

**“AIKA VAATHI ATTENTAATTEJA KAIKKIA VASTAAN”  
- Elonkorjaajat, Leo Lindsten ja Markus Heikkerö 1960- ja  
1970-lukujen vaihteen suomalaisessa kuvataidekentässä**

Jyväskylän Yliopiston  
Taidehistorian laitos  
Pro Gradu 1999  
**Kimmo Tyyskä**

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos  Taidehistorian Laitos
Tekijä Kimmo Tyyskä	
Työn nimi "Aika vaatii attentaatteja kaikkia vastaan" - Elonkorjaajat, Leo Lindsten ja Markus Heikkerö 1960- ja 1970-lukujen vaihteen suomalaisessa kuvataidekentässä	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Pro Gradu
Aika 15.1.1999	Sivumäärä 129 s.
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Tutkimuksessa tarkastellaan elonkorjaajat-taiteilijaryhmän muotoutumista 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa mm. näyttelyiden 13 eri mieltä ja Todelliset Valheet kautta. Elonkorjaajien perustamisen taustalla vaikutti merkittävästi ajan undergroundliike, minkä vuoksi tutkimuksessa on käsitelty myös Leo Lindstenin ja Markus Heikkerön kyseisen ajan tuotantoa. Molemmat osallistuivat edellämainittuihin näyttelyihin, vaikkeivat enää elonkorjaajiin kuuluneetkaan.</p> <p>Tutkimusmetodi on lähinnä taidesosiologinen, mutta suuri osa työstä koostuu perinteisestä taidehistoriallisesta selvitystyöstä. Lähtökohtana toimii Pierre Bourdieun teoria taiteen yhteiskunnallisesta tuotannosta, joskin sitä on tutkimuksessa pyritty soveltamaan lähinnä teoreettisena mallina, ei niinkään suoran analyysin välineenä. Bourdieun kenttäteoria antaa kuitenkin puitteet esimerkiksi 1960-luvun lopulla suomalaisella kuvataidekentällä osallistuvasta taiteesta käydyn keskustelun analyysiin.</p> <p>Taidekentän tilannetta on tutkimuksessa muutenkin selvitetty melko laajasti, pyrkimyksenä käsiteltyjen asioiden sosiaalisten ja yhteiskunnallisten taustojen mahdollisimman kattava tarkastelu. Pääpaino on kuitenkin undergroundliikkeen ja elonkorjaajien taidekentällä saaman aseman ja merkityksen selvittämisessä.</p>	
Asiasanat elonkorjaajat, underground, 1960-luku	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto / Taidehistorian laitos	
Muita tietoja	

## **SISÄLLYS:**

<b>1. JOHDANTO</b>	2
1.1. Lähtökohtia ja käsitteitä	3
1.2. Lähteistä	6
1.3. Historiallinen kehys; voiko taide nousta kapinaan?	7
1.3.1. Ajatus taiteen vallankumouksesta teoreetikkojen teksteissä	8
1.3.2. Taiteen dematerialisoituminen	12
1.3.3. USA:n vastakulttuuri	14
1.3.4. Ruotsin tilanne	17
<b>2. TAITEEN YHTEISKUNNALLISTUMINEN SUOMESSA 1960-LUVUN LOPULLA</b>	20
2.1. Taiteilijan ammatillinen asema	21
2.1.1. Taiteilijat kiinnostuvat yhteiskunnasta - SKA	22
2.1.2. Yhteiskunta kiinnostuu taiteilijoista - Laki taiteen edistämisestä	25
2.2. Taidekentän tilanne	28
2.2.1. Pop - nuorten taidesuunta	28
2.2.2. Akatemian piikkipäärynä ja 13 eri mieltä	32
2.2.3. Nuorten näyttely 1969	35
2.2.4. Taiteilijan on valittava roolinsa	40
<b>3.”HIPPIELIIKKEEN ARKTINEN KYLVÖ”</b>	46
3.1. The Sperm	47
3.2. Underground kuvataiteissa	52
3.2.1. Markus Heikkerön ja Leo Lindstenin näyttelyt syksyllä 1969	53
3.2.2. Lappeenrannan taidepäivien yhteisnäyttely 1970	57
3.2.3. “Aika vaatii attentaatteja kaikkia vastaan”	59

<b>4. UNDERGROUNDSUKUPOLVEN SIRPALEET 1970-LUVULLA</b>	63
4.1. Todelliset Valheet	64
4.2. Elonkorjaajat	68
4.2.1. Galleria Halvat Huvit	72
4.2.2. “Taide, kuten rakkaus, elää usein amatöörien varassa”	73
4.2.3. Ruotsalaisten taiteilijoiden näyttelyt	76
4.2.4. Kohti 1980-lukua	78
4.2.5. Olli Lyytikäinen	80
4.2.6. J.O.Mallander	83
4.2.7. Antero Kare	88
4.3. Markus Heikkerö	93
4.4. Leo Lindsten	99
<b>5. YHTEENVETONA</b>	106
6. Kuvaluettelo	113
7. Lähteet ja kirjallisuus	117
8. Liitteet	128

## 1. Johdanto

Tässä tutkimuksessa käsitellään ajanjaksoa, josta on kirjoitettu suhteellisen paljon vaikkei siitä ole ajallisesti kulunut vielä kovin pitkää aikaa. Jostain syystä 1960-luku tuntuu muodostuneen murroskaudeksi joilloin tapahtuneilla asioilla on ollut paljon omaa aikaansa kauaskantoisempaakin merkitystä. Esimerkiksi taiteen postmodernismin katsotaan usein alkaneen juuri 1960-luvulta. Nykymuotoinen valtion taidejärjestelmä sai pohjansa vuosikymmenen lopulla, samalla kun suomalainen yhteiskunta kävi läpi rakennemuutoksen maatalousvaltaisesta moderniin palveluyhteiskuntaan.

1960-lukuun on latautunut poikkeuksellisen paljon voimakkaita tunteita ja eri tavoin värittyneitä arvostuksia. Niinpä myös ajanjaksosta kirjoittaminen on väistämättä näiden usein keskenään ristiriitaisten arvostusten vertailua. Mennyt aika ei tietenkään ole koskaan sellaisenaan rekonstruoitavissa, mutta lyhyestä historiallisesta etäisyydestä johtuen suhteellisen paljon asioita voidaan luotettavasti todentaa. Ehkäpä juuri 1960-luvun erikoislaatuisesta asemasta johtuen, sitä tutkiessa törmää silti moniin ristiriitaisuuksiin ja aukkoihinkin.

Oma tutkimuksenikin kohdistuu siinä mielessä 1960-luvun taidehistorian kirjoituksen “aukkoihin”, että tarkoitukseni on selvittää *13 eri mieltä(1968)* ja *Todelliset valheet(1970)* näyttelyiden kautta myöhemmin *Elonkorjaajina* tunnetuksi tulleen helsinkiläistaiteilijoiden ryhmän muotoutumista ja taidekentällä saamaa asemaa. Elonkorjaajia on aikaisemmin tutkittu melko vähän, vaikka he selvästi muodostivat mielenkiintoisen toimijaryhmän tuon ajan suomalaisessa kuvataiteen kentässä. Ryhmä edustaa myös mielenkiintoista poikkeamaa esimerkiksi 1970-luvulla suomalaisen kuvataiteen valtavirraksi muodostuneesta kansalliseen realismiin verrattuna. Ajallisesti tutkimukseni aihepiiriin kuuluva ajanjakso ulottuu 1960-luvun viime vuosista 1970-luvun alkuun, likimain vuosiin 1972-1973.

Elonkorjaajien perustamisen taustalla vaikutti merkittävänä tekijänä 1960-luvun lopun underground-liike, jonka vaikutus Suomessa näkyi lähinnä Helsingissä ja Turussa. Julkisuudessa undergroundtaiteeseen yhdistettiin helsinkiläisistä taiteilijoista selvimmin *Leo Lindstenin*(1943-1988) ja *Markus Heikkerön*(s. 1952) tuotanto. Kumpikin heistä osallistui em. näyttelyihin ja oli myös jossain määrin mukana siinä taiteilijaryhmässä, jonka pohjalta Elonkorjaajat myöhemmin muodostui. Kummankaan 1960-70-luvun vaihteen tuotantoa ei myöskään juuri ole aikaisemmin tutkittu, joten olen nähnyt hyväksi käsitellä tutkimuksen puitteissa heidänkin tuotantoaan ja asemaansa.

### 1.1. Lähtökohtia ja käsitteitä

Taiteentutkimuksessa taidemaailma käsitetään usein eri toimijoiden muodostamana kokonaisuutena, jonka puitteissa taiteen tekeminen, siitä keskustelu ja kirjoittaminen tapahtuu. Taidemaailman käsitettä käyttää esim. *Becker*(1982), joka tutkimuksessaan tarkastelee erikseen taidemaailman eri osasia kuten mm. taiteilijoita, kriitikoita, museoita, jne.

Oman tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana toimii kuitenkin *Pierre Bourdieun* teoria taiteen yhteiskunnallista tuotantoa säätelevistä rakenteista. Bourdieu ns. "kenttäteoriassa" kulttuurituotteiden, siis esim. maalausten, asema taiteenkentän piirissä määräytyy ns. agenttien toiminnan kautta. Näihin agentteihin kuuluvat esim. taidekriitikot, eri instituutioiden viranhaltijat, mutta myös taiteilijat itse. Käytännössä eri agentit pyrkivät hankkimaan kulttuurista pääomaa, joka on myös välttämätön edellytys taloudellisen pääoman uusintamiseen kulttuurituotannon kentällä. Jokainen agentti siis pyrkii teosten konsekraatioprosessiin osallistumisen kautta oman asemansa parantamiseen. Yksikään heistä ei kuitenkaan pelkästään omalla päätöksellään voi määrätä teosten vastaanotosta, vaan vasta kentän sisäinen toiminta määrittelee sen aseman taidekentällä.<sup>1</sup> Bourdieun

---

<sup>1</sup> Bourdieu 1993, 75. Bourdieulaisittain miellettyinä taidekenttä muodostaa vain yhden alueen, jonka toimintaan liittyy myös muiden yhteiskunnallisen toiminnan kenttien vaikutus. Oman tutkimukseni pääpaino on kuitenkin rajoitetun kulttuurituotannon kentällä suomalaisessa kuvataiteessa 1960-1970-luvuilla, joten kirjoittaessani kuvataidekentästä tai taidekentästä viittaan

ajattelussa kulloisellakin kentällä toimijat käyttävät erilaisia strategioita tavoitellessaan tunnustusta kentän piirissä. Koska kilpailu taidekentälläkin tapahtuu tavallisesti kunkin kentän omien intressimuotojen antamissa puitteissa, agenttien on kuitenkin tunnistettava kentän “pelisäännöt” menestyäkseen sen puitteissa.

Bourdieuun ajattelussa taideteos saa siis yhteiskunnallisen merkityksensä ennen muuta sosiaalisen toiminnan kautta ja sen arvon tuottamiseen osallistuu useita intressitahoja. Niinpä myös yksittäisten ihmisten suhde teokseen on aina nähtävä sosiaalisessa kontekstissaan.<sup>2</sup> Bourdieun teorian valossa kriitikoiden asema taidekentällä korostuu, joskaan kriitikot sen paremmin kuin muutkaan agentit eivät voi dominoida taidekenttää yksinvaltiaan oikeudella, vaan teoksen vastaanotto tapahtuu aina kollektiivisena prosessina. Taiteilijan “löytäjä” on kuitenkin useimmiten kriitikko, joka siitä tekemiensä luonnehdintojen kautta myös osallistuu teoksen luomisprosessiin - ts. yllyttää teosta(ja siis myös taiteilijaa) olemaan sanotun mukainen. Yksittäisen teoksen merkityksen muotoutuminen alkaa näin jo ensimmäisistä siitä esitetyistä aikalaisarvioista.<sup>3</sup>

Bourdieuun kenttäteorian taustalla on melko perinteinen jako populaarikulttuurin ja ns. rajoitetun kulttuurituotannon (institutionaalisesti hierarkisoitunut taidemaailma) välillä. Molempien alueiden piirissä taiteilijoiden on menestyäkseen saavutettava tietty professionalisuuden aste. Bourdieun mukaan populaarikulttuurille on ominaista rajoitetun kulttuurituotannon piiriin kuuluvien teosten jäljittely. Tämän vuoksi sen piiriin kuuluvat teokset tehdään aina samojen hyvin rajoittuneiden ehtojen mukaan ja niitä leimaa konventionaalisuus. Rajoitetun kulttuurituotannon kentällä taas korostuu teosten esteettinen luonne ja niiden tekijöille on vapaus toteuttaa itseään kentän struktuurin määräämien ehtojen puitteissa. Kahden erillisen kulttuurituotannon kentän olemassaolo

---

nimenomaan siihen. Käyttäessäni käsitettä taidemaailma viittaan yleisempään kokonaisuuteen, joka kattaa muutkin taiteenalat Suomessa tai tarkoittaa kuvataidetta yleismaailmallisesti yhteiskunnallisessa kontekstissaan.

<sup>2</sup> Suominen-Kokkonen 1998, 168.

<sup>3</sup> Suominen-Kokkonen 1998, 169-171.

palautuukin Bourdieun mukaan yhteiskunnalliseen distinktion, sen hierarkisoituneeseen luokkarakenteeseen.<sup>4</sup>

Bourdieuuta on usein kritisoitu mm. populaarikulttuurin ja rajoitetun kulttuurituotannon kentän välisen suhteen yksinkertaistamisesta. Teorian on esimerkiksi nähty tyypistävän eri kulttuurituotannon kenttien välisen vuorovaikutuksen pelkäksi plagioinniksi ja kieltävän samalla populaarikulttuurin omaavan minkään tyyppistä omaa esteettistä sisältöä.<sup>5</sup> Oman tutkimukseni kannalta populaarikulttuurin ja varsinaisen kuvataidekentän välinen jako on varsin keskeinen, koska yksi suomalaisen kuvataidekentän rakenteeseen merkittävästi vaikuttaneita ilmiöitä 1960-luvulla oli kenttien välisiä hierarkioita hyväkseen käyttänyt poptaide. Pop edusti omana aikanaan - vaikka se nykyään tuntuukin yllättävältä - huomattavan radikaalia taidenäkemyttä, julistihan se että massatuotetut esineet ja kuvat olivat arvokkaita esteettisiä lähtökohtia sinällään. Esimerkiksi Englannissa 1950-luvun lopulla, poptaide nähtiin kaupallisten graafisten taiteiden ja institutionalisoidun kuvataiteen välimaastoon sijoittuvana epämääräistä symbolista aggressiota henkivänä suuntauksena. Se tulkittiin hyökkäykseksi ns. hyvää makua vastaan ja tuomittiin yleisesti alisteisuudesta kaupallisille konventioille.<sup>6</sup>

Sekä popille, että osin sen jatkeeksi muodostuneelle undergroundtaiteelle tyypilliseksi piirteeksi muodostui aikaisemmin pelkästään populaariksi luokitellun kuva-aineksen transformoiminen rajoitetun kuvataidekentän alueelle<sup>7</sup>. Tässä mielessä Bourdieun teoria ei tuntuisi aivan riittävästi huomioivan massakulttuurin omaa vaikutusta

---

<sup>4</sup> Bourdieu 1993, 128-129.

<sup>5</sup> Fowler 1997, 101-102.

<sup>6</sup> Hebdige, 1988, 121-122. Esim. Lichensteinin töiden kohdalla käytiin debattia ennen kaikkea siitä kopioiko hän malleina käyttämiään sarjakuvia suoraan vai erosivatko työt merkittävällä tavalla niistä. Sekä Lichensteiniä kritisoineet, että häntä puolustaneet kriitikot liittivät kuva-aiheiden transformaation modernismin traditioon erottaakseen ne populaarikulttuurista, johon kuuluvina nähtiin lähinnä kopioiminen ja kaupallisuus. Whiting 1997, 122-123.

<sup>7</sup> Prosessi voi toimia vastaavasti myös toisin päin: ”Within mass culture it is possible to find examples which are the mirror-image of Pop Art - That is, mass culture products which exploit the modern movement of the fine arts for their own purposes.”, Walker 1983, 61.



kuvataidekenttään, koska molempien kenttien välillä tapahtuu jatkuvasti vuorovaikutusta, joka osaltaan vaikuttaa niiden puitteissa tuotettuihin teoksiin.

Kritiikistä huolimatta tutkimuksessa voidaan kuitenkin lähteä siitä Bourdieun teoriaan kuuluvasta perusolettamuksesta, jonka mukaan teoksen taidekentällä kulloisessakin historiallisessa tilanteessa saama asema voidaan palauttaa eri agenttien välisiin sosiaalisiin suhteisiin. Sama koskee myös taiteilijoita itseään. Selvittämällä populaariksi miellettyyn ilmiöön kytkeytyneiden nuorten taiteilijoiden asemaa suomalaisessa taidekentässä, saadaan tietoa myös kentän sisäisestä hierarkiasta tutkimusaikana. Kuvataidekentän tilanne on kuitenkin nähtävä myös laajemmassa valossa, ottaen huomioon siihen vaikuttavat yhteiskunnalliset ja historialliset tekijät.

## 1.2. Lähteistä

Tutkimuksen lähdemateriaali koostuu perinteisistä taidehistoriallisista tutkimuslähteistä. Tärkeimpinä lähteinä toimivat sanomalehtiartikkelit, tekemäni haastattelut ja arkistomateriaali.

Vaikka 1960-luvusta on kirjoitettu paljon, omaa aihettani suoranaisesti koskevaa valmista tutkimustietoa on ollut suhteellisen vähän saatavilla. Tämän vuoksi olen käyttänyt melko paljon primaarilähteitä. Niin sanomalehtiartikkelien kuin haastateltavienkin välittämät tiedot ovat aina omanlaisensa näkökulman muokkaamia, mikä vaikuttaa tietysti myös niiden validiteettiin. Tätä kautta olen kuitenkin saanut paljon tietoa ja materiaalia, joka muuten olisi todennäköisesti jäänyt löytämättä. Keskustelut haastateltavien kanssa ovat myös auttaneet hahmottamaan yleiskuvaa 1960-luvun taiteesta ja kulttuurista.

Sanomalehtiartikkelien osalta olen paljolti kuvataiteen keskusarkistosta löytämäni materiaalin varassa (VTM/KKA). Materiaalin runsas määrä on pakottanut painottumaan isommissa lehdissä kuten *Helsingin Sanomissa* ja *Kansan Uutisissa* julkaistuun

kritiikkiin. Koska kaikista tutkimuksen koskettelemista näyttelyistä ei edellämaituissa lehdissä kirjoitettu, olen kuitenkin tarpeen mukaan käyttänyt myös muissa lehdissä julkaistua kritiikkiä. Artikkelit painottuvat näyttelyiden aikalaiskritiikeihin, mutta ilmiön hahmottamisessa myös muista lehtikirjoituksista on hyötyä.

Sanomalehtien ohella muina aikalaislähteinäni toimivat myös esimerkiksi kuvataidelehtien kirjoitukset ja arkistomateriaali. Jälkimmäinen koostuu pääosin kuvataiteen keskusarkistosta löytyneistä näyttelyiden teosluetteloista ja oheismonisteista. Lisäksi olen tarpeen mukaan hyödyntänyt myös muita arkistoja.

Suomalaisen taidemaailman osalta tutkimuksen taustaa valottavat lähinnä muutamat aikaisemmat pro gradututkimukset, erityisesti *Sari Karttusen Suomalaisen taiteen politiikkaa(1988)*. Undergroundliikkeen Suomessa saamien muotojen kannalta hyödyllisiä lähteitä ovat esimerkiksi *Leena Björkvistin pro gradu Åbo realismen på 70-talet(1996)* ja *Marja Tuomisen väitöskirja Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia. Sukupolvihegemonien kriisi suomalaisessa kulttuurissa(1991)*.

### **1.3. Historiallinen kehys; voiko taide nousta kapinaan?**

1960-luvun radikalismi tiivistyi vuosikymmenen loppua kohden niin kulttuurisesti kuin yhteiskunnallisestikin. Vuosi 1968 voidaan nähdä kiinnekohtana, jolloin yhteiskunnallinen kuohunta ja protestiliikehdintä saavuttivat huippunsa. Ranskassa koettiin lyhytaikainen kulttuurivallankumous opiskelijoiden noustua vastustamaan porvarillista hegemoniaa. Taiteilijatkin olivat aktiivisesti mukana tapahtumissa, joihin kuului mm. *Académie-Des-Beaux-Artsin* valtaus ja ns. "Kansan ateljeen" perustaminen sen tiloihin. Kansan ateljeessa tuotettiin poliittista taidetta kulttuurivallankumouksen tarpeisiin, erityisesti julisteita.<sup>8</sup> Suomeen Ranskan kuohunta heijastui hieman myöhemmin ja johti lopulta mm. ylioppilastalon valtauksen ylioppilaskunnan 100-vuotisjuhlien

---

<sup>8</sup> Olvång 1983, 90-95.

yhteydessä.<sup>9</sup>

Taiteen alueella vuosikymmenen lopun kuohunta näkyi mm. erilaisten protestiryhmien muodostumisena. USA:ssa taiteilija-aktivistit perustivat esimerkiksi ryhmät *Guerilla Art Action Group* ja *Art Workers Coalition*, jotka vastustivat mm. sotaa, Nelson Rockefelleriä ja MOMAa. Ne myös asettuivat avoimesti kannattamaan hippiliikettä ja



1. Juliste Venetsian Biennaalista.

opiskelijaradikalismia.<sup>10</sup> Euroopassa taiteilijoiden protestiliikettä saavutti huippunsa Venetsian biennaalissa (KUVA 1) kevään 1968 lopulla, jolloin joukko taiteilijoita päätti sulkea näyttelysalinsa Biennale e Morte - kilvin. Protesti kohdistui suoraan biennaaliin instituutioon ja erityisesti sen palkintojärjestelmään, joissa nähtiin vaikuttavan ei-taiteelliset, kaupalliset lähtökohdat. Ilman Ranskan ylioppilaskapinaa taiteilijat tuskin olisivat lähteneet protestilinjalle, eihän vastaavaa ollut tapahtunut aikaisemminkaan vuosikymmenen levottomasta kuohunnasta huolimatta.<sup>11</sup>

### 1.3.1. Ajatus taiteen vallankumouksesta teoreetikkojen teksteissä

Paitsi taiteilijat, myös teoreetikot kiinnittivät huomiota taiteen aseman problemaattisuuteen nykyaikaisessa yhteiskunnassa. 1960-luvun teknistyneessä maailmassa taiteelle ei tuntunut enää löytyvän suoranaista tarkoitusta. Tämän vuoksi taiteen olemassaololle haettiin toisinaan oikeutusta taiteen perinteisen alueen

<sup>9</sup> Talasmaa 1985, 106. HTHL.

<sup>10</sup> Sakari 1996, 11. HTHL. MOMA=Museum of modern art.

<sup>11</sup> Talasmaa 1985, 108. HTHL.

ulkopuolelta ja huomion kohteeksi nousi esim. kysymys sen yhteiskunnallisesta merkityksestä.

Vuosikymmenen "muotifilosofi" *Herbert Marcuse* näki taiteen tehtäväksi vastustaa yhteiskunnan yhä pitemmälle etenevää teknokratisoitumista. Teoksessaan *An essay on liberation* (1969) Marcuse kehitteli ajatuksiaan pitkälle teknologisoituneesta modernista länsimaisesta yhteiskunnasta, jossa yksilön mielikuvitus ja esteettisyys tukahdutettiin homogenisoituneessa arvo- ja normijärjestelmässä. Sinällään teknologiassa ei Marcusen mukaan ollut mitään vikaa, mutta sen seurauksena oli syntynyt sellainen yhteiskuntamuoto, jossa vaihtoehtoisille näkemyksille ei ollut enää omaa ilmaisukieltä. Taiteessa piili kuitenkin mahdollisuus vastustaa yhteiskunnan homogenisoitumista. Marcusen ajattelussa taide oli yksi yhteiskunnan kaikkein täydellisimpiä sublimaatiomuotoja, joten yhteiskunnan vääryydet ja pakotteet tulivat sen alueella esiin kaikkein selvimmin. Vallitsevan kulttuurin kyseenalaistavien ryhmien (ei välttämättä taideryhmien) tehtäväksi hän näki sublimoitujen muotojen purkamisen. Marcusen oli kuitenkin myönnettävä, ettei sublimaatioiden purkaminen ollut tehonnut vallitsevaan kulttuuriin, koska kaupalliset markkinat pystyivät liian helposti nielaisemaan kapinallisen taiteen eri muodot sisäänsä ja tekemään ne vaarattomiksi. Tästä huolimatta hän näki silloisen nykytaiteen epäsublimoivien ja antitaiteellisten piirteiden ennakoivan kehitysvaihetta, jossa vapauttava taide ja vapauttava teknologia saattaisivat yhtyä.<sup>12</sup>

Antitaidetta saattoi Marcusen mukaan olla sellainen taide, joka purki sublimaatioita tai oli vapautunut sublimaatioiden kahleista. Sen tuli kyseenalaistaa vallitseva normijärjestelmä tuoden julki ne sanat ja kuvat, jotka muuten olivat tabuja. Tämän tuli kuitenkin tapahtua yhteiskunnan kaupallisen kontrollin ulkopuolella. Marcuse ei kuitenkaan kirjoituksissaan selvästi määritellyt mitä antitaiteella tarkoitti, vaikka viittasikin sen yhteydessä toisinaan mm. surrealismiin ja Ranskan

---

<sup>12</sup> Marcuse 1971, 57-58.

kulttuurivallankumouksen aikana syntyneisiin seinämaalauksiin ja julistetaiteeseen.<sup>13</sup> Marcusen mukaan antitaiteen ilmenemismuotoja oli kuitenkin johdettavissa useista muistakin taiteenlajeista ja hän viittaa tekstissään antitaiteen yhteydessä myös vaikkapa mustaan bluesiin ja rock'n'rolliin. Antitaiteelle tyypillisinä tehokeinoina Marcuse mainitseekin esimerkiksi lauserakenteen rikkomisen, partituurittomat sävellykset ja jopa räjähdysvoimaisesti käytetyn tavallisen puhekielen.<sup>14</sup>

Frankfurtin koulukunnan teoreetikkojen tapaan Marcusen ajattelu perustui selvästi modernistiseen estetiikkaan, jossa melko yksipuolisesti määritellään ns. "oikea" taide ja sen tehtävä. Marcusea pidettiinkin jo omana aikanaan vanhoillisena taideteoreetikkona, jolla ei kritiikkinsä vastapainoksi ollut tarjota mitään vaihtoehtoisia kehitysmalleja.<sup>15</sup> Hänen ajattelussaan huoli yhteiskunnan lisääntyvästä teknistymisestä ja sen mukanaan tuomasta homogenisoitumisesta kytkeytyi kuitenkin huomioihin sen hetkisestä yhteiskunnallisesta tilanteesta. Niinpä Marcusen ajatukset herättivätkin vastakaikua esimerkiksi ajan kulttuuriradikalististen liikkeiden aktivisteissa tämän itsensä ilmaistessa myös julkisuudessa tukensa nuorison vaihtoehtokulttuurin muodoille.

Marcusen lailla taiteen kykyä nousta kapinaan pohti myös pariisilaisen *Les Nouveaux Réalistes* ryhmän teoreetikko *Pierre Restany*, joka vieraili Suomessakin esitelmöimässä *ARS -69* yhteydessä. Restany kuului myös ranskalaisen *Planète* aikakauslehden toimituskuntaan, joka oli yksi tärkeimmistä kulttuurivallankumouksena käynnistymiseen vaikuttaneista ideologisista taustavoimista ja voimakkaasti mukana ajan tapahtumissa. Planetén koko konsepti mm. uudistettiin vuoden 1968 tapahtumien myötä ja lehti aloitti ilmestymisensä uudelleen numero yhdestä lähtien.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Valkonen 1970, 91-92.

<sup>14</sup> Marcuse 1971, 46 ja 52.

<sup>15</sup> Routio, A.I. 1970, "Marcuse...", US 29.1.1970.

<sup>16</sup> Chompré, Taide 2/1970, 13.

Restanyn ajattelu rakentui paljon Marcusea käytännöllisemmälle periaatteille, toimihan hän itse avantgardistisessa taideryhmässä. Venetsian biennaalin innoittamana Restany kirjoitti taiteilijoiden ja opiskelijaradikaalien etujen käyvän yksiin. Hänen mukaansa kulttuurivastalause toi esiin taiteilijan ja yhteiskunnan välisen suhteen vääristyneisyyden: taiteilija loi esineitä eliitin käyttöön ja tuki samalla toiminnallaan hallitsevaa repressiivistä ideologiaa. Taiteilijan poliittisuuden Restany katsoi olevan riippumatonta hänen taiteestaan ja näkyvän pikemminkin teoissa. Moderni maalaus ja vallankumouksellisen toiminta olivat oikeassa suhteessa vain esiintyessään kaduilla ja talojen seinillä, kuten Ranskan kulttuurivallankumouksessa, sillä tällöin taideobjekteille ei ollut määriteltävissä hintaa.<sup>17</sup>

Sekä Marcusen, että Restanyn ajattelussa korostettiin taiteen tuotannon ja välittämisen alisteisuutta yhteiskunnan porvarilliselle tuotantorakenteelle. Molemmat myös pyrkivät hahmottelemaan taiteelle yhteiskunnallisen muutosvoiman tehtävää. Taiteilijan tuli toiminnallaan osoittaa solidaarisuutensa vallitsevaa järjestystä vastustaville ja establisoituneita rakenteita purkaville ryhmille. 1960-luvun poliittisista taideliikkeistä voidaan lisäksi mainita esimerkiksi situationistinen liike, joka oli saanut alkunsa jo 1950-luvun puolella ja vaikutti sekin osaltaan Pariisin kevään 1968 taustalla. Myös situationistit näkivät tapahtumat yksilön yhteiskunnasta vieraantumisenä, sen ideologioiden ja koko elämänmuodon kritiikkinä. Situationistit kuitenkin hylkäsivät näkemyksen taiteesta taiteen itsensä vuoksi ja näkivät edeltäneen modernismin taiteen esimerkkinä avantgarden epäonnistumisesta. Koska aikaisempi taide oli situationistien mukaan latistunut tuottamaan pelkkiä artefakteja siitä oli tullut speaktaakkeliyhteiskunnan vieraantunutta taidetta. Heidän mukaansa taiteella tuli olla poliittisia ja yhteiskunnallisia tehtäviä ja kulttuurin muuttamisen tuli tähdätä koko esteettisen ja teknologisen välineistön korvaamiseen.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Restany 1970, 15-16 ja 18.

<sup>18</sup> Sederholm 1994, 51 ja 125-126.

### 1.3.2. Taiteen dematerialisoituminen

Taiteilijoiden ja filosofien yhteiskunnallisen aktivoitumisen ohella yksi merkittävimmistä muutoksista 1960-luvun taidemaailmassa tapahtui taidekäsityksessä. Vuosikymmenen mittaan syntyneet uudet taidemuodot olivat murentaneet modernistisen taidenäkemyksen perustaa ja abstraktin maalauksen katsottiin yleisesti saavuttaneen päätepisteensä täysmodernismissa.

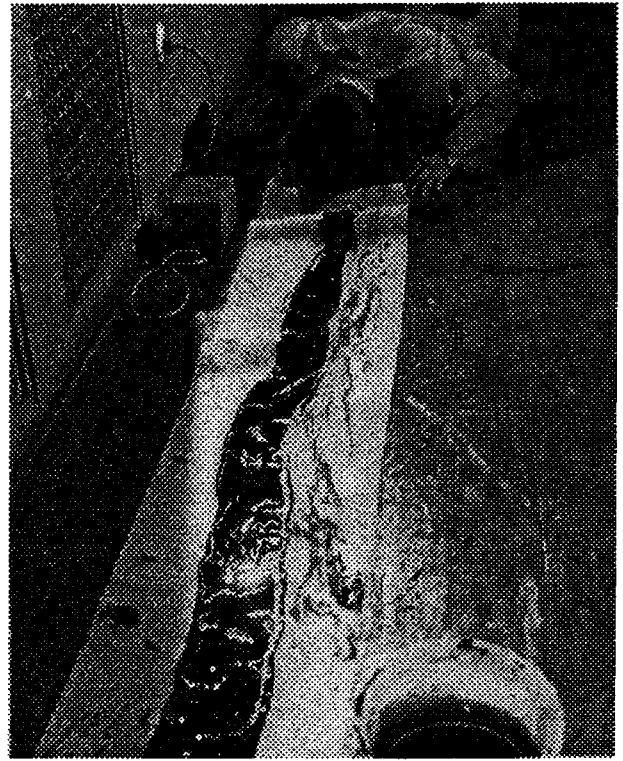
1960-luvun mittaan syntyikin runsaasti uusia taidemuotoja. Performanssitaiteen ja minimalismin ohella käsitetaiteesta muodostui yksi kuvataiteen uusista alueista. Monet käsitetaiteilijat pyrkivät irti täysmodernismissakin taiteeseen erottamattomasti liittyvästä seikasta, nimittäin taiteen käsittämisestä esineinä ja objekteina. Konseptuaalinen taide eli käsitetaide kehittyi varsinaiseksi taidesuunnaksi 1960-luvun mittaan, mutta sen taustalla voidaan nähdä koko länsimaisen subjektikeskeisen kulttuurinäkemyksen kyseenalaistuminen aina maailmansodista alkaen. Käsitetaiteen hahmottuminen varsinaiseksi liikkeeksi osuu vuosille 1967-1972.<sup>19</sup>

Käsitetaiteen varhaisia ilmenemismuotoja edustavat esimerkiksi *Fluxus-ryhmän* happeningtyyppiset tapahtumat jo 1960-luvun alkupuolelta. Fluxus-taiteilijat pyrkivät taidejärjestelmän muuttamiseen korvaamalla arvokkaan ja uniikin taideobjektin töissään halvoilla ja tavallisilla substituuteilla. Tätä toteuttaakseen taiteilijat tekivät mm. assemblagea ja dadaistisia arkisista esineistä koostuneita töitä. Eräissä ryhmän performansseissa itse esityksen muoto jätettiin avoimeksi, antaen vain jokin abstrakti ja yleinen ohje. Tyypillinen esimerkki on *Nam June Paikin* performanssi *Zen for*

---

<sup>19</sup> Sakari mainitsee *John Cagen*, *Marcel Duchampin* ja *Yves Kleinin* kulttihahmoina, jotka muuttivat töillään kokonaisen sukupolven ajatustapoja. Itämaisista uskonnoista merkittävimmän taiteeseen vaikutti ehkä *Zen-Buddhalaisuus*. Muutamat taiteilijat nostivat sattuman ja hetken korostamisen taiteen ideaaleiksi analyyttisen ja filosofisen älyllisyyden ohella. Täten käsitetaiteessa manifestoitui Sakarin mukaan alusta lähtien kaksi lähtökohdiltaan erilaista asennoitumista taiteeseen. Sakari 1996, 11-13.

