seudulta toiselle pohjoiseen luontoon tutustuen (Hämäläinen-Forslund 2003: 38). Myös Lapin hiljaisuus ja rauha vetosivat luonteeltaan hiljaiseen ja sulkeutuneeseen taiteilijaan. Walleniuksen ja Lindforsin lähestymistavassa Lapin erämaahan oli samoja piirteitä: molempien teoksissa olivat läsnä pohjoisen luonnon viljeys ja runollinen salaperäisyys (Ilola 2003: 29). Lindforsin maalaukset esittivät visuaalisessa muodossa hyvin samanlaisia arvoja ja elämyksiä kuin Walleniuksen novellit. Kirjailijan kuvaamille Lapin maisemille on tyypillistä suurpiirteisyys, karuus ja miehisuus (Lehtola 1997b: 102). Myös Lindforsin maisemia on luonnehdittu miehekkäiksi ja voimakkaiksi. Sen jälkeen kun Wallenius lähti vuonna 1938 sotakirjeenvaihtajaksi Kiinaan, Lindforsin jokavuotiset maalausmatkat suuntautuivat pääasiassa Pallastunturin ympäristöön ja Kilpisjärvelle (Lehtola 1994: 378; Ilola 2003: 31). Lindforsin kuvasi pohjoista luontoa moninaisesti, mutta hän teki myös muutamia henkilökuvia, kuten ystävänsä Walleniuksen, saamelaispojan ja kolttatytön muotokuvat. Aikalaiskriitikeissä Lindforsia pidettiin todellisena Lapin kuvaajana ja Petsamon visuaalisena valloittajana (Hämäläinen-Forslund 2003: 43, 45).

Lappilaisten taiteilijoiden maisemat

Metsänhoitaja ja eräkirjailija Aarne Erkki Järvinen ja taiteilija Alvar Outakka muuttivat asumaan Lappiin 1920- ja 1930-lukujen aikana, ja myös metsänhoitaja Werner Salovirta vietti eläkkeelle jäämisensä jälkeen kesät Inarissa. Vaikka Järvinen (1891–1963) osallistui aktiivisesti näyttelyihin ja harrasti myös valokuvausta (Uotila-Laine 1996: 43–45), niin tunnetuksi hän on tullut eräkirjailijana. Hänen kirjallista tuotantoaan on pidetty hyvin impressionistisävytteisenä, jossa alati muuttuvat valot, varjot ja tunnelmat ovat keskeisiä. Samanlainen hetkellisyyden vaikutelma on myös hänen vesivärimaalauksissaan. Akvarellit ja valokuvat toimivat usein muistiinpanoina tulevaa tekstiä varten. Werner Salovirta (1883–1936, alkujaan Markström) teki vuorostaan ensimmäisen matkan Lappiin kesällä 1926, minkä jälkeen hän vietti kaikki kesät Inarin Muddusjärvellä, jossa hän asui 1930-luvulla myös talvisin. Salovirran suhde luontoon oli tunnepitoinen, suorastaan uskonnollinen. Hänen maisemiensa aiheina ovat suuret kivenjätkäleet, ryöppyävät kosket ja jylhät maisemat (Hautala-Hirvioja 1999b: 123).

Järvissellä ja Salovirralla ei ollut taiteilijakoulutusta, mutta sen sijaan Alvar Outakka (1897–1951, alkujaan Lind) oli opiskellut Suomen Taideyhdis-

tyksen piirustuskoulussa sekä täydentänyt opin-tojaan Pariisissa ja Lontoossa. Hänen opiskeluaikainen tuttavansa toimi kirkkoherrana Enontekiöllä, jonne alkoholisoitunut taiteilija muutti vuonna 1934 yrittäen aloittaa uutta terveempää elämäntapaa. Suuri osa hänen tuotannostaan tuhoutui toisen maailmansodan aikana. Pääosa Outakan säilyneestä tuotannosta on 1940-luvulta. Se sisältää akvarelleja ja öljymaalauksia, joiden aiheina ovat Enontekiön maisemat, ihmiset, rakennukset ja eläimet. Turistit ostivat mielellään hänen pienikokoisia saamelaisaiheisia akvarellejaan. Samoin Tornionjokivarren väihäinen sivistyneistö halusi tukea taiteilijaa ja lähetti hänen töitään lahjoiksi etelässä asuville sukulaisilleen ja tuttavilleen (Aine 1997).

