JYX JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Hautamäki, Irmeli; Piippo, Laura; Sederholm, Helena

Title: Johdanto : Avantgarde yhteiskuntahistoriallisena, poliittisena ja taiteellisena kysymyksenä

Year: 2021

Version: Published version

Copyright: © 2021 tekijät ja SKS

Rights: CC BY-NC-ND 4.0

Rights url: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Please cite the original version:

Hautamäki, I., Piippo, L., & Sederholm, H. (2021). Johdanto : Avantgarde yhteiskuntahistoriallisena, poliittisena ja taiteellisena kysymyksenä. In I. Hautamäki, L. Piippo, & H. Sederholm (Eds.), Avantgarde Suomessa (pp. 9-40). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas, 267. https://oa.finlit.fi/site/books/e/10.21435/tl.267/

Johdanto

Avantgarde yhteiskuntahistoriallisena, poliittisena ja taiteellisena kysymyksenä

Irmeli Hautamäki
https://orcid.org/0000-0003-3707-505X

Laura Piippo
https://orcid.org/0000-0002-8226-8689

Helena Sederholm
https://orcid.org/0000-0003-1351-3908

20. vuosisataa on kutsuttu äärimmäisyyksien vuosisadaksi, sillä sitä leimasivat monet mullistukset: sodat, vallankumoukset ja poliittiset joukkoliikkeet sekä teknologian ennennäkemättömän laaja vaikutus arkielämään. Taiteessa tämän vuosisadan murros, taiteen avantgarde, oli voimakkaimmillaan maailmansotien välisenä aikana 1914–1940.

Historioitsija Eric Hobsbawmin mukaan avantgarde vakiintui maailmansotien välisenä aikana, se sulautui ainakin osittain osaksi arkielämää ja ennen kaikkea se politisoitui dramaattisesti. Politisoituminen ilmeni väittelynä esimerkiksi siitä, onko taide eliitin vai massojen asia ja voiko taide muuttaa elämää. Vaikka avantgardistinen taide on ollut etäällä suuren yleisön mausta ja kiinnostuksen kohteista, se on vaikuttanut niihin enemmän kuin ihmiset tajusivatkaan. (Hobsbawm 1999, 233.)

Tässä kirjassa etsitään vastausta kysymykseen, miten avantgarde näkyy Suomessa. Kirjan pyrkimyksenä on osoittaa, että suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin modernisaatioprosessissa on enemmän vaikutteita avantgardesta kuin usein on myönnetty.

Avantgardea ja modernismia koskeva tutkimus on vilkastunut Euroopassa 2000-luvulla, mistä kertovat monet avantgarden historiaa ja teoriaa koskevat julkaisut. *A Cultural History of Avant-Garde and Modernism in Nordic Countries* -kirjasarjassa on tuotu esiin myös avantgarden suomalaista historiaa, mutta suomen kielellä suomalaista avantgardea ei kuitenkaan ole vielä esitelty yhtenäisesti. *Avantgarde*

Suomessa on ensimmäinen teos, joka kartoittaa avantgardea suomalaisessa taiteessa ja kulttuurissa 1900-luvun alusta nykyhetkeen saakka.

Käsillä oleva kirja esittelee avantgarden teemojen kannalta kiinnostavia suomalaisia taiteilijoita ja ryhmiä, myös sellaisia, jotka ovat jääneet taiteen historian marginaaliin tai kokonaan unohdettu. Samalla arvioidaan uudelleen hyvin tunnettujen taiteilijoiden yhteyttä kansainväliseen avantgardeen, mikä aiemmassa kirjallisuudessa on jäänyt vähemmälle huomiolle. Teoksessa selvitetään myös avantgarden ja modernismin vastaanottoa suomalaisessa kritiikissä ja taiteen instituutioissa.

Kysymyksessä ei ole kokonaishistoriallinen esitys avantgardesta tai sen historiasta Suomessa. Sen sijaan kirjassa selvitetään suomalaisten taiteilijoiden toimintaa osana kansainvälisen avantgarden verkostoja ja osoitetaan esimerkkien avulla, miten avantgarden yhteiskunnalliset, poliittiset ja taiteelliset teemat ovat ilmenneet suomalaisessa taiteessa, miten niitä on sovellettu ja käytetty hyväksi esimerkiksi kirjallisuudessa, arkkitehtuurissa, muodissa ja musiikissa.

Kirja ei ole pelkästään historiallinen selvitys avantgardesta tai sen historiasta Suomessa; yhtenä pyrkimyksenä on myös tuoda esiin, mikä merkitys avantgardella ja sen perinteellä on nykytaiteelle ja kirjallisuudelle. Monet nykytaiteen tunnuspiirteet, kuten rajojen ja normien ylittäminen, taiteen siirtyminen pois totutuista taideympäristöistä ja uusien välineiden kokeileminen, saivat alkunsa jo varhaisessa avantgardessa. Vaikka avantgarde on traditionvastaista, voidaan puhua avantgarden perinnöstä, toimintatavoista, menetelmistä ja aatteista, jotka nykytaide on omaksunut 1900-luvun alun avantgardesta ja joita se käyttää hyväksi ja muokkaa edelleen.

Kirjassa pyritään myös terävöittämään ja selkiinnyttämään avantgarden käsitettä ja sitä koskevaa teoretisointia ja sitä, miten avantgardesta kirjoitetaan Suomessa. Tieteelliseltä kannalta avantgardetutkimuksen ja -historioinnin painopiste on taiteen yhteiskunnallisessa ja poliittisessa merkityksessä sekä siinä, miten avantgarden kehittämät uudet taiteelliset menetelmät edesauttavat taiteen yhteiskunnallista vaikuttavuutta. Avantgarden tutkimus on taiteiden historian ja teorian ohella lähellä sosiologiaa, kulttuurintutkimusta ja aatehistoriaa. Klassiset avantgarden teoreetikot kuten Renato Poggioli, Peter Bürger, jopa José Ortega y Gasset, Clement Greenbergiä unohtamatta, ovat

kaikki korostaneet avantgarden yhteiskunnallisuutta. (Ks. Hautamäki 2003.) Nykyteoreetikoista Jacques Rancière on tuonut vahvasti esiin avantgarden poliittisuuden.

Suomalaisessa keskustelussa ja tutkimuksessa avantgardea ei ole useinkaan erotettu käsitteellisesti modernismista, jolla tarkoitetaan modernia elämää kuvaavia taiteellisia ilmaisutekniikoita ja 1800-luvun lopulla alkaneita modernien tyylisuuntien tai liikkeiden jatkumoa.[1] Samalla on kuitenkin huomautettu modernismin käsitteen epämääräisyydestä ja ”tyhjyydestä”; käsitteen alaan kuuluu nimittäin yhteensopimattomia ja vastakkaisia liikkeitä. (Viljo 2004, 6.) Avantgarden ja modernismin käsitteellinen ero on tärkeä. Avantgardetaiteeseen liittyy yhteiskunnallisia muutospyrkimyksiä, modernismi sitä vastoin tarkoittaa yleisesti modernia tyyliä.

Avantgardistisesta taiteesta puhuttiin ensimmäisen kerran Ranskan vuoden 1848 vallankumouksen yhteydessä, jolloin taide nähtiin yhteiskunnallisen muutoksen ja uudistamisen välineenä. Vasta myöhemmin, 1870-luvulla, avantgarden metafora sai Ranskassa taiteelliskulttuurisen merkityksen tarkoittaen edistynyttä taidetta. (Poggioli 1968, 8–9.) Sanalla avantgarde on näin ollen kaksoismerkitys: toisaalta se tarkoittaa tulevaisuuteen tähtäävää pyrkimystä muuttaa elämää ja yhteiskuntaa taiteen avulla, toisaalta taiteellinen avantgarde tarkoittaa menetelmiltään edistynyttä tulevaisuuden taidetta.

Avantgarde on kansainvälinen, alun perin eurooppalainen ilmiö. Renato Poggiolin mukaan se on tyypillisesti ranskalaista, italialaista ja myös venäläistä alkuperää ja sana avantgarde on myös vakiintunut niiden kieliin. Erityisesti Ranskassa avantgardella, kuten dadalla ja surrealismilla, on korostuneen yhteiskunnallinen tai poliittinen luonne. Sama merkitys avantgardella on myös Venäjällä, missä avantgardetaide oli erottamaton osa Venäjän vallankumousta. Saksalaisessa kulttuurissa latinalaisperäisen avantgarden sijasta on käytetty modernin taiteen käsitettä; tästä huolimatta modernin taiteen yhteiskunnallinen luonne on ymmärretty erityisesti niin sanotussa kriittisessä teoriassa.

Avantgarde ei ole poliittisena käsitteenä yhtä selkeä angloamerikkalaisessa taiteessa ja tutkimuksessa, missä kansainvälisellä avantgardella ja modernismilla tarkoitetaan samaa, tyyliin liittyvää asiaa (*high modernism*). Clement Greenberg (1909–1994), amerikkalaisessa taidemaailmassa voimakkaasti vaikuttanut vasemmistolainen kriitikko,

määritteli avantgarden 1930-luvulla amerikkalaisen abstraktin taiteen tyylinä erottaen sen massakulttuurista. (Greenberg 1989, 8–9.) Avantgarden tulkitseminen vain modernistisena tyylinä kuitenkin hämärtää sen poliittista luonnetta ja laajempaa yhteiskunnallista merkitystä.[2]

Avantgarden tutkimus omana teoreettisena alanaan alkoi 1960-luvulta. Noihin aikoihin ilmestyi toisistaan riippumatta kaksikin teoriaa avantgardesta: Renato Poggiolin *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962), joka käännettiin englanniksi 1968 sekä saksalaisen Peter Bürgerin *Theorie der Avantgarde* (1974), joka käännettiin englanniksi 1984. Kumpikin teoria selittää avantgardeliikkeiden merkitystä yhteiskunnallisena ja poliittisena ilmiönä. Teorioitten poliittisissa painotuksissa samoin kuin niiden historian käsityksessäkin on kuitenkin eroa.

Poggioli ja teoria avantgardesta kulttuurisena oppositiona

Italialaissyntyinen Renato Poggioli (1907–1963) toimi Harvardin yliopiston slaavilaisen kirjallisuuden ja vertailevan kirjallisuustieteen laitoksen johtajana. Hän oli koulutukseltaan slavisti ja käänsi muun muassa venäläisen vallankumousrunoilija Aleksander Blokin teoksia italiaksi.

Poggioli tarkoitti avantgardella kulttuurista oppositiota, joka suuntautuu sekä taiteen traditiota että yleistä mielipidettä vastaan. Yhtenä kimmokkeena Poggiolin teorialle oli espanjalaisen filosofi José Ortega y Gasset'n näkemys modernin taiteen dehumanisaatiosta. Ortega y Gasset väitti kuuluisassa esseessään *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925, suom. *Taiteen irtautuminen inhimillisestä*), että suuri yleisö ei ymmärrä modernia taidetta, joka on irtaantunut tutuista ihmismuodoista ja siirtynyt abstraktiin ilmaisuun. Ortega y Gasset teki jyrkän eron massojen ja modernia taidetta ymmärtävän pienen vähemmistön välillä väittäen, etteivät massat koskaan hyväksy modernia taidetta, vaan se tulee aina pysymään epäsuosittuna. (Ortega y Gasset 1925.)