*Head*(1962), jossa taiteilija levitettyään lattialle rullan paperia ja värikulhon, kastoi päänsä kulhoon ja käytti näin ruumistaan värin levittämiseen viivaksi paperin koko pituudelle(KUVA 2). Performanssin lähtökohta oli Fluxus-taiteilija *La Monte Youngin* ohje “Draw straight line and follow it”. Samantyyppisiä taiteilijan omaan läsnäoloon ja hänen fyysiseen toimintaansa nojaavia käsitteellisiä performansseja tekivät 1960-luvun alkupuolella Fluxustaiteilijoista myös mm. *Yoko Ono* ja *Joseph Beuys*.<sup>20</sup>



2. Nam June Paik: Zen for Head(1962)

Käsitetaiteessa taiteen painopiste siirtyi teoksen valmistamisprosessista sen merkityksen antavaan ideaan ja visuaalisen objektin välityksellä esitettäviin ajatuksiin. Tähän liittyi myös kielellisten elementtien tuominen kuvataiteeseen vastapainona edellisten vuosikymmenten taiteilijan intuitiota ja epä-älyllistä emotionaalisuutta korostaneelle abstraktille ekspressionismille. Modernistisista suuntauksista poiketen käsitetaide ei ollut niinkään -ismi tai taidetyyli vaan pikemminkin tapa mieltää taidetta. Siitä muodostui kuitenkin kansainvälinen liike, jolla oli yhteyksiä yhtä lailla minimalismiin ja fluxuksen edustamaan taideajatteluun kuin valokuvataiteeseenkin. Taiteen “dematerialisoitumisen” katsottiin edustavan kaiken turhan karsimista itse taideprosessista. Samalla käsitetaiteilijat halusivat myös eliminoida kriitikon ja taiteilijan välisen kahtiajaon. Heidän mukaansa enää ei tarvittu kriitikon välittävää tehtävää vaan taiteilijat esittivät omat tulkintansa teoksistaan, jotka saattoivat myös liittää itse teosten mukaan. Itse teoksiin liitetyt kommentit sekoittivat eri merkkijärjestelmiä - visuaalisia ja kielellisiä - osaksi käsitteellistä teosta.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Crow 1996, 130-136.

<sup>21</sup> Sakari 1996, 11-14.



Käsitetaiteen taustalla olleet ajatukset, joiden mukaan taiteilijat eivät voineet olla enää sidoksissa pelkästään materiaaliseen objektiin, eikä heidän taiteensa perustana kaupalliseen toimintaan perustuva galleriajärjestelmä, muistuttaa situationistien modernismikritiikkiä. Situationistit kuitenkin pitivät mm. fluxustaiteilijoiden happeningejä malliesimerkkinä taiteen tuotteistumisesta, koska heille ne edustivat situationistien ajattelussaan vastustamaa taiteen vaikenemista ja passiivisuutta. Situationistit näkivät happeningit pikemminkin esimerkkinä modernista taiteesta, joka oikeutti olemassaolonsa tautologisesti oman olemassaolonsa kautta.<sup>22</sup> Käsitetaiteen taustalla oli kuitenkin pyrkimyksiä uusien ilmaisumuotojen etsimiseen ja irti taideteoksen tavaraluonteesta, joten situationistien tulkinta sen ideologisesta tyhjyydestä tuo esille vain käsitetaiteen epäpoliittisen luonteen ja siihen kuuluneen voimakkaan individualismin.

Taiteen dematerialisoitumisen taustalla on nähty myös mm. taidejärjestelmän “kehitys”, tarve löytää uusia ilmaisun- ja taiteenmuotoja. *Reinhardtin* mustien neliöiden jälkeen oli vaikea kuvitella kuvataiteelle enää uusia formaaleja suuntauksia. Toisaalta käsitetaiteen syntyyn vaikuttivat mm. itämaisten uskontojen edustamat irrationaaliset filosofiat, joiden vaikutus välittyi länsimaihin ennen muuta vaihtoehtokulttuurien, kuten hippiliikkeen ja sitä edeltäneiden beatnikkien kautta. Näistä poiketen se jäi kuitenkin 1960-luvun lopun jälkeen elämään taiteen avantgarden parissa. 1970-luvulla käsitetaiteen mahdollisuuksia hyödynsivät töissään mm. feministiset taiteilijat ja useat muutkin uuden vasemmiston jäänteistä versoneet taiteilijaryhmät<sup>23</sup>.

### 1.3.3. USA:n vastakulttuuri

USA:n länsirannikolta 1960-luvun lopulla alkunsa saanut *psykedelinen alakulttuuri* tunnetaan parhaiten *hippiliikkeestä* ja kukkaisaatteesta. *San Francisco* muodostui hippiliikkeen syntymäkaupungiksi, mutta liikkeen alkuperä juontaa juurensa jo edelliselle

---

<sup>22</sup> Sederholm 1994, 153.

<sup>23</sup> Crow 1996, 178-180.

vuosikymmenelle, *New Yorkin* ja San Franciscon beatnikeihin. 1950-luvun lopulla USA:ssa alkoi syntyä lisääntyvässä määrin pieniä, sitoutumattomia kustantamoja ja kulttuurilehtiä, jotka julkaisivat beat-sukupolven kirjailijoiden tekstejä. Myös kuvataiteilijat ja näyttelijät erottautuivat establisoituneesta kulttuurista perustamalla liikkeen piirissä omia ryhmiään, yhtenä monista esim. *New Yorkin Living Theater*. Liikkeen maanalaiseen luonteeseen viittaavaa termiä underground alettiin alakulttuurin yhteydessä käyttää vasta vuoden 1964 paikkeilla, jolloin myös huumeiden käyttö ja provokatiivinen seksuaalinen kuvakieli nousivat yhä selvemmin esiin sen tunnusmerkkeinä.<sup>24</sup>

Länsimaisen yhteiskunnan perinteisiin normistoihin verrattuna vastakulttuuri korosti täysin toisentyypisiä ideaaleja, joista vapaa rakkaus ja huumeet edustivat vain jäävuoren huippua. Hippien kiinnostus suuntautui mm. mietiskelyyn sekä itämaisiiin uskontoihin ja -kultteihin. Liikkeen alkuperäisiin ihanteisiin kuului myös amerikkalaisen kulttuurin materialismin ja hengettömyyden vastustaminen. Tästä huolimatta hippeydelle tyypillistä myös massakulttuurinen luonne, ja se kukoisti esimerkiksi sarjakuvissa ja popmusiikissa. Sidoksisuus populaarimusiikkiin nähdään usein myös ilmeisimpänä syynä hippiliikkeen nopeaan kaupallistumiseen.

1960-luvun viime vuosina hippien jatkeeksi syntyi *jippiliikkeenä* tunnettu ilmiö, joka pyrki yhteiskunnan rakenteiden muuttamiseen hinnalla millä hyvänsä, jopa kaihtamatta väkivaltaa. Ennenmuuta jippien keinoina olivat kuitenkin ironia ja hämmentäminen. Jipit olivat politisoituneita hippejä, jotka käyttivät mielellään myös massamediaa välineenä oman sanomansa välittämiseen. Vuoden 1968 presidentinvaalien aikana jippipuolue mm. järjesti oman varjopuoluekokouksensa, jossa se asetti sian presidenttiehdokkaakseen.<sup>25</sup>

Vastakulttuurin aatteet levisivät paljolti maanalaisen lehdistön välityksellä, jossa arvosteltiin mm. Vietnamin sotaa ja amerikkalaisen yhteiskunnan korruptoituneita

---

<sup>24</sup> Laine 1970, 7-8.

<sup>25</sup> Alaketola-Tuominen 1989, 76 ja 98.

piirteitä. *San Francisco Oracle* oli ensimmäisiä tämän tyyppisiä lehtiä, mutta se sai nopeasti jäljittelijöitä muualla USA:ssa ja myös Länsi-Euroopassa. Hippikulttuurin ideaalien mukaisesti lehdet julistivat leikinomaista suhtautumista todellisuuteen kumoten mm. työn ja hauskuuden välisiä hierarkioita. Tämä näkyi myös lehtien ulkoasussa, joka valtalehdistä poiketen suosi visuaalisesti rikasta ilmettä ja esimerkiksi koristeellisia vinjettejä. Samaan tapaan myös muihin medioihin, esim. julisteisiin, filmeihin ja musiikkiin pyrittiin tuomaan aikaisempaa vapaa-muotoisempaa esteettistä ilmettä.<sup>26</sup>

San Franciscon hippighetoissa yksittäisten taiteilijoiden tuotanto saattoi käsittää esim. psykedelisiä maalauksia, valoshowta, lehtikuvituksia, sarjakuvia, levynkansia tai postereita, joista tuli alakulttuurille hyvin tyyppinen oma taiteenmuotonsa. Koska taiteilijat olivat itse alakulttuurin jäseniä oli heille luonteenomaista käyttää sen tarjoamia kanavia tuotantonsa julkistamiseen. Alakulttuurin puitteissa taiteelle ei myöskään annettu erityistä sakraalia statusta, vaan sen luonne määräytyi funktionaalisemmalta pohjalta ja se käsitettiin välineenä hieman television ja muiden tiedonvälityskanavien tapaan.<sup>27</sup>



3. Multimediaesitys Lontoossa 1960-luvun lopulla. multimediaesitystenmuodossa (KUVA 3).

Monesti näiden tapahtumien teemat saatiin esimerkiksi *Claes Oldenburgin*, *Yoko Onon* ja *Jim Dinen* kaltaisten artistien happeningeistä, joissa korostettiin dadaismin ja

<sup>26</sup> Frith ja Horne 1987, 53-55.

<sup>27</sup> Edwards 1971, 169 ja 189-191.

surrealismiin keinoin tilanteiden spontaanisuutta ja tajunnan vapaata virtaa.<sup>28</sup> Hyvin happeningtyyppisiä taiteen ilmenemismuotoja edustivat myös hippiliikkeen piirissä lukuisina syntyneet katuteatteriryhmät. Ne saattoivat esiintyä maksutta eri festivaaleissa ja toteuttaa spontaanisti provokaation omaisia tempauksia, joilla pyrittiin hämmentämään valtakulttuurin päättäjiä. Näiden ryhmien esityksissä niin musiikki, runous, teatteri kuin kuvataidekin sulautuivat yhtenäiseksi osaksi kokonaisuutta.<sup>29</sup>

Undergroundliikkeen käyttövoimana toimi establisointuneiden ja elitististen rakenteiden ironisoiminen ja pilkkaaminen. Sen omimmaksi toimintatavaksi muodostui porvarillisen etiikan “systemaattinen nurinkääntäminen” ja symbolinen kumoaminen tekemällä valtakulttuurin piirteet naurunalaisiksi sen omia rakenteita jäljittelemällä. Niinpä vastakulttuurin terävimmät hyökkäykset syntyivätkin pikemminkin jo olemassaolleiden vastakkaisten tendenssien äärimmilleen kärjistämisen kautta kuin valitsemalla valtakulttuurista poikkeavia malleja.<sup>30</sup> Undergroundin suhde kuvataidekentän rakenteisiin oli hyvin ambivalentti - se kieltäytyi muuttumasta avantgardistiseksi taiteenmuodoksi ja kukoisti pikemminkin populaarikulttuurin muodoissa.

#### 1.3.4. Ruotsin tilanne

Yhteiskunnallisen kuohunnan vaikutukset heijastuivat ruotsalaiseen taidemaailmaan huomattavasti Suomea aiemmin, olihan ryhmä ihmisiä jo vuoden 1968 alussa julkaissut debattiartikkelin *Clarte*-lehdessä<sup>31</sup>. Artikkelissa vaadittiin mm. että taiteilijoiden tuli jättää galleriat ja vaihtaa öljymaalaisesta julisteisiin, sillä ne olivat lähempänä ns. “tavallisia ihmisiä”. Ruotsalaiset taiteilijat osallistuivat aktiivisesti tapahtumiin myös Venetsian Biennaalissa sulkemalla paviljonkinsa ja näin osoittamalla olevansa akatemian

---

<sup>28</sup> Frith ja Horne 1987, 62.

<sup>29</sup> Edwards 1971, 169.

<sup>30</sup> Sederholm 1994, 214.

<sup>31</sup> Debattiartikkelin laativat *Håkan Nyberg, Alf Linder, Channah Bankier ja Helena Henschen*. Olvång 1983, 111.

vallanneiden opiskelijoiden puolella. Poliisin miehitettyä biennaalialueen muutamia ruotsalaisia jopa pidätettiin seuranneissa kahinoissa. Jatkossa Venetsian tapahtumien vaikutus näkyi Ruotsissa esimerkiksi protesteina Lundin taidehallin ja Moderna Museetin näyttelypolitiikkaa vastaan.<sup>32</sup> Lisäksi useita muitakin 1960-luvun lopun näyttelyitä Ruotsissa varjostivatkin konfliktit eri poliittisten tahojen tai poliisin kanssa.

Yhteiskuntakriittinen herääminen 1960-luvun lopulla näkyi taiteilijoiden ohella myös ruotsalaisissa taidelehdissä. Esimerkiksi *Paletten* ja *Konstrevy* omaksuivat 1960-luvun lopulla kokonaan uuden linjan alkaen julkaista kulttuurivallankumouksen mahdollisuuksia ja USA:n vastakulttuuria käsitteleviä artikkeleita ja esitellen myös melko rohkeasti radikaalien ruotsalaisten taiteilijoiden tuotantoa. Taidelehtien omaksuma myönteinen kanta vastakulttuuriin ilmeni myös niiden ideologisessa sävyssä ja kaupallisuutta vastustavissa artikkeleissa.

Vuoden 1969 lopulla *Paletten* julkaisi ns. undergroundnumeron, joka oli omistettu kokonaan vastakulttuurille ja sisälsi artikkeleita hippiliikkeen johtohahmoilta kuten *Allen Ginsbergiltä* ja *Tuli Kupferbergiltä*. Lisäksi lehdissä käsiteltiin paljon aiemmin melko vähäarvoisina pidettyjä kuvataiteen aloja, kuten valokuvausta. Kaiken kaikkiaan ruotsalaisten kuvataidelehtien sivuilla kukoistivat 1960-luvun lopulla rinnan niin underground, minimal art kuin sosialismikin.<sup>33</sup> Valtavirran taidelehtien omaksuman uuden linjan ohella Ruotsissa syntyi vuosikymmenen lopulla useita taiteellisuonteisia propagandalehtiä, kuten *PUSS*-niminen undergroundhenkinen julkaisu. Vuosina 1968-1974 ilmestyneen lehden sivuilla kukoistivat sekä seksuaalinen provokatiivisuus että kaikkien establisoitujen arvojen kääntäminen ylösalaisin. Sen hyökkäävästä linjasta saivat osansa niin konservatiivinen yhteiskunta kuin USA:n ulkopoliittikkakin.

*PUSS*-ryhmän lehteä toimittivat mm. *Lars Hillersberg* ja *Lena Svedberg*, jotka

---

<sup>32</sup> Olvång 1983, 86.

<sup>33</sup> Viljo, *Taide* 3/1970, 43-45.

molemmat taiteessaankin arvostelivat voimakkaasti kapitalistista yhteiskuntaa ja maailmanpolitiikkaa. Lehden sivuilla oli töitä useilta muiltakin selkeästi yhteiskuntakriittistä linjaa edustavilta taiteilijoilta kuten *Carl-Johan de Geeriltä ja Marie-Louise De Geer-Bergenstrahlelta*. Yleisesti ottaen PUSS-ryhmän taiteilijoiden linja oli ironinen ja provokatiivinen. Pilkka ulottui aina yhteiskunnan perustaviin arvoihin asti, eivätkä ns. kansalliset ja uskonnolliset symbolitkaan jääneet sitä vaille. Johan De Geer esimerkiksi teki serigrafian *Skända Flaggan*(1967) palavasta ruotsin lipusta. Svedberg taas piirsi tussausarjanssa Kennedyn veljekset riippuivat ristillä Jeesuksen ja ryöväreiden tapaan.<sup>34</sup>

PUSS-taiteilijoiden ohella vastakulttuurin vaikutus näkyi ruotsalaisista taiteilijoista ehkä selvimmin *John E. Franzénin* ja *Sture Johansenin* kohua herättäneissä töissä. Franzénin Helvetin enkeleistä maalaama seksuaalisesti brutaali työ kuuluu Ruotsalaisen fotorealismen klassikoihin. Johansenin tunnetuin teos taas on juliste, jossa uutta rakkauden vallankumousta edustava alaston hippityttö rinnastetaan vanhaa vallankumousta edustavaan *Delacroixin* maalaukseen(KUVA 4). Julisteen taustakuviot ja värit jäljittelevät psykedelistä tyyliä. Yhtenä vastakulttuuriin yhdistetyistä Ruotsalaista taiteilijoista



voidaan vielä mainita performansseillaan huomiota herättänyt Kjårtan Slättemark. Tyypillistä kaikille näille ruotsalaisille taiteilijoille oli, etteivät he olleet niinkään kiinnostuneita perinteisistä taidemuodoista kuin taiteilijan mahdollisuuksista toimia eräänlaisena provokaattorina.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Olvång 1983, 102-106.

<sup>35</sup> Edwards 1990, 176-178.

## 2 Taiteen yhteiskunnallistuminen Suomessa 1960-luvun lopulla

1960-lukua on usein luonnehdittu voimakkaan avautumisen kaudeksi, jolloin Suomen aikaisemmin verraten kansallista kuvataidekenttää elävöittivät monet uudet kansainväliset virtaukset. Kokonaisuudessaan vuosikymmen muodostaa melko pirstaleisen vaiheen, jolle oli leimallista paitsi erilaisten taidevirtausten runsas määrä, myös taiteen yhteiskunnallisen roolin korostuminen. Poptaiteen läpilyönti 1960-luvun puolivälistä lähtien aloitti uusrealismin kauden, joka sittemmin jatkui pitkälti seuraavalle vuosikymmenelle, joskin sen rinnalla vaikutti toki muitakin ilmiöitä. Toisaalta ajanjakso muistetaan myös lukuisista taideskandaaleistaan, joiden yhteydessä taidekentän toimintaan puututtiin kertaalleen valtiovallan taholta.

Taiteilijoiden kiinnostus yhteiskunnallisiin asioihin oli lisääntynyt 1960-luvun mittaan ja he alkoivat tiedostaa aikaisempaa selvemmin mm. oman ammattiasemansa sosiaaliset ja taloudelliset heikkoudet. Taiteilijoiden ohella myös taidekenttä kokonaisuudessaan yhteiskunnallistui vuosikymmenen vaihteessa voimakkaasti. Säädettiin esimerkiksi laki taiteen edistämisestä ja taiteen järjestökenttä puoluepolitisoitui.

Taide-lehden sivuilla ei vielä 1960-luvun puolella juuri käsitelty kansainvälisiä tapahtumia ja esimerkiksi hippikulttuurista se ruotsalaisista taidelehdistä poiketen vaikenä kokonaan. Kysymys taiteen yhteiskunnallisesta asemasta nousi kuitenkin kansainvälisten tapahtumien myötä Suomessakin vuosikymmenen lopun taidekeskustelun polttopisteeksi. Meillä taiteen yhteiskunnallisesta merkityksestä - tai merkityksettömyydestä - käyty mielipiteenvaihto sai myös erityistä pontta myös taidekentän sisäisestä sukupolvikonfliktista vanhemman ja nuoremman polven välillä.

## 2.1. Taiteilijan ammatillinen asema

Taiteilijoiden yhteiskunnallisessa asemassa 1960-luvulla tapahtuneilla muutoksilla on pitkä historiallinen taustansa. Toisen maailmansodan lopulta lähtien taiteilijan ammatin taloudellinen tuki oli koostunut pääasiassa valtion ja yksityisten rahstojen satunnaisesti myöntämien apurahojen varassa. Vuosikymmenen alussa ammattitaiteilijoiden taloudellinen ja sosiaalinen asema suhteessa muuhun väestöön olikin heikko. Suomen taideakatemiasta 1945-1968 vähintään kolmen vuoden opintojen jälkeen valmistuneista vain noin 70 % oli edes jossain vaiheessa uraansa toiminut vapaana kuvataiteilijana. Toiminta koulutusta sivuavissa tai täysin muissa ammateissa ja jatko-opintojen harjoittaminen olivat yleisimmät kuvataiteilijoiden muusta toiminnasta koulun päättämisen jälkeen. Vain kaksi viidesosaa valmistuneista toimi vapaina kuvataiteilijoina, runsas kolmannes kuvataiteilijan koulutusta sivuavissa ammateissa ja muut kokonaan muissa ammateissa. Ammatista luopumisen tavallisin syy oli heikko taloudellinen tilanne.<sup>1</sup>

Tilanne ei ollut sanottavasti muuttunut vuosikymmenen kuluessa, sillä *Kristiina Hautalan* 1973 valmistuneen tutkimuksen mukaan kuvataiteilijoiden keskimääräinen ammattitulo (siis pelkästään taideteosten myynnistä ja erilaisista palkinnoista saadut tulot) vuonna 1970 oli 5900 mk vuodessa. Ammattitulot jakautuivat epätasaisesti, puolella kuvataiteilijoista ne eivät ylittäneet 2100 mk. Niinpä monille kuvataiteilijoista ammattitulot muodostuivatkin sivutulon luonteisiksi, lisätulojen (esim. apurahat) muodostaessa välttämättömän osan. Koska sivutoimisiin tuloihin kuuluvat myös ei-taiteeseen liittyvistä töistä saadut tulot muodostuivat taiteilijoiden kokonaistulot suhteellisen korkeiksi (17 100 mk). Hautalan mukaan kaikkien toimivien taiteilijoiden suhteellisen korkea tulotaso selittyy kuitenkin sivutoimimien korkeammalla tulotasolla (keskimäärin 21900 mk). Päätoimisilla taiteilijoilla tulot olivat epätasaisemmin jakautuneet kuin sivutoimisilla. Lisäksi näiden tulotaso heikensivät vielä suhteellisen korkeat tulojen hankkimiskustannukset (esim. materiaali- ja vuokratkustannukset). Kaiken kaikkiaan

---

<sup>1</sup> Sumu 1971, 6-8.



päätoimisten taiteilijoiden keskimääräinen taloudellinen asema oli heikko, vaikkakin joukkoon mahtui myös korkean tulotason omaavia taiteilijoita.<sup>2</sup>

Taiteilijan ammatissa esiintyi 1960-luvulla siis selvästi keskimääräistä suurempaa vaihtelua tulotasossa. Heikoimmassa taloudellisessa tilanteessa olivat luonnollisesti nuorimmat, aloittelevat kuvataiteilijat, joiden kohdalla ammattitulot tavallisesti jäivät vähäisimmiksi. Myös apurahojen suhteen nuoret taiteilijat olivat vaikeimmassa asemassa, koska eivät vielä olleet ehtineet antaa riittävästi näyttöjä omasta osaamisestaan. Kuvataiteilijan ammatissa tämä tarkoitti useimmiten yksityisnäyttelyjen pitämistä, joita pidettiin yleisesti myös edellytyksenä apurahojen saamiselle<sup>3</sup>.

Taiteilijoiden ammatillinen herääminen vuosikymmenen lopulla näkyi lisääntyneenä poliittisena aktiivisuutena valtakunnallisissa ja -paikallisissa ammattijärjestöissä. Samaan liittyen korostettiin myös eron tekemistä ammattilaisten ja harrastelijoiden, sekä toisaalta aktiivi- ja eläkeläistäiteilijoiden välille. Vuosikymmenen vaihteessa taiteilijajärjestöjen rooli korostui entisestään valtion taidehallintojärjestelmän saadessa korporatiivisen luonteen taiteen keskustoimikuntien ja valtion taidetoimikunnan perustamisen myötä.<sup>4</sup> Toisaalta lisääntyneen ammatillisen aktiivisuuden taustalla olivat paitsi taloudelliset, myös sosiaaliset seikat. Taiteilijan yhteiskunnallisen aseman eristyneisyys koettiin polttavana ongelmana ja tilanteeseen toivottiin parannusta tavalla tai toisella.

### **2.1.1. Taiteilijat kiinnostuvat yhteiskunnasta - SKA**

Vuoden 1967 lopulla perustettiin *Suomen Kuvataiteilijoiden Ammattiyhdistys(SKA)*. Järjestön perustamisen pääasiallisena tarkoituksena oli kuvataiteilijoiden ammatillisten, taloudellisten ja sosiaalisten etujen ajaminen. Kuten odottaa saattaa, yhdistys veti

---

<sup>2</sup> Hautala 1973, 40, 51 ja 60.

<sup>3</sup> Sumu 1971, 11.

<sup>4</sup> Karttunen 1988, 20-21.

puoleensa erityisesti nuorempia kuvataiteilijoita, jotka kipeimmin kärsivätkin taiteilijoiden heikosta taloudellisesta asemasta.

SKA:n perustava kokous pidettiin 20.11.1967, jolloin sen puheenjohtajaksi valittiin *Aimo Taleva*(s.1938) ja johtokunnan muiksi jäseniksi *Perttu Näsänen*(s. 1940), *Jorma Hautala*(s. 1941) ja *Raimo Reinikainen*(s. 1939). Varajäseniksi valittiin *Kalevi Seilonen*, *Tapio Junno*(s.1940) ja *Pekka Syrjä*(s. 1941). Seuraavassa kokouksessaan(18.12.1967) yhdistys päätti antaa sen tavoiteohjelmaa esittelevän julkilausuman, sekä suunnitteli pääasialliseksi julkaisukanavakseen tarkoitetun *Iris*-lehden ensimmäistä numeroa. SKA:n useimmissa tiedotusvälineissä julkaistu julkilausuma sisälsi ehdotuksia mm. taiteilijoiden taloudellisen aseman parantamisesta, taiteilijapalkan ja sosiaaliturvan luomisesta, työtilojen järjestämisestä, sekä taiteilijakoulutuksen uudistamisesta ja taidevalistuksen yhteiskunnallisesta järjestämisestä.<sup>5</sup> Käytännössä yhdistyksen toiminnan ensimmäinen vuosi kului lähinnä mahdollisuuksien kartoittamisen ja organisaatiojärjestelyjen puitteissa.

Vuoden 1969 toimintasuunnitelmassaan SKA määritteli tavoitteekseen järkipärisen kuvataiteilijoiden ammattipolitiikan. Tavoitteiden saavuttamiseksi se kaavaili mm. tutkimus- ja näyttelytoimintaa sekä kansainvälistä yhteistyötä. Tiedotustoimintaa yhdistys pyrki harjoittamaan julkaisemansa *Iris*-lehden ja yhdistyksen johtokunnan jäsenten pitämien esitelmien muodossa. Lehden talous oli kuitenkin niellyt yhdistyksen taloudelliset voimavarat lähes kokonaan.<sup>6</sup>

SKA:n tavoiteohjelmaa Helsingin Sanomissa(2.10.1969) kommentoinut *Marja-Leena Wegelius* kirjoitti ohjelman kertovan ennen kaikkea halusta päästä eroon taiteilijaa nyky-yhteiskunnan kaupallisuuden pakotteissa ja vieraantumisen paineissa piinaavasta noidankierteestä. *Torsten Bergmarkin* "*Konst, Klass och Kapital*"(1969) kirjaan nojaten

---

<sup>5</sup> "Mitä on Suomen kuvataiteilijoiden ammattiyhdistys", *Iris* 1/68.

<sup>6</sup> SKA:n hakemus valtionavustuksen saamiseksi 30.1.1969. OPMA, Taideasiat.

Wegelius kuitenkin totesi taiteilijapalkan luomisen saattavan toimia korkeintaan välineenä pienen eliittiryhmän - siis taiteilijoiden - toimeentulon turvaamiseksi ja siksi koko ajatus oli hänen mukaansa elitistinen. Bergmarkiin tavoin Wegelius näki ainoana vaihtoehtona taiteilijoille erityisasemastaan luopumisen ja samaistumisen “proletariaattiin”. Tämä taas tuli mahdolliseksi vain mikäli taiteilija asetti tehtäväkseen varauksettoman koko todellisuuden esittämisen. Nykytaide niin kapitalistisissa kuin useimmissa sosialistisissakin maissa oli Bergmarkin mukaan yhä hallitsevien luokkien taidetta.<sup>7</sup> SKA:n piirissä kysymystä taiteilijan asemasta ei nähty aivan samoin, taiteilijapalkka ei suinkaan merkinnyt taiteilijan joutumista yhteiskunnan holhoukseen vaan päinvastoin, se turvaksi hänelle elinehdot ja mahdollisuuden ilmaista mielipiteensä. Apurahojen jakoperiaatteet, sekä jakajien valvonta sen sijaan nähtiin taiteen tekemistä rajoittavina seikkoina.



5. Iris 9/1970 kansikuva.

Vaihtoehdoksi konservatiivisena pidetylle Taidelehdelle perustetun Iriksen linja muodostui alusta alkaen verraten radikaaliksi ja sen sivuilla esiteltiin runsaasti ajankohtaisia kansainvälisen taiteen virtauksia. Lehdessä oli mm. juttuja ja haastatteluja monista ulkomaisista popitaiteilijoista kuten *Andy Warholista* ja *Kienholzista*, ruotsalaisista taiteilijoista sen sivuilla esiintyivät esimerkiksi *Oyvind Fahlström* ja *Kjartan Slättemark*. Syksyllä 1970 ilmestyi Iriksen undergroundnumero (KUVA 5), jonka idea oli

ilmeisesti saatu Palettenin vuotta aikaisemmin ilmestyneestä samantyyppisestä numerosta. Lehdessä käsiteltiin Palettenin tapaan undergroundliikkeen amerikkalaisia lähtökohtia, jonka sen hetkistä tilannetta yksi artikkeleista käsitteli. Iriksen julkaisemista jatkettiin aina vuoteen 1971 asti, jolloin se kaatui taloudellisiin vaikeuksiin.<sup>8</sup> Myös Taide-

<sup>7</sup> Wegelius, “Taiteilijan on valittava roolinsa”, HS 2.10.1969.

<sup>8</sup> Rahikainen 1989, 9. JTHL.

lehden linja muuttui aikaisempaa vapaamielisemmäksi, joten vastaavaa tilausta yhdistyksen omalle lehdelle ei enää ollut.

Rahapulan ohella Iriksen lopettamisen taustalla oli kuitenkin myös ristiriita lehden linjasta ja yleinen erimielisyys SKA:n sisällä. 1970-luvun vaihteessa monet SKA:n ajamista tavoitteista toteutuivat ainakin osittain yhteiskunnan taatessa taiteilijoiden ammatillisen aseman taiteen edistämistä koskeneen lain myötä. Lehden toimittamisesta vuodesta 1969 vastannut Mallander kritisoi kuitenkin keväällä 1971 lopettaessaan yhdistyksen johtoa tyytymisestä näennäisiin uudistuksiin ja ns. partiopoikasosialismista<sup>9</sup>. Lehteä ilmestyi sittemmin vielä yksi jäsennumero ennen sen loppumista kokonaan.

### **2.1.2. Yhteiskunta kiinnostuu taiteilijoista :Laki taiteen edistämisestä**

Taiteen yhteiskunnallinen arvostus kohosi 1960-luvulla samalla kun valtion vastuualue taiteesta laajeni. Kun laki valtion taidehallinnon uudistamisesta astui voimaan 1.1.1968. Puolueet alkoivat yleisesti tunnustaa taiteen poliittiset funktiot, minkä seurauksena koko taiteen järjestökenttä puoluepolitisoitui. Yhteiskunnallistuminen toi taiteelle sekä taloudellista, että poliittista tukea.<sup>10</sup>

Vuonna 1966 maahan saatiin vasemmistoenemmistöinen eduskunta ensi kertaa sodan jälkeen. Erityisesti vasemmistopuolueet lähtivät yhteiskunnallisen radikalismien hengessä ajamaan kulttuuripoliittisia ohjelmiaan. Skdl:n kulttuuripoliittisessa ohjelmassa katsottiin tieteen ja taiteen menestyksellisen tuen olevan toteutettavissa vain vain täydellisen vapauden ilmapiirissä. Käytännössä tämän katsottiin tarkoittavan taiteen harjoitusta rajoittavien taloudellisten ja poliittisten esteiden poistamista. SKP:n ohjelmassa tieteen ja taiteen harjoittajien tukeminen nähtiin tärkeinä tekijöinä rakennettaessa sosialistista

---

<sup>9</sup> Mallander, Taide 4/1971, 2. Mallanderin mukaan lopullisen välirikon hänen ja SKA:n politisoituneen siiven välillä aiheutti Iriksen ns. Fluxus-numero(8/1970), jossa esiteltiin mm. Yoko Onon ja Nam Yune Paikin taidetta. Mallanderin tiedonanto 20.4.1998.