Lapissa syntyneistä taiteilijoista vain kemijärveläisellä Uno Särkelällä (1903–1978) oli taiteilijakoulutus, mutta hänen tuotantonsa pääosa sijoittuu toisen maailmansodan jälkeisiin vuosikymmeniin. Kuolajärvellä syntynyt Maija Kellokumpu (1892–1935) opiskeli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helsingissä vuoden 1919–1920. Palattuaan Lappiin hän toimi ensin ompelijana Sallassa ja myöhemmin Kemijärvellä, jossa esitteli maalauksiaan kestikievareissa. Kellokumpu keskittyi kuvaamaan lapsuutensa maisemia, erityisesti Sallatunturia sekä Kuolajärven kylänäkymiä. Ansiotyö vei kuitenkin paljon aikaa, minkä johdosta Kellokummun tuotanto jäi niukaksi (Hautala-Hirvioja 1999c: 6, 17).

Eräs tunnetuimmista Lapin maisemien realistisista kuvaajista oli kittiläläinen itseoppinut taiteilija ja pienviljelijä Einari Junttila (1901–1975). Hän nousi valtakunnallisen tason kuuluisuuteen nopeasti ja yllättäen 1930-luvulla. Hänet löysi turistimarkalla ollut saksalainen Günther Thær, jonka vaikutuksesta Junttilan teoksia esiteltiin vuonna 1935 Saksassa Suomen kansallistaiteen näyttelyssä. Samana vuonna hänet pyydettiin pitämään näyttelyä Helsingin Taidehalliin. Arvostelut olivat kautta linjan hyvin kiittäviä. Junttila otettiin vastaan luonnon ja peltojen keskeltä löytyneenä luonnonlahjakkautena (Kastemaa 2002: 28). Lapin luonto, kotikylän maisemat ja sen tapahtumat sekä oma pihapiirin vaatimattomat näkymät olivat hänelle läheisiä aiheita. Junttilan kuvaustapa (kuva 5) liittyy suomalaisen esittävän maisemamaalauksen perinteeseen. Sen sijaan hänen maalaustensa tunnelma, valaistus, vaihtuvat vuodenaajat ja eri sääolosuhteiden (kuten syysmyrskyn, sumun, lumipyryn ja kevättulvien) kuvaukset poikkesivat muiden 1920- ja 1930-luvuilla Lappia kuvanneiden taiteilijoiden teoksista (Hautala-Hirvioja 2002: 63).

Lappilaisten taiteilijoiden maisemäkäsityksessä on erotettavissa kaksi erilaista lähestymistapaa, jotka näkyivät erityisen hyvin Junttilan tuotannos-



Kuva 5. Einari Junttila: Syysmyrsky, 1930. Akvarelli 26 cm x 35 cm. Einari Junttila -museon kokoelmat, Kittilä. Kuva on julkaistu Einari Junttila -museon luvalla.