Poggioli ei hyväksynyt Ortegan käsitystä, vaan näki taiteilijan ja taiteen muuttuneen aseman modernissa yhteiskunnassa selittäen avantgardea psykologisena ja sosiologisena kysymyksenä. Keskeisenä

käsitteenä Poggiolin (1968, 109–111) teoriassa on psykologinen ja yhteiskunnallinen vieraantuminen, mikä yhdistää hänen ajatteluaan Marxin varhaiskirjoituksiin. Poggiolin mukaan avantgardetaiteilija on yhteiskuntaluokkien välissä, hän ei kuulu etuoikeutettuun ryhmään eikä jaa sen perinteisiä arvoja ja ideologiaa, mutta avantgardisti ei ole myöskään proletariaattia.

Avantgardismin taustalla on psyykkinen vastenmielisyys eli antagonistinen asenne sekä perinteistä taidetta että suurta enemmistöä kohtaan. Poggioli ei ollut kiinnostunut avantgardesta esteettisessä mielessä taiteen lajeina vaan siitä, mitä se paljastaa taiteen ulkopuolella olevasta ideologiasta, joka suuntautuu yhteiskuntaa vastaan. Avantgarde on hyvin pienten ryhmien asia, ja sellaisena se on yhteiskunnallinen tapa puolustautua yhteiskuntaa vastaan. (Poggioli 1968, 4, 30.)

Hyödyttömyyden, vierauden ja etäisyyden tunteet näyttäytyvät avantgardetaiteessa normien ylittämisenä ja kapinallisuutena, mistä Baudelaire ja Rimbaud ovat varhaisia esimerkkejä (Peterson 2012, 166). Kun tähän liittyy taloudellinen vieraantuminen, taitelijalla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin omaksua antagonistinen asenne yhteiskuntaan. Vieraantuminen selittää avantgardetaiteen usein oudot ja traditiosta poikkeavat muodot. (Poggioli 1968, 127.) Antagonistinen asenne voi saada monenlaisia kulttuurisen vastarinnan muotoja pelkästä aktivismista kaiken tuhoavaan ja kieltävään nihilismiin saakka. Sen puitteissa voidaan tuottaa monenlaista avantgardetaidetta futurismista dadaan ja surrealismiin. (Poggioli 1968, 33.)

Poggioli selitti, että avantgarde toimii normien vastaisesti, se voi tyypillisesti heittäytyä lapselliseksi. Avantgarde onkin usein juuri nuoren sukupolven taidetta. Avantgarde voi käyttää poleemista kieltä ja visuaalista väkivaltaa säästelemättä ketään tai mitään. Tavallinen keskivertoihminen, joka vihaa kaikkea uutta, voidaan asettaa silmätikuiksi ja kuvata sianhäntäisenä porvarina tai aasina. (Poggioli 1968, 37.) Antagonismi voi saada myös hienovaraisempia muotoja; 1900-luvun alussa monet mies- ja naistaiteilijat uhmasivat ja sekoittivat sukupuolinormeja ja omaksuivat androgyynisen identiteetin. (Fillin-Yeh 2001.) Käsillä oleva kirja tuo esiin, että myös suomalaiset taiteilijat omaksuivat antagonismin erilaisia muotoja.

Poggioli (1968, 106) ja myöhemmin Sascha Bru (2009) ovat esittäneet, että avantgardistinen taide on mahdollista ainoastaan demo-

kraattisessa yhteiskunnassa. Avantgardetaide on poliittisen järjestelmän koetinkivi, sillä vain liberaalisdemokraattinen yhteiskunta sietää julkisesti esitettyä eksentristä taidetta ja kirjallisuutta, joka asettuu vastustamaan ja rikkomaan yhteiskunnallisia normeja.[3] Vaikka avantgardistinen taide on yhteiskunnallista ja suuntautuu yhteiskuntaa vastaan, se toimii kulttuurisena oppositiona, kulttuuriradikalismina vailla selkeää poliittista ohjelmaa.[4] Poliittinen sitoutuminen olisi mahdotonta avantgarden psykologialle, jossa vapaus kaikista normeista on keskeinen arvo. Tyypillinen avantgardistinen oppositio on Poggiolin (1968, 108) mukaan anarkismia. Nykyajassa avantgarde vastustaa edelleen massakulttuuria. Se toimii kaksoisrintamalla kritisoiden sekä massakulttuuria että sovinnaista, perinteistä taidetta. Näin ollen avantgarden psykologiaa kuvaa toisaalta antiproletaarinen, toisaalta anarkistinen tai antikonformistinen asenne. (Poggioli 1968, 124.)

Nykyteoreetikoista esimerkiksi Jacques Rancière näkee avantgarden merkityksen olennaisesti yhteiskunnallisena ja poliittisena, mutta hänen mukaansa avantgarde ei ole poliittista siksi, että se julistaa poliittista sanomaa. Eikä se ole poliittista siksi, että se vastustaa yhteiskuntajärjestystä tai että se edustaa tiettyjä yhteisöjä ja niiden pyrkimyksiä tai identiteettiä. Rancièren mukaan taide on poliittista, koska se horjuttaa sekä vallitsevan järjestyksen perustana olevaa aistittavaa että käsitteellistä ja osoittaa vallitsevan järjestyksen lähtökohtien epävarmuuden. Politiikka on Rancièren mukaan interventioita näkyvissä ja artikuloitavissa olevaan, aistiseen (*sensible*). (Rancière 2010, 36–37.) Avantgarde muotoilee ihmisten kokemusmaailmaa uudelleen, minkä takia taideteoksilla on mahdollisuus tuottaa dissensusta[5] (epäsoputilannetta) nimenomaan siksi, että ne eivät saarnaa tai avoimesti vastusta mitään tai koska niillä ei ole päämäärää. (Rancière 2010, 140.)

Poggioli ei käsittänyt avantgarden antagonismia jyrkkänä katkoksena traditioon, vaan ajatteli perinteisen kulttuurin ja suuren yleisön vastakohdan näkyneen jo varhaisromantiikassa, joka oli vieraantunut klassisesta taiteesta ja ihastunut ”uuteen ja outoon”. Avantgarden historioitsijan tehtävänä olikin hänen mielestään tulkita historiaa uudelleen ja hylätä aiemmat staattiset käsitteet. (Poggioli 1968, 46–48, 55; Peterson 2012, 164.) Poggiolin teoriaa on kritisoitu siitä, että se venyttää avantgarden käsitettä liiaksi pitäessään myös 1700-luvun lopun

varhaisromantiikkaa potentiaalisena avantgardena. Näin koko käsitteen on väitetty menetettävän merkityksensä. (Schulte-Sasse 1989, viii.) Tästä huolimatta Poggiolin esiin tuomat avantgarden piirteet, kuten liikkeen käsite, pienryhmien antagonismi sekä omien julkaisujen ja lehtien merkitys ryhmien toiminnassa, tunnistetaan hyvin nykyisessä avantgardetutkimuksessa. Viime vuosisadan alun avantgarde on määritelty kirjailijoiden ja taiteilijoiden yhteenliittyminä ja toimintana pienlehtien, näyttelyiden ja tapahtumien ympärillä (Van den Berg, 2012; Mertins & Jennings, 2010), mutta tämä empiirinen määritelmä ei ota huomioon avantgardistisen toiminnan antagonistista luonnetta.

Taiteen ja elämän yhdistäminen avantgardessa

Marxilaisen kirjallisuustutkijan Peter Bürgerin (1936–2017) avantgardeteoria on myös luonteeltaan sosiologinen: taidetta tarkastellaan siinä yhteiskuntaluokkien kannalta ja avantgarde nähdään yrityksenä tuoda taide kaikille, osaksi kaikkien elämän käytäntöä. Bürgerin teorian lähtökohta oli ns. taiteellista avantgardea koskeva kiista marxilaisen kirjallisuusteoreetikon Georg Lukácsin ja Frankfurtin koulun filosofi Theodor Adornon välillä. Lukács ei arvostanut muodon ja taiteellisten menetelmien kehittelyä avantgardessa, vaan syytti taiteellista avantgardea formalismista ja dekadenssista. Sen sijaan Adorno piti muodon ja taiteen kielen kehittelyä olennaisena taiteen kehityksen kannalta. Lukács sen sijaan arvosti klassista realistista romaanimuotoa, jolla hänen ajattelussaan oli sama asema kuin antiikin taiteella Hegelin estetiikassa. Kun kirjallisuus etääntyi klassisesta realismista vuoden 1848 jälkeen, Lukács piti sitä merkkinä porvarillisen yhteiskunnan rappiosta. (Bürger 1989, l–li.)

Bürgerin teoria oli yritys ratkaista edellä kuvattu kiista. Bürger myötäili Lukácsia esittäessään, että taiteen muotoa ja tyyliä koskeva kehittely eteni 1800-luvun lopulla, esimerkiksi Mallarmén ja Valéryn runoudessa niin pitkälle, että taide muuttui yhteiskunnallisesti vaikutuksettomaksi. Bürger tulkitsi, että muodon ja tyylin kehittely kuuluu taiteen autonomiseen instituutioon ja erotti taiteen institutionaalisen luonteen taiteen sisällöistä. Taiteen sisällöt eivät hänen mukaansa

enää vaikuttaneet elämän käytäntöön muodon kehittelystä johtuen. (Emt., 19–20, 25.)

Bürger näki historiallisten avantgardeliikkeiden dadan ja surrealismin merkityksen siinä, että ne eivät enää keskittyneet muodon kehittelyyn. Päinvastoin, ne lakkauttivat muodon ja tyylin ideat. Hänen mukaansa ei ole olemassa sellaista asiaa kuin dadaistinen tai surrealistinen tyyli (emt., 18). Sen sijaan Bürger katsoi, että historalliset avantgardeliikkeet olivat eräänlaista taiteen itsekritiikkiä, ne palauttivat taiteen jälleen elämän käytäntöön, mistä porvarillisen taiteen instituutio, tyylin kehittely oli sen erottanut. (Emt., 22.) Koska dada ja surrealismi hävittävät tyylin samoin kuin käsityksen yksilöllisestä taiteen luomisesta ja vastaanottamisesta, ne kritisoivat taidetta instituutiona.[6] Avantgarde merkitsi siis jyrkkää historiallista katkosta taiteen traditioon.

Mitä Bürger tarkoitti sillä, että historiallinen avantgarde palautti taiteen elämän käytäntöön? Bürger selitti, ettei dadaistisessa tapahtumassa enää ole taideteosta, vaan dadaistinen manifestaatio on elämää. Cabaret Voltairen tapahtumat, joissa luettiin ääneen runoja eri kielillä, musisoitiin ja tanssittiin samanaikaisesti, olivat elämää ja taidetta. Dadaistinen manifestaatio oli luonteeltaan kollektiivinen, siinä ei ollut enää sijaa yksilöllisellä taiteen tekemisellä tai vastaanottamisella. Myös surrealistisessa runoudessa tyylin sekä yksilöllisen luomisen ja vastaanottamisen ideat menettivät merkityksensä. Runouden praktiikka (*pratique la poesie*) tarkoitti André Bretonilla sitä, että runoutta käytetään välineenä paremman elämän saavuttamiseksi. (Emt., 50, 53.)

Taiteen ja elämän yhdistämisen idea on jatkunut 1960-luvun happeningeissä ja fluxus-taiteessa. Joseph Beuysin toiminta taiteilijana, Beuysin *aktionit,* on esimerkki taiteen viemisestä keskelle elämää. Taiteen ja elämän yhdistäminen ei Bürgerin mukaan tarkoita teoksia, joilla olisi merkittävä yhteiskunnallinen sisältö, vaan taiteen *sublaatiota*, ylittämistä Hegelin tarkoittamassa mielessä. Avantgarden ei siis pitänyt tuhota taidetta vaan yhdistää se elämän käytäntöön, missä taide säilyisi muuttuneessa, korkeammassa muodossa. Avantgardististen teosten tehtävänä oli organisoida uutta elämän käytäntöä. (Emt., 49, Hautamäki 2018.).