<sup>10</sup> Talasmaa 1985, 106. HTHL.

yhteiskuntaa.<sup>11</sup> Myös muiden puolueiden ohjelmissa kiinnitettiin huomiota kulttuuripoliittiseen toimintaan ja kiinnitettiin huomiota mm. taidehallinnon kehittämiseen, näyttelytoiminnan turvaamiseen, taidehankintamäärärahoihin ja taidekoulutuksen tason parantamiseen. Myös taiteilijapalkkakysymys oli huomioitu ja Keskustan ohjelmassa siihen otettiin myönteinen kanta. Kokoomus ja SDP olivat varovaisempia, mutta molemmat kannattivat apurahajärjestelmän kehittämistä suuntaan, joka takaisi taiteilijoille säännöllisen toimeentulon. Taide-lehden tuolloinen päätoimittaja *Lauri Ahlgren* totesikin 1971 puolueiden ottaneen vihdoin kulttuurin osaksi tavoiteohjelmiaan. Samalla hän patisteli taiteilijoita ottamaan osaa kulttuuripoliittikkaan, koska Ahlgrenin mukaan “suorin tie taiteen elinehtojen parantamiseen on yhteiskunnallinen toiminta, joka tapahtuu parhaiten puolueiden kautta”.<sup>12</sup>

Vielä 1967 taiteen järjestökenttä oli asettunut vastustamaan poliittisen päätöksenteon vaikutusta taidehallintoon. Vuosikymmenenvaihteen ilmapiirin muutos näkyi mm. siinä, että vuonna 1971 nimetyistä valtion taidetoimikuntien jäsenistä suurin osa ilmoittautui jonkin puolueen kannattajaksi seuraavien kolmen vuoden kuluessa. Sodanjälkeisellä kaudella taiteilijat olivat vaikuttaneet pääasiassa puolueiden sisällä, nyt poliittinen ryhmittäminen tapahtui myös taidejärjestöissä. Vasemmiston keskuudessa 1960-luvun lopun tajunnanvallankumousvaiheen jälkeen vallitsevan aseman saivat marxilaiset näkemykset, joissa korostuivat näkemykset kulttuurin luokkaluonteesta. 1970-luvulla taide saikin poliittisen funktion.<sup>13</sup>

Käytännön tasolla taiteen yhteiskunnallista asemaa koskevat uudistukset toteutuivat pääosin 1970-luvun puolella. Vuonna 1969 astui voimaan laki taiteen edistämisestä, joskin kokonaisuudessaan sen vaikutukset näkyivät vasta vuonna 1974. Lisäksi saatiin laki, joka toi taiteilijaprofessuurit, lisätyt taiteilija-apurahat ja kohdeapurahat. Myös

---

<sup>11</sup> Tuomikoski-Leskelä 1977, 187.

<sup>12</sup> Ahlgren, *Taide* 5/71, 5-7 ja 45.

<sup>13</sup> Tuomikoski-Leskelä 1977, 269-270.

taiteilijaeläkkeiden määrä ja määrärahat taideteosten ostoon lisääntyivät 1970-luvulla.<sup>14</sup> Taiteilijoiden sosioekonomista asemaa edistävien uudistusten ja taiteenedistämislainsäädännön myötä julkisen vallan osuus taidekentällä kasvoi samalla kun taidekenttä sidottiin aikaisempaa kiinteämmin politiikkaan.

---

<sup>14</sup> Reitala 1982, 463-466.

## 2.2. Taidekentän tilanne

Suomalaiseen kuvataiteeseen 1960-luku oli tuonut runsaasti uusia virtauksia ja vaikutteita. Vuosikymmenen alkua leimasi informalismin läpilyönti ja se sai meillä avantgardistisen taidesuunnan aseman. Vuosikymmenen puolivälissä tämän aseman valtasi kuitenkin poptaide, joka nyt vuorostaan otettiin varsinkin nuorempien taiteilijoiden taholta innokkaasti vastaan. Popista tuli nopeasti nuorten omaksuma taidesuunta, mutta vanhemman polven edustajien parissa se sai ristiriitaisen vastaanoton.

### 2.2.1. Pop - nuorten taidesuunta

Poptaiteen pioneereja ovat esim. yhdysvaltalainen *Jasper Johns*, joka jo 1950-luvun puolivälissä käytti töissään massakulttuurin aiheita tehden töitä mm. oluttölkeistä ja USA:n lipusta. Samaan aikaan myös englantilainen Robert Rauschenberg teki maalauksia, joiden lähtökohtina olivat populaarit sarjakuvat. Maailmanlaajuisesti tunnetuksi tullessa muodossaan poptaide syntyi kuitenkin muutamien

amerikkalaistaiteilijoiden studioissa noin 1959-1960. Poptaiteen tunnetuimpiin nimiin lasketaan mm. amerikkalaiset *Andy Warhol*, *Claes Oldenburg* ja *Roy Lichtenstein*, jonka sarjakuva-aiheiset työt (KUVA 6) muodostuivat esikuvaksi kaikille sarjakuvaa käyttäneille poptaiteilijoille.<sup>15</sup>



6. Roy Lichtenstein: M-Maybe (A Girl's Picture), 1965.

Poptaiteen syntyä 1950- ja 1960-luvuilla USA:ssa ja Englannissa on usein selitetty myös vastareaktionä abstraktin expressionismin edustamalle taiteen autonomisuudelle. Popissa

<sup>15</sup> Höllander 1996, 35-36.

esille nostettiin aikaisemmin esteettisesti merkityksettömänä ja marginaalina pidettyä, poptaiteilijat kuvasivat töissään mm. tavallisia arkiesineitä: pesukonetta, mainosjulistetta, kyljystä. Samalla palattiin takaisin esittävään kuvaan, joskin tämän kuvan merkitys oli nyt kokonaan toinen kuin perinteisessä realismissa.<sup>16</sup> Jos modernissa avantgardetaiteessa siis oli aikaisemmin pohdittu teokseen itseensä liittyviä käsitteitä, kuten milloin työ todella valmistuu tai mihin asti maalausta voitiin yksinkertaistaa, korostui poptaiteessa kysymys siitä kuinka lähelle alkuperäistä massakulttuurituotetta teos saattoi tulla menettämättä uniikkityön asemaansa.<sup>17</sup>



7. Leo Lindsten: James Bond, 1965.

Ensimmäisenä suomalaisista taiteilijoista itse tekemäänsä poptaidetta ennätti esittelemään Leo Lindsten, joka 1965 piti kaksi poptaiteen näyttelyä Lappeenrannassa ja Helsingissä. Lichensteinin tapaan Lindsten käytti teostensa lähtökohtina usein sarjakuvaruutuja (KUVA 7). Samoin, Lichensteinia myötäillen Lindsten totesi popin edustavan "coolia" suhtautumista taiteeseen, mutta perusteli toisaalta sarjakuvien

käyttöä myös yhteiskunnallisilla syillä. Lindstenin mukaan uuden taiteen tuli olla sosiaalista käyttö- ja kulutustavaraa ja hän toivoi voivansa kiinnittää huomiota siihen, että pienet sarjakuvat olivat taideteoksia jo sinänsä.<sup>18</sup> Ulla Vihannan mukaan Lindstenin suhde poptaiteeseen oli kuitenkin huomattavasti romantisoivampi kuin Lichensteinillä. Hänen poptaiteelle asettamaansa tehtävään liittyi usko, jonka mukaan taiteella populaarikulttuurin tavoin oli kyky saavuttaa suuret massat ja mahdollistaa näiden identifioituminen itseensä.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Vihanta 1992, 15.

<sup>17</sup> Lippard 1966, 27.

<sup>18</sup> Talasmaa 1985, 48-51. HTHL.

<sup>19</sup> Vihanta 1992, 17.



Vuoden 1965 syksyllä pidettiin ns. "reputettujen ryhmän" näyttely. Kolmivuotisnäyttelyn vuoksi ei jokavuotista nuorten näyttelyä tuona vuonna pidetty. Nuorimmille taiteilijoille näyttely olisi ollut tärkeä esiintymispaikka, mutta nyt nämä jäivät sen ulkopuolelle ja mieltä osoittaakseen pystyttivät oman näyttelynsä Helsingin kulttuuritalolle. Protestinäyttelyyn osallistuivat ainakin *Igor Eriksson*(s. 1925), *Alpo Karjalainen*, sekä taideakatemian opiskelijoista *Kari Jylhä*(s. 1939), Niilo Hyttinen ja *Mikael Stierncreutz*(1936-1976). Nuorten näyttelyissä 1966 ja 1967 pop oli jo vahvasti edustettuna, mutta vastakkainasettelu pääosin eri sukupolvia edustaneiden taiteilijoiden välillä säilyi. Niinpä vuoden 1966 nuorten näyttelyssä *Ahti Lavonen*(1928-1970) jopa, kenties edellisyksyn tapahtumia ivatakseen, kirjoitti Lindstenin sarjakuva-aiheisten töiden alle "reputakaa nämä. Ahti."<sup>20</sup> Poptaiteen informalistien ja konkretistien keskuudessa saamaa kielteisyyttä selittää myös se, että poptaiteen nopean läpimurron pelättiin jopa ennakoivan ei-esittävän taiteen loppua.

Nuorten taiteilijoiden keskuudessa uuteen taidesuuntaukseen suhtauduttiin innostuneesti ja sille asetettiin paljon toiveita. Monelle nuoremman polven taiteilijoista pop merkitsi avantgarden kärkeä ja sen avulla voitiin irtautua aikaisemman sukupolven ohjauksesta. Tämä näkyi myös taiteen koulutusjärjestelmään kohdistettuna kritiikkinä. Raimo Reinikainen arvosteli taideakatemian koulua Iriksen ensimmäisessä numerossa 1968 kovin sanoin, kritisoiden mm. koulun opiskelumenetelmien jähmeyttä ja sen järjestyssääntöjen tiukkuutta. Oppilailla kun ei ollut edes oikeutta esittää julkisesti kritiikkiä mistään kouluun liittyvästä asiasta. Myöhemmin Reinikainen ja Jylhä ovat myös muistelleet popin kautta toivotun olevan mahdollista löytää jonkinlainen synteesi perinteisille maalarien, kuvanveistäjien, yms. ammattiteille.<sup>21</sup>Tähän taideakatemian silloinen koulutus ei juuri valmistanut

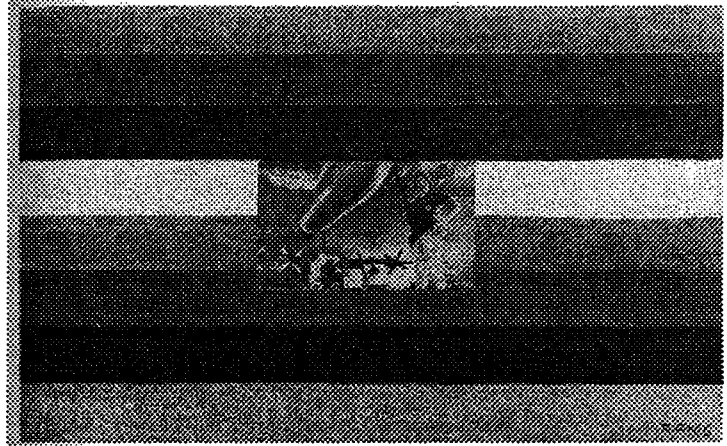
Amerikkalaisen esikuvansa tapaan suomalainen poptaide sisälsi suhteellisen vähän

---

<sup>20</sup> Talasmaa 1985, 52-53. HTHL; Sinisalo 1980, 37.

<sup>21</sup> Reinikainen, *Iris* 1/1968; Talasmaa 1996, 24-27.

suoraa yhteiskunnallista kantaaottavuutta. Ennen kaikkea ulkomaisista esikuvista omaksuttiin uusi ennakkoluuloton asenne, jolla pyrittiin taiteen ja todellisuuden yhdistämiseen aikaisemmasta poikkeavilla tavoilla. Aikaisempaa korostuneempi kantaaottavuus näkyi kuitenkin esimerkiksi Raimo



8. Raimo Reinikainen: Luonnos 2. Yhdysvaltain lipuksi, 1966.

Reinikaisen ja Niilo Hyttisen(s. 1940) tekemissä Vietnam-aiheisissa töissä.<sup>22</sup> Teoksessaan *Luonnos 2. Yhdysvaltain lipuksi*(1966)(KUVA 8) Reinikainen korvasi USA:n lipun tähdet Vietnamin sodasta kertovin lehtikuvien. Vietnamaiheisten teosten vaihe meni molemmilta taiteilijoilta nopeasti ohi, mutta varsinkin Hyttisellä yhteiskunnallinen tendenssi säilyi myöhemmässäkin tuotannossa voimakkaana.

Päivälehtikritiikissä pop herätti ulkomaiden tapaan voimakasta keskustelua. Suuntauksen teoreettisten perusteiden sijaan oltiin käydyssä keskustelussa kuitenkin kiinnostuneempia popin mahdollisuuksista tuoda taiteeseen uutta kantaaottavuutta ja osallistuvuutta. Meillä kuten muuallakin Euroopassa keskusteltiin läpi 1960-luvun siitä oliko pop osallistuvaa taidetta vai ei.

Vuosikymmenen lopulla uusi taidesuunta alkoi kuitenkin saada niin oikeiston kuin vasemmistonkin päivälehdissä osakseen myös yhä lisääntyvää arvostelua. Kun taideakatemian B-rappukäytävästä nimensä ottanut *Bee-ryhmä* esiintyi uudistusmielisenä pidetyn E-Kerhon tiloissa Helsingissä 1967, kirjoitti Ahti Susiluoto(s.1940) *Kansan Uutisissa* näiden näyttelyn eroavan lopultakin vain vähän esim. maaliskuulaisten vastaavasta taidehallissa. Susiluodon mukaan kyseiset taiteilijat olivat tärkeä osa vasemmiston sen hetkistä kuvallista ajattelua, mutta välimatka ”porvarillisiin” taiteilijoihin oli silmiinpistävä lyhyt. *Uuden Suomen* kriitikko Sakari Sunila taas kirjoitti

<sup>22</sup> Vihanta 1992, 18-19.

näyttelyn täyttäneen ennakko-odotukset korkeintaan osittain, koska vain Pekka Syrjän Vietnam-aiheiset teokset edustivat suoranaisesti yhteiskunnallista linjaa, muiden askarrella “kuvallisten ja yhteiskunnallisesti vaarattomampien ilmiöiden selvittämisen linjoilla”. Kirjoituksensa Sunila päätti toteamalla näyttelyn kiintoisaksi vaikka uusia asioita tuotiinkin kuvataiteissa niin harvoin esille.<sup>23</sup>

Yhteenvetona voidaan todeta, että popin odotettiin lähentävän taidemaailman melko autonomista kenttää muuhun yhteiskuntaan, tuovan taidetta lähemmäs kansaa tai päinvastoin. Kun näin ei käynyt, alettiin kritiikissä vaatia siltä yhteiskunnallisia kannanottoja tai todettiin sen edustavan samaa esteettistä eskapismia kuin muukin kuvataide. Poptaiteen läpilyönti ja sen saavuttama suosio murensivat kuitenkin 1960-luvun alun taidekentän eriytynyttä asemaa kumoamalla eräitä modernismin keskeisiä ontologisia perusolettamuksia, joita olivat mm. käsitykset taiteen esteettisestä autonomiasta. Uuden taidekäsityksen lopullinen läpilyönti tapahtui nuoren kriitikopolven tuella, joista monet - kuten Raimo Reinikainen, Leo Lindsten ja Kari Jylhä - olivat itsekin taiteilijoita. Heidän kritiikkinsä taidemaailmaan vallisevaa rakennetta kohtaan tapahtui sekä taideteosten tuottamisen, että niiden verbaalisen legitimaation kautta.<sup>24</sup>

### **2.2.2. Akatemian piikkipäärynä ja 13 eri mieltä**

Vuoden 1968 kolmivuotisnäyttelyssä konflikti nuoremman ja vanhemman polven taiteilijoiden välillä puhkesi jälleen esiin. Näyttely oli omistettu YK:n ihmisoikeusvuodelle, tunnuksenaan luomisen oikeus. Varsinaisia protesteja ei esitetty, joskin osa taiteilijoista oli peittänyt joukon teoksiaan vastalauseeksi radion ja television uutispimennolle.

---

<sup>23</sup> A.S.[Susiluoto], ”Teemasta muunnelmat...”, KU 9.4.1967; Sunila, “Bee-ryhmä”, US 18.4.1967.

<sup>24</sup> Elovirta, Taide 2/1991.

Edellisvuosien protesteista oppineena näyttelyn Jury oli nyt sijoittanut pop-sävytteisen taiteen omaan saliinsa. Uusrealismin ja popin välisiä eroja alkoi kuitenkin olla jo melko vaikea hahmottaa, eikä ratkaisua pidetty kaikissa suhteissa onnistuneena. Esimerkiksi kriitikko *A.I.Routio* määritteli osallistujista ainoastaan *Paul Osipowin*(s. 1939) puhtaasti poptaiteilijaksi. Poptaiteen henkeä lähestyivät myös esimerkiksi *Kari Jylhä*(s. 1939) ja *Esko Tirronen*(s.1934), mutta heidän töitään voitiin luonnehtia myös uusfiguratiivisina.<sup>25</sup>

Helsingin Sanomien kriitikko *Markku Valkonen* puolestaan kirjoitti uudemman kokeilevan taiteen vähäisestä osuudesta näyttelyssä. Valkonen totesi kolmivuotisnäyttelyn olevan keskipolven hallitsema, mistä kärsivät eniten nuoremmat maalarit. Näyttelyyn tarjotuista 3000:sta teoksesta vain 500 oli ylittänyt karsintakynnyksen. Kiistaa aiheuttavan valinnan sijaan Valkonen ehdotti näyttelyn muuttamista avoimeksi, jolloin kiistaa voisi syntyä korkeintaan ripustuksesta.<sup>26</sup> Valkosta huomattavasti kriittisemmän kannan otti *Kansan Uutisissa* kirjoittanut Leo Lindsten, joka *Akatemian piikkipäärinä*-nimikkeellä otsikoimassaan artikkelissa väitti kolmivuotisnäyttelyä vanhakantaisen oikeistohenkiseksi instituutioksi. Arvostelunsa hän kohdisti ei-esittävää taidetta edustaneisiin vanhemman polven taiteilijoihin, nimeltä mainiten informalistit.<sup>27</sup>

Lindsten oli jälleen mukana vuosinäyttelyä vastaan suunnattua protestinäyttelyä järjestämässä kun *Kluuvin Galleriassa* avattiin rinnakkain kolmivuotisnäyttelyn kanssa näyttely *13 eri mieltä*. Kaupungin taidemuseon tuella hiljattain avattu Kluuvin Galleria oli tarkoitettu nimenomaan nuorille taiteilijoille ja se pyrki tarjomaan näille mahdollisuuden saada töitensä esille. Galleria toimi kunnallisin varoin, mutta silti yksityisgallerian tavoin. Nuorille taiteilijoille paikka oli senkin vuoksi otollinen, että näyttelyn pitäjiä maksettaviksi koituivat vain jatkuvat menot, kuten valaistus- ja siivouskustannukset,

---

<sup>25</sup> Routio, "Kolmivuotisnäyttelystä II", Kauppalehti 15.11.1968.

<sup>26</sup> Valkonen, "Kerran kolmessa...", US 10.11.1968.

<sup>27</sup> Lindsten, "Akatemian piikkipäärinä...", KU 10.11.1968.

teostensa myyntitulot nämä saivat kokonaisuudessaan itselleen. Varsinaista vuokraa ei näytteilleasettajilta myöskään peritty.<sup>28</sup>

Mukana oli sekä popptaiteilijoita, että abstraktimpien suuntausten edustajia<sup>29</sup>. Huolimatta näyttelyn protestiluonteesta siihen osallistuneet taiteilijat eivät edustaneet minkään aatteen ympärille ryhmittynyttä joukkoa, vaan osallistuivat kukin itsenäisesti. Organisoijana toimineen J.O.Mallanderin mukaan näyttelyn nimen olikin tarkoitus tuoda julki sekä taiteilijoiden erimielisyys kolmivuotisnäyttelyn Juryn kanssa että näiden keskinäinen erimielisyys suuntauksista.<sup>30</sup>

Protestinäyttelyä ei noteerattu merkittävästi kaikissa lehdissä, mm. *Helsingin sanomissa* Tuuli Reijonen kirjoitti siitä vain muutaman kappaleen tiivistelmän näyttelykalenteriin vasta kun näyttely oli ollut auki jo kuukauden päivät. Reijonen huomautti, etteivät kaikki esillä olleista taiteilijoista olleet joutuneet reputetuiksi kolmivuotisnäyttelystä. Näyttelyn sisällön hän määritteli jäljittelyksi ulkomaisista virtauksista, mikä saattoi tuottaa tyydytystä tekijöilleen muttei välttämättä katsojille. Ainoan myönteisen palautteen kritiikissä saivat konkretistit, mutta heidänkin töissään oli Reijosen mukaan "leikkimieltä ja mielikuvituksen lentoa enemmän kuin taiteellista panosta".<sup>31</sup> Myönteisempiäkin kommentteja esitettiin. Kansan Uutisissa Raimo Reinikainen kirjoitti näyttelyn olevan mielenkiintoinen ja tarpeellinen lisähuone vuosinäyttelyyn, koska pienessä galleriassa teoksilla oli väistämättä paremmat mahdollisuudet päästä esille. Laadullisesti teokset olivat Reinikaisen mukaan radikaalisuudeltaan tai konservatiivisuudeltaan verrattavissa kolmivuotisnäyttelyssä esillä olleisiin töihin. Uudessa Suomessa Sakari Sunila totesi kyseessä olevan oppositionäyttely mikäli taiteilijat tai näiden teokset olivat todella eri

---

<sup>28</sup> Bell 1988, 2-4.

<sup>29</sup> Lindstenin ja Mallanderin ohella näyttelyyn osallistuivat *Jukka Hänninen, Olli Lyytikäinen(1949-1987), Markus Heikkerö, Kullervo Leinonen, Pekka Syrjä, Zoltan Popovits(s. 1940), Tapani Tamminen(s. 1937), Aimo Taleva, Jorma Hautala, Seppo Kärkkäinen(s. 1935) ja Outi Ikkala(s. 1935)*. Mallander, "Våda för...", Hbl 13.12.1968.

<sup>30</sup> Mallanderin tiedonanto 10.7.1997.

<sup>31</sup> Reijonen, "Näyttelykatsaus", HS 13.12.1968.

mieltä. Mikäli teokset kuitenkin jättivät vastaamatta taidekeskustelussa esiin nousseisiin periaatteellisiin kysymyksiin ja menivät virran mukana, silloin kyseessä oleville taiteilijoille oli tärkeää vain sanoa olevansa oppositiossa. Näyttelyn yhteiskunnallinen merkitys oli Sunilan mukaan vähäinen, koska se muun galleriataiteen tavoin jäi elitistiseksi ja etäiseksi suurille ihmisjoukoille.<sup>32</sup>

### 2.2.3. Nuorten näyttely 1969

Vuonna 1969 järjestetyille nuorten näyttelyille oli ensimmäistä kertaa sen historian aikana annettu etukäteen teema, ajalleen tyypillisesti ”taide välineenä”. Teema oli ainoastaan suuntaa antava, eikä sillä oltu haluttu rajoittaa teosten valintaa. Juryn mukaan teeman asettamisella pyrittiin luomaan näyttelystä ajankohtainen ja kantaaottava, yleensä taiteen käyttäminen yhteiskunnallisten kannanottojen välineenä kun liikkui enemmän teorian kuin käytännön tasolla. Näyttelyssä esitettiin kuitenkin kolme protestia, jotka kaikki liittyivät kysymykseen taiteen yhteiskunnallisesta asemasta.

Ensimmäisen protesteista esittivät konstruktivistit. Protestin allekirjoittaneet *Tor Arne* (s. 1934), *Juhana Blomstedt* (s. 1937), *Carolus Enckell* (s. 1945), Outi Ikkala ja Seppo Kärkkäinen totesivat teeman valinnan merkitsevän itse asiassa taiteen vapauden rajoittamista. Lisäksi he totesivat teeman antamisen olevan ”järjestelmän syötti ja eräs kriitikoiden esiintymis- ja ohjaamis- ja vallanhalun ilmenemismuoto”. SKA taas painotti omassa protestissaan osallistumisen ja kannanottojen tapahtuvan todellisesta tarpeesta, ei tilauksesta. Lisäksi SKA totesi taideinstituution selvimmän ilmentävän yhteiskunnan autoritaarisuutta. Mikäli taloudellisista ja konservatiivisista valtarakenteista vapaata taidetta ei ollut tarjota, sai nuorten näyttelykin mennä, sillä silloin se oli hylättävä instituutio. Lisäksi mainittiin sellaisten muutosten olevan vaarallisimpia, jotka eivät horjuta valtarakenteita, vaan säilyttävät olemassaolevan ohjaamalla tyytymättömyyden näennäisiin uudistuksiin. Näyttelyn järjestäjiä SKA kritisoi ennen kaikkea siitä, ettei

---

<sup>32</sup> Reinikainen, ”Eräs oppositio”, KU 30.11.1968; Sunila, ”Kuvan oppositio”, US 9.12.1968; Sunila, ”Kuka tekisi meille kuvia”, US 15.12.1968.

yläikärajaa ollut vieläkään laskettu vaan 40-vuotiasta pidettiin edelleen itsepintaisesti nuorena.<sup>33</sup> Samaa asiaa kritisoi HS:ssä myös Soili Sinisalo, huomauttaen kuitenkin näyttelykutsun olleen osoitettu solidaarisesti kaikille ilmaisutavoille, joten sen valossa yhden ajattelutavan suosimiselta ja suvaitsemattomuudelta vaikuttivat pikemminkin SKA:n ja konstruktivistien protestit<sup>34</sup>.

Kolmannen, ns. vastaprotestin esittivät näyttelyssä sen komissaari Markku Valkonen ja Juryn jäsen Kari Jylhä, jotka perustelivat teeman valintaa tarpeella taiteen yhteiskunnallisten seurausten ja todellisten ristiriitojen tiedostamisesta. Heidän mukaansa:

“...spontaanisti ei tähän mennessä ole syntynyt juuri mitään taidetta, joka todella olisi kapula järjestelmän rattaissa. SKA:n julkilausumaa lukiessa tulee auttamatta mieleen, ettei sitä synny vastakaan, sillä niin pohjaton individualismi ja suitsien pelko tekstistä heijastuu...On lisäksi hyvä muistaa, manifesti instituution seinällä on Järjestelmän ansassa. Siellä se suvaitaan hengiltä.”<sup>35</sup>

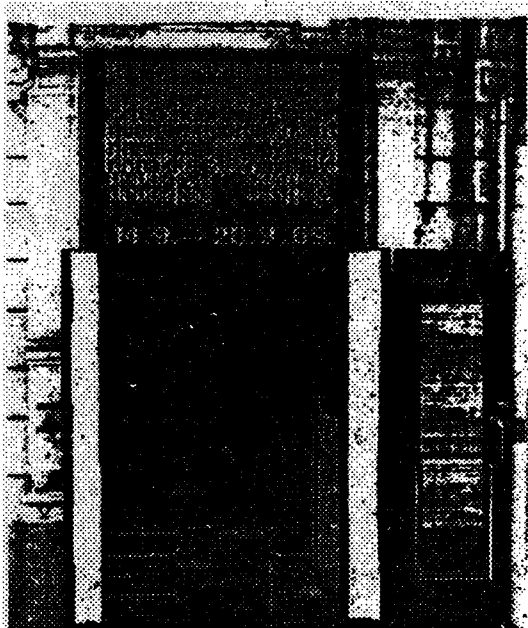
Helsingin Sanomissa näyttelystä kirjoittanut Marja-Leena Wegelius viittasi taiteen yhteiskunnallisen aseman osalta ruotsalaisiin taidelehtiin, kuten Paletten ja Konstrevy, jotka olivat ymmärtäneet ottaa tehtäväkseen käsitellä taidetta osana muita yhteiskunnallisia ilmiöitä ja sivusivat näin myös erilaisia protesti-ilmiöitä. Taide-lehdessä sen sijaan tehtiin jyrkkää pesäeroa taiteen ja politiikan välillä perusteluna taiteen vapaus. Sanotuksi ei Wegeliuksen mukaan kuitenkaan tullut mikä oli tämän vapauden hinta. Lisäksi Wegelius totesi taiteen olevan huono väline vaikuttamiseen ja kannanottoon ainakin niin kauan se pysytteli nuorten näyttelyn kaltaisissa kavalkadeissa. Myös hän

---

<sup>33</sup> “Taidetta ja protestia...”, HS 8.9.1969.

<sup>34</sup> Sinisalo, “Tapahtui nuorten...”, HS 21.9.1969.

<sup>35</sup> “Nuorten näyttely”, Iris 7/69.



9. Nuorten rinnakkaisnäyttelyn sisäänkäynti.  
US:n lehtikuva.

valitteli näyttelyn yleisilmeen laimeutta ja yhtyi näkemykseen, jonka mukaan radikaali nuorennusleikkaus saattaisi olla paikallaan.<sup>36</sup>Tätä mieltä olivat varmasti myös ne nuorten näyttelyssä poisjurutetyt, jotka järjestivät samaan aikaan syyskuussa oman rinnakkaisnäyttelynsä. Näyttely pidettiin vanhassa Apteekin talossa Esplanadin kulmalla, joka oli hiljattain saanut purkutuomion,<sup>37</sup>ja jatkoi siis sitä protestinäyttelyiden sarjaa, joka jo useamman vuoden ajan oli seurannut rinnan kolmivuotisnäyttelyn ja nuorten näyttelyiden kanssa.

Virallisen nuorten näyttelyn herättämän protestikohun ollessa kiihkeimmillään rinnakkaisnäyttelystä ei kuitenkaan kirjoitettu lehdissä, vaikka *Uusi Suomi* julkaisikin sen sisäänkäynnistä kuvan näyttelykalenterissaan(KUVA 9).

Lehdistössä nuorten näyttelyn herättämät kysymykset laajenivat koskemaan pian paitsi taiteen asemaa, myös taiteilijan taloudellista tilannetta. Wegeliuksen artikkeliin vastannut Inari Krohn(s. 1945) mm. kirjoitti taiteilijan työskentelevän taloudellisen paineen alla samaan aikaan kun häneltä vaadittiin aikaisempaa enemmän yhteiskunnallista osallistumista ja poliittista asennoitumista. Taiteilijan vapautta Krohn rohkeni epäillä menneisyyden jäänteeksi jo paluusuuntaan kääntyneestä renessanssista.<sup>38</sup> Nuorten näyttelyä seuranneessa keskustelutilaisuudessa varsinaiseksi teemaksi oli kuitenkin valittu juuri taiteen vapaus. Keskustelussa konkretistit korostivat taiteen merkitystä ihmisen identiteetin etsinnän välineenä, kun taas SKA:laiset kiinnittivät huomionsa taiteen yhteiskunnalliseen merkitykseen. Viimeksimainittujen näkemyksen asiasta tiivistänyt Perttu Näsänen totesi näyttelyn osoittaneen mitä tapahtuu “kun porvarillinen

<sup>36</sup> Wegelius, “Nuorten näyttely...” ja “Taiteilijan talous ja Status”, HS 14.9.1969.

<sup>37</sup> Antero Kareen tiedonanto 13.3.98.

<sup>38</sup> Krohn, “Keskustelua. Taiteilijan...”, HS 17.9.1969.



yhteiskunta tilaa osallistuvaa taidetta: Se saa porvarillista osallistuvaa taidetta.” Keskustelua näyttelyn herättämistä kysymyksistä käytiin edelleen vielä esimerkiksi Taide-lehdessä.<sup>39</sup>

Osallistuvan taiteen herättämät kysymykset olivat tärkeimpänä teemana myös SKA:n Hämeenlinnan taidemuseossa toteuttamassa *Kuvasuomi 69* näyttelyssä. Taidemuseon ensimmäisen huoneen seinille oli mm. tekstattu kuvataidelautakuntien ajatuksia taide- ja kulttuurisektorin kehittämisestä ja ammattitaiteilijoiden erottamisesta amatööreistä. Huoneen koko peräseinä oli peitetty valokuvakollaasein, jotka kuvasivat kulutusyhteiskunnalle ominaista ihanteiden siirtämistä visuaalisten kuvien (kuten mainokset) kautta. Välihuoneessa pyöri tauotta diaesityksiä ja ääninauhoja. Toinen suurempi huone taas oli varattu yleisölle toimitilaksi, jossa nämä saivat tuoda julki oman mielipiteensä tekstein tai kuvin. Oheistiedotteessaan SKA asettui kannattamaan taiteilijoiden rinnastamista muihin työtätekeviin ja taiteilijoiden sosiaaliturvan luomista. Lisäksi se vastusti yhteiskunnan holhoavaa ja rajoittavaa vaikutusta taiteeseen, mutta esitti uudistusvaatimuksensa myös taiteen käsitteestä:

“Taiteilijan ainoa tehtävä tällä hetkellä tuntuu olevan oman persoonallisuuden ilmituominen. Se on suuri tragedia kuvan historian edessä. Yksilöity tiedostaminen on köyhää informaatiota. Liikuttaako toisia henkilöitä kollektiivisesti henkilökohtaisten tuntemusten esittäminen. Ei.”<sup>40</sup>

Kuvataidekentän sisäinen kahtiajakautuminen oli saanut alkunsa jo vuosikymmenen puolivälistä pop-taiteen kyseenalaistettua modernismin taidekäsitteiden perusteet. Kriisin puhjetessa avoimeksi riidaksi kritiikin kohteeksi joutui koko taidemaailma, erityisesti taideinstituution elitistinen luonne ja alisteisuus porvarilliselle yhteiskuntajärjestykselle. Asettaessaan teeman nuorten näyttelylle jury pyrki selvästi lähentämään irralliseksi koettua kuvataidetta muuhun yhteiskuntaan, minkä toivottiin tuovan helpotusta myös taidekentän sisäistä tilannetta kärjistäneeseen sukupolvikonfliktiin. Ennalta määrätyn

---

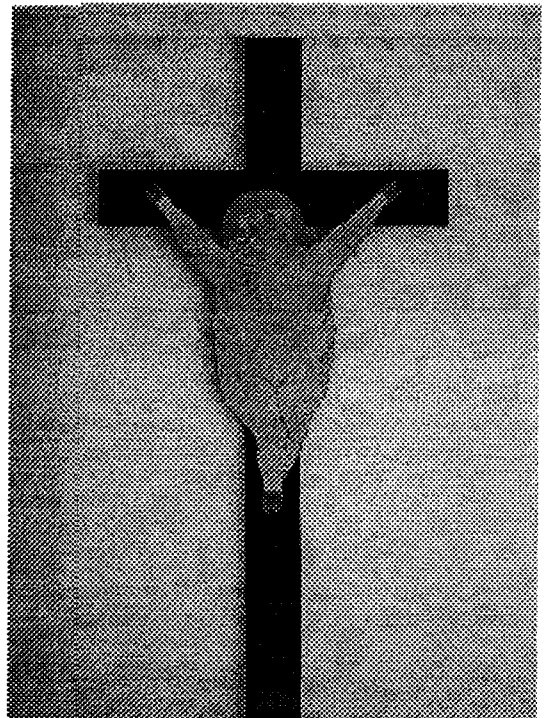
<sup>39</sup> Lintinen, Taide 4/1969, 159, 206-207.