Figure 5. Einari Junttila: Autumn storm, 1930. Water colour 26 cm x 35 cm. From the collection of the Einari Junttila Museum, Kittilä. Reproduced by permission of the Einari Junttila Museum.

sa. Lappilaiset taiteilijat, jotka olivat elinkeinonsa kautta läheisessä kosketuksessa luontoon, kokivat maiseman sisältäpäin. Heille maisema oli koti, jossa asuttiin. Lapissa vierailevat taiteilijat taas olivat ulkopuolisia, joille vain tietyt maisemaelementit edustivat Lappia. Junttilan alkutuotanto syntyi työn ohella, halon hakkuun ja marjanpöiminnan kahvitauoilla. Kyseessä oli luonnosta elävän taiteilijan sosiaalisesta yhteydestä maisemaan. Kuitenkin 1930-luvulla voimistunut matkailu vaikutti myös Junttilan tuotantoon. Matkailijat halusivat kokea erämaan, johon ihmisen jättämät merkit eivät kuuluneet. Niinpä taiteilijan varhaisempaan tuotantoon liittyneet, kittiläläisten arkielämää kuvanneet aiheet alkoivat väistyä vähitellen Junttilankin maalauksista (Jokela 2002: 81, 84, 91).

Lopuksi: Lapin raukoilla rajoilla

Suomen Lapin maisemien kuvauksissa 1810-luvulta 1890-luvulle kohtasivat mielikuvat ja todellisuus. Esimerkiksi Lauréuksen ja Holmbergin teoksissa oli vahvasti läsnä taiteilijan oma fantasia, jol-

le haettiin kuvallista tukea ja uskottavuutta kansatieteellisistä pukukuvista sekä kuvattavissa paikoissa käyneiden teksteistä tai piirroksista. Matkakertomukset ja varhaiset kuvateokset 1800-luvulta toivat esille tiettyjä yksittäisiä paikkoja, kuten Tornion kaupungin ja Aavasaksan, jonne taiteilijat sitten suuntasivat kulkunsa. Tähän varhaisimpaan rajamaan maisemakuvaukseen liittyi myös kuvien kierätys – jos taiteilija itse ei voinut matkustaa paikalle, hän lainasi maisemaelementtejä toisten tekemistä kuvista. Tieteen ja taiteen vanavedessä Lappiin saapui myös turismi. Erityisesti Aavasaksa on yksi Suomen vanhimmista matkailunähtävyyksistä. Tiede, taide ja turismi alkoivat jo varhain yhdessä määrittää rajamaan maisemaa.

Rajamaan maisema on kahden – suomalaisen ja saamelaisen – kulttuurin maisemaa. Tämä piire oli hyvin vahvasti esillä maalaustaiteessa 1890-luvulta 1920-luvulle. Erityisesti Juho Kyyhkynen piti Lapin rajaseutuja omana ”Karjalanaan” ja sen väestöä aitona alkuperäisenä luonnontilassa asuvana kansana. Näitä aihepiirejä hän tarjosi osaksi suomalaista kuvastoa, mutta silloinen sivistyneistö oli keskittynyt rakentamaan suomalaisuutta toi-

sin. Heille saamelaiset edustivat toiseutta, suomalaisista ja suomalaisten elämäntavoista poikkeavaa ja vierasta kulttuuria. Useimmat suomalaiset kokivat rajamaan avarat tunturit, talven, autiuden ja kaamoksen vahvat värit vielä vieraksi ja kaukaisiksi, sillä vain harva oli käynyt Oulua pohjoisempana. Kyyhkynen yrityksestä huolimatta Lappi pysyi kaukaisen, mielikuvien ja tarujen seutuna. Lappi oli kulttuuri- ja luonnonmaiseman rajamaata. Muualta tulleet eivät tunnistanee pyynti- ja porotalouden jättämiä jälkiä luonnossa ja tulkitisivat Lapin maisemat koskemattomiksi erämaiksi.