Dada oli voimakas sodan vastainen reaktio. Sen kiihkeimpien tunteiden laannuttua taiteessa seurasi 1920-luvulla uusasiallisuuden ja

jälleenrakenuksen kausi. Venäläisen avantgarden konstruktivismi edustaa taiteen ja elämän yhdistämistä dadasta poiketen positiviisessa merkityksessä. Bürger mainitsee sen ohimennen todeten, että konstruktivistit halusivat lakkauttaa autonomisen taiteen ja yhdistää sen elämään suunnittelemalla käyttöesineitä (Bürger 1984, 114). Materiaalien tutkimista ja muodon kehittelyä piti konstruktivistien mukaan soveltaa yhteiskunnallisesti hyödyllisten esineiden suunnitteluun ja arkkitehtuuriin.

Yhtenä esimerkkinä avantgarden rakentavasta suunnasta oli 1920-luvulla Berliinissä toiminut konstruktivistien ryhmä G (Gestaltung), johon kuuluivat El Lissitski, Lázló Moholy-Nagy ja Theo van Doesburg sekä arkkitehdit Mies van der Rohe ja Ludwig Hilberseimer. Ryhmän perustaja ja organisaattori oli entinen dadaisti Hans Richter, ja ryhmään kuuluivat myös entiset Zürichin dadaistit Hannah Höch ja Raoul Hausmann sekä ulkojäsenenä myös filosofi Walter Benjamin. Ryhmä korosti materiaalien objektiivisuutta, niiden tutkimista ja kokeilemista, minkä piti korvata subjektiivinen luominen.

Ryhmä julkaisi monitaiteellista lehteä *G* (*Material zur Elementaren Gestaltung*), joka keskittyi erityisesti graafiseen suunnitteluun ja arkkitehtuuriin. Valokuva ja elokuvatekniikka olivat myös ryhmän agendalla. (Mertins & Jennings 2010, 8–9.) Ryhmä G:n toiminnassa taiteen ja elämän yhdistämisen ohjelma otti pitkän askeleen dadan tuhoamisvimmasta konstruktivismin valistuneeseen ja rationaaliseen suuntaan.[7] Ryhmän ohjelma oli sama kuin Weimarissa ja Dessaussa toimineen Bauhaus-koulun. Myös Suomessa avantgarden konstruktivisitinen ohjelma on saanut paljon seuraajia sekä taiteessa että arkkitehtuurissa.

Kansainvälisen avantgarden tukijat ja kansallismielinen kritiikki Suomessa

Avantgardistinen ja modernistinen taide on alusta saakka ollut transnationaalista, ylirajaista, eivätkä avantgardistiset taideliikkeet tai taiteilijat ole tunnustaneet kansallista väriä. Dadaistiset ja konstruktivistiset ideat levisivät nopeasti eri puolille Eurooppaa, myös Suomeen, ja ekspressionistista taidetta tekivät niin saksalaiset, venäläiset kuin

pohjoismaalaisetkin, kubismia harrastivat ranskalaisten lisäksi menestyksellisesti tsekit ja venäläiset, ja futurismi pyrki levittäytymään maailmanlaajuiseksi liikkeeksi.

Avantgardististen ja modernististen virtausten vakiintumisen kannalta kritiikillä on ollut ratkaiseva asema Suomessa. Radikaalien avantgardistisen pyrkimysten tulkitsijoita suomalaisessa kritiikissä oli vain harvoja, sen sijaan modernismin eli modernin tyylin ymmärtäjiä on ollut enemmän. Ensin mainittuihin kuuluvat ennen muuta Elmer Diktonius ja Hagar Olsson, jälkimmäisiä edustaa mannermaalla opiskellut kriitikko ja arkkitehti Sigurd Frosterus. Hän puolusti ranskalaista, sateenkaaren värejä käyttävää kuvataidetta Suomessa. Frosterus kehitteli johdonmukaista puhtaan maalaustaiteen ideaa kirjassaan *Regnbodenfärgernas segergång (*1917). Frosterus tunsi hyvin englantilaisten Roger Fryn ja Clive Bellin taideteoriat ja hänen roolinsa ranskalaisen postimpressionismin tunnetuksi tekijänä Pohjoismaissa oli Kimmo Sarjen mukaan sama kuin Fryn ja Bellin Englannissa. (Sarje 2000, 16, 18, 19.) Myös moderni teknologia innoitti Frosterusta, joka kirjoitti ihaillen uuden englantilaisen taistelulaivan estetiikasta tavalla, joka tuo mieleen futurismin. (Frosterus 2006, 58.) Frosterus ei kuitenkaan asettunut puolustamaan modernismia, saati radikaalia avantgardea. Kirjoituksessaan ”Tulevaisuuden taide” (1905) Frosterus katsoi, että irtautuminen perinteestä on pelkkä tyhjä fraasi. Koko sana modernius oli hänestä niin ”loppuun kulunut”, että kaikki keskustelu siitä on ”vaarassa menettää jalansijansa”. Modernius ei ollut Frosterukselle vanhan ja perinteisen vastakohta. Hän katsoi kuitenkin, että uuden tulevaisuuden taiteen, jota ei vielä ollut, oli tukeuduttava harvalukuiseen eliittiin. (Frosterus 2000, 52–54.) Frosteruksen kanta myötäilee paitsi Ortega y Gasset’n elitismiä myös Greenbergin näkemystä modernismista valistuneiston taiteena. (Sarje 2000, 19.)

Kansainvälisen avantgarden vastavoimaksi muodostui 1920-luvun lopulta alkaen Euroopassa nationalismi, kansallismielinen kritiikki. Se vastusti avantgardea ja modernismia niiden ylirajaisen luonteen takia ja propagoi kansallisen kulttuurin ja identiteetin puolesta. Paradoksaalista kyllä, myös nationalismi on täysin kansainvälinen ilmiö. Siihen kuuluu kansallisen identiteetin etsiminen oman kansan historian ja kulttuurin avulla, luonnon ja perityn isänmaan uudelleen kek-

siminen. Näiden asioiden vaalimista pidettiin tärkeänä myös taiteessa kansakunnasta riippumatta. (Smith 2002, 70.)

1930-luvulla esiin nousseet nationalistiset ja fasistiset liikkeet kielsivät avantgardistisen taiteen ”rappiotaiteena” ja suuri määrä teoksia poltettiin ja tuhottiin. Samalla monet eurooppalaiset taiteilijat joutuivat lähtemään joko kotimaastaan tai kodiksi muodostuneesta avantgardeyhteisöstä, kuten Bauhausista.[8]

Suomessa kansallismielinen kritiikki otti tehtäväkseen puolustaa suomalaiskansallista taidetta, joka olisi puhdasta vieraista eli kansainvälisistä vaikutteista ja joka ilmentäisi vain Suomen ”kansan terveitä vaistoja”. Kansainvälisen modernismin ja kansallismielisen taidekäsityksen välisestä kiistasta tuli Suomessa jyrkkä poliittinen vedenjakaja 1930-luvulla. Se koski ennen muuta taidevaikuttajia, kritiikkiä ja taidelaitosten johtajia, ei ensisijaisesti taiteilijoita, jotka olivat usein avoimia kansainvälisille moderneille ja avantgardistisille virtauksille.

Taidehistorian professori Onni Okkosen (1886–1962) missiona oli muotoilla puhtaan suomalaiskansallisen taiteen tunnuspiirteet. Niihin kuului vahva yhteys luontoon ja suomalaisen ihmisen ”karuissa oloissa syntyneen olemuksen” kuvaaminen. Näistä taiteilijoiden olisi pitänyt löytää paitsi aiheensa, myös väriskaalansa. Okkonen oli vieroksunut jo vuoden 1911 syysnäyttelyssä ranskalaisvaikutteista taidetta, jota hän piti ”velttona ja dekadenttina” pariisilaisvaikutteiden mukailuna. (Kallio 1997, 66.) Sekä Okkonen että Frosterus vierastivat abstraktia taidetta, eikä kumpikaan kriitikoista saanut otetta Kandinskyn taiteesta. (Sarje 2000, 23; Kallio 1997, 70.)

Taidehistorioitsija Rakel Kallion mukaan Okkonen etsi suomalaisen taiteen esikuvaa normatiivisesta, moraalisesti vastuullisesta estetiikasta ja antiikin klassisesta kauneusihanteesta. Saksalainen normatiivisen estetiikan edustaja Johannes Volkelt oli tiennäyttäjä Okkoselle, joka ei nähnyt ristiriitaa saksalaisen esikuvan ja kansallisen taiteen välillä. Okkonen paheksui kritiikeissään kaikkea huomiotaherättävää, vulgaaria ja rumaa. Taiteella piti olla ennen kaikkea harmoninen ulkonainen muoto, jota vastaan ekspressionismi hänen mukaansa riiteli. Kubismiin Okkonen suhtautui myönteisemmin, koska näki siinä ekspressionismin vastakohtana ryhtiä. (Kallio 1997, 60–63, 71.)

Taidemaailma instituutioineen jakaantui 1930-luvulla nationalistiseen ja modernistiseen leiriin, jälkimmäiseen kuuluivat Taidehallin

ja sen johtajan Bertel Hintzen lisäksi arkkitehdit Nils Gustav Hahl ja Alvar Aalto, jotka yhdessä Maire Gullichsenin kanssa perustivat 1935 Artekin ja ranskalaista modernismia edustavan Vapaan taidekoulun. (Koskinen 2018, 153.) Toisin kuin monissa muissa Euroopan maissa, Suomessa valtion johto ei kieltänyt kansainvälistä avantgardea ja modernismia. Nationalismista huolimatta Suomi säilyi 1930-luvulla demokraattisena maana, sen sijaan fasistinen Saksa ja totalitarismiin kääntynyt Stalinin Neuvostoliitto tukahduttivat omien maidensa avantgarden.[9]

1930-luvun taiteen historia on Suomessa sivuutettu vähin äänin ja sitä on pidetty epäkiinnostavana aikana. (Valjakka, 2009.) On valitettu, että Suomen taide jäi tuona aikana jälkeen kansainvälisen taiteen kehityksestä (Arkio 2015, 183), mistä on syntynyt jonkinlainen kansallinen trauma taiteen historiassa. (Hautamäki 2014.) Kansallismielinen kritiikki vetosi siihen, että Suomi oli kansainvälisten taidevirtausten suhteen liian periferinen paikka. Väite perustuu naiiviin keskus vs. periferia -ajatukseen, jonka mukaan reuna-alue jäljittelee keskuksien eli suurkaupunkien esimerkkiä (Joyeux-Prunel, 2015). Käsitys ei vastaa avantgardististen pienryhmien verkostomaista toimintaa. Avantgardetaidetta tehtiin suurkaupunkien ulkopuolella, myös Suomessa, aina sen mukaan minne ihmiset, ideat, kirjat ja näyttelyt liikkuivat.

Avantgarden omaksumisen vaiheet Suomessa historiallisesti ja käsitteellisesti

Tämän kirjan keskeisinä läpäisevinä teemoina ovat kansallisuuden ja kansainvälisyyden jännite Suomen taiteessa sekä taiteen portinvartijoiden rooli avantgarden esiin nousemisen ja toisaalta sen katveeseen jäämisen kannalta. Tästä asetelmasta katsottuna kansainvälisen avantgarden ja modernismin asema ja vaikuttavuus suomalaisessa taiteessa on monivaiheinen prosessi, jossa on ollut avoimempia ja suljetumpia kausia. Suomen kulttuurihistoriassa on epäjatkuvuuksia: on jaksoja, jolloin kansainvälisiä virtauksia on otettu avoimesti vastaan, sitten tavalla tai toisella pysäytetty. (Ks. Eskelinen 2016, 365–367 ja 544–547.) Näillä vaiheilla on yhteys maailmanpoliittisiin suhdanteisiin ja Suomen asemaan idän ja lännen välillä. Kirjan artikkelien pe-

rusteella voidaan hahmottaa neljä erilaista ajanjaksoa tai vaihetta, jotka kuvaavat avantgardea ja modernismia Suomessa.