<sup>40</sup> Valkonen, “Kuvantekijöiden Suomi”, US 5.10.1969; Salokannel, “SKA protestoi...”, Ssdm 30.9.1969.

teeman asettaminen tulkittiin kuitenkin eri taideryhmissä yritykseksi sulauttaa soraäänät samaan muottiin. Protesteitta toteutuessaanhan näyttely olisi liittänyt ne näennäisen yhtenäiseksi taidेरintamaksi.

Euroopan tapaan keskustelu taiteen asemasta kärjistyi myös Suomessa ns. ortodoksien ja revisionistien väliseksi kiistaksi. Ensimmäiset korostivat taiteen merkitystä yksilön sisäisen maailman avartajana, jälkimmäiset taas taiteen mahdollisuuksia toimia yhteiskunnallisena muutosvoimana. Myös kuvataidekriitikot vaikuttivat aiheen ajankohtaistumiseen vaatimalla taiteilijoilta selviä kannanottoja pelkkien julistusten sijaan. Yleisesti ottaen kriitikot olivat kannanotoissaan pessimistisempiä kuin kuvataiteilijat, mutta painottivat kuitenkin taiteilijan vastuuta. Ristiriitatilanne syntyi kuvataiteen murrosvaiheen osuessa yksin yhteiskunnallisen kuohunnan vuosien kanssa. Poliittisesti herkempiin taiteenaloihin, kuten kirjallisuuteen ja teatteriin verrattuna kuvataiteessa ilmenneessä sukupolvikonfliktissa oli selvä viive.<sup>41</sup>

Nuorten näyttelyn tiimoilta alkaneelle osallistumiskeskustelulle antoi oman sävynsä *Harro Koskisen*(s. 1945) näyttelyssä esillä olleesta työstään *Sikamessias*(1969)(KUVA 10) saama jumalanpilkkasyyte. Maallikkosaarnaajan sikamessiaasta nostama kanne johti poliisitutkintaan, jossa myös toinen Koskisen työ, ns. *Sikavaakuna*(1969), todettiin Suomen lakia loukkaavaksi. Pitkällisen oikeusprosessin jälkeen taiteilija ja myös näyttelyn juryn jäsenet saivat lopulta langettavan tuomion vuonna 1973.<sup>42</sup> *Andrea Svedlinin* mukaan oikeudenkäynnille oli sekä



10. Harro Koskinen: *Sikamessias*, 1969.

<sup>41</sup> Karttunen 1989, 66. HYV.

<sup>42</sup> Björkvist 1996, 29-30. KIÄÄ.

taidekentän että oikeusjärjestelmän taholta olemassa selvä sosiaalinen tilaus. Kansallisiin ja uskonnollisiin tunnusmerkkeihin kohdistuvana symbolisena loukkauksena oikeudenkäynnissä ei sinänsä ollut mitään uutta. Kuvataiteen parista puuttui kuitenkin kirjastosien(Salama ja Rintala) kaltainen kulttuuriskandaali. Salaman tapauksen jälkeen lakia oli myös muutettu ja Koskinen tuomittiin uuden lievemmän lain mukaan. Svedlin toteaaakin Koskisen pudonneen kuvataidekentälle syntyneiden erottelusysteemien ulkopuolelle yleisen suuntauksen käydessä kohti dogmatisoitumista ja puoluepolitiikkaa. Niinpä taidekentän suhtautumiselle oikeudenkäyntiin olikin tunnusomaista taiteilijan vapauden puolustaminen ulospäin, mutta asian vaikeneminen sisälläpäin kuoliaaksi.<sup>43</sup>

Valtiovallan puolelta sikamessiasoikeudenkäynti antoi selvän merkin siitä mihin asti ns. osallistuvaa taidetta oltiin valmiita sulattamaan. Samalla syntyi myös jonkinlainen normi siitä millaista osallistuvan taiteen tuli olla, tai ainakin millaista se ei saanut olla. Taidekentän kannalta oikeudenkäynnin välittömin merkitys olikin siinä, että siihen kohdistetut oikeustoimet pakottivat taiteilijat aikaisempaa selvemmin määrittelemään oman osallistuvuutensa ja taiteensa rajat.

#### **2.2.4. Taiteilijan on valittava roolinsa**

Osallistumiskeskustelu jatkui edelleen 1970-luvun puolella, vaikka nuorten näyttelyn tunteita kumentanut ensivaihe olikin jo laantunut kevääksi 1970. Suomen taiteen vuosikirja 1969 oli kokonaan omistettu kokonaan aiheelle. Näkemykset kirjan artikkeleissa menivät melko lailla ristiin, mikä antoi mm. kirjaa arvioineelle Marja-liisa Wegeliukselle aiheen ihmetellä mitä osallistuva eli poliittinen taide ylipäänsäkään oli. Lähimenneisyyden kokemukset kun tuntuivat vain osoittavan todeksi väitteen, jonka mukaan poliittinen teos taidenäyttelyssä oli sillä hetkellä useimmiten kertomus taiteilijan halusta olla aktueelli. Vuosikirjaan kirjoittanut Outi Ikkala oli todennut yhteiskunnan houkutusten saattavan pakottaa taiteilijan valintoihin taiteellisen kunniantuntonsa ja pintapuolisen muodikkuuden välillä, mikä sai Wegeliuksen epäilemään niin Ikkalan kuin

---

<sup>43</sup> Svedlin, Taide 1/1990, 53.

monen muunkin todellisen osallistuvuuden astetta:

“Jos tässä on kiteytettynä nykytaiteilijan suhde omaan yhteiskuntaansa ja ympäröivään, hälytysmerkkejä antavaan maailmaan, niin varmaa on että kumoukset ja muutokset tulevat tapahtumaan ilman taiteilijoita ja heidän työnsä perään voi asettaa yhä suurempia kysymysmerkkejä. Mutta ehkäpä taiteilijat luottavat siihen, että uuden vedenpaisumuksen tullessa hyväntahtoinen Noak ottaa heidätkin arkkiinsa.”<sup>44</sup>

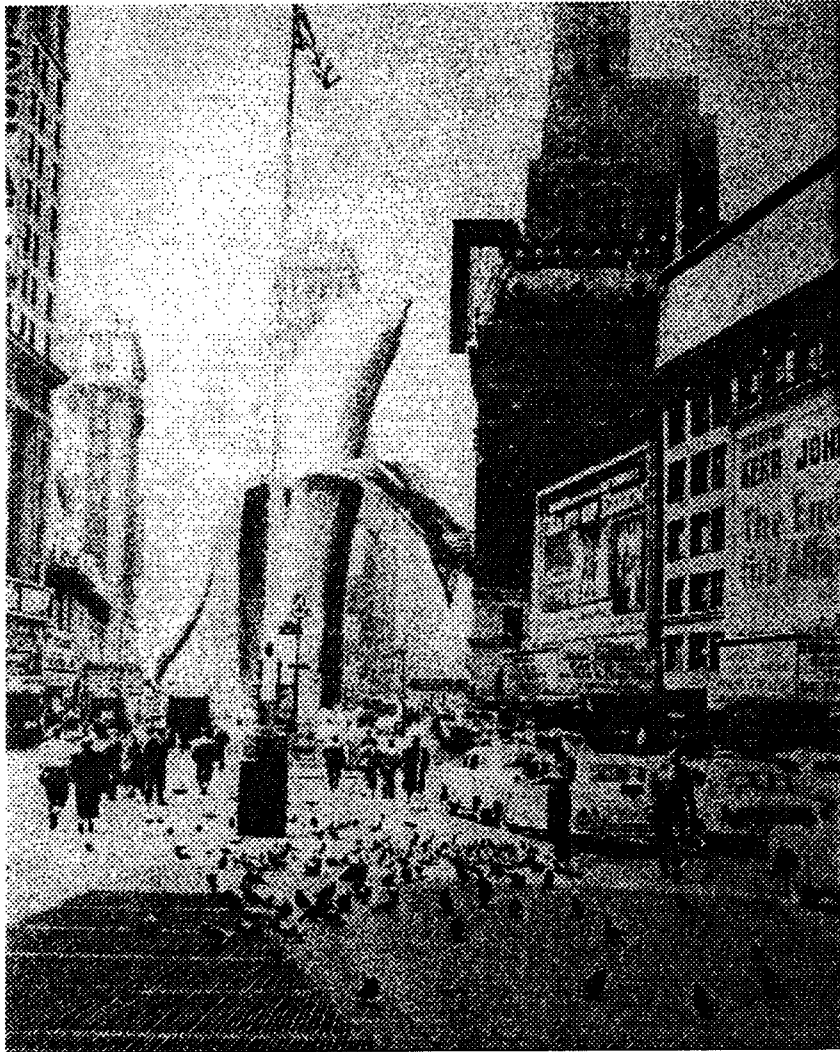
Jo ennen osallistumiskysymyksen nousemista kuvataidekentän hallitsevaksi kiistakapulaksi oli taiteen yhteiskunnallisuudesta käyty keskustelua mm. pop-taiteen yhteydessä. Vuosikymmenen vaihteen kuohunnan myötä taiteilijan osallistuvuudesta tuli kuitenkin taidekentän sisäisiä kiistoja merkittävämpi yhteiskunnallinen kysymys. Esimerkiksi Metalliliiton suuret lakot 1970-luvun alussa ja silloisella mittapuulla korkea työttömyys olivat ajan yhteiskunnallisia ongelmia, joihin taiteilijoidenkin odotettiin ottavan kantaa. 1970-luvun puolella taiteilijoilta alettiinkin pelkän verbaalitason osallistuvuuden sijaan vaatia kannanottojen näkymistä myös suoraan taiteessa.

Soveltuvista osallistumisen muodoista ei kuitenkaan ollut kovin yhtenäistä käsitystä varsinkin kun osallistumisesta tuntui samalla tulleen muoti-ilmiö. *Tapani Kovanen* kirjoitti *Taidelehdessä* 1970 osallistuvien teosten olevan käyttötaidetta, joka lyhyen aktuellin vaiheen jälkeen vanheni nopeasti. Monikaan osallistuva teos ei hänen mukaansa kestänyt taiteellista tarkastelua ja niiden osallistuvuuden aste näkyi lähinnä ajankohtaisina sloganeina kuten “Vietnam” tai “Biafra”. Tällainen osallistuvuus oli Kovasen mukaan lähinnä pinnallista.<sup>45</sup> Lisäksi taiteilijan yhteiskunnalliset kannanotot ja solidaarisuus kansaa kohtaan joutuivat vähintäänkin outoon valoon teosten hinnoittelun myötä. Mahdollisina vaihtoehtoina arvokkaiden uniikkiteosten myyntiin perustuvalla taidejärjestelmälle pohdittiinkin 1970-luvun alun taidekeskustelussa myös esimerkiksi multipplien ja julistetaitteen mahdollisuuksia.

---

<sup>44</sup> Wegelius, “Osallistuva Suomen...”, HS 15.2.1970.

<sup>45</sup> Kovanen, *Taide* 2/1970, 3.



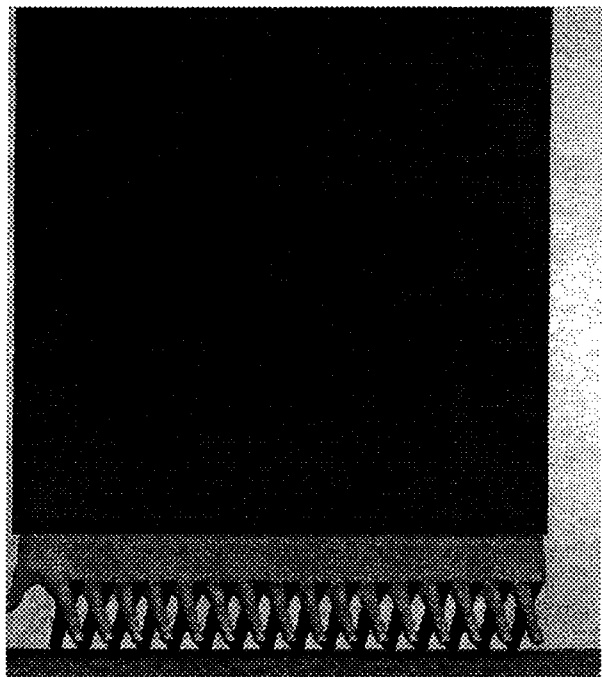
**11. Claes Oldenburgin monumenttiehdotus New Yorkiin.**

Yhä uusien modernismia purkaneiden taidesuuntausten syntyminen 1960-luvun aikana olisaaanut sekä kriitikot että taiteilijat odottamaan jotain merkittävää tapahtuvaksi. Popiin oli suhtauduttu suurin odotuksin ja myös sen jälkeen syntyneissä uusfiguratiivisissa suuntauksissa oli nähtävissä yhteiskunnallista tendenssiä. Uudessa taiteessa ei kuitenkaan juuri ilmennyt suoraa yhteiskunnallisuutta, vaan se tuntui modernismin tapaan sulkeutuvan omaan esteettiseen asemaansa taidekentän sisällä. *Soili Sinisalo* kirjoittikin taiteen yhteiskunnallista asemaa käsitelleessä artikkelikokoelmassa *Irti Kehyksistä* (1970) koko popista minimalismiin ulottuvan taiteen radikaalina pidetyn edistyksellisyyden perustuvan yhteiskunnan ulkokohtaiseen rekisteröintiin ja heijastamiseen. Joukkoon mahtui Sinisalon mukaan yksittäisiä esimerkkejä kriittisestä tendenssistä, kuten Oldenburgin Times Squarelle kaavailtu banaanimonumentti (KUVA 11), mutta

kokonaisuudessaan yleissuuntaus edusti lähinnä kritiikitöntä passiivisuutta.<sup>46</sup> Vaikka uusien taidesuuntauksien voitiin todeta murentaneen taiteilijan elitististä asemaa, eivät ne olleet tuoneet taidetta yhtään lähemmäs ns. tavallista kansaa. Uusi taide ei myöskään monista yhteiskuntakriittisistä piirteistään huolimatta ollut synnyttänyt mitään kattavaa yleissuuntausta, jonka puitteissa taiteilijat olisivat työllään asettuneet samaan rintamaan proletariaatin kanssa.

Herännyt yhteiskunnallisuus näkyi kylläkin undergroundin ohella kotimaisessakin kuvataiteessa esimerkiksi ekokatastrofin ja sodan kuvina, kuten *Arvo Siikamäen*(s. 1943) veistoksissa tai Inari Krohnin naivistisissa vallankumousmaalauksissa. Osallistuvan taiteen huippukohtaan sijoittuu vielä myös esim. *Kimmo Kaivannon*(s. 1932) Amos Andersonin museossa pitämä näyttely *Sormet Pelissä*(KUVA 12), jossa tämä oli kuvannut sormia erilaisissa yhteyksissä. Sormet oli helppo tulkita kapitalismin sormiksi, mutta tämän ohella ne edustivat useita muitakin asioita. Toisinaan ne muotoutuivat poliisivallan, toisinaan rakkauden vertauskuviksi.<sup>47</sup> Taide-lehden sivuilla Kaivannon näyttely synnytti mielipiteenvaihtoa ja mm.

Perttu Näsänen tulkitsi tämän teoksia osallistuvana yleisdemokraattisena kuvana, jolla ei kuitenkaan hänen mukaansa ollut sanottavaa tulevaisuutta edessään. Näsänen mukaan sen sijaan hänen kannattamallaan konkretismilla ja kineettisellä kuvalla oli parhaat mahdollisuudet kehittyä myöhäiskapitalismin aikakaudella ja se tulisi saavuttamaan hienoimmat tuloksensa tulevilla sosialismin aikakaudella. Ihannelilassaan taide olisi Näsänen mukaan tällöin



12. Kimmo Kaivanto: *Ain' laulain työtäs tee...*(1970).

<sup>46</sup> Sinisalo 1970, 74-75.

<sup>47</sup> Valkonen 1990, 119.

demokratisoitunut kuvaksi kuvien joukkoon.<sup>48</sup>

Kaikki eivät olleet yhtä vakuuttuneita abstraktin taiteen soveltuvuudesta tulevan kansantaiteen malliksi. Taiteilijan asemasta 1960-luvun lopulla käyty keskustelu kietoutui väistämättä kysymykseen hänen taiteestaan ja taiteilijan etäännyminen kansasta samaistettiin kritiikissäkin useimmiten abstraktiin taiteeseen. Taiteilijan katsottiin yleisesti voivan vaikuttaa katsojien asenteisiin joko uudistamalla tai muuttamalla niitä. Tämän vuoksi monet vasemmistolaiset taiteilijat katsoivat realistisen taiteen abstraktia paremmin vastaavan osallistumisvaatimuksen tarpeisiin.<sup>49</sup> 1970-luvun alussa konkretistit joutuivatkin puolustusasemiin suhteessa valtasuuntaukseksi nousseeseen työläisrealismiin.

Vuosikymmenen vaihteen jälkeen taidekentän aikaisempi moniarvoinen osallistuminen sai väistyä dogmaattisemman taidekäsityksen tieltä. Myös kriitikot omaksuivat yleisesti uuden suuntauksen vaateet ja taiteilijan yhteiskunnallisuus alettiin yhdistää sosialistisen realismin oppeihin. Niinpä esimerkiksi Ahti Susiluodon kirjoituksissa vuodelta 1973 välittyy jo realismin samaistaminen sellaiseen yhteiskunnalliseen arvomaailmaan, jossa vallitsee horjumaton usko sosialistisen järjestelmän paremmuuteen ja teknologisen kehityksen ideologiaan. Samantapainen edistysusko tulee ainakin implisiittisesti esille myös Markku Valkosen kirjoituksessa vuoden 1972 *Taide kuuluu kansalle*-näyttelystä. Arvioinnissaan Valkonen leimasi aikaisemman osallistuvan taiteen yleisluontoiseksi ja epäselväksi kritiikiksi. Näyttelyn hän sen sijaan näki merkittävänä osoituksena siitä, että vihdoinkin työväenluokan aate näkyi myös kuvataiteissa.<sup>50</sup> Silmiinpistää suurelle osalle muustakin 1970-luvun alun taidekritiikistä on, että osallistuvan taiteen arvot nähdään yleensä kansallisina ja anti-imperialistisina, mutta ennen kaikkea sosialistisina.

---

<sup>48</sup> Näsänen, *Taide* 2/1970, 20-22..

<sup>49</sup> Rahikainen 1989, 88 ja 144-149. JTHL.

<sup>50</sup> Susiluoto, "Uusrealismi Suomessa...", KU 8.7.1973 ja KU 15.7.1973; ks. myös Susiluoto, "Julkaisu, joka...", KU 26.6.1973; Valkonen, "Taide kuuluu kansalle", HS 12.10.1972.

Taidekentän riippuvaisuus itsensä ulkopuolisista normistoista näkyi osaltaan realistisen taidesuuntauksen suhteellisen nopeasti saamassa yleisessä hyväksynnässä. Vuosikymmenen vaihteen avoimiksi protesteiksi ja toisten syyttelyksi kärjistyneen vaiheen jälkeen tarvittiin yhtenäistävästä suuntausta, jonka olisi voitu katsoa oikeuttavan taiteen uuden tukijärjestelmän myös kansan suurten rivien silmissä. Kun soveltuvaa osallistumisen vaatimukset täyttäneestä yleissuuntausta ei tuntunut muuten muodostuvan saivat sellaisen mallina toimia esikuvat sosialistisesta realismista. Tämän vuoksi työläisrealismi saikin Suomessa legitimaationsa ilman, että se olisi joutunut lyömään itseään läpi avantgardistisena suuntauksena.

*Sari Karttunen* on todennut suomalaisen kuvataidekentän osallistuneen 1960-luvun kulttuuriradikalismiin hyvin jähmeästi. Niinpä esimerkiksi kriitikoiden ja muiden taidekentän “portinvartijoiden” oli suorastaan painostettava taiteilijoista esiin yhteiskunnallista taidetta ja kannanottoja osallistumiskysymykseen. Vielä 1968 Taidelehden sivuilla käyty keskustelu taiteilijan asemasta säilyi laimeana. Samaan aikaan kun Italian ja Ranskan kuvataiteilijat olivat kiinteästi mukana Euroopan hullun vuoden tapahtumissa, Suomen tärkeimmässä kuvataidelehdessä hädin tuskin mainittiin edes kansainvälisten biennaalien boikotteja. Suomessa havahduttiin ulkomaisiin tapahtumiin vasta jälkijunassa, pikemminkin Ruotsin kautta saatujen ulkopuolisten vaikutteiden johdosta kuin spontaanisti. Kun keskustelu Suomessa lopulta käynnistyi, sai se melko nopeasti poliittisen ja yhteiskunnallisen luonteen. 1970-luvun puolella kuvataidekentän “jähmeys” näkyi mm. kyvyttömyytenä irtautua taakaksi nousseesta yhteiskunnallisesta realismista.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Karttusen mukaan tämä kertoo ennen kaikkea kuvataiteen suhteellisen lyhyestä historiasta virallisesti tunnustettuna taiteenalana Suomessa modernina aikana. Suomalaiselta kuvataiteen kentältä puuttui autonominen asema, joka olisi mahdollistanut sisäisten konfliktien ratkaisemisen itsenäisesti. Niinpä kenttä ei kyennytkään toimimaan “prismanä” vaan ulkopuoliset vaatimukset omaksuttiin sellaisinaan ja keskityttiin kaikin tavoin täyttämään niitä. Karttunen 1989, 98-101. HYV.



### 3. ”Hippieliikkeen arktinen kylvö”

Vaikka USA:n hippikulttuuri ei esimerkiksi Taide-lehden sivuilla saanutkaan samassa määrin palstatilaa kuin Ruotsin vastaavissa kuvataidelehdissä, muodostui Suomessakin amerikkalaisen esikuvan vanavedessä vastaavantyyppisiä liikkeitä. Valtameren takaiset tapahtumat välittyivät meillekin nopeasti television ja lehdistön välityksellä. Päivälehdissä seurattiin tiiviisti USA:n tapahtumia ja myös hippiliikkeen nopea kaupallistuminen huomattiin. *Pekka Virtanen* kirjoitti jo 1969 *Helsingin Sanomissa* amerikkalaisen undergroundlehdistön alennustilaa käsittelevän artikkelin kiinnittäen huomiota siihen kuinka alunperin kaupallisia valtalehtiä vastustaneet alakulttuurijulkaisut olivat saaneet yhtä kaupallistuneen luonteen.<sup>1</sup>

Suomessa undergroundliike ei koskaan saavuttanut yhtä laajaa kannatusta kuin USA:ssa, jossa suurkaupunkien sisään syntyi jopa ns. vastakulttuurighettoja. Huolimatta suhteellisen vähäisestä kannattajakunnasta liike sai silti Suomen kaltaisessa pienessä ja kulttuuriltaan yhtenäisessä maassa runsaasti huomiota osakseen. Myös suomalaiseen undergroundiin kuului mm. happeningtapahtumia, musiikkia, elokuvia, kirjallisuutta ja kuvataidetta.

Suomalaisista undergroundryhmistä merkittävimmät olivat turkulainen *Suomen Talvisota* ja helsinkiläinen *the Sperm*. Ensin mainittu oli varsinaisesti kirjallispainotteinen teatteri-musiikkiryhmä, joka esiintymistensä ohella teki mm. myös yhden LP-levyllisen musiikkia.<sup>2</sup> Myös *the Sperm* julkaisi olemassaolonsa aikana muutaman experimentaalista musiikkia sisältäneen single-levyn.

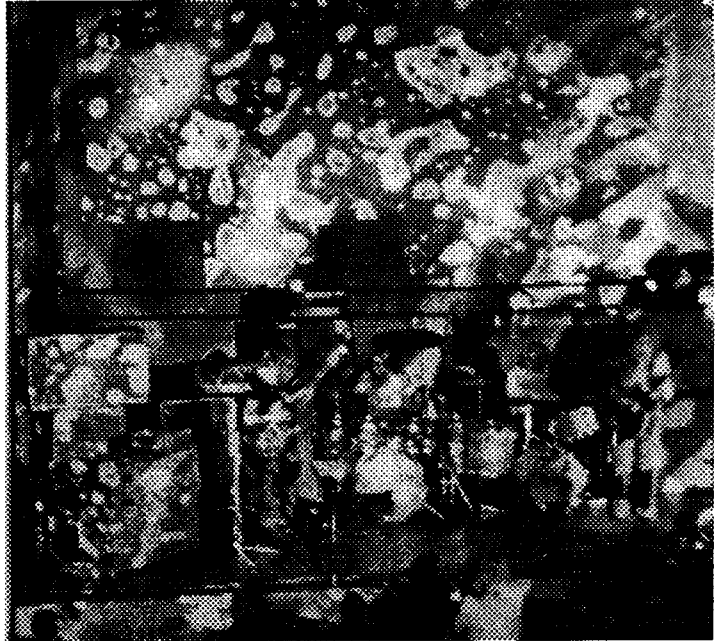
---

<sup>1</sup> Virtanen, ”Lehteilyä”, HS 20.10.1969.

<sup>2</sup> Suomen Talvisota 1939-1940: Underground Rock(LOVE Records LRLP 11), 1970. Valli 1989, 6.

### 3.1. The Sperm

Turkulaisen kanssaryhmänsä tapaan helsinkiläisen The Spermin repertuaariin kuului musiikin ohella myös esimerkiksi ns. uutta teatteria ja runoutta. Spermin keikoille olivat tyypillisiä myös ajan psykedeliset valoshowt (KUVA 13), joissa yhtyeen taustalle heijastettiin ameebamaisia liikkuvia kuvioita. Kuvioiden liike syntyi



13. Kuva Spermin konsertista 1960-luvulla.

valonheittimen pinnalle sijoitettujen öljy- ja vesipisaroiden reagoidessa lampun pinnan kuumuuteen.

Alunperin valoshowt olivat syntyneet 1960-luvun puolivälin tienoilla muutamien avantgardetaiteilijoiden kokeillessa modernin sähkötekniikan tarjoamilla mahdollisuuksilla. Valoshowt olivat yleisiä mm. San Franciscon hippiyhtyeiden esiintymisissä, joissa niiden avulla pyrittiin jäljittelemään LSD:n ja marihuanan aistivaikutuksia. Toisaalta ilmiön taustalla oli myös ajan popyhtyeiden halu laajentaa lavaesiintymistensä skaalaa musiikin ohella visuaalisempaan suuntaan. Psykedelisen valoshown muotiintulon aikaan Euroopassa nousivat esille myös optisen- ja kineettisen taiteen suuntaukset, joiden vaikutus näkyi muutenkin ajan nuorisokulttuurissa ja massakuvassa.<sup>3</sup> Valoshown taustalta voidaan osoittaa aineksia sekä rockkulttuurin, että avantgardetaiteen piiristä.

Spermin konsertteihin valoshowt kuuluivat olennaisena osana, toimihan ryhmä toisinaan pelkästään experimentaalista musiikkia esittävänä yhtyeenä. Lisäksi valoshowta

<sup>3</sup> Walker 1987, 101-103.

käytettiin ilmeisesti myös Spermin järjestämissä happeningeissa, joissa pyrittiin eri taiteenlajien välisten raja-aitojen rikkomiseen syntetisoimalla musiikin ohella esimerkiksi kuvataidetta, tanssia ja runoutta. Ryhmän tyypillinen esiintyminen saattoi koostua esimerkiksi Airaksisen sävellyksiin inspiroivasti pohjautuneesta musiikista ja teatterin luonteisista tapahtumista, joiden sisältö oli usein huomattavan vapaa.

Marja Tuomisen mukaan Spermin toiminnan kannalta keskeisen kolmion muodostivat *Matti Juhani Koponen, Pekka Airaksinen ja Jan Olof Mallander*. Ryhmän varsinainen kokoonpano vaihteli eri tilanteiden mukaan, mutta siihen kuului tuskin viittätoista usempaa jäsentä. Spermin esiintymisille tyypillistä oli surrealististen ja dadaististen ainesten yhdistäminen erilaisten tapahtumien kontekstiin. Koska ryhmän ideologia pohjautui vahvasti mietiskelyyn ja zeniin, haluttiin sen järjestämissä tilaisuuksissa välittää myös yleisölle "zeniläisiä kokemuksia". Käytännössä tämä saattoi tarkoittaa niinkin erikoisia tapahtumia kuin Helsingin asematunneliin järjestetty happening, johon kaikkia maan alle eksyneitä houkuteltiin ilmoittamalla että Sperm-yhtye tulisi esiintymään paikalla tiettyinä kellonaikana. Ryhmä ei koskaan saapunut paikalle<sup>4</sup>, mutta Koposen esiinnyttyä tapahtumassa alasti irtolaispassi kädessään sai Iltä-Sanomien toimittaja aiheen kutsua häntä suomen undergroundkuninkaaksi.<sup>5</sup>

Underground-nimikettä Spermin yhteydessä oli tosin käytetty jo saman vuoden alussa. Lehdistö tunnisti nopeasti yhteydet USA:n hippideologiaan, eivätkä huumeiden käyttö ja mahdolliset siihen liittyvät lieveilmiötkään jääneet huomioimatta. *Matti Rinne* kirjoitti jo 2.2. 1968 Iltasanomissa seuraavasti:

"Nämä antihippit musiikin rikkovine The Sperm yhtyeineen voitaisiin sivuuttaa pelkällä maininnalla ellei ilmiöön liittyisi eräitä ehkä oireellisia piirteitä; ylipappi saattaa olla joku huumausaineprofeetta ja toiminnan näkyvänä piirteenä opetuslasten kokoaminen ja keskittyminen uskonnollisävyisiin rituaaleihin."<sup>6</sup>

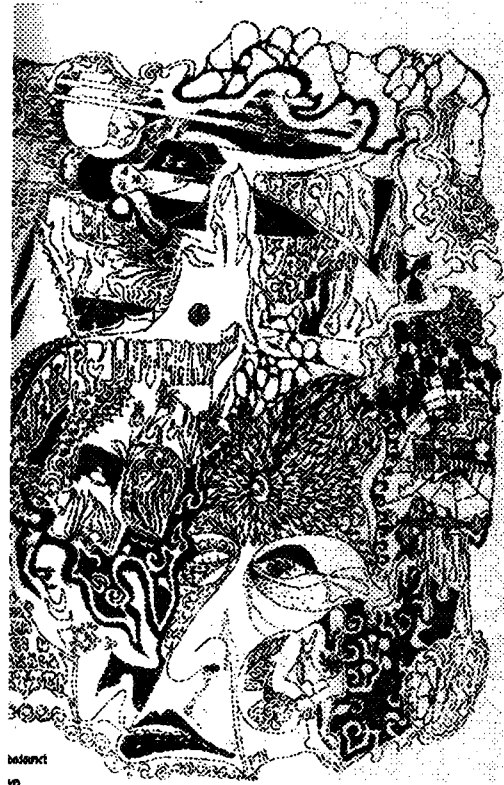
---

<sup>4</sup> Tuominen 1991, 345-352.

<sup>5</sup> Alaketola-Tuominen 1989, 100.

<sup>6</sup> Rinne, "Suomeen tullut...", IS 2.2.1968.

Ensimmäisiä Spermin julkisista esiintymisistä oli alkutalvesta 1968 järjestetty festivaali, jota ryhmän julkaisema *International Organ*-lehtikin (KUVA 14) kolmannessa numerossaan mainosti. Festivaalin ohjelmaan kuului esimerkiksi pienoisnäytelmä *Hamlet*, jossa Koponen istui paikallaan lavalla tunnin verran Airaksisen musiikin pauhatessa taustalla. Lippuja Spermfestivaaliin myytiin lopulta vain 42 kappaletta, joten mistään massailmiöstä



14. *International Organ* no 3:n psykedelistä kuvitusta (osa kuvasta)

suomalaisen undergroundliikkeen kohdalla ei voi puhua. Toinen tärkeä samoihin aikoihin ajoittunut Spermin esiintyminen tapahtui *Dipolin taidetapahtumassa*, jossa näytettiin tämän ohella mm. *Andy Warholin* undergroundfilmejä.<sup>7</sup>

Satunnaista julkisuutta merkittävämpää undergroundliikkeen toiminnalle oli ehkä kuitenkin jäsenten kesän 1968 ajaksi vuokraama purkutuomion saanut talo *Lönrotinkadulla*. Talo saatiin vuokralle KOP:lta, joskin sen vuokrasopimus purettiin jo samana syksynä huoltopoliisin vaatimuksesta. Lyhyen elinkaarensa aikana ns. "Lönkan talosta" ehti kuitenkin muodostua paikka jossa oli aina erilaisia aktiviteetteja tarjolla, mm. filmiesitysten tai rockkonserttien muodossa. Muutamilla talon asukkaista oli jopa omat huoneensakin, mutta useimmat viettivät siellä öitään vain satunnaisesti.<sup>8</sup> Lönrotinkadun "kommuunin" harvoihin vakituisiin asukkaisiin kuulunut Matti-Juhani

<sup>7</sup> Lindfors - Salo 1988, 32-35.