Rajaseutujen ”erämaat” alkoivat kiinnostaa, kun teollistuminen ja kaupungistuminen kiihtyivät 1920- ja 1930-luvuilla. Kaupungin asukkaat kaipasivat rajamaan rauhaa ja erilaisuutta. Jäämeren tie ja yksityisautoilu saivat turistit liikkeelle, mikä lisäsi kiinnostusta Lappi-aiheisia maalauksia kohtaan. Laponistisen, Lappia ihailevan taiteen aiheena oli miltei yksinomaan maisema, joka oli joko kuvattu tunturilta nähtyinä tai jonka horisonttia hallitsi tunturi. Saamelaisia tai heidän elämämpiiriään ei poroelinkeinoa lukuun ottamatta kuvattu, mikä johtui paitsi vierailujen lyhytaikaisuudesta, myös 1920- ja 1930-lukujen joidenkin kauno- ja matkakirjojen saamelaiskulttuuria väheksyvistä asenteista. Lisäksi aikakauden eräiden rotuteorioiden mukaan saamelaiset olivat sukua mongoleille, ja niinpä suomalaiset halusivat tehdä selkeän eron heidän ja saamelaisten välille. Toisaalta erityisesti Petsamo uutena rajaseutuna kiinnosti suomalaisia. Siellä olivat yhtäläillä läsnä eksoottinen mennyt aika kuin taloudellista kehitystä lupaavat rikkauudet, nykyaika satamineen ja kaivoksineen.

Syntyperäisten lappilaisten taiteilijoiden maisemamaalaukset eroavat turistitaiteilijoiden ja uskollisten Lapin kävijöiden taiteesta. Turistitaiteilijat maalasivat nopeita välähdyksenomaisia näkövaikutelmia, jotka muistuttavat turistien ottamia valokuvia. Heidän aiheensa liittyivät helppokulkuisiin ja yleisesti tunnetuihin matkailukohteisiin ja nähtävyyksiin. Uskolliset Lapin kävijät näkivät puolestaan vaivaa löytääkseen uusia kuvauskohteita – paikkoja, joissa he olivat ensimmäisiä vierailijoita. Heidän maisemiaan leimaa vahva oma-kohtainen tunnekokemus, jonka he halusivat välittää katsojalle. Lapissa vakituisesti asuneet taiteilijat kuvasivat omaa arkimiljöötään eri vuodenaikoina ja erilaisissa sääolosuhteissa. Maalaaminen oli heille joko päätoimi tai merkittävä sivutulon lähde, joten he joutuivat toisaalta myös jossain määrin huomioimaan mahdollisen ostajan tarpeet. Maalauksen tyyppillinen ostaja oli 1930-luvulta alkaen turisti, joten ulkopuolisten mieltymykset vaikuttivat aiheiden valintaan ja joskus toteutukseenkin.

Rajamaan maisemasta tuli turistien odotusten sekä taiteilijan näkemyksen risteymä.

Lapin matkailun kehitys ja maisemamaalaus-ten kysynnän kasvu päättyivät väliaikaisesti vuonna 1939 puhjenneen talvisodan myötä. Kaikki piti aloittaa alusta 1940-luvun lopulla, pahimman miina-vaaran väistyttyä. Jälleenrakennuskauteen sijoittuu Lapin taiteen ja maisemamaalauksen uusi nousu. Se oli osa henkistä jälleenrakentamista ja Lapin oman identiteetin kehittämistä. Karjalan, Petsamon ja Sallan menettämisen jälkeen vastikään tiestön piiriin päässeellä Kilpisjärven alueella Halti- ja Saanatuntureineen olisi ollut hyvät edellytykset edustaa viimeistä maisemallista periferiaa. Kuitenkin 1950-luvun myötä ammattitaiteen tavoitteet muuttuivat ja esittävät aiheet saivat väistyä. Enää vain harrastajamaalarit ja niin sanotut torिताiteilijat suosivat realistista kuvaustapaa. He halusivat yhä kuvata Lapin erämaita, tuntureita, revontulia, poroja ja saamelaisia sekä ruskaa, josta tuli suosittu kuvauskohde 1960-luvun automatkailun myötä. Esimerkiksi Valistuksen maantieteellisestä kuvasarjasta otettiin uusintapainoksia, jotka olivat koulujen käytössä vielä 1960-luvullakin. Populaarikuvasto – kuten eräkirjat, matkailumainonta, kuvakirjat, postikortit ja perheiden omat valokuvat – piti ja pitää yhä edelleen yllä 1800-luvun loppupuolen erämaakaipuuta ja 1900-luvun alun laponismin luomaa tunturi- ja rajamaaromantiikkaa.