Ensimmäinen vaihe koskee varhaista (”historiallista”) avantgardea 1910- ja 1920-luvuilla. Kirjan artikkelit osoittavat, että suomalaiset taiteilijat ja kirjailijat tempautuivat mukaan avantgardistiseen liikkeeseen. He matkustivat, omaksuivat uusia ajatuksia, muunsivat ja käyttivät niitä, solmivat suhteita ulkomaisiin kollegoihin; he olivat mukana avantgarden transnationaalisissa verkostoissa.

Toinen vaihe nostaa esiin kansallisuuskysymyksen ja kansainvälisyyden jännitteen 1930-luvulla. Nationalismin nousu 1930-luvulla merkitsi, että kansainvälisistä moderneista virtauksista kiinnostuneet suomalaistaiteilijat saivat vastaansa kansallisen kulttuurin vaalijat ja propagoijat. Nationalistiset auktoriteetit, kriitikot ja tutkijat estivät ja viivästyttivät kansainvälisten taidevirtausten leviämistä Suomessa.

Kolmas vaihe koskee toisen maailmansodan jälkeistä kylmän sodan aikaa, jossa modernismi ja avantgarde elvytettiin Euroopassa Yhdysvaltain kulttuuripolitiikan toimesta. 1950-luvulta 1960-luvulle saakka monet keskeiset modernin taiteen virikkeet tulivat Suomeen Yhdysvalloista, joka pyrki määrittelemään kansainvälisyyden ehdot.

Neljäntenä vaiheena on ns. uusavantgarden ilmaantuminen eurooppalaiseen ja suomalaiseen taiteeseen. Uusavantgarde (käsitteellinen taide, happening, minimalismi) kehitteli kokeellisia menetelmiä osittain varhaisesta avantgardesta saatujen esimerkkien kuten dadan avulla. Uusavantgardistinen taide sai myös yhteiskunnallisesti kriittisen luonteen, mitä Yhdysvalloista alkanut antiautoritaarinen kulttuurikapina vauhditti. Se toi myös Suomeen radikaalin osallistuvan taiteen, joka suuntautui establishmenttiä vastaan. Kulttuurikapina huipentui vuoden 1968 Pariisin opiskelijamielenosoituksiin ja Suomessa Vanhan ylioppilastalon valtaukseen.

Jos Suomi vuonna 1968 eli samaa aikaa muun läntisen maailman kanssa (Meinander 2019), 1970-luvulla kulttuurikapina muuttui antiamerikkalaisuudeksi – taustalla oli paitsi Vietnamin sota, myös maamme ulkopoliittinen suomettuminen. 1960-luvun liberaali uusvasemmisto menetti hegemonisen asemansa 1970-luvun jyrkemmille neuvostomyönteisille kannoille sekä politiikassa että taiteessa. Katseet suunnattiin sosialististen maiden taiteeseen ja länsimainen uusavantgarde jäi kulttuuriseen oppositioon. Tätä nopeasti ohimennyttä vai-

hetta seurasi 1980-luvun avautuminen kaikelle, mitä kansainvälisellä postmodernismilla oli tarjottavana.

Avantgarden vastaanotto riippuu tietenkin myös käsitteen omaksumisesta. Vaikka avantgarden käsite ei 1900-luvun alkupuolella vakiintunut suomen kieleen, se ei tarkoita, etteikö Suomessa olisi oltu tietoisia avantgardesta, sovellettu sen ideoita ja tehty avantgardistista taidetta. Modernin taiteen käsitteen suosiminen 1900-luvun alussa johtuu tiiviistä kulttuurisuhteista Saksaan, missä sanaa moderni käytettiin ranskalaisen avantgarden sijasta.

Avantgarden käsite ja teoriat ovat tulleet yleisempään käyttöön vasta viime vuosikymmeninä, jolloin kansainvälisen avantgarden suuntauksia on selvitetty suomalaisessa tutkimuskirjallisuudessa. Ranskalainen avantgarde, surrealismi, kansainväliset situationistit sekä Marcel Duchampin taide, ovat saaneet huomiota osakseen samoin kuin futurismi ja viime aikoina jopa venäläinen avantgardemanifestien runous.[10]

Historian vaiheet antavat vain taustan, jota vasten lukija voi tutustua kirjan artikkeleihin. Artikkelit kuvaavat yksityiskohtaisesti, millaista vuorovaikutusta suomalaisen ja muun eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisten avantgarden välillä oli, millaisia muotoja avantgarde Suomessa sai ja mitä innovaatioita suomalaiset taiteilijat kehittivät. Kukin kirjoittaja keskustelee avantgardesta oman aiheensa lähtökohdista soveltaen avantgardea koskevia teorioita ja tutkimusta. Edellä kuvattujen avantgarden teorioiden mukaisesti kirjan artikkeleissa hahmottuu kaksi erilaista suomalaista avantgardea: avantgarde kulttuurisena oppositiona eli kulttuuriradikalismina ja toisaalta pyrkimyksenä yhdistää taide ja elämän käytäntö. Jää lukijan tehtäväksi tunnistaa, mikä avantgarden yhteiskunnallinen painotus kussakin artikkelissa on kyseessä.

Kirjan rakenne noudattaa edellä kuvattuja historian vaiheita tuoden esiin avantgarden vähittäisen omaksumisen ja torjunnan episodeja. Artikkelit jakautuvat kolmeen osaan: ensimmäinen osa kuvaa, millaista avantgardea Suomessa tehtiin ja mitä siitä tiedettiin 1900-luvun alussa. Toisen osan artikkelit nostavat esiin kansallisuuskysymyksen ja modernismin sopeutumisen kylmän sodan oloihin. Kolmannessa osassa suomalainen avantgarde pääsee vauhtiin 1960-luvulta alkaen; artikkelit kuvaavat lukuisia suomalaisia taiteen uu-

distajia ja kulttuurikapinallisia. Artikkelien vieraskielisten sitaattien kääntäminen noudattaa kunkin kirjoittajan omaa valintaa. Pääsääntöisesti sitaatit on jätetty suomentamatta. Poikkeuksen tähän tekevät Gunnar Björlingiä ja Jan-Olof Mallanderia koskevat artikkelit, joissa alkuperäiset sitaatit ovat alaviitteissä.

Osa I: Varhaisen avantgarden verkostot ja ryhmät Suomessa 1910- ja 1920-luvuilla

Varhaisen avantgarden transnationaalisen verkoston kannalta kiinnostavin seutu Suomessa – pääkaupungin ja Turun ohella – oli Karjalan kannas, joka on perinteisesti yhdistänyt länttä ja itää toimimalla kaupan ja liikenteen solmukohtana. Ennen itsenäistymistä Suomen suuriruhtinaskunnan junaliikenne Keski- ja Etelä-Eurooppaan kulki Pietarin kautta. Karjalan kannaksella ja Viipurissa puhuttiin monia kieliä, Viipurissa oli tavallista saada palvelua jopa neljällä kielellä: suomeksi, ruotsiksi, saksaksi ja venäjäksi (Baschmakoff 2012). Ei ole sattuma, että suomalaisen avantgarden keskeiset toimijat, kirjailija Henry Parland ja runoilija Edith Södergran sekä toimittaja ja kirjailija Olavi Paavolainen olivat kotoisin Kannakselta. Parland ja Södergran olivat käytännössä monikielisiä, he puhuvat kotonaan ruotsin lisäksi saksaa ja venäjää. Myös Ellen Thesleffin perheessä, joka oli lähtöisin Viipurista, puhuttiin monia kieliä.

Pietarissa kansainvälisen avantgarden virtaukset vaikuttivat voimallisesti jo ennen vuotta 1917. Sen taide-elämä ulotti vaikutuksensa Suomeenkin, sillä taidekauppias Stenman järjesti Helsingissä ensimmäisen maailmansodan aikaan useita venäläisten ja saksalaisten avantgardistien näyttelyitä. (Huusko, 2012.) Tomi Huttusen mukaan myös runoudessa avantgardeideat kulkivat rajan yli erilaisten satunnaisten ja yksittäisten välittäjäpersoonien ansiosta. Näiden henkilöiden joukossa oli ”emigrantteja, inkeriläisiä, karjalaisia, pietarinsuomalaisia, sikäläisiä suomenruotsalaisia ja muita rajaseudun transnatiiveja”. Venäjän vallankumous keskeytti kuitenkin yhteydenpidon.

Suomalaiset taiteilijat tutustuivat varhaisen avantgarden virtauksiin matkojen, aikakauslehtien, kirjojen ja näyttelyiden kautta. Hanna-Reetta Schreckin artikkeli ”Ellen Thesleff – nainen avantgardis-

tina” kuvaa Thesleffin uran kehitystä 1900-luvun alun uusien aatteiden valossa. Thesleff vietti pitkiä aikoja erityisesti Firenzen kansainvälisessä taitelijaverkostossa, mihin kuului sellaisia emansipoituneita naistaitelijoita kuin Gertrud Stein, Mary Berenson, Mina Loy, Violet Paget ja Mabel Dodge Luhan. Thesleff otettiin vakavasti taiteilijana tässä Firenzen kosmopoliittisessa yhteisössä aikana, jolloin naisen oli vaikea saada tunnustusta perinteisessä kansallisessa taidemaailmassa. Hanna-Reetta Schreck tuo esiin, että jo 1900-luvun alun säätyläisiä edustanut Euterpé-piiri esitteli ajatuksen ”uudesta naisesta” viktoriaanisen ajan naisen vastakohtana. Sillä tarkoitettiin valistunutta, vapaata, poliittisesti ja elämäntapansa puolesta itsenäistä naista, mihin Ellen Thesleff identifioitui jo varhain. Hän uhmasi perinteisiä sukupuolinormeja korostamalla itsenäisyyttään androgyynillä identiteetillä.

Suomalaisen avantgarden ja modernismin historia kaipaakin täsmennystä sukupuolen kohdalla. Avantgardea ja modernismia on pidetty miehisinä, jopa sotaisina taidemuotoina. Kuitenkin erityisesti varhaisissa avantgardeverkostoissa toimi runsaasti naistaitelijoita, mistä Ellen Thesleff, Edith Södergran, Hagar Olsson ja Aino Aalto ovat hyviä kotimaisia esimerkkejä.

Suomenruotsalaiset kirjailijat ja runoilijat Elmer Diktonius, Edith Södergran, Hagar Olsson, Henry Parland ja Gunnar Björling muodostivat varhain avantgardistisen ryhmän Suomessa. Kristina Malmion artikkelissa ”Elmer Diktonius, mediat, materiaalisuus ja suomenruotsalaisen modernismin pitkä, kuolemanjälkeinen elämä” pohditaan, miten juuri tästä joukosta tuli pohjoismaisittain merkittävä avantgarderyhmä, joka on säilyttänyt mielenkiintonsa pian vuosisadan ajan. Selitykseksi kirjoittaja esittää ryhmän ulospäin suuntautuneisuutta. Ryhmä kirjoitti yhdessä kirjallisuuskritiikkiä ja teki näin tunnetuksi uudet ajatuksensa. Samalla se harrasti reipasta kulttuurikritiikkiä julistaen haluavansa ”irtautua kaikesta vanhasta ja valmiista, heikosta ja turmeltuneesta, joka on levittäytynyt kuin jäykistynyt kuori kulttuurimuotojen ylle”. Ryhmä osasi käyttää hyväkseen herättämäänsä huomiota, yhtä hyvin ihailua kuin paheksuntaa; sen runoteokset puhuttelivat yleisöä hankkien sille ystäviä, puolustajia, vihollisia ja pilkkaajia ja herättäen tunteita.