<sup>8</sup> Lindfors - Salo 1988, 44, 51.



15. M-J Koponen Lönkan talolla 1968.

Koponen (KUVA 15) kuvaili elokuussa lehtihaastattelussa yhteisön toimintaa elämäntapana, jossa kaikki tekivät kaikkea. Spermin ohella talossa harjoittelivat mm. *Element- ja Mosaic-yhtyeet*, minkä lisäksi siellä myös kirjoitettiin, maalattiin tauluja ja valokuvattiin.<sup>9</sup>

Spermin varsinainen nousu julkisuuteen tapahtui joulukuussa 1968 sen järjestäessä Vanhalla ylioppilastalolla *Betlehemin tähti*-iltamat.

Esityksen juonena oli raamatun Kain ja Abel-tarina pohjautuva allegoria rauhantahtoisen, mietiskelevän itämaisen ja aggressiivisen länsimaisen kulttuurin sovittamattomasta ristiriidasta. Kulttuurien kohtaamista symbolisoitiin esityksessä jäljittelemällä sukupuoliyhdyntää, minkä seurauksena sekä pääroolia esittänyt Koponen, että alkukuvana näytetyn elokuvan tehnyt Peter Widen tuomittiin myöhemmin vankeusrangaistuksiin sukupuolikurin loukkaamisesta. Oikeusjuttua ei kuitenkaan seurannut vielä itse esityksen jälkeen, vaan vasta seuraavana keväänä. Poliisi kiinnitti huomiota asiaan vasta Hymy-lehden julkaistua keväällä Koposen lehdelle tapahtumasta myöntämän haastattelun.<sup>10</sup>

Ryhmän toinen tunnetumpi julkinen teatteri-happening tyyppinen esitys ajoittuu vuodelle 1970, jolloin se esitti *Helsingin juhlatuokioilla Kuoleman Puutarha*-undergroundoopperan. Esityksessä, jonka libreton oli laatinut Leo Lindsten, käsiteltiin jälleen seksuaaliteettä ja yhteiskuntaa vertauskuvallisesti sivuavia kysymyksiä. Lyhyesti tiivistettynä kuoleman puutarhan juoni kertoo kahdesta Einar ja Ragnar-nimisestä pyhiinvaeltajasta, jotka "isävallan painamina tekevät unimatkan alitajuntaan menneiden

<sup>9</sup> "Nuoret kunnostivat..", HS 15.8.1968.

<sup>10</sup> Tuominen 1991, 354-355.

arvojen lähteille." Betlehemin tähti-sinfonian tapaan esityksessä näytettiin myös Widenin filmejä ja se päättyi Spermin esittämään musiikilliseen "infernoon".<sup>11</sup> Iltapäivälehdissä esitys sai jo etukäteen runsaasti sensaatiohakuista julkisuutta, joka kuitenkin esityksen jälkeen painottui liikkeen väitettyyn kaupallistuneisuuteen ja esityksen epäselvyyden kritisoimiseen. Toteutuksellisten seikkojen ohella esillä oli myös kysymys undergroundliikkeen sulautumisesta valtakulttuuriin:

“On luultavaa, että Lindsten, Koponen ja Airaksinen ovat tehneet oopperaa tosissaan ja tuntevat olevansa tosi vallankumouksellisia. Jos tämä olisi esitetty Suomessa sata vuotta sitten se olisi ehkä ollut kumouksellista ...Undergroundkulttuuria tarvitsevat kaikki ne, joiden etujen mukaista on että ihmiset eivät rupea ajattelemaan, eivätkä vaatimaan sitä mikä heille ihmisinä kuuluu.”<sup>12</sup>

Happening-tyyppiset esitykset muodostivat Spermin merkittävimmän toimintamuodon, toteutuihan niissä undergroundille ominainen ajatus eri taiteenalueiden yhdistämisestä yhdeksi kokonaisuudeksi. Zen-filosofian ohella ryhmän esitysten taustalta voidaan johtaa John Cagelainen perusviritys taiteen ja elämän yhdistymisestä. Toisaalta happeningit olivat 1960-luvulle luonteenomainen ilmiö ja pyrkimys eri taiteenlajien yhdistämiseen ajalleen tyypillinen. Spermin esitysten esteettinen pohja rakentui sekä dadaistisille, että surrealistisille aineksille, vaikka ryhmä periaatteessa toimikin popkulttuurin kontekstissa.

Ulkomaisten vastakulttuuriryhmien ja maanalaisen lehdistön tapaan myös Spermin esityksille oli ominaista seksuaalisuutta ja yhteiskuntaa koskevien tabujen tarkoituksellinen käsittely ja rikkominen. Tämä johti väistämättä yhteentörmäykseen valtakulttuurin kanssa viranomaisten tulkittaessa ryhmän esitykset hyökkäyksinä vallitsevaa moraalaa vastaan. Symbolisella tasolla undergroundprotestit voidaan myös tulkita siirtymänä valtakulttuurin genitaalikeskeisestä seksuaalisuudesta koko persoonallisuuden erotisointiin, jolla samalla pyrittiin yksilön synnynnäisen luovuuden vapautumiseen ja tämän koko olemistavan muutokseen. Psykoseksuaalisten

---

<sup>11</sup> Anttonen(toim.) 1995, 81-83.

<sup>12</sup> Taanila, "Sperm: vallankumous...", IS 23.5.1970.

shokkiefektien käyttöä on pidetty yhtenä liikkeen tyypillisistä keinoista, kietoutuihan mm. ajan muotifilosofi Herbert Marcusen ajatusten mukaan valtakulttuurin poliittinen sorto juuri seksuaaliseen tukahtuneisuuteen.<sup>13</sup> Marcusen ajatusten valossa seksuaalisuuden julkinen käsitteleminen Spermin esityksissä olisikin siis osunut valtakulttuurin haavoittuvimpaan osaan, sen omaan tukahdutettuun seksuaalisuuden pelkoon.

### 3.2. Underground kuvataiteissa

Spermin ja Suomen Talvisodan heppeningesitysten ohella underground näkyi Suomalaisessa kuvataiteen kentässä ainakin kahdella muulla tavalla. Se näkyi mm. amerikkalaisten esikuvien mukaan meilläkin tekijöitä saaneessa undergroundsarjakuvassa. Undergroundsarjakuvan tekijöistä tunnetuimpana voidaan mainita Timo Aarniala, joka muun tuotantonsa ohella toimi mm. Sperm- ja Suomen Talvisodan kuvittajana. Monessa mielessä undergroundin esteettinen luonne toteutuikin puhtaimmillaan Aarnialan graafisissa töissä pikemminkin kuin varsinaisen kuvataidekentän puitteissa.

Toisaalta myös rajoitetun kuvataidekentän piirissä tunnistettiin undergroundin vaikutusta mm. useissa popin, surrealismin, minimalismin ja fotorealismen tekniikoin toteutetuissa töissä 1960- ja 1970-lukujen vaihteesta. Turkulainen Harro Koskinen oli saanut mainetta hippietaiteilijana jo ennen nuorten näyttelyä, mutta nousi vasta sen myötä otsikoihin maan kohutuimpana taiteilijana. Koskisella oli 1960-luvun lopulla yhteyksiä Suomen Talvisota-ryhmittymään, mutta hän oli kiinnostunut myös SKA:n toiminnasta. Koskinen perustikin muutamien samanmielisten kuvataiteilijoiden kanssa Turkuun SKA:n sivuosaston *SKATO* (Suomen kuvataiteilijoiden ammattijärjestön Turun osasto). *Leena Björkvist* on pro gradu- työssään todennut undergroundvaikutteiden merkityksen SKATOn taiteilijoiden omaksumassa yhteiskuntakriittisessä realismissa.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Anttonen(toim.) 1995, 45-49.

<sup>14</sup> Björkvist 1996, 16-17; 124. KIÅA.

Poptaiteen tapaan undergroundille oli tyypillistä tietyt kuva-aiheiden transformaatio kahden kuvataiteen alueen välillä. Niinpä esimerkiksi Aarnialan tuotantoa olevassa Suomen Talvisota -yhtyeen levykannessa (KUVA 16), on käytetty periaatteessa samaa aihetta (sormet poliisivallan ja totalitaarisen uhan symboleina) kuin Kimmo Kaivannon maalauksissa (KUVA 12).



16. Timo Aarniala: Suomen Talvisota 1939-1940 levyn kansi.

SKATOn taiteilijoiden ja Aarnialan ohella undergroundilla oli vaikutuksensa myös siihen helsinkiläistaiteilijoiden ryhmään, joista useat olivat mukana mm. Spermin toiminnassa ja 13 eri mieltä näyttelyssä. Kirjassaan *Realismin kasvot* Leo Lindsten mainitsee ilmiön yhteydessä Markus Heikkerön ja Olli Lyytikäisen työt<sup>15</sup>, mutta liikkeen vaikutus heijastui myös Lindstenin omaan tuotantoon.

### 3.2.1. Markus Heikkerön ja Leo Lindstenin näyttelyt syksyllä 1969

Koskisen ohella myös Markus Heikkerön työt yhdistettiin julkisuudessa undergroundin aihemaailmaan. Joulukuussa 1968 Heikkerö oli osallistunut 13 eri mieltä-näyttelyyn, sekä seuraavana vuonna kahdella maalauksella nuorten näyttelyyn. Kohta nuorten näyttelyn jälkeen lokakuussa hänellä oli ensimmäinen yksityisnäyttelynsä Elannon ylläpitämässä *E-kerhon* galleriassa Helsingissä. Spermyhtyeen jäseniin Heikkerö oli tutustunut jo kesän 1968 aikana, mistä lähtien hän oli myös ollut mukana ryhmän toiminnassa.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Lindsten 1976, 66.

<sup>16</sup> Heikkerön tiedonanto 3.10.1997.



Kansan Uutisissa näyttelystä kirjoittanut Leo Lindsten liitti työt “undergroundtaiteen valtalinjoihin”, vaikka totesikin etteivät ne välttämättä tarvitse tätä epiteettiä. Lindstenin mukaan seksuaalisuus oli töissä olennainen sisäinen piirre ja siksi protestinomaista luonteeltaan.<sup>17</sup> Palkkatyöläinen-lehteen kirjoittanut *Eero Hankonen* taas luonnehti Heikkerön töitä seuraavasti:

“Heikkerö suhtautuu seksiin kuin joku ranskalainen elokuvaletti *chaviers du cinema undergroundiin*: Siinä on enemmän alastomuutta kuin kaupallisissa töissä, mutta vähemmän seksiä... Undergroundtaide on sellaista taidetta, mikä on astunut porvarillisista yhteiskuntanormeista pois, irti ja muuttaa yhteiskuntaa räkimällä kaiken kaupallisen ja porvarillisen päälle”<sup>18</sup>

Suomen sosiaalidekraattiin kirjoittanut Tapani Kovanen ei vaivautunut pohtimaan töiden taustoja vaan leimasi ne surrealistisiksi kauhukuviksi. Helsingin Sanomissa Marja-Leena Wegelius totesi myös Heikkerön kaltaisten seksuaalisuuden korkeaveisujen kauhistuttavan yhä suurinta osaa Suomen kansaa samalla kun salakähmäinen pornografia sai kukoistaa. Lisäksi hän kehui töiden tekniikan kelpaavan malliksi monelle.<sup>19</sup> Hufvudstadsbladetissa puolestaan todettiin Heikkerön töiden kuvakielen olevan ennen muuta orgaaninen pikemminkin kuin esimerkiksi symbolinen tai psykedelinen<sup>20</sup>.

Valtaosassa kritiikeistä työt liitettiin ajan psykedeliseen undergroundtaiteeseen sen kummemmin pohtimatta tämän määrittelyn oikeaan osuvuutta. Heikkerön maalauksille on kuitenkin tyypillistä pikemminkin surrealistinen muotokieli kuin mikään psykedelinen tyyli. Undergroundille luonteenomaisiin piirteisiin maalauksia liittyy lähinnä seksuaalisuuden korostuneen brutaali käsittely.

Turkulaisen undergroundin piirissä peniksen nähtiin symbolisoivan miehistä voimaa ja

---

<sup>17</sup> Lindsten, “Eliöiden kuutamotanssi”, KU 2.10.1969.

<sup>18</sup> Hankonen, ”Ennakkoluulotonta taidetta...”, Palkkatyöläinen 16.10.1969.

<sup>19</sup> Kovanen, “Näyttelyjä” Ssdm 3.10.1969; Wegelius, “Tunnetteko TM-Gallerian”, HS 4.10.1969.

<sup>20</sup> “Imälvorna tenteras”, Hbl 5.10.1969.

mm. Leo Jokinen käytti 1970-luvun alussa pornolehtiaineistoa muutamien maalaustensa lähtökohtina tarkoituksellisessa provosoimismielessä. Jokisen töissä seksuaalisten elementtien käyttö tapahtui kuitenkin poliittisiin ja yhteiskuntakriittisiin tarkoituksiin.<sup>21</sup> Heikkerön ei voi sanoa pyrkineen seksuaalisten aiheiden korostamiseen tietyn tarkoituksiperin, eikä maalausten kuvamaailma ole itsetarkoituksellisesti pornografinen. Heikkerön maalauksissa seksuaalisuus näyttäytyy pikemminkin ilman minkäänlaista romanttista siloittelua tai pornografialle ominaista objektikeskeisyyttä. Tämä oli todennäköisesti syynä myös siihen, että työt saivat niin kritiikissä kuin yleisönkin taholta vaihtelevan vastaanoton. Toiset tunnistivat töiden surrealistiset piirteet ja kiittivät taiteilijaa omaperäisestä otteesta, toiset syyttivät tätä tarkoituksellisesta pornografiasta.

Maalausten ohella E-kerhon näyttelyssä oli tarkoitus olla esillä myös Heikkerön Matti-Juhani Koposen kanssa suunnittelema tilateos *Afrodite ja Pegasos*(1969), joka koostui miehen ja naisen jättikokoon suurennetuista sukupuolielimistä. Työn esittäminen kuitenkin kiellettiin, koska siihen oli liitetty ohjeet ns. "sikojen leikkiin". Sensuuripäätöstä kommentoinut E-kerhon nuorisosihteeri *Niilo Kantokorpi* totesi päätöksen aiheutuneen pelosta, että nuoret näyttelyvieraat olisivat leikin ohjeiden yllyttäminä alkaneet riisuutua galleriassa. Itse teoksesta ei gallerialla Kantokorven mukaan ollut huomauttamista.<sup>22</sup> *Afrodite ja Pegasos* oli sittemmin esillä Spermin Kuoleman Puutarha-oopperassa, jonka lavastuksen Heikkerö toteutti. Muutama päivä esityksen jälkeen teos vietiin eduskuntatalon portaille, josta poliisi sen pikaisesti takavarikoi.

Heikkerön tapaan myös Leo Lindsten piti Helsingissä Taidesalongin kellarin galleriassa yksityisnäyttelyn kohta nuorten näyttelyn jälkeen. Taidesalongin näyttelyssä Lindsteniltä oli esillä kaikkiaan 17<sup>23</sup> maalausta, joista Päivi Talasmaa on tulkinnut undergroundvaikutteiseksi poptaiteeksi mm. teokset *Pro Patria*(1969) ja

---

<sup>21</sup> Björkvist 1996, 33-34. KIÄÄ.

<sup>22</sup> "Leikin säännöt...", HS 27.9.1969.

<sup>23</sup> Leo Lindsten. Taidesalongin Kellari 2.10. - 15.10.1969, Näyttelyluettelo. VTM/KKA.

*Hyökkäys*(1969)(KUVA 17). Jälkimmäinen maalaus on Talasmaan mukaan toiminut Pro Patrian lähtökohtana ja maalauksia yhdistääkin mm. Suomen vaakunan sijoittaminen kuvaan. Hyökkäys voidaan yhdistää myös *Eetu Iston*(1865-1905) samannimiseen kansallisromanttisen kauden maalaukseen, jossa Venäjän kaksipäinen kotka hyökkää Suomi-neidon kimppuun.<sup>24</sup>



17. Leo Lindsten: *Hyökkäys* (1969).

Näyttelyssä oli kuitenkin esillä myös *Kotka ja vaakuna*(1968), mitä ilmeisimmin sama työ, joka esiintyy myös Helsingin Sanomien Lönrotinkadun nuorisotalosta kertoneen artikkelin kuvituksessa(KUVA 15). Myös tämä maalaus liittyy sekä symboliikaltaan että kuva-aiheena käytetyn Suomen vaakunan kautta samaan aihepiiriin kuin *Hyökkäys* ja *Pro Patria*. Kansallisromanttista symboliikkaa maalauksessa edustavat vaakunan ohella myös kotkan käsissään pitelemä lehvä ja viljantähkä. Kotkan hahmo tuntuisi sen sijaan olevan lainaa ajan amerikkalaisesta popkulttuurista, onhan vastaavantyyppinen kotka muutenkin yksi jenkkipopkulttuurin embleemeistä.

Lehtikritiikeissä huomio kiinnittyi kuitenkin maalausten kansallisromanttisiin piirteisiin. Raimo Reinikainen totesi *Kansan Uutisissa* Lindstenin siirtyneen pois poptaiteesta vastoin yleistä valtavirtaa. Eräiden maalausten surrealistiset sävyt viittasivat hänen mukaansa *Magritten* suuntaan, Lindstenin tyylin ilmentäessä samalla pyrkimystä kansallisen identiteetin hakemiseksi keskellä kansainvälisiä tyyli-yrityksiä. Palavan koivumetsän kuvaamisen Reinikainen tulkitsi symbolisena viittauksena kansallisen kulttuuriperinnön häviämiseen.<sup>25</sup> Palavaa metsää Lindsten oli kuvannut *Hyökkäyksen* ohella myös esimerkiksi maalauksissa *Palava ydin*(1969) ja *Suruvaippa*(1969). Myös Helsingin Sanomien kriitikko Markku Valkonen kirjoitti Lindstenin siirtyneen pois

<sup>24</sup> Talasmaa 1985, 122-123. HTHL.

<sup>25</sup> Reinikainen, "Pitkä harppaus...", KU 10.10.1969.

poparteesta vastoin yleistä valtavirtaa. Maalausten sisältämien symbolien ja vanhojen kansallisten aiheiden käytön hänkin liitti kansallisromantiikkaan. Valkosen mukaan maalaukset toimivat kuitenkin myös kulttuuripoliittisina ja poliittisina kommentteina sen hetkisestä todellisuudesta.<sup>26</sup>

### 3.2.2. Lappeenrannan taidepäivien yhteisnäyttely 1970

Julkisuudessa myös Lindstenin työt liitettiin undergroundin aihemaailmaan viimeistään hänen esiintyessään helmikuussa 1970 yhteisnäyttelyssä Koskisen ja Heikkerön kanssa Lappeenrannan taidepäivillä. Itse näyttelyssä Koskiselta ja Lindsteniltä ei ollut uusia töitä, Heikkeröltä sen sijaan uudempi maalaus nimeltä *Pegasoksen salaliitto*(1969)(KUVA 18). Näyttely sai erityistä huomiota lehdistössä sitä julkisuudessa varjostaneen sensuuriuhan vuoksi. Taidepäivistä itse kirjoittanut Lindsten mainitsee kohun saaneen alkunsa jo päivien avajaisista, kaupunginjohtaja *Jarmo Kølhi* esiinnyttyä lehdistötilaisuudessa Heikkerön maalaukset taustallaan.<sup>27</sup>



18. Markus Heikkerö: Pegasoksen salaliitto (1969).

<sup>26</sup> Valkonen, "Kuvallinen sipuli", US 12.10.1969.

<sup>27</sup> Lindsten, "Luonnon ja...", KU 3.2.1970.

Sensuurihuhusta johtuen sunnuntaina järjestetty kuvataidepaneeli veti paikalle erittäin paljon yleisöä. Sekä Lindsten että Heikkerö ottivat osaa keskusteluun, Koskinen ei ollut paikalla. Paneelissa taiteilijoilta kysyttiin mitä undergroundtaide on ja mikä oli heitä improvisoinut kyseiseen ilmaisuun. Lindsten kertoi jättäneensä kokonaan kaupallistuneen pop-taiteen ja siirtyneensä vastareaktionä käsittelemään Gallen-Kallelan aiheita ja kansallisromanttisiksi nimittämiään aiheita. Siirtymistään pop-taiteesta undergroundin suuntaan hän perusteli mm. Vietnamin sodalla ja Tšekkoslovakian tapahtumilla. "Lehmänkäännös" oli lopulta johdattanut hänet kansallisromantiikkaan. Heikkerö puolestaan totesi seksuaalisuuden kuuluvan ihmisen olemukseen, joten ei taiteilijakaan voinut sen ilmentämiseltä välttyä.<sup>28</sup> Lisäksi paneelissa kysyttiin yleisön mielipiteitä näyttelystä ja erityisesti Heikkerön töistä, mutta niitä ei saatu. Sen sijaan keskusteltaessa näyttelyn soveltuvuudesta koululaisten nähtäväksi, opettaja *Hermes Kuusama* esitti vaatimuksen sen kieltämiseksi lapsilta. Ikärajaa näyttelylle Kuusama ei osannut asettaa, vaan esitti että ensin piti tutkia nuorten henkinen taso ennen kuin näyttelyä saattoi näille näyttää.<sup>29</sup>

Lappeenrannan taidepäivien näyttelyssä Koskisen saamaa syytettä seuranneen undergroundkohun voi sanoa saavuttaneen huippunsa. Näyttelyn jälkeen siihen osallistuneet taiteilijat tuskin olisivat voineet välttää leimautumista undergroundliikkeen edustajiksi, käsitteihän kuvataidepaneelikin aiheita.

Näyttelyn saamassa julkisuudessa underground yhdistettiin voimakkaimmin Heikkerön ja Koskisen teoksiin, Lindstenin jäädessä vähäisemmälle huomiolle. Myös kielteiset reaktiot painottuivat Koskisen ja Heikkerön maalauksiin, joiden mm. *Saimaan Sanomat* mainitsi "herättäneen pahennusta ja ennenaikaisia poistumisia"<sup>30</sup>. Erityisesti Heikkerön

---

<sup>28</sup> "Kulttuuripäivien skandaalia...", US 3.2.1970.

<sup>29</sup> "Villimiehen kaupungin...", PS 3.2.1970.

<sup>30</sup> "Taiteen talvipäivät käynnistyvät", SS 31.1.1970.

maalausten kohdalla kysymys tämän töiden soveltuvuudesta nuorison ja lasten nähtäväksi nousi sittemmin esille vielä useaan otteeseen taiteilijan yksityisnäyttelyiden kohdalla.

### 3.2.3. “Aika vaatii attentaatteja kaikkia vastaan”

Undergroundliikkeen kukoistusvaiheen kannalta jo hieman postuumisti(1970) ilmestyneessä antologiassaan *Jarkko Laine* kirjoitti vasemmiston suhteesta vastakulttuuriin mm. seuraavaa:

“Vasemmisto syyttää undergroundia porvarillisuudesta, oikeistoanarkismista, revisionismista ja ties mistä. Mutta mikä on vasemmiston asema kapitalistisessa yhteiskunnassa? Parlamentaariset lehmänkaupat oikeiston ja suurpääoman kanssa. Järjestäytynyt puolue sulatetaan helpommin vallitsevaan järjestelmään kuin pienet sissijoukot. Uusi vasemmisto on osaltaan oivaltanut tämän, mutta sitäkin sitovat liiaksi perinteelliset dogmit ja marksilais-leniniläiset pyhäinjäännökset. Underground vaatii, ettei ole otettava oppia mistään nykyisestä järjestelmästä, vaan luotava uusi antijärjestelmä. McLuhan on heille oikeampi profeetta kuin Marx.”<sup>31</sup>

Laineen kommentti on sikäli osuva, että Suomessakin voimakkaimmat kannanotot undergroundin puolesta ja sitä vastaan lähtivät juuri vasemmiston keskuudesta. Vuoden 1966 vaaleissa maahan oli saatu kansanrintamahallitus ensimmäistä kertaa sodan jälkeen. Vuosikymmenen lopulla voimistuneet osallistumiskeskustelut johtivat tilanteeseen, jossa odotettiin jotain radikaalimpaa tapahtuvaksi vuoden 1969 jälkeen. Yleisesti ottaen kriitikot olivat kuitenkin näkemyksissään pessimistisempiä kuin taiteilijat.<sup>32</sup>

Vasemmistolaisista kuvataidekriitikoista oikeastaan vain Lindsten, itse liikkeeseen osallinen, otti asiakseen ns. undergroundioikeudenkäyntien kommentoimisen. Vuoden 1969 nuorten näyttelyn alla ilmestyi *Kansan Uutisissa* Lindstenin kirjoittama artikkeli Matti Juhani Kopsen ja Peter Widenin Spermin “Bethlehemin tähti”-esityksen johdosta saamista tuomioista. Lindsten mm. arvosteli tuomioita Spermin taiteellisen ominaislaadun sivuuttamisesta rinnastaen oikeudenkäynnit samanaikaisesti esillä olleisiin

---

<sup>31</sup> Laine 1970, 13.

<sup>32</sup> Rahikainen 1989, 145. JTHL.

aseistakieltäytyjäoikeudenkäynteihin. Samassa artikkelissa hän syytti 1960-luvun vasemmistoradikaaleja kansallisuutensa kieltämisestä ja yksisilmäisestä halusta palvella muita päämääriä laajempien vasemmistovirtausten hyväksi.<sup>33</sup>

Lindsten onnistui artikkelillaan suututtamaan ainakin yhden äärilaidan vasemmistolaisista, sillä muutamaa päivää myöhemmin ilmestyi lehdessä *Johannes Pakaslahden* vastine. Tämä ei juuri kiinnittänyt huomiota Lindstenin näkemyksiin undergroundtaiteesta, vaan totesi 1960-luvun kulttuuriradikalien toimineen porvariston parhaana tukena: paljon haukuntaa, vähän tekoja. Pakaslahti kirjoitti olevan vaarallista niputtaa yhteen "harkitut teot ja vastalauseet puolitiedottomien ilmiöiden kanssa", sillä tämä palveli parhaiten porvarillisen hegemonian säilymistä. Kansan Uutisten toimitus totesi lehden kannan olevan suunnilleen sama kuin Pakaslahden.<sup>34</sup> Tämän kannan mukaan undergroundin aatteet saivat huomiota nimenomaan lakituvan kautta ja liike itsessään oli "edistyksellistä vain sikäli kuin se jäytää järjestelmän perusteita", kuten *Margareta Römborg* joitakin päiviä myöhemmin lehden kuvataidesivujen pääkirjoituksessaan kirjoitti.<sup>35</sup>

Yleisesti ottaen undergroundoikeudenkäyntejä käsiteltiin suhteellisen vähän julkisessa keskustelussa. Taide-lehti vaikenä Koposen ja Widenin saamista tuomioista kokonaan, eivätkä päivälehdetkään juuri kirjoittaneet. Sen sijaan keltaisessa lehdistössä tapaus sai runsaasti huomiota, mikä oli leimallista liikkeen saamalle julkisuudelle muutenkin.

Lindsten yritti tehdä vastakulttuurin aatemaailmaa tunnetuksi jälleen kirjoittaessaan *Taide-lehteen* keväällä 1970. Esimerkkeinä liikkeen järjestelmän rattaisiin heittämistä kapuloista hän mainitsi Spermin piakkoin odotettavissa olevan undergroundoopperan, sekä Koskisen ja Heikkerön kohua herättäneet työt. Vasemmistoradikalismien

---

<sup>33</sup> Lindsten, "Käpykaartilaiset vapaiksi", KU 21.9.1969.

<sup>34</sup> Pakaslahti, "Protesti kuin...", KU 23.9.1969.

<sup>35</sup> Römborg, "Underground, edistys...", KU 26.9.1970.

potentiaalinen voima, joka oli hävinnyt sen johtajien mentyä mukaan politiikkaan, oli Lindstenin mukaan nyt siirtynyt undergroundiin. Lisäksi hän kuitenkin ennakoiki samalla liikkeen odotettavissa olevaa sulautumista valtakulttuuriin, viitaten amerikkalaisen Vance Packardin ajatuksiin länsimaisen yhteiskunnan kyvystä kääntää vahvimpien sitä vastustavien liikkeiden voima omaksi aseekseen.<sup>36</sup>

Lindstenin aavistukset kävivätkin toteen nopeammin kuin hän ehkä osasi aavistaa kun Spermin esitys sai osakseen voimakasta arvostelua väitetyistä kaupallistumisesta. Yhtyeen menetettyä välittömimmän julkisuusarvonsa se leimattiin myös iltapäivälehdissä nopeasti kaupalliseksi ja julkisuushakuiseksi. Vielä 1960-luvun lopulla undergroundin aatteellisen sisällön suoraan tuomitsevat kirjoitukset ovat suhteellisen harvassa. 1970-luvun puolella liikkeen elintila kuitenkin kapeni ja se alettiin yhä yleisemmin mieltää porvariston päämääriä palvelevana.

Marxilaisen siiven voimistuminen vei myös taidekentän sisäisen kehityksen kohti lisääntynyttä dogmatismia, jossa liikkeen tiukkaa ideologiaa vieroksuville ilmiöille ei enää ollut vastaavassa määrin sijaa. Lindstenin kaltaisia soraääniä ei katsottu hyvällä ja tämä ajautuikin kirjoittamiensa poleemisten artikkelien seurauksena pian välirikoon Kansan Uutisten toimituksen kanssa. Vuoden 1970 syksyllä hänet irtisanottiin lehden avustajien joukosta väitetyn vennamolaisuuden johdosta. Varsinaisena syynä potkuihinsa Lindsten itse piti lehden linjan luokkakantaistumista.<sup>37</sup> Jatkossa hän siirtyi kirjoittamaan muihin lehtiin, jatkaen edelleen "omien" arvostelua. Iriksen undergroundnumerossa samana syksynä Lindsten mm. luonnehti ajan taidekulttuuria seuraavasti:

"Vasemmistokulttuuri pyörii, paitsi patsaiden, alituisten seminaarien ja julkilausumien ympärillä, joista korjaavat byrokraatit viime kädessä hyödyn. Ne vasemmistotaiteilijat jotka sopeutuvat kehitykseen tekevät kollaasheja, formalismia tai pop-taidetta...Kun kehitys on sitä mitä se on, uskaliaanta undergroundia voidaan tietysti tyylillisessä mielessä verrata edesmenneitten jatkosotaan v. 41-44. Vapautemme on vielä saavuttamatta. Menneisyyden hahmot kahlitsevat meitä. Siis teit isäin astumaan. Aika vaatii attentaatteja

---

<sup>36</sup> Lindsten, Taide 2/1970, 42-43.

<sup>37</sup> Lindsten, Parnasso 8/1970, 482-484.



kaikkia vastaan."<sup>38</sup>

Erkki Sevänen on todennut suomalaisen taidejärjestelmän säilyneen huomattavan pitkään riippuvaisena nationalismin sävyttämistä poliittis-ideologisista ja uskonnollismoraalisista normeista. Miltei kaikki taiteenalat joutuivat 1960-luvun mittaan julkisuudessa voimakkaan arvostelun kohteiksi.<sup>39</sup> Myös undergroundoikeudenkäynneissä, kuten jo aikaisemmin 1960-luvulla Salaman ja Rintalan teoksista käydyissä "kirjasodissakin", keskeisessä osassa olivat kysymykset uskonnollisten- ja seksuaalisia normistojen loukkaamisesta. Kirjailijat saivat kuitenkin voimakkaan tuen taiteilijatovereiltaan<sup>40</sup>, kun taas kuvataidekentällä ainakin julkinen tuki jäi vähäiseksi. Tämä kertoo osaltaan epäilyistä undergroundin todellisia päämääriä kohtaan, mutta myös kuvataidekentän suhteellisen helposta taipumisesta sen ulkopuolelta saneltuihin päätöksiin. Lindstenin ohella harva uskaltautui julkisesti puolustamaan liikettä, jolle leimallista oli ennen kaikkea skandaalinomainen julkisuus. Lisäksi taidekentän saadessa vuosikymmenen vaihteessa taidehallinnon ja apurahajärjestelmän muutosten myötä entistä institutionalisoidumman luonteen, taiteilijat tulivat riippuvaisemmiksi politiikasta ja valtiovallan arvostelusta taidepoliittisesti epäviisasta.

---

<sup>38</sup> Lindsten, Iris 9/1970.

<sup>39</sup> Sevänen 1991, 73.

<sup>40</sup> Svedlin 1/1990, 53.