Kiitokset

Lämpimät kiitokset artikkelin esitarkastajille ja päätoimittajalle, joiden kannustus, kommentit ja ohjeet auttoivat ratkaisevasti käsikirjoitukseni viimeistelyssä.

LÄHTEET

- Aine, E. (1997). Haastattelu. 1.11.1997.
 Aura, S., L. Horelli & K. Korpela (1997). *Ympäristöpsykologian perusteet*. 197 s. WSOY, Porvoo.
 Ervamaa, J. (1982). Luonnonpeili – von Wrightin veljesten urasta ja taiteesta. *Teoksessa* Arkio, T. (toim.): *Taiteilijaveljekset von Wright*, 10–40. *Ate-neumin taidemuseo, Helsinki*.
 Gombrich, E. H. (1996). *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. 386 s. Phaidon Press, London.
 Hakulinen, K. & P. Yli-Jokipii (1983). *Maamme kuvat. Valistuksen maantieteelliset opetustaulut*. 96 s. Weilin+Göös, Espoo.
 Haunio, L. (1999). Haastattelu. 6.5.1999.
 Hautala-Hirvioja, T. (1993). J. K. Kyyhkynen 1875–1909. Lapin luonnon ja ihmisen kuvaaja. *Ars Nordica* 4. 142 s. Pohjoinen, Oulu.