Diktoniuksen merkitys kiteytyy artikkelissa kahteen seikkaan: hänen toimitukselliseen työhönsä sekä runouden kielen uudistamiseen.

Diktonius oli mukana monissa kirjoitus- ja julkaisuprojekteissa, hän hallitsi mediat kääntyen usein suoraan lukijan puoleen. Diktonius tunsi myös uudet mediat: elokuvan, operetin ja gramofonin, jotka haastoivat perinteisen autenttisen taiteen. Hän käytti kieltä runoissaan materiaalina, jota tutki ja muovaili. Diktoniuksen kielen materiaalisuuteen on kiinnitetty huomiota aiemminkin, mutta vasta Malmion artikkeli tarkastelee sitä laajemmin teoksissa *Min Dikt, Brödet och elden* ja *Mull och moln*. Kun Diktoniuksen mediatietoisuuteen lisätään hänen aforistinen, ekspressionistinen tyylinsä ja tiukan antagonistinen asenne kirjallisuusinstituutiota ja porvarillista yhteiskuntaa kohtaan, tuloksena on kirjallinen pommi, jollaisena Diktonius käsitti teoksensa.

Fredrik Hertzbergin artikkeli johdattaa Gunnar Björlingin runouteen ja sen groteskiin, hätkähdyttävään ja paikoin jopa banaaliin maailmaan pohtimalla, mihin tyyliin tai ismiin se pitäisi lukea. Hagar Olsson piti kokoelmaa *Korset och löftet* (1925) dadaistisena, mitä Björling itse aluksi piti loukkauksena. Hertzberg vertailee Björlingin tyyliä myös saksalaiseen Kurt Schwittersin ekspressionismiin päätyen siihen, että pikemminkin Björlingin runoudessa oli kyse ekspressionismin suomenruotsalaisesta versiosta, ”hemmaekspressionismista”, jonka muotoutumiseen vaikuttivat Edith Södergran ja Elmer Diktonius.

Dada sai kuitenkin otteen Björlingistä vuonna 1927, syynä oli Richard Huelsenbeckin kirja *En avant dada.* Huelsenbeckin ohjelman mukaan kirjallisuus piti murskata, koska se oli sitoutunut niihin ideologioihin, jotka olivat tuhonneet Euroopan ensimmäisessä maailmansodassa. Dada oli Huelsenbeckille eräänlainen uskontoon rinnastettava elämänratkaisu, kuten hän myöhemmin selitti. Myös Björling omaksui tämän näkemyksen. Hänen mukaansa dada yhdisti nerouden, naurun, levon ja sen, mitä ei voi sanoa. Dada inspiroi runoilijaa myös lähtemään ulos kammiostaan. Jazz oli tullut 1920-luvun alussa Helsinkiin, ja Björling alkoi seurustella vilkkaasti erilaisten ihmisten kanssa.

Olavi Paavolaisella oli journalistina hyvä näköalapaikka eurooppalaisen taiteen uusiin ilmiöihin. Hannu Riikonen huomauttaa kuitenkin, että jo ennen Paavolaista Diktonius oli vaatinut ikkunoiden avaamista Eurooppaan. Paavolaista on juhlittu suomalaisena avantgardistina Riikosen mukaan kuitenkaan kiinnittämättä huomiota

siihen, miten Paavolainen käsitti nykyajan eli millainen modernin itseymmärrys hänen tuotannostaan välittyy. Vaikka Paavolainen esitteli osuvasti avantgardistisia suuntauksia, dadaa ja futurismia, hän ei kuitenkaan tehnyt eroa avantgarden ja modernismin välillä. Paavolaista voi pitää ennen muuta modernin ja nykyajan (engl. *modern times*) ihailijana ja puolestapuhujana, sen sijaan avantgarden kriittiseen yhteiskunnalliseen puoleen hän ei kiinnittänyt huomiota. Paavolainen ei koskaan lakannut arvostamasta antiikin vanhaa kulttuuria eikä edes pitänyt sitä aikansa eläneenä. Uudet taideilmiöt dadasta jazziin ja venäläiseen vallankumousrunouteen asti olivat Paavolaiselle vain innostavia aikakauden ilmiöitä. Hänestä oli onnellista elää ”uutta luovana aikana”. Samalla Paavolainen moitti aikalaisiaan, jotka eivät näitä asioita kotimaassa vielä tarpeeksi ymmärtäneet.

Artikkeli ”*Zeitgeist* – menneisyys, nykyaika ja tulevaisuus Olavi Paavolaisen tuotannossa” osoittaa, että Paavolainen oli aikalaistodistaja, jonka käsitys ”aikakauden hengestä” kiteytyi nuoruuteen ja sanaan nuori. Vaikka 1920-luvun kirjallisuus oli Suomessa korostetusti nuorten kirjoittamaa, esimerkiksi *Suursiivous lastenkamarissa* -kirjassaan vuodelta 1932 Paavolainen antoi ymmärtää, että Suomen nuori kirjallisuus ei ole kovin uudenaikaista.

Kielimuuri sekä poliittisesti kärjistynyt tilanne suhteessa Venäjään estivät suomalaisia tutustumasta venäläiseen avantgarderunouteen: futurismiin, imaginismiin tai symbolismiin, mutta kuten Tomi Huttusen artikkeli ”Venäläinen modernismi ja avantgarde 1920-luvun Suomessa” osoittaa, siitä saatiin kuitenkin tietoa kirjailija ja journalisti Antti Tiittasen ja runoilija Katri Suorannan toimesta. Molempien toiminta kääntäjinä on tähänastisessa tutkimuksessa jäänyt lähes vaille huomiota. Helsinkiin asettuneen inkeriläisen pakolaisen Tiittasen esikuva oli symbolistirunoilija Aleksander Blok, joka tunnettiin Euroopassa vallankumousrunoilijana. Blokin kuuluisan *Kaksitoista*-runoelman ensimmäinen suomennos, jota Yrjö Jylhä käytti raakaversiona *Runon pursi* (1934) kokoelmassa, oli Tiittasen käsialaa. Tiittanen kirjoitti 1920-luvulla lukuisia artikkeleita venäläisestä kirjallisuudesta ja kulttuurista suomalaisiin lehtiin, muun muassa *Helsingin Sanomiin* ja *Ultraan*. Suoranta puolestaan liittyi Uuno Kailaksen kautta Tulenkantajien piiriin, missä hänen ansionaan pidettiin venäläisen modernin runouden tuntemusta. Suoranta käänsi muun muassa

symbolisti Konstantin Balmontia sekä Anna Ahmatovaa ja Olavi Paavolaisen pyynnöstä myös Sergei Jeseniniä.

Osa II: Kansallisuuskysymys ja avantgarde kylmän sodan kulttuuripolitiikan oloissa

Avantgardistiset taidemuodot olivat tuskin ehtineet tavoittaa suomalaiset taiteilijat 1910-luvulla ja 1920-luvun alussa, kun perinteisen taiteen ja kansallisen kulttuurin määrittelijät astuivat esiin asettaen rajoja ”aidolle ja alkuperäiselle” taiteelle. Kuten on jo todettu, tällaisiksi portinvartijoiksi suomalaisessa kuvataiteessa 1920- ja 1930-luvuilla nousee kritiikki ja kansallisten auktoriteettien painostus. Timo Huuskon artikkeli ”Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde. Piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920- ja 1930-luvuilla” selvittää aatehistoriallisesti niitä perusteita, joilla alkuperäistä suomalaisuutta puolustettiin ajan nationalistisessa taidedebatissa. 1920-luvun alun maalaustaiteessa aidosti suomalaiseksi nostettiin Marraskuun ryhmä, jossa suomalaisuus ilmeni ihmisen ja luonnon välittömänä, intuitiivisena yhteytenä, Tyko Sallisella ekspressiivisenä voimana ja jopa raakuutena. Käytännössä kansan alkuperäisen kyvyn uskottiin löytyvän suomenkielisen miespuolisen kansan keskuudesta, kuten Marja-Terttu Kivirinta on esittänyt väitöskirjassaan (Kivirinta 2014).

Alkuperäisyyden kaipuun taustalla oli poliittisia vaikuttimia, sillä kuvataidetta käytettiin sisällissodan jälkeen kansallisen eheyttämisen välineenä. Ajan poliittisia iskulauseita olivat suomenkielisyys, maaseudun ihannointi ja antikommunismi. Aitosuomalaisuus merkitsi jyrkimmässä muodossaan kaiken vieraan torjuntaa ja puhkesi kiihkokansallisuudeksi Ludvig Wennervirran kirjoituksissa. Wennervirta torjui kaiken kansainväliseen liittyvän – lukuun ottamatta natsi-Saksan taideohjelmaa, johon hän tutustui jo varhain.

1930-luvun kansallismielinen kritiikki ei kuitenkaan sivuuttanut täysin kansainvälistä modernismia. Ekspressionismin ja jossain määrin kubismin katsottiin soveltuvan Suomen taiteeseen. Tähän sisältyi tietenkin se paradoksi, että kansalliseksi ja omaleimaiseksi uskottu marraskuulaisten ekspressionismi oli samalla myös transnationaalinen suuntaus. Tällaisen ideologian vallitessa ei-esittävillä modernis-

tisilla suuntauksilla kuten konstruktivismilla, konkretismilla ja neoplastismilla ei Huuskon mukaan ollut mahdollisuuksia Suomen silloisessa taiteessa. Taiteen tuli kuvata suomalaista ihmistä ja luontoa. Käsitys ”ihmisen ja luonnon lähes primordiaalisesta kohtalonyhteydestä” on ollut leimaava suomalaiselle taiteelle myöhemminkin.

Kansallinen taideajattelu hämärtää myös käsitystä Suomen kansainvälisimmästä avantgardistista, Alvar Aallosta. Kotimaassa Aalto on omittu kansalliseksi suuruudeksi unohtaen, että hänen toimintansa virikkeet tulivat kansainvälisestä arkkitehtuuriavantgardesta. Aleksi Lohtaja arvioi artikkelissaan ”Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka” Alvar ja Aino Aallon työtä kansainvälisen avantgarden kontekstissa. Alvar Aalto ja hänen työkumppaninsa Aino Aalto kiinnostuivat 1920-luvulla venäläisen konstruktivismin ja Bauhausin pyrkimyksistä yhdistää taide ja elämä ja luoda arkkitehtuurin avulla uudenlaista tasa-arvoista elämäntapaa. Aaltojen lähtökohdat Taidehallin vuoden 1930 ”Pienasuntonäyttelyssä” olivat samat kuin Bauhausissa. Erityisesti Aino Aallon tutkimukset naisten työn rationalisoimiseksi olivat juuri sellaista kriittistä feminististä suunnittelua, johon Bauhausissa pyrittiin. ”Hyvä asunto” -kirjoituksessaan (1932) Alvar Aalto uskoo, että asumisongelman ratkaisu edellyttää suunnitelmataloutta, missä Neuvostoliitossa oli otettu merkittäviä edistysaskeleita.