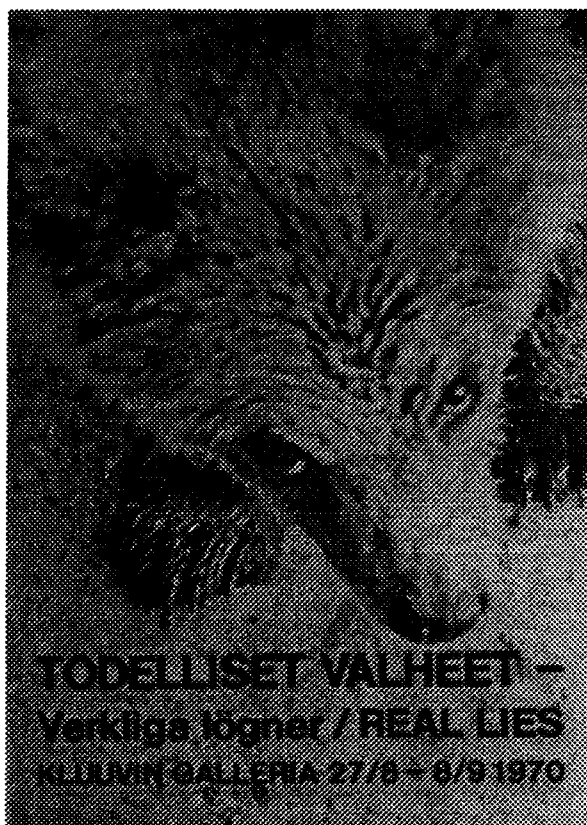
#### **4. Undergroundsukupolven sirpaleet 1970-luvulla**

1960-luvun lopun levottomien vuosien jälkeen taide sai seuraavalla vuosikymmenellä luonteeltaan poliittisen tehtävän. Samalla vasemmistoradikalististen liikkeiden kehitys vei ne kohti aikaisempaa tiukempaa marxilaista yhteiskunta- ja kulttuurinäkemystä. Alunperin vasemmistoradikalismien voimistuminen 1960-luvun lopulla oli johtanut taiteilijat aktiivisesti hakemaan yhteyksiä työväenluokkaan. Kokonaisuutena selvästi poliittisen kantansa ilmaisseiden taiteilijoiden ryhmä jäi kuitenkin melko suppeaksi kuten osallistuvan taiteen osuus muutenkin. Työläisrealismin saadessa vuosikymmenen vaihteen jälkeen dominoivan suuntauksen aseman nostettiin taiteellisen ilmaisun esikuviksi usein sosialistisen realismin tyylipiirteet. Konkretistit jäivät puolustuskannalle, olihan heidän huomattavasti vaikeampi löytää työväenluokkaa sympatisoivia vertauskohtia omasta taiteellisesta tuotannostaan.

Monille undergroundliikkeisiin osaa ottaneista taiteilijoille 1970-luku merkitsi uusien linjojen etsimistä 1960-luvulla kukoistaneen liberaalin vallankumousradikalismien sijaan. Toiset lähtivät mukaan politisoitumiseen ja sulautuivat vasemmistoliikkeisiin, toisille ratkaisuksi muodostui omien arvojen etsiminen esimerkiksi vaihtoehtoliikkeen ideologisesta perinnöstä ja itämaisistä uususkonnoista. Tämän ohella yhdeksi selviytymiskeinoksi saattoi muodostua myös realismin edistyksellisten aatteiden parodioiminen.

#### 4.1. Todelliset valheet

*Antero Kare*(s.1946) muisteli ajatuksen näytelmästä *Todelliset Valheet* saaneen alkunsa keväällä 1970 hänen asunnolla pidetyillä vapunpäivänjuhlilla. Näyttelyn keskeisiä teemoja kehiteltiin kesän mittaan vapaissa keskusteluissa ja huulenheittonakin ennen kuin se pidettiin seuraavana syksynä. *13 eri mieltä*-näyttelyn tapaan Mallander toimi myös todellisissa valheissa eräänlaisena kojoajana ja näyttely rakentui paljolti hänen muiden osallistuneiden taiteilijoiden kanssa käymiensä keskustelujen pohjalle.<sup>1</sup> *13 eri mieltä*-näytelmästä poiketen todellisista valheista ei missään vaiheessa kaavailtu tarkoituksellista protestinäyttelyä, joskin ideana oli kutsua suurin piirtein samat taiteilijat uuteen näyttelyyn. Näyttelyn nimi sai alkunsa Mallanderin ja Lyytikäisen välisestä keskustelusta, viimeksi mainitun siteerattua *Picasson* lausumaa “taiteilija valehtelee parantaakseen totuutta”. Lauseesta tuli samalla myös todellisten valheiden keskeinen teema, jonka puitteissa jokaisella oli kuitenkin vapaus tuoda näytelle haluamiaan töitä.<sup>2</sup>



19. Todellisten valheiden näyttelyjuliste.

Näyttelyjulisteesta tehtiin kaksipuolinen. Päällispuolella oli lähikuva karhusta (KUVA 19). Kääntöpuolelle painatettiin mm. näyttelyn teemaan liittyviä lausahduksia ja eräiden siihen osallistuneiden kuvat. Kuvat ja tekstit liittyivät näyttelyn teemaan ja eräissä tapauksissa myös viittaukset suomalaiseen taidemaailmaan ovat melko selviä. Leo

<sup>1</sup> Antero Kareen tiedonanto 12.9.1997.

<sup>2</sup> Mallanderin tiedonanto 10.7.1997. *13 eri mieltä*-näyttelyyn osallistuneista mukana olivat Mallander, Lindsten, Lyytikäinen ja Heikkerö. Uusina mukaan tulivat Juhani Harri, Pekka Airaksinen, Antero Kare, Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, Peter Widén ja Risto Vilhunen(s. 1945). Heinonen 1986, 25.

Lindstenin kohdalla tekstinä lukee “olen vennamolainen”. Itseironia ei ollut vierasta muillekaan näyttelyyn osallistujille, *Ilkka Juhani-Takalo-Eskola*(s.1937) esimerkiksi oli signeerannut maalauksiinsa varauksia maailmankuuluille taidemuseoille.<sup>3</sup>

Itse teokset vaihtelivat maalauksista ja piirroksista esinesommitelmiin. Koska mukana oli töitä niinkin monelta eri taiteilijalta muodostui kokonaisuus lopulta melko heterogeeniseksi. Heikkeröltä ja Lindsteniltä esillä oli maalauksia, kuten Lindstenin *Saimaan rannalla*(1970)(KUVA 20). Olli Lyytikäisen työt taas olivat tussi- ja värikynäpiirroksia taiteilijan ystävistä ja tunnetuista



20. Todelliset valheet näyttelyn yleisöä. Taustalla Lindstenin *Saimaan Rannalla*(1970).

historian henkilöistä. Muotokuvien ohella Lyytikäiseltä oli esillä myös pornografisten kuva-aiheiden pohjalta tehtyjä serigrafioita. Seksuaalisia aiheita käsittelivät piirroksin tai maalauksin myös Widen, Heikkerö ja Kare. Antero Kareelta näytteillä oli piirrosten lisäksi maailmanpoliittisiin ja yhteiskunnallisiin asioihin kantaaottavia esinesommitelmia. J.O.Mallander taas toi näyttelyyn mm. työt *Sähköshokki*(1970) ja *Stimuloiva esine*(1970). Sähköshokki oli käytetty keittolevy, Stimuloiva esine taas 50 pennisistä koottu 10 senttiä korkea pino, hinnaltaan 1000 mk. Sittemmin jälkimmäinen teos varastettiin näyttelystä.<sup>4</sup>

Paitsi varsinaisia taideteoksia, oli näyttelyssä mukana myös monisteellisia esineitä. Näitä edustivat ainakin valokuvat, postikortit ja äänilevyt. Näyttelyssä kävijä saattoi halutesaan ostaa postikortin tai äänilevyn viiden markan hintaan. Näyttelyjulisteeseen sai omak-

<sup>3</sup> Rautio, “Todellisista valheista”, Ssdm 5.9.1970.

<sup>4</sup> Rautio, “Todellisista valheista”, Ssdm 5.9.1970.

seen kymmenellä markalla, mutta nimikirjoitusten kera se maksoi viisikymppiä.<sup>5</sup> Lisäksi näyttelyssä kävijä saattoi ottaa mukaansa Kareen kirjoittaman oheismonisteen, jossa todellisten valheiden teemaa tutkailtiin *Yrjö Ahmavaaran* kirjan *Informaatio* ajatuksia vapaasti lainaten ja muutellen.

13 eri mieltä- näyttelystä poiketen Todelliset valheet sai lehdistössä runsaasti huomiota osakseen. Kriitikkissä näyttelyn saamat huomiot vaihtelivat melkoisesti, ulottuen näyttelyn poikkeuksellista luonnetta kiittelevistä arvioista sen sisällön täysin tuomitseviin. *Suomen Sosiaalidemokraatin* Juhani Rautio totesi näyttelyn “yleistunnelmaltaan hilpeäksi sekoitukseksi porno- ja romukauppaa ja leikkikoulua”. Raution mukaan töistä ei juuri löytynyt yksittäisten töiden korkeaa esteettistä tasoa, mutta sen korvasi kuitenkin näyttelyn sisällöllinen anti.<sup>6</sup> Helsingin Sanomissa Markku Valkonen taas kirjoitti näyttelyssä ilmenevän dadaistisen pyrkimyksen kuvastavan taiteilijoiden ironista suhtautumista institutionaaliseen taidemaailmaan. Sorruttuaan hinnoittelemaan työnsä tekijät olivat Valkosen mukaan kuitenkin tyytyneet pelaamaan “taidepeiliä” ja siinä suhteessa taantuneet dadaisteistakin. *Kansan Uutisissa* kirjoittanut Ahti Susiluoto taas ei puuttunut teosten sisältöön, vaan totesi niiden sijoittamisen taiteelliseen kenttään olevan joka tapauksessa turhaa. Hän moitti tekijöitä vasemmiston siivellä kulkijoiksi, jotka olivat etäänntyneet niin kauas todellisesta kamppailuun sitoutuneesta muutosvoimasta, että heidän toimintansa pikemminkin palveli järjestelmän ydintä lujittaen sitä. Myös underground sai kritiikistä osansa, sillä Susiluodon mukaan ”Spermiläinen underground jää jo näittenkin näyttöjen perusteella tyhjäksi sivuksi”.<sup>7</sup> Hufvudstadsbladetin kriitikko Erik Kruskopf kirjoitti näyttelyn taiteilijoiden pyrkivän kumoamaan perinteisiä taidenormeja ja kauneuskäsityksiä. Hän kuitenkin epäili todellisten valheiden kykyä tavoittaa kylmäkiskoisien taideyleisön huomiota, vaikka tekijät yrittivätkin parhaansa hämmentääkseen

---

<sup>5</sup> Kruskopf, “Mummel om lögner”, Hbl 3.9.1970.

<sup>6</sup> Rautio, “Todellisista valheista”, Ssdm 5.9.1970.

<sup>7</sup> Valkonen, “Sunnuntaihuvitusta”, HS 3.9.1970; Susiluoto, “Tämä muka...”, KU 3.9.1970.

näitä siitä mikä näyttelyssä oli pilaa ja mikä vakavasti otettavaa.<sup>8</sup>

Susiluotoa lukuun ottamatta näyttelyyn osallistuneiden taiteilijoiden undergroundyhteyksiin ei kritiikeissä siis juurikaan kiinnitetty huomiota. Todellisten valheiden taidekulttuuria parodioivia teemoja pidettiin suomalaisittain erikoislaatuisina, mutta ei kovinkaan omintakeisina.

---

<sup>8</sup> Kruskopf, "Mummel om Lögner", Hbl 3.9.1970.

## 4.2. Elonkorjaajat

*Todelliset valheet* ei vielä suoraan johtanut Elonkorjaajien perustamiseen, vaikka näyttelyyn osallistuikin useita ryhmässä sittemmin vaikuttaneita taiteilijoita. Ryhmän lopullinen yhteenhitsautuminen tapahtui seuranneen talven aikana ja sen perustava kokous pidettiin *Vanhalla Ylioppilastalolla* keväällä 1970<sup>9</sup>. Elonkorjaajat lopulta muodostaneen taiteilijaryhmän ydin oli muotoutunut mm. jäsenten tavatessa toisiaan Helsingin keskustan kahviloissa ja ravintoloissa. Tavallisimpia kohtaustapahtumia olivat esimerkiksi Vanha ylioppilastalo, sekä jazzklubit. Kahviloista voidaan mainita mm. *Aleksanterinkadun Akvaario-nissen* ja *Ateneumin* puistikossa sijainnut ns. *putki-nissen*, jonka kanta-asiakkaisiin kuuluivat mm. Matti-Juhani Koponen, J. O. Mallander, Leo Lindsten ja Olli Lyytikäinen. Myös Olli Lyytikäisen Meritullinkadulla sijainnut ateljee toimi tärkeänä kohtaustapahtumapaikkana.<sup>10</sup> Ryhmän koostumus vaihteli ajan mittaan, mutta luonteenomaista sille oli, ettei juuri kukaan siihen kuuluneista opiskellut kuvataideoppilaitoksissa.<sup>11</sup>

Elonkorjaajien ensimmäinen yhteisesiintyminen tapahtui *Vanhalla Ylioppilastalolla* keväällä 1971 Elonkorjuujuhlaa nimetyssä näyttely- ja seminaaritapahtuman puitteissa. Ylioppilastalo oli tietysti varsin luonteva paikka tapahtumalle, koska monet jäsenistä kuuluivat paikan vakioasiakkaisiin ja talo miellettiin jonkinlaisena ajan nuoris- ja vaihtoehtoliikkeiden keskuksena, olihan Vanhan valtauskin tapahtunut vain muutamia vuosia aikaisemmin.

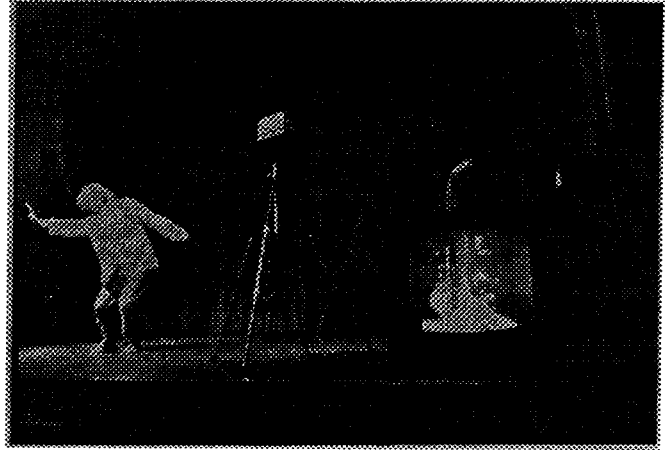
---

<sup>9</sup> Mallanderin tiedonanto 10.7.1997.

<sup>10</sup> Mallander 1989a, 21.

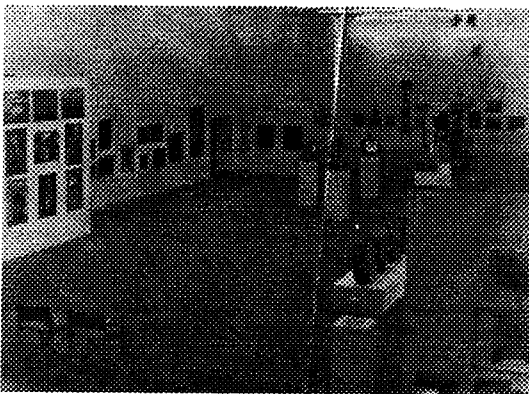
<sup>11</sup> "Pääasiassa ne oli noi keskustan kahvilat ja ravintolat joissa se meidän joukko tapas, muut tapas näissä kouluissa ja oppilaitoksissa, ne jotka niistä oli tullu ulos sitten, niin kyllähän niitä paljon siellä istui, mutta niil oli omat joukkonsa." Antero Kareen tiedonanto 12.9.1997.

Elonkorjuupäivien teemaksi oli valittu media- ja tiedonvälitys. Päivien ohjelma alkoi aamukonsertilla, jota seurasi myynti- ja informaationäyttely valkoisessa salissa. Tätä seurasi lyhyt kahden tunnin mittainen lounasnäyttely, jossa esillä oli ainakin *Maria Laukan*, *Philip Donnerin*, *Olli Lyytikäisen*, *Jaakko Vartian* ja *J.O.Mallanderin* töitä. Jatkossa ohjelmassa seurasi mm. videoesittely ja pa-



21. Videoitu tanssiesitys Elonkorjuupäivillä.

neelikeskustelu kasetti- ja kaapelitelevisiosta. Päivä päättyi illan ohjelmallisiin jameihin.<sup>12</sup> Lisäksi tapahtuman kohokohtiin kuului videotaiteen tiettävästi ensimmäinen esittely Suomessa (KUVA 21). *Erkki Kureniemen* kehittämä Dimi-tietokone näet muunsi rasterianalyysimenetelmän avulla tanssiesityksen ääniksi. Tanssijalla oli mahdollisuus vaikuttaa äänten syntymiseen, kun hän esimerkiksi kohotti kättään, musiikki seurasi perässä.<sup>13</sup> Videotaidetta tapahtumassa esiteltiin myös *Philip von Knorringin* rakentamassa videoinstallaatiossa, jossa viisi kameraa oli asetettu ringiin. Astelemalla ringin keskelle tapahtumassa kävijät saattoivat katsella oman kuvansa piirtymistä viidestä eri kulmasta.<sup>14</sup>



22. Elonkorjaajat Vaasan Taidehallissa 1972.

Toisen merkittävän yhteisesiintymisensä Elonkorjaajat pitivät sittemmin *Vaasan taidekesän* yhteydessä vuonna 1972 (KUVA 22), joskin tällä kertaa pääosin ryhmän kuvataideosaston voimin. Mukana olivat ainakin *Mallander*, *Lyytikäinen*, *Kare*, *Takalo-Eskola*, *Carolus Enckell* ja *Peter Widen*. Ryhmän ulkopuolisena tekijänä näyttelys-

<sup>12</sup> "Uusi taiteilijaryhmä järjestää elonkorjuujuhlan", *US* 26.5.1971.

<sup>13</sup> Antero Kareen tiedonanto 12.9.1997.

<sup>14</sup> Mallanderin tiedonanto 10.7.1997.



sä vieraili *Inari Krohn*(s. 1945). Kuvataiteellisten teosten ohella mukana oli jälleen myös videotaidetta ja jopa *M.A. Nummisen*(s. 1940) perhealbumi.<sup>15</sup> Näyttelystä kirjoittaneen *Vasabladetin* artikkelissa ryhmän jäsenistä haastatellut Mallander ja Widen kertoivat vastustavansa ideologialtaan raskaita taideorganisaatioita, joissa taide itsessään unohtui jonkin muun alle. Elonkorjaajat eivät kuitenkaan halunneet edustaa mitään oppositioryhmää, vaikka ryhmä olikin syntynyt jatkeeksi undergroundille. Pikemminkin ryhmän haluttiin toimivan avoimena yhteistyöfoorumina, joka oli vastaanottavainen kaikille impulsseille. Jäsenten senhetkisistä kiinnostuksenaiheista artikkelissa mainittiin zenbudhismiin perustuva *makrobiotiikka*, johon erikoistuneen ravintolan avaaminen Helsinkiin oli myös suunnitteilla.<sup>16</sup>

Selkeästi poliittisesti suuntautuneista ryhmistä poiketen Elonkorjaajat eivät siis ainakaan julkisesti tunnustautuneet minkään -ismin tai suuntauksen kannattajiksi. Uusvasemmiston tapaan jäsenet katsoivat kuitenkin sympatioidensa olivan kuitenkin esim. kehitysmaiden vapautusliikkeiden puolella ja USA:n imperialistista Vietnamin politiikkaa vastaan. Sosialismin luokkakantainen ideologia koettiin vieraana, koska lähtökohdat olivat pikemminkin henkilökohtaiset kuin aatteelliset.<sup>17</sup> Toiminnan yhtenä tavoitteena oli myös luoda jotain vapaampaa ns. "pönkkäkulttuurin" ja institutionaalisesti toimivan taidemaailman sijaan. Taiteen käsitteelle ei ryhmän puitteissa sinänsä haluttu asettaa mitään rajoituksia.

Ryhmään osallistuneista taiteilijoista monet toimivatkin sellaisilla taiteen alueilla, joita ei vielä 1970-luvun alun Suomessa juurikaan arvostettu. Kuvataidekenttä oli jo 1960-luvulla alkanut hajota yhä selvemmin virallisesti hyväksytyyn taiteeseen ja alakulttuureihin. Jälkimmäisiin kuuluivat niin pop- kuin undergroundkin, mutta tavallaan myös esimerkiksi

---

<sup>15</sup> Paavola, "Vaasan kesän...", Aamulehti 17.6.1972.

<sup>16</sup> Nordman, "Österlandiska filosofiska...", Vasabladet 1.6.1972.

<sup>17</sup> Kare 1976.

sarjakuvat ja psykedelisen nuorisokulttuurin muodot yleensä<sup>18</sup>. Alusta alkaen Elonkorjaajien toimintaan tuli mukaan ihmisiä muiltakin kulttuurialueilta kuin kuvataiteesta. Ryhmään kuului esim. kirjailijoita, kuvataiteilijoita, muusikkoja ja valokuvaajia<sup>19</sup>.

Poikkitaiteellisuuden ohella toinen Elonkorjaajia varsin selkeästi muista ajan suomalaisista taideryhmistä erottava piirre on eräiden jäsenten suuntautuminen käsitetaiteeseen. *Marja Sakarin* mukaan Suomessa käsitetaidetta ei vielä 1960- ja 1970-luvuilla juuri tunnettu eikä sen ilmenemismuotoja esimerkiksi USA:sta poiketen ollut tuotu taidekeskustelun piiriin. USA:ssa taiteen muutosprosessissa vaikuttivat popin ohella muutkin liikkeet, esimerkiksi minimalismi, happeningit, performanssit, sekä maa- ja ympäristötaide. Suomessa nämä ilmiöt nousivat laajemmin esille vasta 1980-luvulla. Suomessa ei myöskään vielä 1960-luvulla ollut kansainvälisesti toimivaa galleriaverkostoa, joka olisi mahdollistanut ulkomaisen käsitetaiteen esittelyn. Tuolloin Helsingissä toimineista kansainvälistä taidetta esittelevistä gallerioista voidaan Artekin lisäksi mainita oikeastaan vain *Agora*, *Christeel* ja *Pinx*. Vasta Elonkorjaajien oma, 1971 perustettu galleria *Cheap Thrills* tarjosi paikan käsitetaiteelle ja muulle valtavirrasta erottuvammalle taiteelle. Sakarin mukaan neljästä 1970-luvulla käsitetaidetta tehneestä suomalaisesta taiteilijasta kolme kuului Elonkorjaajiin.<sup>20</sup>

Ehkä osaksi ryhmän poikkitaiteellisuudestakin johtuen Elonkorjaajien tyypillisimmäksi toimintamuodoksi muodostuivat seminaariluonteiset tapahtumat. Ryhmä ei ollut toiminnallisesti erityisen tiivis, joten varsinkin alussa yhteisesiintymiset muodostivat tärkeän

---

<sup>18</sup> Sakari 1996, 70.

<sup>19</sup> Ryhmän monipuolisuutta kuvaa, että esimerkiksi Elonkorjaajien vuoden 1971 näyttelyhakemuksessa Aalto-museolle mainitaan ryhmässä toimineina seuraavat henkilöt: *Acu Airaksinen, M.A. Numminen, Jukka Ruohomäki, Timo ja Inge-Maj Aarniala, Erkki Kureniemi, Paavo Lehtonen, Herbert Yrjölä, Maria Laukka, Erik Uddström, Antero Kare, Peter Widen, Olavi Lyytikäinen, Kaarlo Tuori, Stuart Wrede, Carl Erik Micklin, Jorma Salojärvi, Dan Sundell, Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, Janne Vainio, Carohus Enckell, Carl Erik Ström, Jan Olof Mallander, Matti Vartiainen, Leif Färding*. Elonkorjaajat Aalto-museolle, JYMA.

<sup>20</sup> Suomessa 1970-luvulla käsitetaidetta tehneistä taiteilijoista J.O. Mallander, Antero Kare, *Carl Erik Ström* (s. 1938) kuuluivat Elonkorjaajiin. Vain *Lauri Anttila* (s. 1938) jää ryhmän ulkopuolelle. Sakari 1996, 69.

koossapitävän kanavan. Myös ryhmän perustama oma galleria Cheap Thrills muodostui tärkeäksi kanavaksi mm. jäsenten omien näyttelyjen kautta.

#### 4.2.1. Galleria Halvat Huvit

Elonkorjaajien oma galleria Cheap Thrills, jonka nimi myöhemmin suomennettiin Halvoiksi huveiksi (KUVA 23), perustettiin keväällä 1971. Gallerian toimintaa pyörittäneen ydinryhmän muodostivat Mallander, Lyytikäinen, Kare, Philip von Knorring ja Peter Widen<sup>21</sup>, mutta useimmat muutkin ryhmän kuvataiteilijoista pitivät siellä oman näyttelynsä, muutamat toistuvasti. Vaikka Gallerian toiminnasta vastasikin pääosin kuvataiteilijoiden muodostama ydinryhmä, kuului Elonkorjaajien aktiivijäsenten tuttavapiiriin paljon muitakin ihmisiä vaihtelevin taustoin, tyypillisen avajaisyleisön koostuessa noin 30-50 ihmisen joukosta.<sup>22</sup>



23. Gallerian kyltinvaihto talvella 1972.

Paikka gallerialle löytyi lähes sattumalta, sillä kysyessään erään valokuvaajaajastävänsä vaimolta tiesikö tämä vapaata huonetta vuokrattavaksi, Mallander sai kuulla muutaman korttelin päästä, *Huvilakadulta* löytyvän vapaan huoneiston. Mallander vuokrasi tilan, jonka takahuoneessa hän myös asui gallerian alkuvaiheissa. Sittemmin galleria laajeni koko huoneiston kattavaksi. Koska monet näyttelyistä olivat ohjelmallisesti epäkaupallisia, taiteilijoiden oli rahoitettava näyttelynsä omakustannusperiaatteella. Näiltä ei myöskään peritty prosentteja myyntivoitosta, vaan taiteilijoiden maksettavaksi jäi vain

<sup>21</sup> Antero Kareen tiedonanto 12.9.1997.

<sup>22</sup> Mallander 1993, 17.

tilan vuokra, joka sekkin oli suhteellisen alhainen(450 mk/kk).<sup>23</sup>

Useimmat Elonkorjaajiin osallistuneista kuvataiteilijoista esiintyivät galleriassa omin näyttelyin ja toisinaan siellä järjestettiin myös ryhmän yhteisesiintymisiä. Koska side taiteilijatovereihin oli hyvin vahva, yhdeksi tyypilliseksi piirteeksi Elonkorjaajien omille näyttelyille muodostui toisten taiteilijaystävien kuvaaminen esim. maalauksin ja valokuvin. Niinpä esimerkiksi Takalo-Eskolan, Antero Kareen ja Carl-Erik Strömin näyttelyissä muotokuvilla ja kuvilla ystäväpiirin jäsenistä on huomattava osuus.

Halvat hovit toimi yhteensä seitsemän vuotta(1971-1977), jona aikana galleriassa pidettiin noin 60 näyttelyä. Tämän tutkimuksen puitteissa olen katsonut parhaaksi rajata tarkastelun suurinpiirtein vuoteen 1972, koska näinkin lyhyt aikaväli kattaa runsaasti Elonkorjaajien varhaisvaiheen kannalta keskeisiä näyttelyitä.

#### 4.2.2. "Taide, kuten rakkaus, elää usein amatöörien varassa"

Keväällä -71 Halpojen huvien ohjelman avasi Mallanderin *1222 oikein*-näyttely, sarja tekijän viikoittain jättämien 1 - X -2 - veikkausrivien ympyröiden mukaan tehtyjä piirroksia. Esillä oli kaikkiaan noin 30 piirrosta. Seuraavina galleriassa esiintyivät Olli Lyytikäinen ja kevään lopulla vielä valokuvaaja Carl-Erik Ström.<sup>24</sup>

Lyytikäisen näyttely, *Aus die Pathologische Skizzenbuch*, oli nimetty *Paul Kleen* taideteoksen mukaan. Näyttely koostui useista henkilömuotokuvista, joiden joukossa oli sekä historiallisten hahmojen että Lyytikäisen tuttavien kuvia. Työt oli tehty akvarelli- ja pastellitekniikoin, lisäksi mukana oli piirroksia. Näyttelyn muotokuvapotretit erosivat monin tavoin perinnäisistä muotokuvatöistä, vaikka ne olivatkin periaatteessa realistiseen tapaan piirrettyjä. Henkilöhahmoista gallerian seinillä paikkansa saivat niin lapsena

---

<sup>23</sup> Mallander 1993, 25.

<sup>24</sup> "Gallery Cheap Thrills 1971-1977", North information 80/1979. Jatkossa mainittujen näyttelyiden ajat em. julkaisun sisältämän luettelon mukaan(kts. Liite 1.)

kuvattu *Friedrich Nietzsche* ja kuin myös kriitikko *Klaus Mäkeläkin*(teräsmiehen asussa). *Charlotte Corday* oli kuvattu hermafrodiittina, *Andre Malraux* ja *Henrik Ibsen* kuolleina ukkoina. Hufvudstabladein näyttelystä kirjoittanut Mallander vertasikin näyttelyn kuvamaailmaa mm. Aubrey Beardsleyhyn ja Robert Crumbin sarjakuvien seksuaaliseen intensiteettiin.<sup>25</sup> Muuten näyttely jäi melko vähäiselle huomiolle lehdistössä kuten Halpojen Huvien näyttelyt usein muutenkin.

Toisaalta Elonkorjaajat eivät välttämättä itse tunteneet tarvetta aktiivisesti hakea taide- maailman hyväksyntää. Syksyllä 1971 Halvoissa Huveissa näyttelyn *Kitsch kent keine grenzen* pitänyt Ilkka-Juhani Takalo-Eskola ilmaisi taidenäkemyksensä näyttelyjulisteessaan seuraavasti:

“ ‘Kansa’ on terve ja vierastaa koko ‘taide’-sanaa, se on ‘itse asiassa’ tarpeettomana jo ‘poistettu’. Instituutiot on murskattava; taiteen rakkauden ja elämän markkinoiminen ei ole tärkeää, vaan \*\*\*\*\* (kirjoittajan ylipyymä) sortoa: ei pyhitä mitään erottaa taiteilijoita ei-taiteilijoista. Ei ole kysymys taiteen tuotteiden levittämisestä (hinnalla millä hyvänsä) vaan itse luovuuden levittämisestä, vapautumisesta. Keskus on subjekti, ei objekti.”<sup>26</sup>



24. M.A.Numminen näyttelyssään.

Samanlainen vapaa taidenäkemyksen ilmeni gallerian näyttelyissäkin. Elonkorjaajien omien esiintymisten ohella ohjelmaan kuului runsaasti myös näyttelyitä, joiden pitäjät eivät aina olleet ammattimaisia kuvataiteilijoita. Samana syksynä Takalo-Eskolan kanssa Halvoissa huveissa oli esimerkiksi amatöörivalokuvaaja *Yrjö Virtasen* muistonäyttely ja Elonkorjaajien tuttavapiiriin kuuluneen *M.A.Nummisen* näyttely (KUVA 24). Virtasen näyttelyn oppilaineen järjestänyt Ateneumin kuvataideopettaja Maria

<sup>25</sup> Mallander, “Lillgammal debut”, Hbl 12.5.1971.

<sup>26</sup> Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan Retrospektiivinen, näyttelyjuliste. AKA.

Laukka kuului myös Elonkorjaajiin, joskaan ei ryhmän varsinaiseen ydinjoukkoon. Halpojen huvien valitseminen näyttelyn pitopaikaksi oli hänelle melko luonnollista, koska gallerian linja mahdollisti myös sellaisten näyttelyiden toteuttamisen, joille “virallisemmassa” taidemaailmassa ei välttämättä olisi ollut sijaa.<sup>27</sup> Kuvataiteilijana Halvoissa Huveissa debytoinut Numminen taas maalasi näyttelynsä avajaisissa töitään yleisön kanssa keskustellen.<sup>28</sup> Halpojen huvien näyttelyohjelmaan vähemmän ammattimaiset taidenäyttelyt tietysti sopivat, kuuluhan yksi Elonkorjaajien tunnuslauseistakin, “taide, kuten rakkauskin, elää amatöörien varassa”<sup>29</sup>.

Vuoden lopuksi galleriassa pidettiin tavallisesti myös ryhmänäyttelyitä, sekä erilaisia myyntitempauksia, kuten kirpputorit ja markkinat. Yksi erikoisimmista galleriassa pidetyistä yhteisnäyttelyistä oli ns. makrobiottinen joulunäyttely vuoden 1972 lopulla (KUVA 25), joka eräistä muista vähemmälle huomiolle jääneistä Halpojen Huvien näyttelyistä poiketen sai suursuosion myös yleisön keskuudessa. Hippiliikkeen levittämänä makrobiotiikasta oli vuosikymmenen vaihteessa tullut länsimaissakin yleisesti tunnettu asia. Alunperin se perustui taolaiseen oppiin kokonaisvaltaisesta ajattelusta (makro= iso ja bio=elämä). Taolaisuushan on oppi kahdesta elämässä keskeisestä voimasta, Yin ja Yang. Taolaisuudessa sopusointu edellyttää vastakkaisten voimien tasapainoa, jonka saavuttamiseen mm. makrobiottisen ruokavalion noudattaminen tähtäsi.



25. Makrobiottisen näyttelyn juliste.

<sup>27</sup> “...toi Cheap Thrills pysty tuomaan esille semmosta epävirallista ja “ehkä” -tyyppistä taidetta verrattuna johonkin laitostuneeseen instituutiotaiteseen...” Maria Laukan tiedonanto 25.8.1997.

<sup>28</sup> [Marcella], “Ty sä...”, Hbl 5.11.1971.

<sup>29</sup> Kare 1976.

Ajatus makrobiotiikasta välittyi Suomeen Ruotsista, jossa Mallander oli Dagens Nyheterin kriitikkona ollessaan tutustunut aiheeseen ja käynyt myös *Ilse Clausnitzerin* instituutissa aiheesta kursseja. Mallanderin palattua Suomeen myös muut Elonkorjaajat kiinnostuivat aiheesta ja galleria päätettiin idean puitteissa muuttaa tilapäiseksi ravintolaksi. Näyttelyn seurauksena syntyi sittemmin myös aiheeseen erikoistunut kasvisravintola, jota pitämään osa näyttelyn toteuttamiseen osallistuneista ihmisistä ryhtyi.<sup>30</sup> Itse näyttelyssä Halvoissa Huveissa tarjottiin joka päivä jokin makrobiottinen ruokalaji, tavallisesti kasviksia. Ideana oli tarjota korvata silmänlumeena toimivan taiteen sijaan konkreettista taidetta eli ruokaa, joka samalla myös teki hyvää ihmisen hyvinvoinnille.<sup>31</sup> Samalla näyttely siis myös toteutti Elonkorjaajien ajatuksia taiteen ja muiden elämän alueiden välisten rajojen kumoamisesta houkuttelemalla ihmiset ruuan avulla taiteen alueelle galleriaan.