- Hautala-Hirvioja, T. (1999a). Lapin aiheet taiteessamme ennen toista maailmansotaa. *Teoksessa* Liikkanen, H. (toim.): Panoraama Lapponica. *Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnan julkaisuja* C 14, 5–21.
- Hautala-Hirvioja, T. (1999b). Lappi-kuvan muotoutuminen suomalaisessa kuvataiteessa ennen toista maailmansotaa. *Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä Studies in the Arts* 69. 264 s.
- Hautala-Hirvioja, T. (1999c). *Peitettyinä elämältä. Taiteilija Maija Kellokummun valon etsintä*. 42 s. Sallan kulttuuritoimi, Salla.
- Hautala-Hirvioja, T. (2001). Kauneuden etsijä – H. Ahtela. Katsaus Einar Reuterin elämään ja tuotantoon. *Teoksessa* Immonen, P. (toim.): *H. Ahtela ja Helena Schjerfbeck*, 29–122. Pohjoinen, Oulu.
- Hautala-Hirvioja, T. (2002). ”Hänen siveltimensä lyyrilinen laatu”. *Teoksessa* Kähkönen, K. (toim.): Ei ko maalaa. Einari Junntila 1901–1975. *Ars Nordica* 13, 57–78. Pohjoinen, Oulu.
- Hirvelä, A. (1995). Petsamon matkailu 1921–1939. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. 157 s. Historian laitos, Oulun yliopisto.
- Hämäläinen-Forslund, P. (2003). Anton Lindforss, matkalla pohjoiseen. *Teoksessa* Ilola, M. (toim.): Anton Lindforss 1890–1943. Neljän tuulen kulkija. *Hyvinkään taidemuseon julkaisuja* 22, 37–43.
- Häyrynen, M. (1996). Isänmaan äidin kasvat. *Teoksessa* Luostarinen, M. & A. Yliviikari (toim.): *Maaseudun kulttuurimaisemat. Alueiden käyttö*, 30–34. Suomen ympäristökeskus, Helsinki.
- Ilola, M. (2003). Anton Lindforssin vuodet. *Teoksessa* Ilola, M. (toim.): Anton Lindforss 1890–1943. Neljän tuulen kulkija. *Hyvinkään taidemuseon julkaisuja* 22, 11–34.
- Isaksson, P. (1996). Lainakieliset lappalaiset. *Kaltio* 52: 6, 51–52.
- Jokela, T. (1999). Katse maiseman kaipuuseen. *Teoksessa* Jokela, T. (toim.): Tunturi taiteen ja tieteen maisemissa. *Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnan julkaisuja* C 12, 12–17.
- Jokela, T. (2002). Rantaniityltä erämaahan – matka Einari Junntilan maisemiin. *Teoksessa* Kähkönen, K. (toim.): Ei ko maalaa. Einari Junntila 1901–1975. *Ars Nordica* 13, 79–117. Pohjoinen, Oulu.
- Kaakinen, K. (1996). Matkalla pohjoiseen. Näyttely Lapin matkailun historiasta, 19.6.1996–29.9.1996, Lapin maakuntamuseo, Rovaniemi.
- Kaiku*: Sanomia Oulun kaupungista ja läänistä 9.3.1913. Taiteilija J. K. Kyyhkysen luona kerran. Valtion taidemuseon leikearkisto.
- Kaiku*: Sanomia Oulun kaupungista ja läänistä 23.10.1938. Tarina hetki Lapinmaalarin työpajassa. Valtion taidemuseon leikearkisto.
- Kannas, V. (1934). Johan Knutson. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. 214 s. Taidehistorian laitos, Helsingin yliopisto.
- Karjalainen, P. T. (1999). Tunturit maan, mielen ja kielten maisemina. *Teoksessa* Jokela, T. (toim.): Tunturi taiteen ja tieteen maisemissa. *Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnan julkaisuja* C 12, 18–22.