Artikkeli kattaa Aallon koko uran 1920-luvun funktionalismista 1930-luvulla tapahtuneeseen orgaaniseen käänteeseen ja uran päättävään humanistiseen kauteen saakka. Alvar Aallon 1930-luvun lopulla tapahtunut siirtyminen rationalistisesta funktionalismista orgaanisempaan suunnitteluun merkitsi New Yorkin vuoden 1939 maailmannäyttelyssä Aallon kansainvälistä läpimurtoa. Kirjoittajan mukaan Aalto ei kuitenkaan hylännyt modernismin universaalia muotokieltä vaan työsti sitä ”paikallisuuden” konstruktion kautta. Poliittisesti käänne johti hyvinvointivaltion aikakauden arkkitehtuuriin siirtymiseen. Asettaessaan 1950-luvulla arkkitehtuurin tärkeimmäksi tehtäväksi ”inhimillistää rakennusaineiden mekaaninen olemus” Aalto irtaantui lopullisesti bauhauslaisen avantgarden universaalista rationalismista ja formalismista.

Toisen maailmansodan jälkeen kansainvälisestä modernismista tuli arkkitehtuurissa epäpoliittinen, neutraali tyyli, joka kylmän sodan oloissa nostettiin vastakohdaksi sosialistiselle realismille. Myös

Aallon myöhempi suunnittelu voidaan tulkita tästä näkökulmasta, joka kuitenkin hämärtää yhteyttä 1900-luvun alun arkkitehtuuri avantgarden yhteiskunnalliseen radikaaliuteen.

Kylmän sodan kulttuuripolitiikka ja Suomen asema idän ja lännen välillä leimasi myös musiikin modernismia toisen maailmansodan jälkeen. Tanja Tiekson artikkeli ”Musiikin kansainvälinen avantgarde Suomessa 1949–1967” selvittää Suomen ja Länsi-Saksan musiikkielämän kehitystä sodanjälkeisessä ideologisen romahduksen tilanteessa, jota musiikin historiassa on kutsuttu ”nollahetkeksi”. Musiikin modernismi virisi Euroopassa osittain Yhdysvaltain harjoittaman kulttuuripolitiikan tukemana.

Sadat suomalaisen kulttuurielämän vaikuttajat matkustivat orientaatiojaksoille Yhdysvaltoihin, heidän mukanaan säveltäjät Einar Englund ja Einojuhani Rautavaara. Modernistisesta musiikista kiinnostuneet nuoremman polven säveltäjät perustivat Nykymusiikki-Nutidsmusik-yhdistyksen, jonka tilaisuuksissa pidettiin esitelmiä 12-säveljärjestelmästä ja Schönbergistä ja kuultiin äänilevyiltä musiikkia muun muassa Bartókilta ja Kodàlylta.

Kokeellinen eli kirjoittajan mukaan varsinaisesti avantgardistinen musiikki saapui Suomeen 1960-luvun alussa Suomen musiikkinuoriso -yhdistyksen toiminnan kautta. Kokeellinen musiikki kritisoi modernismin vaikeatajuisuutta ja musiikin instituutioluonnetta.

Suomen musiikkinuorison piiristä nousi esiin sellaisia nuoria säveltäjiä kuin Kaj Chydenius, Henrik Otto Donner, Kari Rydman, Erkki Salmenhaara ja Erkki Kurenniemi. Suomen musiikkinuorison kokeellisen musiikin konsertit saivat aikaan vastareaktion ja niitä syytettiin kritiikissä ”pelkkien efektien ja sensaation tavoittelusta, kokeilusta, muodin oikuista, bluffista, dadaismista ja nykymusiikin kriisistä ja rappiosta”. Nämä olivat syytöksiä, jotka olivat avantgardisteille mieleen. Tiekso toteaa, että ”– – asettumalla avantgarden ja kokeilujen puolelle korkeaa modernismia vastaan Suomen musiikkinuoriso edusti etenkin amerikkalaista kokeellisuutta ja John Cagen ajattelua.” Suomen musiikkinuorison antagonismia perinteiseen musiikki-instituutioon kuvaa, että Rydman ja Kurenniemi olivat säveltäjinä täysin itseoppineita, Donner tuli jazzin piiristä ja Salmenhaara oli suorittanut merkittävimmät kokeilunsa ilman ohjausta.

Musiikkinuorison toiminta kesti runsaan vuoden, jonka aikana se järjesti konserttien lisäksi happeningeja muun muassa Jyväskylän Kesässä. Innostavimmat virikkeet ryhmä sai yhdysvaltalaiselta esitystaiteilija Kenneth Deweylta ja säveltäjä Terry Rileylta. Deweyn ohjaamissa happeningeissa yleisö oli osa esitystä, mikä oli Suomessa ennenkuulumatonta. Kirjoittajan mukaan ansio siitä, että happening tuli Suomeen samaan aikaan kuin muualle Manner-Eurooppaan, kuuluu musiikin avantgardepiireille.

Marko Homen artikkeli ”24 maalausta sekunnissa. Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus 1960-luvun alussa” esittelee Suomessa vähän tutkitun Ruutsalon innovatiivista toimintaa taiteilijana. Ruutsalo kuuluu sodanjälkeiseen taiteilijapolveen ja hänenkin uransa lähti käyntiin Yhdysvalloissa, New Yorkin Parsons School of Designissa, jossa hän opiskeli 1940-luvun lopussa. Aikaisempaa taidekoulutusta sodan aikana lentäjänä toimineella Ruutsalolla ei ollut. Avantgardelle tyypillisesti Ruutsalo oli perustamassa 1950-luvun lopulla ns. Brondan ryhmää, joka ennakoi informalismin tuloa Suomen taiteeseen 1960-luvulla. Brondan ryhmän Saksassa ja Englannissa pitämät näyttelyt saivat hyvän vastaanoton, mutta Suomessa heidän teoksensa hylättiin säännöllisesti Taideakatemian näyttelyistä. 1960-luvun alussa Ruutsalo siirtyi kokeellisen elokuvan kautta kineettiseen taiteeseen. Maalaten suoraan filmille hän yhdisti ei-esittävän maalauksen ja elokuvan keinoja. Eino Ruutsalon teokset saivat paremman vastaanoton ulkomailla kuin kotimaassa, ja hänen kokeellisia elokuviaan on myös ulkomaisten museoiden kokoelmissa.

Osa III: Kulttuurisia murroksia

1960-luvulle oli ominaista suomalaisten naisten laajamittainen yhteiskunnallinen emansipaatio, mitä on pidetty jopa tärkeämpänä kuin aikakauden uusvasemmistolaista kulttuurikapinaa sinänsä. (Meinander 2019, 194.) Marimekon pyrkimys vapauttaa naisten pukeutuminen ja parantaa elämänlaatua vastasi funktionalistisen arkkitehtuurin pyrkimystä uuteen, tasa-arvoiseen yhteiskuntaan. Kun lähtökohtana pidetään avantgarden pyrkimystä yhdistää taide elämän käytäntöön ja suunnittella hyödyllisiä tuotteita kaikille, Marimekon ja sen perus-

tajan Armi Ratian toiminta vastaa hyvinkin varhaisen avantgarden ideoita. Anna Parviainen kirjoittaa artikkelissaan ”Marimekko muodin edelläkävijänä. 1960- ja 1970-lukujen unisex-muoti”, että Marimekon suunnitteluideologiaan kuului olennaisesti tasa-arvon ajatus, sillä vaatteita suunniteltiin jokapäiväiseen käyttöön kaikenikäisille ja kaikenkokoisille, naisille sekä miehille.

Inspiraatiota haettiin aikakauden abstraktista taiteesta ja poptaiteesta, myös Bauhausin ja De Stijlin esikuvallisuus oli tunnistettavissa. Jos Armi Ratian, Annika Rimalan, Maija Isolan ja Vuokko Nurmesniemen päämäärä oli vapauttaa naiset 1950-luvun konservatiivisesta, korsettiin sidotusta muodista, niin Marimekon 1960- ja 1970-lukujen unisex-muoti vastasi nuorison antiautoritaariseen liikehdintään, johon kuului muun muassa perinteisten sukupuoliroolien vastustaminen sekä vapaampi ja tasa-arvoisempi elämäntapa. Marimekosta tuli enemmän kuin pelkkä vaatebrändi, se oli ideologia ja elämäntapa, joka vastasi 1960-luvun hyvinvointivaltio-optimismia.

Kuusikymmentäluvun kulttuuriradikalismin taustalla oli nuorten pyrkimys irtautua yhteiskunnan vallitsevista hierarkioista sekä ulkonaisella tyylillään että koko käyttäytymisellään. Monet johtavista kulttuuriradikaaleista Euroopassa ja Yhdysvalloissa kiinnostuivat Herbert Marcusen *New left* -ideologiasta, jonka mukaan vanha työväenliike ei kyennyt enää johtamaan yhteiskunnallista muutosta. Uusvasemmisto sanoutui Suomessakin irti vanhasta luokka-asemaan perustuvasta ajattelusta, joka ei ottanut huomioon nuorten ihmisten ”maailmantajuntaa” kuten ajan kulttuuriradikaali keskustelija Hannu Taanila asian ilmaisi. (Meinander 2019, 174.) Nuoremmat ihmiset kokivat suomalaisen yhteiskunnan eli ”establismentin” ja sen porvarillisen hegemonian monine vanhentuneine normeineen ja tabuineen ahdistavana. Nuorison tyytymättömyyttä lisäsi myös Yhdysvaltain Vietnamissa käymä sota. Näistä aineksista syntyi uusvasemmistolainen antiautoritaarinen liike, joka vaikutti 1960-luvun kulttuurielämässä ja taiteessa.

Markku Valkosen artikkeli ”*Sikamessias* ja possuuntunut systeemi” kuvaa kulttuurista konfrontaatiota Harro Koskisen ikonisen *Sikamessias*-teoksen (1969) kautta. Nuorten näyttelyssä esillä ollut teos johti rikossyytteeseen ja oikeusprosessiin, missä taiteilija sekä näyttelyn juryn jäsenet tuomittiin sakkoihin. Artikkeli taustoittaa

teoksen osallistuvaa poliittista luonnetta ja sen yhdysvaltalaisesta undergroundkulttuurista, erityisesti sarjakuvista, saatuja virikkeitä. Artikkeli dokumentoi suomalaisen kuvataiteen vähittäistä radikalisoitumista ja yhteyksiä kansainväliseen pop-taiteeseen sekä varhaiseen avantgardeen. Turkulainen Ismo Kajander käytti teoksissaan Duchampilta ja dadasta saatuja ideoita. Ateneumissa nähtiin 1960-luvulla Duchampin teoksia Tukholman Moderna Museetin näyttelystä ”Rörelse i konsten”.

Jo ennen *Sikamessiasta* nuorison leikillinen, ironinen ja rento suhde taiteen ja arkikulttuurin rajankäyntiin näyttäytyi Espoon Dipolissa järjestetyssä taidetapahtumassa. Artikkelissa ”’Et mehän pidettiin vaan hauskaa.’ Kun nuorisoradikalismi kohtasi tekniikan Dipolin taidetapahtumassa maaliskuussa 1968” Riikka Haapalainen tuo esiin avantgardistisen suhtautumisen taiteen ja teknologian yhteyksiin teekkarikylän ytimessä. Taidetapahtumassa korostettiin demokratiaa ja kaikkien osallisuutta ja siitä muodostui viisipäiväinen monitaidehappening, jossa taidenäyttelyiden, leipämaistiaisten, oluenjuonnin ja presidentti Kekkosen vierailun lisäksi hahmoteltiin inhimillistä taidetta tuottavia koneita ja esitettiin tilastomatematiikkaan perustuva elektronimusiikkianalyysi Unto Monosen *Satumaa*-tangosta.