Makrobiottinen näyttely voidaan nähdä yhtenä vedenjakana Elonkorjaajien 1970-luvun alun undergroundvaiheen ja vuosikymmenen mittaan lisääntyneen kansainvälistymisen välillä. Näyttelyn myötä ryhmän aktiviteetit sitä paitsi laajenivat varsinaisen taidekentän ulkopuolelle ja kasvisravintolasta tuli yksi kiinnostavista 1970-luvun suomalaisen vaihtoehtoliikkeen toiminnassa.

#### 4.2.3. Ruotsalaisten taiteilijoiden näyttelyt

Elonkorjaajien ja muiden suomalaisten taiteilijoiden näyttelyjen ohella toisen päälinjan Halpojen Huvien näyttelyohjelmassa muodosti ulkomaisten, 1970-luvun alussa lähinnä Ruotsalaisten taiteilijoiden esitleminen. Ruotsalaisten taiteilijoiden Suomeen saamista edesauttoi se, että tähän saatiin tukea ruotsalaista taidevientä rahoittaneelta *NUNSKU-*toimikunnalta. Tuki kattoi paitsi itse taideteosten kuljetus- ja näytteilleasettamiskustan-

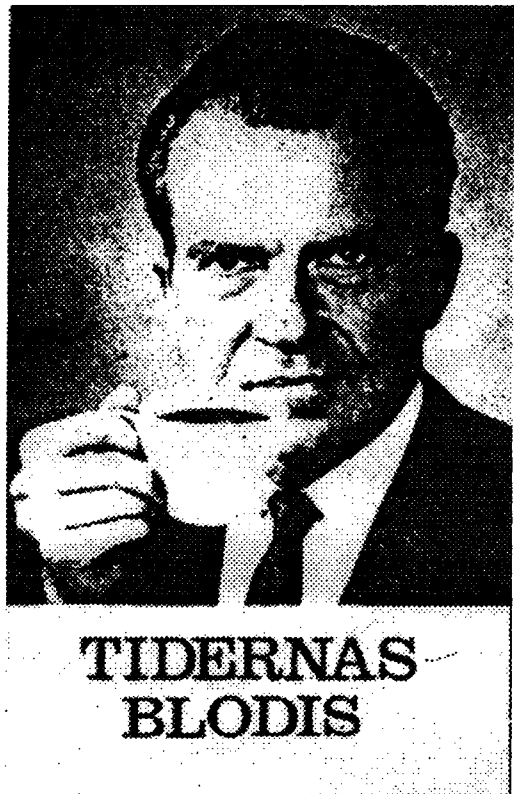
---

<sup>30</sup> Olavinen, Mallander ja Lähteenmäki(Toim.) 1989, 20.

<sup>31</sup> Mallander, Taide 1/73, 37-38.

nukset myös usein jopa taiteilijoiden matkat Helsinkiin.

Ruotsalaisista taiteilijoista ensimmäisenä galleriassa esiintyi Kjärtan Slättemark, jonka *Moderna Museetille* suunnittelemat *Nixon-aiheiset* julisteet oli Ruotsissa julistettu pannaan (KUVA 26). Slättemark oli liittänyt Nixonin vaalikuvaan Gevalia mainoksen kahvikuppia pitelevän käden. Alle hän oli painattanut mm. tekstit *Sugen*, *Speed kills* ja *Tidernas Blodis*. Museon aukioloajat olivat luettavissa julistetta ympäröiviltä reunuksilta. Moderna Museetin kieltäytyttyä ottamasta julisteita ohjelmaansa taiteilija oli avustajineen liimannut niitä ympäri Tukholmaa, josta viranomaiset ne aamuisin repivät pois. Myöhemmin väkivaltaisen *Attica-vankilakapinan* jälkeen, julisteesta tehtiin myös toisenlainen versio, jossa Moderna Museetin tekstit oli poistettu ja Nixonin suu sekä kahvikuppi maalattu täyteen punaista väriä. Myös uusia tekstejä oli lisätty, kuten *Vietnam*, *Song My*, *Attica* ja *Vampyrpolitik*. Ruotsissa toimivat *mustat pantterit-järjestön* jäsenet kantoivat näitä julisteita osoittaessaan mieltään *U.S. Trade Centerin* edustalla. Slättemark itse protestoi julisteiden kieltämisestä vastaan myös mm. osoittamalla mieltään Moderna Museetissa joka sunnuntai. USA:n Vietnamin politiikan vastustamisen ohella Nixonin yhdistäminen kahvimainokseen perustui myös taiteilijan näkemykseen keskushermostoa kiihottavien ja sitä kautta aggressioita lisäävien aineiden haitallisuudesta; Myös Slättemark oli näet elämäntavoiltaan makrobiotikko.<sup>32</sup>



26. Kjärtan Slättemark: Tidernas Blodis(1971)

Hieman myöhemmin Halvoissa Huveissa esiintyneet PUSS-taiteilijat taas edustivat kenties radikaaleinta linjaa ruotsalaisista taiteilijoista, toimittihan ryhmä mm. samanni-

<sup>32</sup> Mallander, Taide 5/1971, 34-36, 53.



mistä undergroundhenkistä lehteä. PUSS-taiteilijoilta Halvoissa Huveissa oli esillä mm. jäsenten tekemiä julisteita, maalauksia ja lehtisiä. Lisäksi näyttelyyn liittyi myös ryhmän kansioiden levittäminen vuosittaisen työväenpäivän marssin yhteydessä, mikä herätti negatiivista huomiota erityisesti vasemmiston keskuudessa<sup>33</sup>. Kansioissa näet pilkattiin kommunistien kantamia kylttejä mm. pilapiirroksin *Marxista* ja Leninistä kähmimässä palvelustyttöjä<sup>34</sup>.

Muista gallerian esittelemistä ruotsalaisista taiteilijoista voidaan mainita esim. Marie-Louise de Geer-Bergenstrahle, jolla myös oli läheiset suhteet PUSS-ryhmään. Ryhmän taiteilijoihin Mallander oli tutustunut toimiessaan edellisen vuoden *Dagens Nyheterin* kriitikkona Ruotsissa. Ilmeisin syy ryhmän Halpoihin huveihin valitsemiseen oli, ettei vastaavaa ruotsalaista taidetta Suomessa tuolloin muualla juuri esitelty. Toisaalta ryhmä liittyi myös Ruotsissa jo 1930-40-luvulta alkaen voimakkaana jatkuneeseen pilapiirrostraditioon, johon verrattava perinne Suomesta Mallanderin mukaan puuttui.<sup>35</sup>

Ruotsalaisten taiteilijoiden osuus on Elonkorjaajien omien esiintymisten ohella gallerian alkuvaiheissa keskeinen, vaikka mukaan mahtuikin myös esimerkiksi näyttely amerikkalaisista undergroundsarjakuvista, ym. Realismikaan ei jäänyt täysin vaille sijaa, joskin Olli Viirin näyttely "taistelevaa realismia" keväällä 1972 jäi gallerian ohjelmassa yksittäiseksi kuriositeetiksi.

#### 4.2.4. Kohti 1980-lukua

1970-luvun mittaan Elonkorjaajien ulkomaansuhteet laajenivat muuallekin pohjoismaihin ja nämä vaihtoivat näyttelyitä useiden ulkomaisten vastaavantyyppisten gallerioiden kanssa. Pohjoismaista näyttelyvaihtoa oli sittemmin paitsi Ruotsiin, myös Norjaan mm.

---

<sup>33</sup> "Gallery Cheap Thrills 1971-1977", North information 80/1979.

<sup>34</sup> Mallanderin tiedonanto 20.4.1998.

<sup>35</sup> Mallanderin tiedonanto 20.4.1998.

taiteilijatuttavista *Per Kirkebyn* ja *Björn Norgårdin* kautta. Lähinaapurimaiden lisäksi toimi pohjoismaissa samantyyppisiä ei-kaupallisia vaihtoehtogallerioita myös Islannissa ja Kööpenhaminassa. Jälkimmäisiin Elonkorjaajilla ei tosin ollut suoraa yhteyttä, vaan niiden toiminta tunnettiin lähinnä *Fluxukseen* kuuluneiden tuttavien kautta. Lisäksi yhteistyötä oli esim. Sveitsiläisen *John Armlederin Galerie Eckartin* ja Pariisilaisen *Herve Fischerin* kanssa.<sup>36</sup> Elonkorjaajien ulkomaankontaktien syntyminen sai kuitenkin alkunsa Ruotsista, johon yhteyksiä luonnollisestikin oli helpointa ylläpitää.

Erityisesti 1970-luvun alkuvuosina undergroundkulttuuriin liittyneiden taiteilijoiden ja näyttelyiden osuus näyttelyohjelmassa on merkittävä. Tässä mielessä Halvoista Huveista muodostui tärkeä kanava myös sellaiselle yhteiskuntakriittiselle taiteelle, jota ei suomalaisen taideinstituution puitteissa muuten juuri esitelty. Samalla suomalaiseen kuvataidekenttään syntyi myös tietty alue, joka toi esille populaareina pidettyjä tai muuten marginaaliin jääneitä aiheita. Esimerkiksi valokuvaa tai sarjakuvia ei 1970-luvun alun kuvataidekentässä vielä mielletty vakavasti otettavina taiteenmuotoina. Galleria ei tosin koskaan lyönyt itseään läpi suuren yleisön joukossa.

Myöhemmin 1970-luvulla Halvoissa Huveissa pidettiin esimerkiksi postitaidenäyttely *A Head Museum for the 80'ies*, johon useat kymmenet käsitetaiteilijat ympäri maailman lähettivät töitään. Saapuneen materiaalin runsauden vuoksi näyttelystä tuli lopulta kaksiosainen. Elonkorjaajille galleria toimi omana kanavana maailmalle ja samalla keinona päästä irti suomalaisesta taidekentästä, jonka raamit heidän edustamilleen taidemuodoille ja -näkemyksille olivat liian ahtaat. Jäsenille itselleen galleriasta muodostui myös paikka, jossa oli mahdollisuus suhteellisen vähäisin kustannuksin saada esille omia töitä. Ehkä ulkomaankontaktit edesauttoivat osaltaan tunnustuksen saamista Suomessakin, ryhmän ”virallinen” hyväksyntä taidekentällä tuli viimeistään vuoden 1977 Amos Andersonin museon Tajunnan Tarroja-näyttelyn myötä, jossa esitettiin koostetusti

---

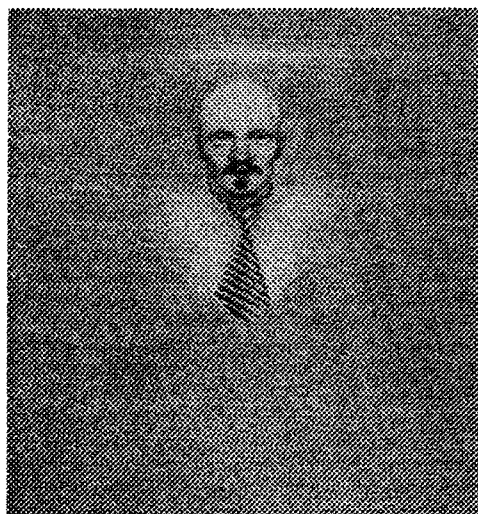
<sup>36</sup> “Samaan aikaan oli fluxus ja pohjoismaissa neljä-viisi galleriaa samaan aikaan... Fluxustaiteilijat piti meitä fluxusten ystävinä täällä pohjolassa, ei varsinaisesti fluxustaiteilijoina, mutta kuitenkin ikään kuin lähisukulaisina täällä.” Mallanderin tiedonanto 10.7.1997.

useiden Elonkorjaajien tuotantoa 1970-luvun varrelta.

#### 4.2.5. Olli Lyytikäinen

Olli Lyytikäinen oli ennen kuvataiteilijan uraansa toiminut muutaman vuoden piirtäjänä mainostoimistossa ja pyrkinyt sittemmin *Ateneumiin*, johon ei ollut kuitenkaan päässyt. Taiteilijana hän oli siis itseoppinut. Vuonna 1968 Lyytikäinen lähti Pariisiin, jonne sattui osumaan parahiksi kulttuurimellakoiden aikaan. Palattuaan Suomeen ja tutustuttuaan samanhenkiseen joukkoon,<sup>37</sup>Lyytikäinen oli mukana esim. Spermin järjestämässä tapahtumissa, kuten Kuoleman Puutarha-oopperassa, jossa esitti maattoman talonpojan roolia<sup>38</sup>.

Lyytikäisen varhaisiin muotokuvatoihin kuuluu mm. lyijykynä- ja tussipiirros Leo Lindstenistä, joka oli yksi Lyytikäisen läheisiä ystäviä tuohon aikaan<sup>39</sup>. Työssä ovat alullaan monet myöhemmän muotokuvasarjan tunnusmerkeiksi muodostuneista piirteistä, kuten henkilökuvauksen täydentäminen mielikuvituksellisin lisäyksin. Lindstenkin on muotokuvassaan saanut siivet selkäänsä. Myös monissa muissa Lyytikäisen tuon ajan töissä psykologisoivaa kuvausta täydentävät fantastiset ja surrealistiset elementit. Esimerkiksi hänen Matti-Juhani Koposesta piirtämässään värikynätyössä *MJQ(1970)*(KUVA 27) hallitsevimmassa asemassa ovat voimakkaat värit ja Koposen raidallinen kravatti. Työ oli esillä mm. näyttelyssä *Todelliset valheet*<sup>40</sup>.



27. Olli Lyytikäinen: MJQ (1970)

<sup>37</sup> Mallander 1989b, 162.

<sup>38</sup> Anttonen(toim.) 1995, 81.

<sup>39</sup> Antero Kareen tiedonanto 13.3.1998.

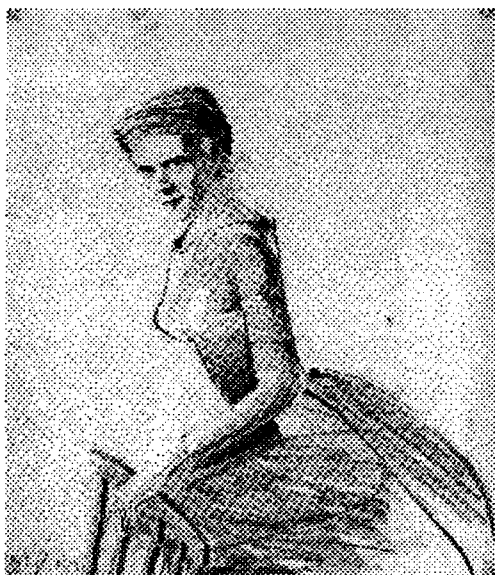
<sup>40</sup> Rautio, "Todellisista valheista", Ssdm 5.9.1970.

Muotokuvatöistä koostui myös Lyytikäisen ensimmäinen yksityisnäyttely Halvoissa Huveissa vuonna 1971. Näyttely jäi lehdissä lähes vaille huomiota, joskin Markku Valkonen kirjoitti siitä lyhyesti HS:ään yhdistäen Lyytikäisen, kuten uuden gallerian muutenkin, jo kaupallistuneeksi määrittelemäänsä undergroundliikkeeseen:

“Lyytikäisen nerokkaita kuvia voisi juhlistaa sanomalla, että ne ovat vieraantuneita. Nimitys taitaisi kuitenkin olla ansiotonta arvonnousua, sillä suomalainen underground astelee reippaasti yhteiskunnan puolapuita vastoin käymisestä pahemmin masentumatta. U-liike onkin helppo niveltää takaisin vallitsevaan järjestelmään, se on ollut jo kauan kypsä markkinamiesten käyttöön, hippikuteiden ja u-taiteen jälkeen seuraavat u-olut, u-spray ja u-purkka.”<sup>41</sup>

Leimallisempaa kuin mitä kirjoitettiin oli kuitenkin jälleen se, mitä jätettiin kirjoittamatta. Valkonenkaan ei tekstissään puuttunut Lyytikäisen töiden sisältöön, vaan päähuomion sai undergroundliikkeen väitetty näennäiskumouksellisuus. Lyytikäisen pitäessä galleriassa toisen näyttelynsä *Afrikasta ikuisuuteen*(1973) hän kirjoitti tämän töistä jo myönteisemmässä sävyssä. Edelleen taiteilijan aikaisempi oli Valkosen mukaan luonnehdiottavissa

pelkästään dekadenttina, joskin hän totesi tämän olevan ohittamassa näppäröinnin vaihetta kohti avoimempaa ja todenmukaisempaa kuvantekoa.<sup>42</sup>



**28. Lyytikäinen: Rudolf Steinerin Muotokuva(1969).**

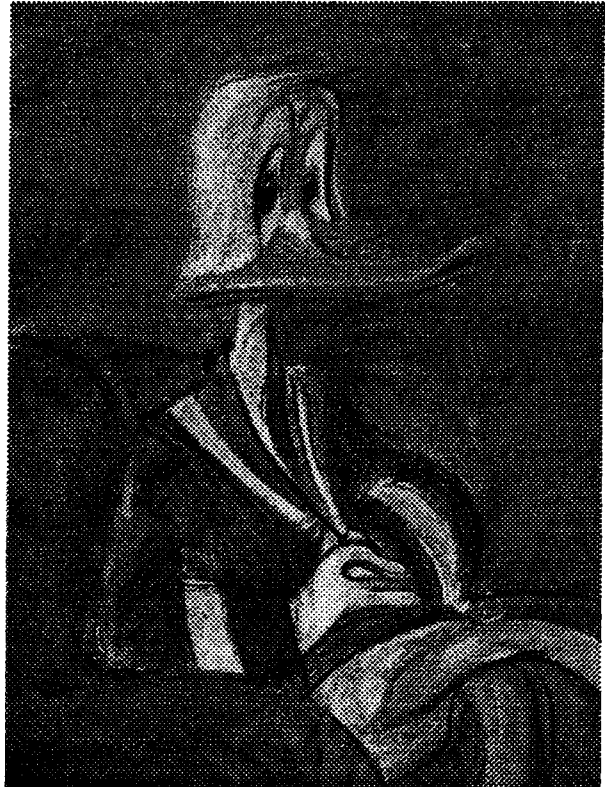
Undergroundin suoranaisinta vaikutusta voi Lyytikäisen tuotannossa nähdä lähinnä hahmojen sarjakuvamaisissa piirteissä. Myös seksuaalisuuden käsittely suuntautuu osassa varhaistuotantoa kuitenkin valtakulttuurin piirissä yleisesti kieroutuneiksi ja vääristyneiksi mielletyille alueille. Esimerkiksi lyijykynäpiirroksessa *Rudolf Steinerin muotokuva*(1969)(KUVA 28) Steiner on kuvattu naisen hah-

<sup>41</sup> Valkonen, “Öljyiset huvit”, HS 17.5.1971.

<sup>42</sup> Valkonen, “Näppäröinnistä pois”, HS 29.4.1973.

moisena. Naisen ääriviivat on piirretty vain luonnostellen, mutta tämän kasvot ja silmät suuntautuvat suoraan kohti katsojaa. Kuvan synnyttämä vaikutelma on surrealistinen ja androgyyninen. Tyypillisemmistä kuvaustavoista poiketen kuvatus hahmon seksuaalisuus ei näyttäydy viekoittelevana tai edes katsojan odotuksilla leikkivänä. Sen sijaan se on lähinnä niitä kumoavaa, koska perinteisesti maskuliiniseksi mielletty hahmo on esitetty feminiinisenä.

Lyytikäisen tuotannon anarkististen ja groteskien sävyjen alkujuuria on Maria Vihanta nähnyt undergroundin ohella myös *Willem de Kooningin* expressiivisissä maalauksissa ja popissa. Taiteilijan 1970-luvun tuotannosta mm. töissä *Aku analyysissa* (1974) (KUVA 29) ja *Ankkalinnan museon kokoelmat* (1976) heijastuu Vihannan mukaan samantyyppisiä modernin ihmisen pelkoja ja tunteita, jotka voidaan johtaa pitkälle teollistuneiden yhteiskuntien epävarmuuteen rajattoman kasvun ja demokratisoitumiskehityksen osoittautuessa pettäviksi utopioiksi.<sup>43</sup> Lyytikäisen kuvia on-



29. Lyytikäinen: *Aku analyysissa* (1974).

kin vaikea mieltää minkään rationaalisen ideologian puitteisiin. Henkilömuotokuvien hahmot näyttäytyvät pikemminkin androgyyneina ja transseksuaalisina kuin perinteisten heteroseksuaalisten mallien mukaisina. Tämä lienee myös syy siihen, että eräät kriitikoista aikanaan väheksyivät niitä dekadenteina ja populistisina.

Lyytikäisen työt ovat myös teknisesti lähempänä esim. ekspressionismia tai sarjakuvia kuin ajan valtavirraksi noussutta fotorealismia. Kuvien "ylirealistinen" kuvaustapa ei muistutakaan 1970-realismille tyypillistä yksiselitteistä objekti-luonto-suhdetta,

<sup>43</sup> Vihanta 1992, 20.

pikemminkin ne kyseenalaistavat kuvan mahdollisuuksia yleensä esittää realistisesti jotain kohdetta.

Vuonna 1972 tehdyn Afrikan matkan aikana syntyneessä tuotannossa ovat hallitsevasa asemassa jo voimakkaat värit ja Afrikan maisemat. Matkan aikana syntyneitä akvarelleja oli Halvoissa huveissa esillä vuoden näyttelyssä Afrikasta ikuisuuteen ja myös vuonna 1974 näyttelyssä *Kolme pyramidia ja sfinksi*. Kokonaisuudessaan Lyytikäisen tuotanto 1970- ja 1980-luvuilta käsittää satoja ellei tuhansia töitä, joiden joukkoon mahtuu hyvin monentyypistä aineistoa. 1980-luvun vaihteessa Lyytikäinen mm. teki kokeiluja polaroidkuvilla.<sup>44</sup>

Vaikka Lyytikäisen Halvoissa Huveissa pitämät näyttelyt jäivätkin suhteellisen vähälle huomiolle, muodostui Elonkorjaajien yhteisesiintyminen Amos Anderssonin taide-museossa 1976 lopulta hänen kansainväliseksi läpimurrokseen. Näyttely kiersi myös *Tukholman Moderna Museetissa* ja *Islannissa*. Sittemmin Moderna Museet myös osti Lyytikäiseltä teossarjan Ankkalinnan kokoelmat. Taiteilija kuoli vuonna 1987.<sup>45</sup>

#### 4.2.6. J.O.Mallander

Jan Olof Mallander oli 1960-luvun puolivälissä työskennellyt loistoristeilijällä ja tehnyt näin mm. matkan New Yorkiin ja Etelä-Amerikan ympäri. New Yorkissa käydessään hän oli tutustunut Bob Dylanin musiikkiin ja nähnyt Andy Warholin elokuvan *Chelsea Girls*. Palattuaan Suomeen ja käytyään varusmiespalveluksen kaartin pataljoonassa Mallander opiskeli tiedotusoppia yleisradion koulutuskeskuksessa ja Helsingin yliopistossa estetiikkaa ja kirjallisuutta. Sittemmin hän opiskeli myös Vapaassa taidekoulussa.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Mallander 1989b, 163.

<sup>45</sup> Mallander 1989b, 163.

<sup>46</sup> Heinonen 1986, 28.

Alettuaan viihtyä mm. Ateneumin kahvilassa ja Vanhalla ylioppilastalolla Mallander tutustui mm. Leo Lindsteniin, Olli Lyytikäiseen ja Matti-Juhani Koposeen. Samoihin aikoihin syntyi myös ajatus Sperm-yhtyeestä, jota perustamassa Mallander oli mukana. Taiteen tekemisen hän aloitti 1960-luvun viime vuosina toimittuaan sitä ennen jonkin aikaa kuvataidekriitikkona. Alkuun Mallander ei kuitenkaan varsinaisesti ajatellut itseään taiteilijana, vaan valmistuneita teoksia sävytti pikemminkin ironinen suhde taiteeseen. Tärkeitä vaikutteita olivat Fluxus-ryhmä ja underground.<sup>47</sup> Myös esimerkiksi Andy Warholin tuotanto toimi esikuvana.<sup>48</sup>

Tarjottuaan varhaisia töitään esille kolmivuotisnäyttelyyn syksyllä 1968, Mallander oli mukana järjestämässä Kluuvin galleriaan protestinäyttelyä 13 eri mieltä. Itse näyttelyssä häneltä oli esillä mm. teos *Punainen lanka(1968)*, joka kiteytti veistoksen idean pelkkään lankaan lattian ja katon välillä.<sup>49</sup> Keväällä 1969 hän piti ensimmäisen varsinaisen oman näyttelynsä yhdessä Carolus Enckellin kanssa *TM-Galleriassa*. Runojulisteiksi nimeämässään töissä Mallander tutki kirjainten avulla kuvan ja sanan välisiä suhteita. Samalla hän arvosteli näin länsimaiseen kulttuuriin kuuluvaa olettamusta kirjainten “lineaarista hegemoniasta”, jonka mukaan sanoin ilmaistu on aina itseoikeutetusti ylempänä kuin se mitä ei sanoin voida ilmaista. Töissä oli myös viitteitä käsitetaiteeseen. Esimerkiksi työ nimeltä *A Story(1969)* oli gallerian ikkunaan liimattu pieni valkoinen paperi, jossa luki Look Out. Varsinaiset tarinat olivat löydettävissä itse elämästä, eivät gallerian seinille sijoitetuista teksteistä tai kuvista. *Passianomus(1969)* taas oli nimensä mukaisesti täytetty passianomus. Anottavan maan kansalaisuuden kohdalle Mallander oli kirjoittanut “ei kenenkään maahan”.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Mallanderin tiedonanto 10.7.1997.

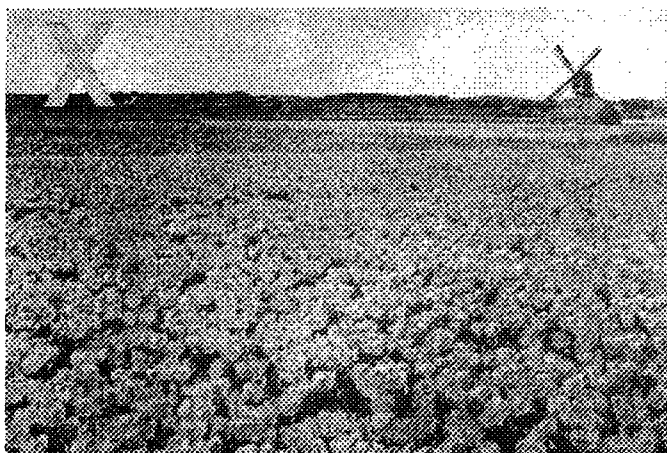
<sup>48</sup> Lindfors-Salo 1988, 114-115.

<sup>49</sup> Reinikainen, “Eräs oppositio”, KU 30.11.1968.

<sup>50</sup> Wegelius, “Kuva ja sana”, HS 7.5.1969; Jan Olof Mallander. Runojulisteita 26.4.-9.5.1969. TM Galleria. VTM/KKA.

1970-luvun alussa ns. paperiveistosarjasta muodostui Mallanderin keskeisin taiteellinen projekti. Paperiveistokset syntyivät vuosina 1971-1974. Ne olivat kuvia tunnetuista paikoista helsingissä, joiden lähtökohtana toimivat kaupunkiaiheiset postikortit. Postikortteihin Mallander oli lisännyt kuhunkin maisemaan sopivia kirjainmuotoja. Työt painettiin mustavalkoisiksi julisteiksi offset-menetelmällä.<sup>51</sup> Alkunsa paperiveistokset olivat saaneet jo Todellisissa valheissa esillä olleesta työstä *Ajatusviiva*(1970), jossa eduskuntatalon yläpuolelle on piirretty viiva.

Mallanderin paperiveistokset olivat esillä Halvoissa Huveissa keväällä 1972 ja samana vuonna myös Elonkorjaajien Vaasan taidepäivien näyttelyssä. Vuosina 1971-74 hän jatkoi sarjaa erityyppisin maisema- ja kirjainyhdistelmin. Kaikkiaan julisteita tehtiin noin 40 erilaista muunnelmaa<sup>52</sup>, jotka kaikki eivät perustuneet kaupunkiaiheisiin vaan joukossa oli myös esimerkiksi maisemakuviin yhdistettyjä kirjainmuotoja(KUVA 30).



30. J.O.Mallander: Paperiveistos.

Töiden yhtenä pyrkimyksenä oli laajentaa taiteen aluetta gallerioiden ulkopuolelle, missä suhteessa ne liittyivät tuolloin yleiseen keskusteluun taiteen sarjallistamisesta. Työt suuntautuivat myös esim. jäykkää patsaskulttuuria vastaan. Ideana oli, että veistoksen ei välttämättä tarvinnut olla massiivinen fyysinen artefakti, vaan se saattoi myös olla tilapäinen ja halpa toteuttaa. Paperiveistoksen saattoi hankkia muutamalla markalla seinälleen ja siihen kyllästyttyään vaihtaa teoksen toiseen.<sup>53</sup> Mallanderin aikaisemman

<sup>51</sup> Heinonen 1986, 6 ja 12.

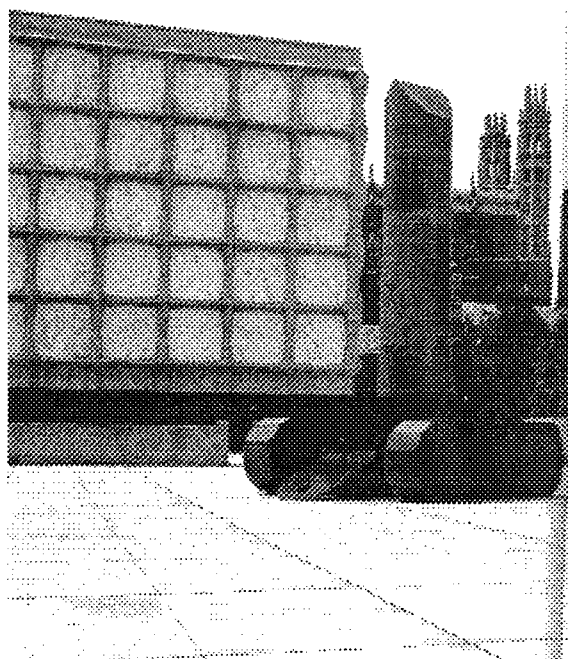
<sup>52</sup> Mallanderin tiedonanto 20.4.1998.

<sup>53</sup> Mallanderin tiedonanto 20.4.1998.



tuotannon tavoin kirjaimet toimivat paperiveistoksissa myös virikkeenä monimerkitykselliselle ajatusleikille, jossa kuvien lopullinen muotoutuminen tapahtui katsojan mielessä. Myös paperiveistoksissa kirjainten käytöllä kyseenalaistettiin tekstiin liittyvää lineaarista ja loogista traditiota.

Paperiveistosten taustalla oli vaikutteita mm. *Oldenburgin* kaupunkikuvallisista monumenttisuunnitelmista (KUVA 11)<sup>54</sup>, joita Mallander suuresti ihaili. Oldenburgilta peräisin oli myös paperiveistosten nimike “runolliset ehdotukset”. Vuonna 1971 Mallander mm. ehdotti Taide-lehdessä *Oldenburgin Lipstick on caterpillar Tracks*-työn (KUVA 31) ostamista ja sijoittamista jonnekin sopivalle paikalle Helsingissä.<sup>55</sup> Työ olisi ollut mahdollista saada Suomeen, koska Elonkorjaajiin kuulunut Stuart Wrede opiskeli tuohon aikaan Yalen



31. Lipstick Yalen yliopiston pihalla 1969.

yliopistossa ja oli ollut mukana toteuttamassa Lipstickin pystyttämistä Yalen yliopiston pihalle 1969.<sup>56</sup> Lipstick koostui tankin lavetista, jolle oli asetettu jättikokoinen muovista valmistettu huulipuikko. Huulipuikko oli mahdollista kohottaa pystyyn täyttämällä se ilmalla. Teos oli alunperin suunniteltu liikkuvaksi taideteokseksi, joka voitaisiin sijoittaa eri paikkoihin aina tarpeen mukaan. Lipstickissä sekä sodanvastaiset, että vallankumoukselliset ideat sekoittuivat anarkistiseen ja yhteiskunnalliseen idealismiin.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Haastattelussa Mallander mainitsi töiden kahtena tärkeimpinä esikuvana Oldenburgin jättikokoon suurennetut työt, sekä ruotsalaiset “konkret poesi” ja “nyenkla dikter”-runoilijaryhmät. Mallander oli tavannut ryhmien jäseniä (Oyvind Fahlström, Åke Hädell, ym.) vieraillessaan Ruotsissa elektronisen musiikin festivaaleilla 60-luvun puolella. Suomalaisista runoilijoista Kalevi Seilosen ja Eino Ruutsalon tuotannolla oli myös oma vaikutuksensa. Mallanderin tiedonanto 20.4.1998.

<sup>55</sup> Mallander, Taide 3/1970, 32.

<sup>56</sup> Kare 1976.

<sup>57</sup> Rosenthal 1995, 260-262.

Oldenburgin teosten tapaan Mallanderin paperiveistoksissakin korostuu monia kerrostuneita merkityksiä, yhteiskuntakritiikin ohella teokset voidaan nähdä esimerkiksi tajunnanvirran spontaaneina heittoina tai kriittisinä aforismeina. Ne pikemminkin leikkivät vallitsevan todellisuuden malleista poikkeavilla mahdollisuuksilla kuin suoraan pyrkivät niitä kumoamaan. Suoran julistuksen sijaan teokset arvostelevat havaintojen kaavamaisuutta ja valmiiksi tiettyyn muottiin ehdollistuneita tulkintoja.<sup>58</sup> Joissain paperiveistoksissa - kuten työssä *HSIN K'IN Kaupungin portti*(1971)(KUVA 32) - on kuitenkin Oldenburgin tapaan havaittavissa epäsuoria yhteiskuntakriittisiä viittauksia.