- Kastemaa, H. (2002). Maisemia ja matkamuistoja. *Teoksessa* Kähkönen, K. (toim.): Ei ko maalaa. Einari Junntila 1901–1975. *Ars Nordica* 13, 6–47. Pohjoinen, Oulu.
- Kemiläinen, A. (1993). Suomalaiset, outo Pohjolan kansa. Rotuteoriat ja kansallinen identiteetti. *Suomen historiallisen seuran tutkimuksia* 177. 417 s.
- Klinge, M. (1981). *Suomen sinivalkoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä*. 303 s. Otava, Keuruu.
- Kontinen, R. (2004). Sammon takojattaret: naistaiteilijat ja nuorsuomalainen Suomi. *Teoksessa* Laine, M., T. Lammasaari & P. Viherluoto (toim.): Sammon takojattaret. Helmi Biese, Elin Danielsson, Anna Sahlstén, ja Venny Soldan-Brofeldt. *Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja* 1/2004, 8–19.
- Kortelainen, A. (2002). ”Vierasta verta”. *Teoksessa* Penanen, T., H. Sinisalo & P. Helin (toim.): Vieraan katse. Kansalliset vähemmistöt ja vieraat kulttuurit suomalaisten kuvataiteilijoiden silmin 1850–1945. *Tampereen taidemuseon julkaisuja* 101, 10–17.
- Kulterman, U. (1993). *The history of art history*. 278 s. Abaris Books, New York.
- Kuussaari, E. (1939). Heimosodat 1918–1922. Osa 1, Taistelu Petsamosta. *Puolustusministeriön sotahistoriallisen toimiston julkaisuja* 5. 372 s.
- Kännö, S. (1992). *Mosku. Kertomus poromies Aleksanteri Hihnavaarasta ja Lapin kenraali Kurt Martti Walleniukselta vuosina 1900–1938*. 332 s. WSOY, Juva.
- Lehtola, V.-P. (1994). *Wallenius. Kirjailijakenraali Kurt Martti Walleniuksen elämä ja tuotanto*. 441 s. Pohjoinen, Oulu.
- Lehtola, V.-P. (1997a). *Rajamaan identiteetti: lappilaisuuden rakentuminen 1920- ja 1930-luvun kirjallisuudessa*. 301 s. SKS, Helsinki.
- Lehtola, V.-P. (1997b). *Saamelaiset. Historia, yhteiskunta, taide*. 136 s. Kustannus-Puntsi, Inari.
- Leikola, A. & J. Lokki & T. Stjernberg (1986). *Taiteilijaveljekset von Wright. Suomen kauneimmat lintu-maalaukset*. 288 s. Valitut Palat, Helsinki.
- Levanto, Y. (1991). Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys. *Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja* A 10. 363 s.
- Lukkarinen, V. (2004a). Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila. *Teoksessa* Lukkarinen, V. & A. Waenerberg (toim.): *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteessa*, 20–91. SKS, Helsinki.
- Lukkarinen, V. (2004b). ”Paikan henki” puhuttelee maisemamaalaria. *Teoksessa* Lukkarinen, V. & A. Waenerberg (toim.): *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteessa*, 92–155. SKS, Helsinki.
- Lukkarinen, V. & A. Waenerberg (2004). Mielikuva maisemasta. *Teoksessa* Lukkarinen, V. & A. Waenerberg (toim.): *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteessa*, 12–19. SKS, Helsinki.