1960-luku oli aktiivista aikaa myös suomalaiselle kokeelliselle kirjallisuudelle (ks. esim. Eskelinen 2016, Haapala 2007, Joensuu 2012 & 2016). Esimerkiksi kollaasiromaani koki tuolloin lyhyen kukoistuskauden, ja uusia poetiikkoja koeteltiin ja käsiteltiin vilkkaasti ajalle tyypillisissä ryhmäantologioissa ja kulttuuri- ja pienlehdissä (Haapala 2007, 281, 290 ja 296). Aikakauden kirjallisuutta luonnehtivat usein poliittinen osallistuvuus ja kokeilevuus (emt., 280), joko yksin tai yhdessä. Juri Joensuu (2016, 5) jakaa Kauko Komulaisenkin esittämän yleisen näkemyksen, jonka mukaan ”1960-luvu voidaan jakaa esteettisesti orientoituneeseen alkupuoleen ja politisoituneeseen jälkipuoleen” (Komulainen 2009, 14). Yksi vilkkaan aikakauden näkyvimmistä kantaaottavista kirjallisista toimijoista niin kirjailijana, toimittajana kuin julkisena keskustelijanakin oli Pentti Saarikoski (1938–1983), jonka runoissa Vesa Haapala tunnistaa yhteyden myös avantgardistiseen mobile-taiteeseen ja ”suomalaisen kuvataiteen avantgardeen” (Haapala 2007, 287). 1960-luvulla sosiaalinen, poliittinen, esteettinen ja poeettinen yhdistyvät, eri tekijöillä erilaisin painotuksin. Tämä dynamiikka

näkyy esimerkiksi Pentti Saarikoskeen usein henkilöidyssä osallistuvassa runoudessa ja Henrik Alceniuksen Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman (1962) runoista muokkaamissa kokeellisissa ja kommentoivissa variaatioissa kokoelmassa *Mitä tämä on?* (1964), josta Saarikoski puolestaan kirjoitti arvostelussaan ”runouspoliittisena ja käsitteellisenä tekona”. (Joensuu 2012, 161.) Alceniuksen kaltaisten poeettisten kokeilijoiden voidaankin nähdä asettuvan tuon ajan ”osallistuvaa, yhteiskunnallista – – suuntausta vasten” (emt.).

Juri Joensuun artikkeli ”Surrealismista ja kokeellisuudesta Kalevi Lappalaisen 1960-luvun tuotannossa” esittelee tutkimuksessa toistaiseksi vaille käsittelyä jääneen Kalevi Lappalaisen tuotantoa erityisesti sen surrealististen piirteiden kautta. Kun tätä aineistoa suhteutetaan aikakauden kirjalliseen ilmapiiriin Suomessa, havaitaan, että se painottuu uuden kuvittelun ja surrealismin alueille selkeän ohjelmallisen poliittisuuden sijaan. Lappalainen oli myös ensimmäisiä suomalaisia kirjailijoita, joiden teksteissä oli 1960-luvun vastakulttuurin ja urbaanin undergroundin aiheita ja ääniä. Lappalaisen tuotannossa ja hahmossa yhdistyvät avantgarden tekniikkojen, estetiikkojen ja tekijöiden tuntemus ja hyödyntäminen samoin kuin monikielisyys ja transnationaalisuus.

Sami Sjöbergin artikkeli ”Halpojen Huvien ja J. O. Mallanderin vaihtoehtoinen radikalismi 1970-luvulla” kuvaa kansainvälisen avantgarden tilanteen vaikeutumista 1970-luvun Suomessa. Fluxus-taiteilija J. O. Mallanderin vuonna 1971 Helsingin Huvilakadulle perustama Halvat Huvit -galleria esitteli Suomessa Fluxuksen lisäksi ajan kansainvälistä avantgardea kuten käsitteellistä taidetta, performanssia sekä valokuvataidetta. Galleria oli Fluxuksen hengen mukaisesti epäkaupallinen ja antitaiteellinen. Ainutkertaisten teosten sijaan suosittiin monistettavia tai aineettomia teoksia ja tapahtumia. Halvat Huvit toi esiin kotimaisen Elonkorjaajat taiteilijaryhmän lisäksi kansainvälistä vaihtoehtotaidetta Japanista, Uruguaysta, Islannista ja Yhdysvalloista.

Halpojen Huvien taide ei kuitenkaan saanut vastakaikua 1970-luvun kulttuuripoliittisessa tilanteessa. 1960-luvun liberaalia uusvasemmistoa seurasi 1970-luvun ”proletaarinen käänne”, jonka myötä intellektuellit eri puolilla Eurooppaa ja myös Suomessa omaksuivat tiukan marxilaisen ideologian. Pohjoismaissa se ilmeni trotsikilaisuutena ja

maolaisuutena, mutta suomalaisessa opiskelijaliikkeessä poikkeuksellisesti ortodoksisena neuvostomarxilaisuutena. (Meinander 2019, 189.) Taistolainen kulttuuripolitiikka merkitsi ovien sulkeutumista uudelle kokeelliselle taiteelle. Marxilainen Kulttuurityöntekijäin liitto omaksui linjakseen sosialistisen realismin ja vuosikymmenen kuluessa vastakkainasettelu kansainvälisen uusavantgarden ja hegemoniseen asemaan nousseen sosialistisen realismin välillä johti 1970-luvulla siihen, että ”avantgardistit joutuivat taidelaitosten, rahoittajien ja tiedotusvälineiden paitsioon”. Halvat Huvit -galleria ei herättänyt edes kriitikoiden tai museoväen kiinnostusta.

Erkki Kurenniemen toiminta viittaa jo kauas tulevaisuuteen ja sitä on vaikea lokeroida yhteen alaan tai aiheeseen, sillä hän toimi muusikkona, keksijänä, futurologina sekä elektroniikan ja robotiikan pioneerina. Kalev Tiitsin mukaan Kurenniemen persoonalle oli alusta saakka leimallista väsymätön innostus tulevaisuuden pohdintaan, mikä antoi hänelle kauaskantoisen näkökyvyn. Tiits tarkastelee artikkelissaan ”Erkki Kurenniemi ja avantgarde – 30 vuotta myöhemmin” Kurenniemen hämmästyttävää kykyä ennakoida kommunikaatioteknologian kehitystä.

Fyysikon koulutuksen saanut Kurenniemi ei löytänyt henkistä kotia tieteen akateemisesta maailmasta, sen sijaan avantgardemusiikin ja undergroundkulttuurin piirit ottivat hänet vastaan. Elektroninen musiikki, erityisesti sen avantgardistinen laita, perustui uusimpaan teknologiaan. Teknologian kehitys, sen pieneneminen ja halpeneminen 1960-luvun vaihteessa avasi väylän elektroniikan maker-kulttuurille ja siihen kuuluvalle DIY eli tee-se-itse-asenteelle, minkä Kurenniemi tunsi omakseen. Kurenniemi suhtautui musiikkiin avoimesti pitäen musiikin maailmaa enemmän elämästä johtuvina ääninä kuin kuolemattomina taideteoksina. Kurenniemi näki avantgarden ja taideteknologian tulevaisuuden sellaisena teknologiana, joka vie vapaamman taiteellisen ilmaisun, matalamman hierarkian ja huikeasti kasvavan konnektiivisuuden ja yksilöllisyyden suuntaan. Optimistina hän ajatteli, että uusi teknologia voi parantaa elämänlaatua.

Riikka Ala-Hakulan artikkeli ”Aseeminen kirjoitus kirjallisuuden avantgardistisena koettelijana” vie avantgardistisen kirjallisuuden uudelle vuosituhannelle tarjoten katsauksen kirjallisuuteen, joka ylittää paitsi kirjallisten konventioiden ja vuosikymmenten, myös kir-

joituksen rajoja. Aseemisella kirjoituksella tarkoitetaan kirjoitusta, joka ei välitä kielen konventionaalisia, sosiaalisesti sovittuja tai symbolisia merkityksiä. Artikkeli tarjoaa kattavan esityksen 2000-luvun aseemisen kirjoituksen ja runouden lajeista mediaalisuuden, materiaalisuuden ja transnationaalisuuden näkökulmasta sekä paneutuu tarkemmin lajien juuriin sekä keskeisiin suomalaisiin tekijöihin. Ala-Hakulan analyysi osoittaa, että aseeminen kirjoitus ja runous ovat moni-ilmeisiä lajeja, jotka mahdollistavat kirjoituksen ja kielen uudelleenkuvittelun lisäten kirjoituksen visuaalisen ulottuvuuden monimuotoisuutta. Keskeistä tässäkin kirjallisessa ilmiössä on uuden ja vaihtoehtoisen kuvittelu. Aseemisen runouden avantgardistisuus liittyykin sen kykyyn kuvitella koko kirjoituksen medium uudelleen ja siten laajentaa käsityksiä sen mahdollisuuksista ja ulottuvuuksista. Se saa lukijan katsomaan myös tuttua tekstiä toisin.

Kokoelman päättävä Anna Helteen ja Laura Piipon artikkeli luo katsauksen suomalaisen kokeellisen kirjallisuuden lähimenneisyyteen ja nykyhetkeen. Artikkeli tarkastelee suomalaista nykykirjallisuutta kokeellisuuden, menetelmällisyyden ja käsitteellisyyden näkökulmasta sekä näiden kirjallisten ilmiöiden suhdetta digitalisaatioon, internetin kehitykseen ja kansainvälisiin ulottuvuuksiin. Keskeistä 2000-luvulla on ollut elävä ja monikanavainen yhteys angloamerikkalaiseen kirjalliseen kulttuuriin. Käsitteellinen taustoitus ja kattava tekstiesimerkkien analyysi osoittaa kokeellisen nykykirjallisuuden nojaavan usein aiemmista kirjallisista avantgardeista tuttuihin keinoihin, jotka päivitetään digitaaliseen aikaan ja joita hyödynnetään ensisijaisesti uuden ilmaisun etsimiseen ja kirjallisuuden lajin tutkimiseen. Tällä tavoin 2000-luvun kokeellinen kirjallisuus asettuu jatkumoon 1960-luvun kirjallisten kokeilujen kanssa: yhteiskunnallinen ote on usein vahvasti läsnä, mutta painopiste nojaa vahvemmin poeettisiin ja esteettisiin kysymyksiin.

Yhteys näkyy myös esimerkiksi siinä, miten Harry Salmenniemen muun muassa hakukonerunoutta ja kollaasia yhdistelevä runoteos *Texas, sakset* (2010) mieltyy ”2010-luvun vastineeksi Pentti Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -teokselle” (Helle 2019, 93): ”– – molemmat pyrkivät kuvaamaan oman aikansa diskursseja moniäänisesti, ja kumpaakin teosta leimaa yhteiskunnallisuus ja päivänkohtaisten asioiden rekisteröinti” (emt.). Anna Helteen mukaan kokeellinen nyky-

kirjallisuus onkin vahvasti kiinni sitä ympäröivässä maailmassa puhumalla siitä, ottamalla siihen kantaa ja olemalla sen osa (Helle 2019, 205). Kokeellisen nykyrunouden selkeästi yhteiskunnallisiksi ja poliittisiksi aiheiksi Helle nimeää esimerkiksi rahan, kapitalismin, kuoleman, seksin, ylipaino-ongelman, väkivallan ja mielenterveyden ongelmat (emt.) sekä kenties kaikkein polttavimmin ympäristökysymykset (emt., 208).