- Lundholm, K. (1993). Matkailijoita Tornionlaaksossa. *Teoksessa* Hederyd, O. & Y. Alamäki (toim.): *Tornionlaakson historia II. 1600-luvulta vuoteen 1809*, 148–180. Tornionlaakson kuntien historia-toimikunta, Haaparanta.
- Lundström, M.-S. (2004). Muistoja Espanjasta – Albert Edelfelt taiteilijaturistina. *Teoksessa* Anttonen, E. (toim.): *Edelfelt. Matkoja, maisemia ja naamiaisia*, 95–119. WSOY, Helsinki.
- Länsman, A.-S. (2005). *Väärtisuhteet Lapin matkailussa. Kulttuurianalyysi suomalaisten ja saamelaiden kohtaamisesta*. 191 s. Kustannus-Puntsi, Inari.
- Lönnqvist, B. (1989). Kun taiteilijat löysivät kansanpuvun. *Teoksessa* Sarajas-Korte, S. (toim.): *Ars Suomen taide* 3, 104–107. WSOY, Keuruu.
- Niemi, T. (2004). *Lapin ja lannan rajalla. Kulttuurimatka Pelkonniemelle ja Itä-Lappiin*. 298 s. Kustannus Sirma, Rovaniemi.
- Niinivaara, S. (1988). *Gabriel Engberg – näköala vuodelta*. 166 s. Tampereen taideyhdistys, Tampere.
- Mäkelä, R. (1985). *Matti Visanti – taiteiden monitaitaja*. 104 s. Pohjoinen, Oulu.
- Mäkinen, V. (1983). Suomen Lapin matkailun synty. *Teoksessa* Linkola, M. (toim.): *Lappi I. Suuri, kaunis, pohjoinen maa*, 163–183. Karisto, Hämeenlinna.
- Oliver, M. (1999). *Filosofian historia*. 189 s. Gummerus, Helsinki.
- Outakoski, N. (1991). Lars Levi Laestadiuksen saarnojen maahiskuva verrattuna Karesuvannon nomadien maahiskäsityksiin. *Scripta Historica* 17. 215 s. Oulun historiaseura, Oulu.
- Perko, T. (1977). *Suomen maanteiden historia II. Suomen itsenäistymisestä 1970-luvulle*. 584 s. Tie- ja vesirakennushallitus, Lahti.
- Raivo, P. (1997). Kulttuurimaisema. Alue, näkymä vai tapa nähdä. *Teoksessa* Haarni, T. & M. Karvinen & H. Koskela & S. Tani (toim.): *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusmatkoja uuteen maantieteeseen*, 193–209. Vastapaino, Tampere.
- Raivo, P. (2004). Lappi maisemana. *Teoksessa* Massa, I. & H. Snellman (toim.): *Lappi. Maa, kansat, kulttuurit*, 12–13. SKS, Helsinki.
- Reitala, A. (1986). *Werner Holmbergin taide*. 187 s. Otava, Keuruu.
- Reitala, A. (1997). Maisemamaalauksia Aineen taidemuseossa. *Teoksessa* Pietilä-Juntura, K. (toim.): *Aineen kuvataidesäitiön taidekokoelma*, 69–74. Aineen taidemuseo, Tornio.
- Rolph, E. (1986). *Place and placelessness*. 156 s. Pion, London.
- Rytteri, T. (2005). Ensimmäisten lakisääteisten luonnonsuojelualueiden perustaminen poliittisena kysymyksenä. *Terra* 117: 1, 3–16.
- Rönkkö, P. (1985). *Noitarummusta kirkkauden kruunuun. Lapin kirkkomaalauksia keskiajalta nykyaikaan*. 217 s. Pohjoinen, Oulu.
- Rönkkö, P. (1990). Isto: Eetu Isto (1865–1905) ja Hyökkäys (1899). *Ars Nordica* 2. 319 s. Pohjoinen, Oulu.
- Rönkkö, P. (2001). Maisemamaalari Emilia Appelgren (1840–1935). Varhaisimmat rekrytoitumiset kuvataidemattiin pohjoisimmassa Suomessa. *Ars Nordica* 12. 404 s. Pohjoinen, Oulu.
- Saarela, P. (1985). Klassismi ja isänmaa. *Oulun yliopiston historian laitoksen julkaisuja* 2. 131 s.
- Salin, A.-M. (1990). *Eemu Myntti. Näyttelyluettelo*. 127 s. Tikanojan Taiteilijakoti, Vaasa.
- Salminen, P. (1983). Lapin kansalliset ja luonnonpuistot. *Teoksessa* Linkola, M. (toim.): *Lappi I. Suuri, kaunis, pohjoinen maa*, 115–131. Karisto, Hämeenlinna.
- Short, J. R. (1991). *Imagined country*. 253 s. Routledge, London.
- Sihvo, H. (2003). *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. 513 s. SKS, Helsinki.
- Sinisalo, S. (1983). Kaunis totuus – Alexander Lauréuksen taide romantiikan ihanteiden kuvastajana. *Teoksessa* Supinen, M. (toim.): *Alexander Lauréus 1783–1823: 200-vuotissyntymäpäivä*, 10–24. Suomen taideakatemia, Helsinki.
- Svenskt konstnärs lexikon III* (1957). 610 s. Allhems förlag, Malmö.
- Tikkanen, M. (2003). Lapin maantiede. *Teoksessa* Massa, I. & H. Snellman (toim.): *Lappi. Maa, kansat, kulttuurit*, 11–35. SKS, Helsinki.
- Uotila-Laine, A. (1996). Lapin kairojen kuvaaja. *Metästäjä* 3, 42–45.
- Vahtola, J. (1977). Magnuksesta Tayloriin – Tornion alue eurooppalaisessa katsannossa 1800-luvun puolivälin tienoille mennessä. *Faravid. Pohjois-Suomen historiallisen yhdistyksen vuosikirja* 1: 1, 42–109.
- Valkonen, O. (2000). Aukusti ja Pentti Koivisto, isä ja poika. *Oulun taidemuseon julkaisuja* 39. 38 s.
- Viertola, J. (1974). *Suomen teiden historia I. Pakanuudesta Suomen itsenäistymiseen*. 310 s. Tie- ja vesirakennushallitus, Helsinki.
- Vuolteenaho, J. (2002). ”Uusia sanoja, uusia maailmoja”: tekstuaalisuus, sosiaalisesti tuotettu tila ja maantieteen kulttuurinen käänne. *Terra* 114: 4, 237–252.