Suomalaisessa nykykirjallisuudessa kokeilut ovat edenneet usein runoudesta proosaan, mutta samalla lajit myös risteävät ja sekoittuvat. Kokeellinen nykykirjallisuus on onnistunut paitsi uudistamaan kirjallisuutta, myös haastanut ja muokannut kirjallisuuden kentän työ- ja tuotantosuhteita erityisesti omakustanne-, pienpainate- ja kustantamotoiminnan kautta. Tällä tavoin sen vaikutus on esteettistä ja poliittista. Kokeellinen nykykirjallisuus on omaehtoisuutensa kautta hitaasti muokannut myös vastaanottoaan ja tehnyt keinojaan ja traditioitaan tunnetuksi myös valtavirrassa. Siten se on onnistunut luomaan uutta tilaa ja kaappaamaan olemassa olevaa opettamalla lukemaan uutta ilmaisua. Näin sillä on merkityksensä sekä aiemman kyseenalaistamiselle ja toisintunnistamiselle että kaikelle vielä toistaiseksi kirjoittamattomalle ja julkaisemattomalle: tulevalle avantgardelle.

Viitteet

1 Ks. esim. https://www.org.uk/art/-terms/m/modernism.
2 Jotkut amerikkalaisen abstraktin taiteen edustajat kuten Barnett Newman ja Ad Reinhardt olivat tunnetusti poliittisesti erittäin radikaaleja. Reinhardt toi esiin poliittisia kantojaan pilapiirroksissa, joita julkaisi vasemmistolaisessa lehdessä.
3 Tämä ei tarkoita, etteikö myös totalitaristisissa yhteiskunnissa kuten entisissä sosialistisissa maissa voisi esiintyä maanalaista radikaalia taidetta kuten vaikkapa Kollektiivinen toiminta -ryhmä 1970-luvulla. Myös demokratiakehityksen kannalta problemaattisella nyky-Venäjällä toimii radikaaleja taiteilijaryhmiä, tunnetuimpana esimerkkinä Pussy Riot.
4 Esimerkiksi italialaisen futuristi Marinettin poliittinen kanta oli horjuva. Marinetti oli aluksi anarkisti ja kommunisti, mutta liittoutui myöhemmin Mussolinin fasistisen hallinnon kanssa. (Härmänmaa 2018.)
5 Dissensus on yhteiskunnallista häirintää eli ristiriita aistittavissa olevan, havaittavan ilmentymän ja sen välillä, miten se voidaan mieltää.
6 Bürger keskustelee dadan merkityksestä taiteen teorian kannalta. Historiallisesti on tärkeää ymmärtää, että dada syntyi välittömänä reaktiona

ensimmäisen maailmasodan aiheuttamaaan shokkiin ja ilmaisi klassisen humanismin kokemaa kriisiä. (Sheppard, 2000.)

7 Benjaminin 1930-luvun esseet valokuvasta ja teknisestä reproduktiosta kiteyttivät konstruktivistien käymiä keskusteluja materiaalien ja teknisten menetelmien tärkeydestä taiteessa.

8 Yhdysvallat otti vastaan runsain määrin maanpakoon joutuneita avantgardisteja 1930- ja 1940-luvuilla. Nationalismi nosti kuitenkin päätään myös Yhdysvalloissa, missä kansainvälinen avantgarde leimattiin epäamerikkalaiseksi kulttuuribolshevismiksi. (Tashjian, 2006, 45.)

9 On kuitenkin huomattava, että modernistinen taide ei ollut aina poliittisesti edistyksellistä (ks. myös Eskelinen 2016, 326). Suomenruotsalaisen runoilija Örnulf Tigerstedtin tuotanto oli muodoltaan modernistista, mutta sisällöltään jyrkän oikeistolaista. (Waltå 1997)

10 Suomeksi on ilmestynyt muutamia kansainväliseen avantgardeen ja sen teoriaan liittyviä teoksia kuten *Venäläisen avantgarden manifestit* (2014, toim. Tomi Huttunen). Tanja Tiekson *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa* (2014), *Kirjallisuuden kokeellisuus ja avantgarde* (2007, toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo), *Avantgarde, anarkismi ja terrorismi* (2007, toim. Marja Härmänmaa ja Markku Mattila), Irmeli Hautamäen *Avantgarden alkuperä* (2003), Timo Kaitaron *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin* (2001), Irmeli Hautamäen *Marcel Duchamp, identiteetti ja teos tuotteina* (2007) ja Helena Sederholmin *Intellektuaalista terrorismia: Kansainväliset situationistit 1957–72* (1994). Avantgarden teorioista Suomessa tunnetaan parhaiten Bürgerin teoria, josta ovat kirjoittaneet mm. Helena Sederholm (1994) ja Jussi Kotkavirta (1991).

Kirjallisuus

Adorno, Theodor. 2006. *Esteettinen teoria*. Tampere: Vastapaino. Saksankielinen alkuteos 1970.

Arkio, Tuula. 2015. *Jyviä nokkimassa. Taide-elämää meillä ja muualla*. Helsinki: Siltala.

Baschmakoff, Natalia. 2012. Avant-garde Encounters on Karelain Bedrock (1890s–1930s). Julkaisussa: Berg, Hubert van den & al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* (A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries vol.1). Amsterdam, New York: Rodopi, 351–370.

Benson, Timothy O. 2002. Exchange and transformation: The Internationalization of the Avant-Garde[s] in Central Europe. Julkaisussa: *Central-european avant-gardes*, Timothy O. Benson (toim). Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press, 49–54.

Berg, Hubert van den. 2012. The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries – An Introductory tour d´horizon. Julkaisussa: Berg,

Hubert van den & al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* vol.1. Amsterdam, New York: Rodopi, 19–63.

Bru, Sascha. 2009. *Democracy, Law and the Modernist Avant-gardes. Writing in the State of Exception.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bürger, Peter. 1989. *Theory of the Avant-garde.* Theory and History of Literature Vol. 4. Minneapolis: University of Minnesota Press. Saksankielinen alkuteos 1974.

Eskelinen, Markku. 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa.* Helsinki: Siltala.

Fillin-Yeh, Susan. 2001. Dandies, Marginality, and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp, and Other Cross-Dressers. Julkaisussa: Sewelson-Gorse, Naomi (toim.) *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity.* Cambridge: The MIT Press, 174–205.

Frosterus, Sigurd. 2000. Modernista taiteesta. Joitakin näkökohtia (1903). Julkaisussa: *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 43–49.

Frosterus, Sigurd. 2006. Uusi taistelulaiva. Julkaisussa: *Modernin Januskasvot 1902–1935.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. 56–62.

Greenberg, Clement. 1989 (1939). Avant-Garde and Kitsch. Julkaisussa: *Art and Culture, Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 3–21.

Haapala, Vesa. 2007. Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. Julkaisussa: Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus.* Helsinki: Gaudeamus, 277–304.

Hautamäki Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikkaa Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Hautamäki, Irmeli. 2014. Kansainvälisyys ja kansallinen projekti suomalaisessa taiteessa. Julkaisussa: Mononen, Sini (toim.) *Alaston totuus taiteesta.* Helsinki: Into, 21–36.

Hautamäki, Irmeli. 2018. Johdanto - Avantgarde ja emansipaation politiikka. Julkaisussa: Hautamäki, Irmeli (toim.) *Avantgarde ja politiikka*: 4–11. [verkkoaineisto] Suomen avantgarden ja Saatavissa: https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2018/11/avantgarde-ja-politiikka-18-11.pdf [Viitattu 3.11.2020.]

Helle, Anna. 2019. *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa*. Turku: Eetos.

Hobsbawm, Eric. 1991. *Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914–1991)* Tampere: Vastapaino.

Huusko, Timo. 2012. Finnish Nationalism and the Avant-garde. Julkaisussa: Berg, Hubert van den & al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* (vol.1). Amsterdam, New York: Rodopi, 557–572.

Härmänmaa, Marja. 2018. Futurismi ja politiikka – Erään avantgardismin kehitys antagonismista konformismiin. [Verkkoaineisto]. [Viitattu

3.11.2020]. Julkaisussa: Hautamäki Irmeli (toim.) *Avantgarde ja politiikka*. Suomen avantgarden ja modernismin seura ry, Helsinki, 33–50. Saatavissa: https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2018/11/avantgarde-ja-politiikka-18-11.pdf

Joensuu, Juri. 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa.* Helsinki: Poesia. Saatavissa: http://www.poesia.fi/pdf/Joensuu-Juri_Menetelmat-kokeet-koneet_Poesia-2012.pdf

Joensuu, Juri. 2016. *Vuoden 1965 mania?* Poesiavihko #6. Helsinki: Poesia.

Joyeux-Prunel, Béatrice. 2015. *Provincializing Paris. The Central-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitave and Transnational Approaches*. Artl@s Bulletin, Ecole Normal Superieur /CNRS, 2015, Spatial (Digital) Art History, 4 (1). Hal-01479104. 40–4.

Kaitaro, Timo. 2001. *Runous, raivo, rakkaus*. Helsinki: Gaudeamus.

Kallio Rakel. 1997. Retoriikan ruusuihin kätketty nyrkki – Onni Okkonen taidekriitikkona. Julkaisussa: *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä*. Helsinki-Rauma: Valtion taidemuseo, 57–82.

Kivirinta, Marja-Terttu. 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen – Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20-luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Komulainen, Kauko. 2009. *Ihanteiden Ikaros: Markku Lahtelan Se-romaani ja 1960-luvun representaation kriisi*. Oulu: Oulun yliopisto.

Koskinen, Maija. 2018. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista.* Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968. Helsinki: Premedia.

Marx, Karl. 1844. *Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset 1844.* Moskova: Kustannusliike edistys.

Meinander, Henrik. 2019. *Samaan aikaan. Suomi ja maailma 1968*. Helsinki: Siltala.

Mertins Detlef ja Jennings Michael W. 2010. Introduction: The G- Group and the European Avant-garde. Julkaisussa: *G. An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film 1923–1928*. Los Angeles: The Getty Research Insitute Publications Program. 3–20.

Ortega y Gasset, José. 1925. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature.* [Verkkoaineisto]. [Viitattu 3.11.2020] Saatavissa:
http://Ortega_y_Gasset_Jose_1925–1975_The_Dehumanization_of_Art

Peterson, Thomas E. 2012. Between Two Silences. Renato Poggioli as Retrospective Prophet of Modernity. Julkaisussa: Ludivico, Roberto, Pertoiler, Lino & Riva, Massimo (toim.) *Renato Poggioli an Intellectual Biography.* Firenze: Leo S. Olscki Editore. 163–177.

Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-garde*. Kääntänyt italiasta Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Transl. by Steven Corcoran. London: Continuum.

Sarje Kimmo. 2000. Valo ja puhdas maalaus – Sigurd Frosterus taidekriitikkona ja taideteoreetikkona. Julkaisussa: *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. 7–39.

Schulte-Sasse, Jochen. 1989. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde. Julkaisussa: *Theory of the Avant-Garde.* Minneapolis: University of Minnesota Press. vii–xlvii.

Sederholm, Helena. 1994. Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset situationistit 1957–72. Jyväskylä Studies in the Arts, no. 44.

Sheppard, Richard. 2000. *Modernism—Dada—Postmodernsim*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Smith, Anthony D. 2002. Nationalism and modernity. Julkaisussa: Timothy O. Benson (toim.) *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930.* Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press. 68–80.

Tashjian, Dikran. 2006. A Big Cosmic Force. Katherine S. Dreier and the Russian/Soviet Avant-Garde. Julkaisussa: Gross, Jennifer R. (toim.) *Sociéte Anonyme, Modernism for America*. New Haven and London: Yale University Press. 45–73.

Valjakka, Timo. 2009. *Modernin kahdet kasvot*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Viljo, Eeva Maija. 2004. Johdanto: Modernius, modernismi ja naiset. Julkaisussa: Palin, Tutta (toim.) *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisessä Suomessa*. Helsinki: Taidehistorian seura. 6–11.

Waltå, Göran O:son. 1997. Tigerstedt, Örnulf. [Verkkoaineisto] [Viitattu 27.10.2020]. Julkaisussa: Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Saatavissa: https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4987