Muiden Elonkorjaajien tapaan Mallanderinkin 1970-luvun tuotannossa hallitsevimpiä piirteitä ovat kuitenkin ironia ja usein jopa pilailu vasemmiston kustannuksella. Joissakin 1970-luvun alun töissä ironia osuu kuitenkin suuremmin ajan poliittiseen paatokseen,



32. Mallander: "HSIN-KI'N Kaupungin portti"(1971)

<sup>58</sup> Sakari 1996, 74-76.

kuten teoksissa *Trotsky*(1973)(KUVA 33) ja *White Out*(1972). Ensimmäisessä työssä Trotskin negatiivihahmo on sijoitettu presidentti Kallion patsaan paikalle, jälkimmäisessä taas valkoinen kenraali Mannerheim on raaputettu pois kuvasta ja muutettu näin kuvassa kirjaimellisesti negatiiviseksi hahmoksi.



33. Mallander: Trotsky(1973).

Paitsi toimintaansa taiteilijana, kirjoitti Mallander myös 1970-luvulla ahkerasti. Iriksen toimittaminen oli tosin loppunut SKA:n sisäisiin kiistoihin, mutta Mallander toimi jatkossa Dagens Nyheterin palveluksessa Ruotsissa ja kirjoittaen sieltä Taide-lehteen. Osallistuminen Elonkorjaajiin ja Halvat Huvit gallerian pitäminen olivat kuitenkin hänen pääasialliset aktiviteettinsa 1970-luvulla. Gallerian lopettamisen jälkeen vaihtoehtoliikkeisiin osallistuminen muodostui ajanmittaansa tärkeimmäksi toiminnan alueeksi. Vuosikymmenen lopulla ja 1980-luvun alussa Mallander mm. toimitti Aura-lehteä, jonka sivuilla olivat esillä sekä vihreän liikkeen että itämaisten uususkontojen ihanteet ja tavoitteet. Tämän ohella hän on sittemmin edelleen jatkanut myös taiteen parissa.

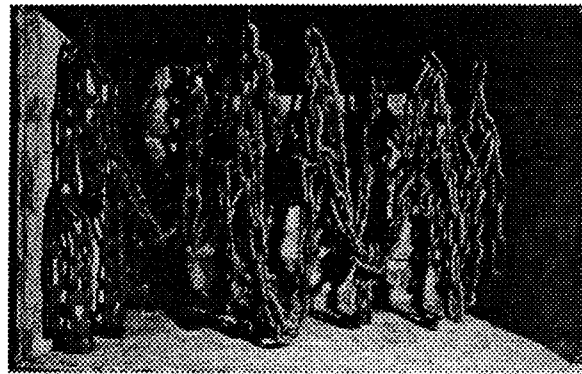
#### 4.2.7. Antero Kare

Antero Kare oli tullut mukaan Elonkorjaajat synnyttäneeseen taiteilijapiiriin vuoden 1968 lopulla päästyään armeijasta. Samoihin aikoihin hän alkoi myös opiskella taidehistoriaa ja informaatioteoriaa yliopistossa.<sup>59</sup>Ensimmäisen kerran Kareelta oli töitä esillä protestiksi nuorten näyttelyn karsintasysteemille järjestyssä nuorten rinnakkaisnäyttelyssä 1969, seuraavana vuonna myös nuorten näyttelyssä.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Antero Kareen tiedonanto 13.3.1998.

<sup>60</sup> Antero Kareen tiedonanto 13.3.1998.

Laajemmalti Kareen tuotantoa oli esillä vasta Todelliset valheet näyttelyssä, johon hän oli tehnyt mm. joukon esinekoosteita. Eräät töistä liittyivät maailmanpoliittisiin aiheisiin, kuten *Chile(1970)* ja *Mikis Theodorakiksen muotokuva(1970)(KUVA 34)*, jota Kare oli myös näyttelyn oheismonisteessa informaatiteoriaa hyväkseen käyttäen kuvaillut seuraavaan tapaan:

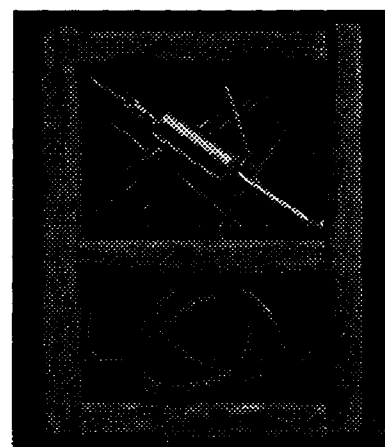


34. Antero Kare: Mikis Theodorakiksen, poliittisen vangin muotokuva(1970).

“Vastaanottajan on tiedettävä kuka oli tai on Mikis Theodorakis vai onko hän mielikuvitusolio. Sen lisäksi vastaanottajalla tulee olla jonkinlainen käsitys sanasta muotokuva. Etsiessään kuvausta säveltäjä ja osallistuja Theodorakiksesta hän löytää kahleet...Informaatio on hahmottumassa, ajatukset muotoutuvat toiminnaksi, Mikis Theodorakis muuttuu kahlittujen symboliksi, luokkaristiriidat, maailmanvallat, ja mistä syystä he ovat, olivat ja tulevat olemaan vai tulevatko edelleen olemaan estettyjä, kiellettyjä, rajoitettuja, vangittuja.”<sup>61</sup>

Informaation välittyminen saattoi kuitenkin olla estynyttä johtuen esimerkiksi aikaisemmin annetun informaation aiheuttamasta ‘psykologisesta esteestä’. Esteen saattoi aiheuttaa esim. omaksuttu imperialismi, kapitalismi tai kasvatuksen välittämä tapa nähdä taideteos vain värin ja viivan leikkinä kasana erilaisia palikoita.<sup>62</sup>

Kare käsitteli töissään ajankohtaisia poliittisia aiheita, mutta pohti samalla myös taiteen mahdollisuuksia ja kykyä herättää katsojaa yhteiskunnallisesti. Näyttelyssä häneltä oli myös muita yhteiskunnallisia aiheita käsitteleviä töitä. *Vallan välineet(1970)(KUVA 35)* esitteli nimensä mukaisesti kaksi esinettä, joiden hallintaan 1960-luvun lopulla saattoi välillisesti liittyä paljon valtaa; huumoruisku ja köysi. Lisäksi näytteillä olivat mm. *Miehen mitta - positivistin*

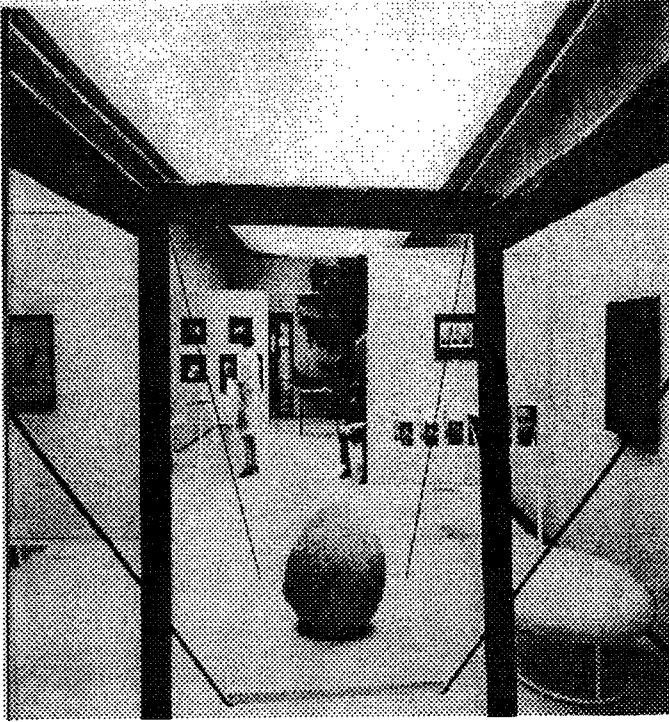


35. A.Kare: Vallan Välineet (1970)

<sup>61</sup> Todellinen valhe. Kluuvin galleria Helsingissä elo-syyskuun vaihteessa 1970. Näyttelyn oheismoniste. AKA.

<sup>62</sup> Todellinen valhe. Näyttelyn oheismoniste. AKA.

*muotokuva(1970)*, sekä *Kivipää(1970)*(KUVA 36). Jälkimmäinen teos oli tekohampaat suuhunsa saanut kivinen pää, joka roikkui narujen varassa kehikon sisällä. Kareen mukaan teos kuvasi ihmisten ympärilleen rakentamaa suoja verkkoa<sup>63</sup>.



36. Kivipää(1970). Kuva Todelliset valheet-näyttelystä.

Tiedonvälityksen ja massamedian voimakas kasvu ja vaikutus ihmisten maailmankuvaan olivat ajankohtaisia kysymyksiä 1960-luvulla, saapuivathan televisiotkin joka kotiin vasta tuolloin. Esinesommitelmien aiheet tulivat paljolti ajan mediakeskustelusta, joka 1960-luvun lopun murroksessa aaltoili voimakkaana<sup>64</sup>. Toisaalta myös 1960-luvun mittaan maailman selittämisestä sitä ymmärtävään suuntaan muuttanut yhteiskuntatieteellinen ajattelu sekä informaatioteoria ja kybernetiikka vaikuttivat

Karen taideteoksiin.<sup>65</sup> Marja Sakarin mu-

kaan esinesommitelmat edustavat muotokieleltään lähinnä uusrealismia, mutta niissä korostuu käsitetaiteen tapaan teosten ideasisältö. Ulkoisesti työt muistuttavatkin Juhani Harrin jo 1960-luvun alkupuolelta tekemiä laatikkomaisia töitä, mutta Kareen teosten aiheet liittyvät selvemmin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin asioihin. Harrin, joka kuului Todellisiin valheisiin osallistuneisiin taiteilijoihin, Kare on myös maininnut yhtenä tärkeänä esikuvanaan<sup>66</sup>.

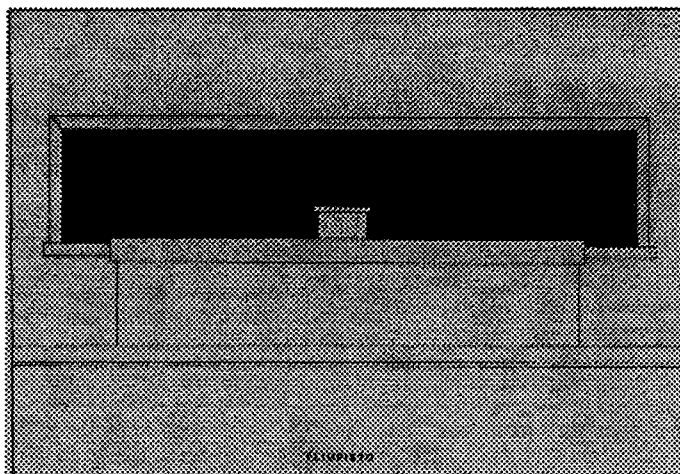
<sup>63</sup> Antero Kareen tiedonanto 12.9.1997.

<sup>64</sup> Antero Kareen tiedonanto 12.9.1997.

<sup>65</sup> Kare 1976.

<sup>66</sup> Sakari 1996, 77.

1970-luvun mittaan Kareen teokset muuttuivat selvemmin käsitteellisiksi, tämän kiinnostuttua mm. entropian käsitteestä eli siitä miten yhteen viestintämerkkiin voidaan sijoittaa mahdollisimman paljon informaatiota. Informaatioteorian mukaan entropia saa minimiarvonsa silloin kun tietyn aika-avaruudellisen kokonaisuuden puitteissa rakentunut systeemi on maksimaalisesti järjestäytynyt tiettyyn tilan kohtaan. Mitä suurempi entropia taas on, sitä tasaisemmin systeemin energia on jakautunut koko tilaan.<sup>67</sup>Taiteen mahdollisuutena näyttäytyi siis maksimaalisen entropian tila, jossa teos oli avoin mahdollisimman moninaisille tulkinnoille. Esimerkkinä tämän kauden töistä voidaan mainita Yliopisto(1972)(KUVA 37), jonka teemat rakentuvat käsitetaiteen tapaan katsojan mielessä, tämän tulkintojen ja mielikuvien pohjalta. Nimi antaa virikkeen näille tulkinnoille, mutta konkreettisenä viittauksena yliopistosta katsojalle näyttäytyy vain Tabula Rasa, tyhjä taulu.



37. A. Kare: Yliopisto(1977).

Halvoissa Huveissa Kareen tuotantoa oli esillä ensimmäistä kertaa keväällä 1973. Teosten luonnetta ei aikalaiskriitikissä ymmärretty, vaan niitä käsiteltiin lehdistössä pikemminkin alkeellisena piirrostaiteena<sup>68</sup>. Kareen teoksissa kuvan ja tekstin yhdistämisen kautta kuvien välittämät merkitykset muuttuvat kuitenkin toisenlaisiksi tai saavat uusia vivahteita. Samalla teoksissa korostuvat ihmisen elämää ja suhteita yhteiskuntaan kuvastavat aforismit ja pohdinnat.<sup>69</sup>Mallanderin tapaan Kareenkin vaihaisista teoksista on löydettävissä länsimaisten edistyskeskeisten ihanteiden arvostelua, joskin 1970-luvun tuotannon

<sup>67</sup> Niiniluoto 1990, 19.

<sup>68</sup> Routio, "Palattiin merkkikieleen", US 28.1.1973; Sundell, "Uttställningsronden", Hbl 27.1.1973.

<sup>69</sup> Sakari 1996, 77.

hallitsevin piirre onkin metafysisyydessä ja filosofisissa pohdinnoissa.

Toisessa Halvoissa Huveissa pitämässään näyttelyssä Kareelta oli esillä muotokuvapiirroksia. Varhaistuotannon sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti kantaaottavan vaiheen jälkeen hän siirtyikin sittemmin käsittelemään omaa läheistä kokemuspiiriään ystävien psykologisen muotokuvauksen kautta. Sittemmin hän on mm. tutkinut teoksissaan taiteen mahdollisuuksia ylittäen ajan ja paikan rajat.

Kare on teoksissaan käyttänyt useita erilaisia tekniikoita ja 1970-luvunkin tuotantoon mahtuu esinesommitelmia, piirroksia ja valokuvateoksia. 1970-luvulla hän kuului Elonkorjaajien ydinryhmään ja oli aktiivisesti mukana ryhmän toiminnassa. Varsinaisen kuvataiteellisen työn ohella myös hän kirjoitti ahkerasti Taide-lehteen ja toimi erilaisissa opetustehtävissä. Esimerkiksi Mallanderista ja Lyytikäisestä poiketen Kare myös kuului jo tuolloin Helsingin taiteilijaseuraan.

### 4.3. Markus Heikkerö

13 eri mieltä ja Todelliset valheet-näyttelyihin osallistuneista kuvataiteilijoista Markus Heikkerön työt yhdistettiin aikanaan ehkä kaikkein selvimmin undergroundliikkeeseen ja Spermin toimintaan. Heikkerö kuuluikin Spermin<sup>70</sup> jäseniin, minkä ohella hän osallistui myös Lindstenin ja Harro Koskisen kanssa Pohjois-Karjalan museossa pidettyyn yhteisnäyttelyyn, jonka aikaan undergroundkeskustelu kävi kuumimmillaan.

Opiskeltuaan Helsingin vapaassa taidekoulussa Heikkerö oli pyrkinyt myös Taideakatemian kouluun syksyllä 1968, johon ei kuitenkaan ollut päässyt.<sup>71</sup> Samoihin aikoihin hän myös tuli mukaan Spermin ympärillä toimineeseen ryhmään olleen esimerkiksi mukana näyttelyissä 13 eri mieltä ja Todelliset valheet. Esiintyessään Lappeenrannan yhteisnäyttelyssä Lindstenin ja Koskisen kanssa vuoden 1970 alussa Heikkerö oli vasta 19-vuotias. Tätä ennen hän oli kuitenkin ehtinyt jo osallistua mm. edellä mainittuihin näyttelyihin ja vuoden 1969 nuorten näyttelyyn.

Vuoden 1970 kesällä Heikkeröllä oli toinen yksityisnäyttely, tällä kertaa Vanhan ylioppilastalon sinisessä salongissa. Esillä oli kaikkiaan 6 työtä, mm. maalaukset *Pegasoksen salaliitto(1969)* (KUVA 18) ja *Alttaritaulu(1969)*. Heikkerön aikaisemmista näyttelyistä poiketen Ylioppilastalon näyttely ei saanut kovin paljoa huomiota kritiikissä. Laajemmalti siitä kirjoitettiin oikeastaan vain taiteilijan kotikaupungin Lahden alueen *Etelä-Suomen Sanomissa*, jossa kriitikko *Mika Suvioja* totesi töiden kelpaavan näytettäväksi, vaikka tekniikassa olikin hänen mukaansa vielä pientä hiomista.<sup>72</sup> Yleisön reaktiot olivat

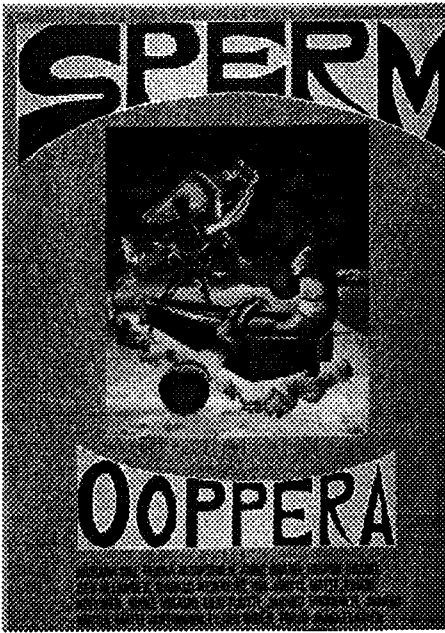
---

<sup>70</sup> Heikkerön mukaan toiminta Spermissä ja jo aikaisemmin alkanut maalaaminen muodostivat kuitenkin kaksi erillistä uraa eikä hän itse mieltänyt kuuluvansa mihinkään liikkeeseen. Heikkerön tiedonanto 3.10.1997.

<sup>71</sup> Lindfors-Salo 1988, 127-128.

<sup>72</sup> M.S.[Suvioja], "Näyttely Helsingissä...", ESS 12.6.1970.





38. Spermin mainosjuliste(1970)

kuitenkin kriitikoita voimakkaampia. Yksi näyttelyn töistä yksi tuhottiin tuntemattomaksi jääneen katsojan toimesta veitsellä viiltelemällä. Tämä maalaus oli *Alttaritaulu*(1969), eli sama työ jota oli käytetty edelliskeväisen Sperm-oopperan lavastuksissa seinälle heijastettuna.<sup>73</sup> Vaikka maalaus on siis tuhottu on siitä kuitenkin säilynyt kuva oopperan mainosjulisteessa(KUVA 38). Maalauksessa on kuvattuna ruumisarkusta käärinliinojen keskeltä nouseva penis, naisen sukuelimiä muistuttava hahmo ja toinen ruumisarkku, jossa on epämääräisempi orgaaninen hahmo.

Syksyllä 1970 Heikkeröllä oli kolmas yksityisnäyttely, tällä kertaa Lahden taidemuseossa. Lappeenrannan taidepäivien tapaan näyttelyä edelsivät sensuurihuhut ja voimakas julkinen keskustelu maalausten väitetystä pornografisuudesta. Heikkerön jo ripustettua näyttelyn muutamat kaupungin museo- ja taidelautakunnan jäsenistä olivat sen nähtyään tulleet näyttelyn suhteen kielteiselle kannalle ja lautakunta kokoontui suljettujen ovien taakse pohtimaan sulkemisasiaa. Näyttelyyn kävivät sittemmin tutustumassa myös kaupunginjohtaja ja kaupungin taiderahaston sihteeri. Etelä-Sanomien uutisen mukaan sulkemisen esti lopulta vain pelko kaupungin saamasta kielteisestä julkisuudesta ja se, että kaupunki olisi näyttelysopimuksen yksipuolisesti purkaessaan joutunut todennäköisesti maksamaan taiteilijalle korvauksia.<sup>74</sup> Museolautakunnan pöytäkirjoissa todetaan kuitenkin uutisen olleen virheellinen, koska keskusteluja näyttelyn sulkemisesta oli käyty vain kahden lautakunnan jäsenen kesken, joista toinen oli tiedot myös lehdelle antanut. Lautakunnan puheenjohtaja oli kutsunut koolle vasta luettuaan uutisen lehdestä. Itse kokouksessa näyttelyn avoinnapitoon ei katsottu tarpeelliseksi puuttua, mutta lautakunta kielsi kuitenkin taiteilijaa kiinnittämästä näyttelyjulistettaan historiallisen museon

<sup>73</sup> Heikkerön tiedonanto 3.10.1997.

<sup>74</sup> "Sallittiin, Avattiin", ESS 8.10.1970.

ilmoitustaululle. Taidemuseon ilmoitustaululle julisteen asettaminen sallittiin.<sup>75</sup>

Lautakunnan sinänsä salliva linja joutuu kuitenkin hieman toiseen valoon sen myöhemmän toiminnan perusteella. Noin kuukausi näyttelyn jälkeen *Lahden sosiaalidemokraattinen nuoriso-osasto* ehdotti museo- ja taidelautakunnalle, että se ryhtyisi aktiivisesti tukemaan taiteilijan työskentelyä taloudellisesti ja edesauttamalla tätä näyttelyiden saamisessa. Kielteistä päätöstään lautakunta perusteli seuraavasti:

“Ei ole mahdollisuuksia yksityisen taiteilijan tukemiseen stipendillä ym, mitä varten on erillinen kaupungin taiderahasto. Lautakunnan taholta ei pyritä asettamaan rajoituksia taiteilijan tai kenenkään muunkaan taiteilijan taiteelle, eikä lautakunta millään muotoa voikaan estää Heikkeröä tai muita taiteilijoita julkistamasta teoksiaan. Toisaalta lautakunnalla on tietenkin harkintavaltaa siihen nähden, milloin ja minkälaisia näyttelyjä varten taidemuseon tiloja vuokrataan.”<sup>76</sup>

Vaikka museolautakunta ei siis suoranaisesti yrittänytkään estää Heikkeröä pitämästä kohua herättänyttä näyttelyään, ei se myöskään katsonut tämän tukemista tarpeelliseksi. Tähän olisi ollut mahdollisuus ainakin teosostojen muodossa, sillä saman vuoden syksyllä lautakunta päätti ostaa töitä museossa näytteillä olleesta grafiikan näyttelystä<sup>77</sup>. Heikkerön mukaan näyttelyn saama kielteinen julkisuus johti myös suoranaisiin sensuuritoimiin. Taiteilijan anoessa lupaa seuraavan yksityisnäyttelyn pitämiseen Lahden taidemuseossa hänelle näet ilmoitettiin, että se edellytti töiden alistamista ennakkosensuuriin<sup>78</sup>.

Sensuurihuhusta nousseen kohun aikana Etelä-Suomen Sanomiin kirjoittanut Mika Suvioja totesi, ettei Heikkerön maalauksissa ollut vähimmässäkään määrin erotiikkaa, vaan sukupuolisten aiheiden kuvaus oli pikemminkin lähellä analyyttistä ja järkeistäväää kuin sensuellia. Uusimmissa töissään Heikkerö oli kuitenkin lisännyt maalaustensa

---

<sup>75</sup> Museo- ja taidelautakunnan pöytäkirja 8.10.1970, LKA.

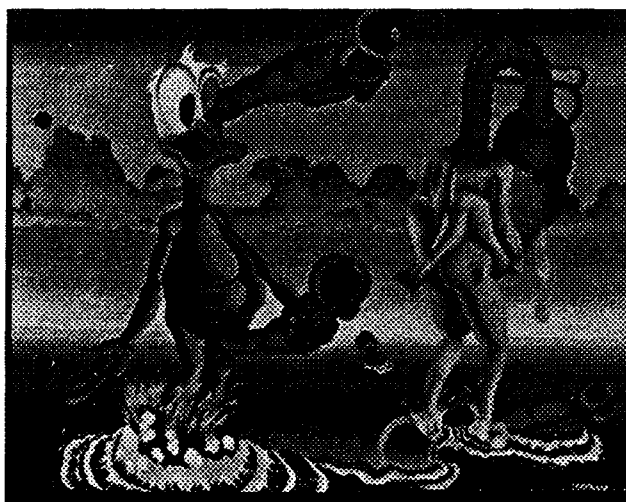
<sup>76</sup> Lahden sosiaalidemokraattisen nuoriso-osasto r.y:n kirje Lahden museo- ja taidelautakunnalle 6.11.1970 ja museo- ja taidelautakunnan pöytäkirja 25.11.1970, LKA.

<sup>77</sup> Museo- ja taidelautakunnan pöytäkirja 16.12.1970, LKA.

<sup>78</sup> Heikkerön tiedonanto 3.10.1997.

kuvamaailmaan Aku Ankan ja Mikki Hiiren<sup>79</sup>, mikä lienee ollut ilmeisin syy näyttelyn herättämään kohuun ja keskusteluun mahdollisesta sensuurista.

Kiistaa herättäneet työt olivat esillä jälleen huhti-toukokuun vaihteessa 1971, Heikkerön pitäessä näyttelyn *Jyväskylässä*. Näyttelyyn hänet oli kutsunut taiteentutkimuksen opiskelijoiden järjestö *Rana*. *Keskisuomalaisessa* mainittiin lyhyesti, että näyttely oli avoinna itäsuomalaisen osakunnan tiloissa ylioppilastalolla. Ylioppilasleh-



39. Heikkerö: *Aku Masturboi*(1970)

ti sen sijaan julkaisi myös kuvan maalauksesta *Aku Anka masturboi*(1970)(KUVA 39) ja kirjoitti ennakkosensuurin estäneen yritykset näyttelyn pitämisestä Aalto-museolla tai Yliopiston varsinaisissa tiloissa.<sup>80</sup> Tavallisesti Ranan järjestämät näyttelyt pidettiin yliopiston päärakennuksen tiloissa<sup>81</sup>, mutta Heikkerön näyttely poikkeuksellisesti osakunnan tiloissa.

Muista töistä näyttelyssä olivat esillä myös mm. *Mikki Hiiren 40-vuotispäivät*(1970)(KUVA 40) ja *Alttaritaulu*<sup>82</sup>. Ensinmainitussa teoksessa Mikki on kuvattu suorittamassa seksuaalista aktia mieshahmon kanssa. Taustalla on surrealistinen taivasmaisema, jossa näkyy myös muita hahmoja. Mikin sijoittaminen seksuaalisesti provoka-

<sup>79</sup> Suvioja, "Uljaat uudet...", ESS 11.10.1970.

<sup>80</sup> "Kaksi nuoren...", *Keskisuomalainen* 26.4.1971; *Jyväskylän ylioppilaslehti* 17.4.1971.

<sup>81</sup> Tellervo Helinin tiedonanto 28.4.1998.

<sup>82</sup> Teosluettelossa mainitaan *Alttaritaulun* olleen sama maalaus, joka oli ollut esillä "Kuoleman Puutarha"-oopperassa. Tämä maalaus oli kuitenkin tuhottu jo vuosi aikaisemmin, joten kyseessä on täytynyt olla sen toisinto. Markus Heikkerön maalauksia 25.4.-6.5.1971. Teosluettelo. JYMA.



40. Heikkerö: Mikki Hiiren 40-vuotispäivät(1970).

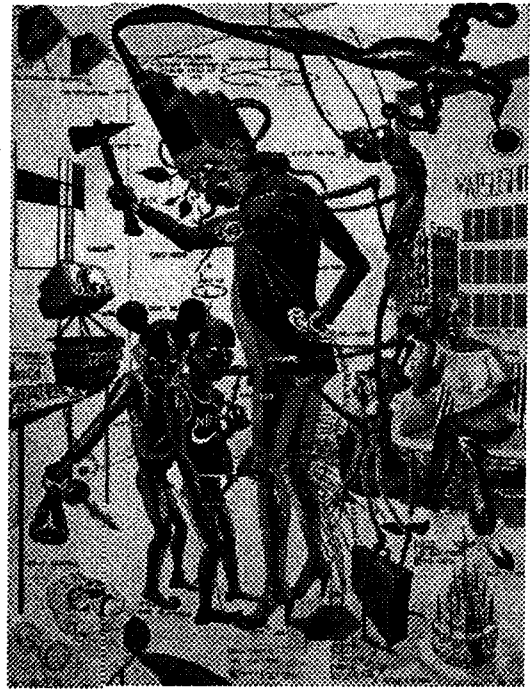
tiiviseen yhteyteen, onhan kuvassa kyse periaatteessa homoseksuaalisuudesta, liittää maalauksen undergroundin valtakulttuurin kaksinaismoralismia ruoskivaan yhteiskuntakritiikkiin<sup>83</sup>. Toisaalta teosta on mahdollista tulkita myös vertauskuvana undergroundin kohtaloksi muodostuneesta symbioosinomaisesta suhteesta populaarikulttuuriin. Saihan Sperminkin toiminta loppuvaiheissaan osakseen lähinnä syytteitä näennäiskapinallisuudesta. Underground alettiin 1970-luvun alussa yleisesti mieltää kaupallistuneena ilmiönä USA:n vastakulttuurin menetettyä alkuperäisen sisältönsä ja muututtua massaliikkeeksi.

Ilmeisimpinä syinä Heikkerön 1970-luvun vaihteen näyttelyiden herättään kohuun ja sensuurivaatimukseen voidaan kuitenkin nähdä undergroundin saama skandaalinomainen leima ja toisaalta maalausten aikaisempaa korostetumpi keskittyminen fallisiin ja jopa väkivaltaisiin seksuaaliaiheisiin. Niiden aihe maailmaa pidettiin vielä 1970-luvun vaihteen Suomessa liian shokeeraavana, jotta teoksiin olisi voitu suhtautua pelkästään taideteoksina. Keskusteltiinhan meillä 1970-luvulla mm. kasvatuksessa ja kirjastolaitoksen piirissä jopa siitä voitiinko ilman housuja piirrettyä Aku Ankkaa pitää sopivana luettavana lapsille. Niin taidekentän kuin yhteiskunnankin normistojen myöhemmästä höltymisestä ja samalla myös 1970-luvun edistysuskon murenemisestä kertoo osaltaan ainakin ainakin

---

<sup>83</sup> Heikkerön mukaan kyse ei kuitenkaan ollut tarkoituksellisesta provokatiivisuudesta. Maalausten lähtökohdat olivat pikemminkin mytologismissa ja Disneyn hahmot vain soveltuivat voimakkaina tyypeinä aiheisiin. Heikkerön tiedonanto 3.10.1997.

se, että 1990-luvulla esimerkiksi Teemu Mäen seksuaalisesti väkivaltaiset underground maalaukset(KUVA 41) eivät enää herätä vastaavaa kohua. Vaikka Mäen teosten aiheet ja kuvaustapa ovat periaatteessa samantyyppisiä kuin Heikkeröllä ei niiden asemaa taidekentällä ole tarpeen kyseenalaistaa.



41. Teemu Mäki: Maalaus(1992).

Heikkerön kohdalla näyttelyitä edeltäneitä sensuurihuhuja ruokki toisaalta sekä tarkoitushakuinen julkisuus lehdistössä, että instituutioiden pelko negatiivisesta julkisuudesta näyttelyiden yhteydessä. Tai-

dekriitikoiden suhtautuminen vaihteli, toiset kiittelivät maalausten tekniikkaa, toiset eivät katsoneet niiden ansaitsevan taiteen arvoa. Toisaalta myöskään kaikkien virallisten tahojen asennoituminen ei ollut yksinomaan kielteistä. Heikkerö valittiin esimerkiksi mukaan *Valtion Taidemuseon surrealismin-kiertonäyttelyyn*, joka oli esillä kaikissa *Suomen Taidemuseoissa* ja myös *Ateneumissa 1970-71*. Jyväskylässä pidetty yksityisnäyttely muodostui kuitenkin Heikkerön viimeiseksi pitkään aikaan, sillä hän lopetti näyttelyiden pitämisen työläännettyään ennakkosensuuriin.<sup>84</sup>

Sittemmin Heikkerö siirtyikin pikemminkin musiikin kuin kuvataiteen pariin. Hän liittyi ensin *Haikara-* ja vuosikymmenen puolivälissä *Sleepy Sleepers*-yhtyeisiin. Ainakin *Sleepy Sleepersin* keikoilla oli paljon happening-perinteen aineksia. Spermin tapaan myös *Sleepy Sleepersin* keikkoja sävyttivät toisaalta myös skandaalinomaiset tapahtumat. 1970-luvulla Heikkerö opiskeli myös *Taideteollisessa korkeakoulussa*, jonka graafiselta linjalta valmistui 1980. Sittemmin hänellä on ollut näyttelyitä mm. Kluuvin galleriassa ja *Galerie Pelinissä*.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Lindfors-Salo 1988, 130.

<sup>85</sup> Markus Heikkerö. Näyttelytiedote(Galerie Pelin 4-28.3.1993). VTM/KKA.

#### 4.4. Leo Lindsten

Lappeenrannasta kotoisin ollut Leo Lindsten oli 1960-luvun puolimaissa Helsinkiin muutettuaan noussut esille yhtenä ensimmäisistä pop-taiteen omaksuneista maalareista Suomessa. Olli Lyytikäisen tapaan hän oli ennen taiteilijaksi ryhtymistään ollut mainostoimistossa piirtäjänä, eikä omannut varsinaista taidekoulutusta. Kuvataidekoulutusta hän oli kylläkin hankkinut kesäisillä taidekursseilla. Vuonna 1965 pitämiensä popnäyttelyiden ohella Lindsten oli mukana myös seuraavana vuonna nuorten näyttelyssä, jossa pop-taiteen varsinainen tulo Suomeen tapahtui.<sup>86</sup>

Maalaamisen ohella Lindsten kirjoitti samaan aikaan taidekriittikkiä ja julkaisi myös muutaman runokokoelman. Lindstenin irtautuminen popkaudesta tapahtui vuosien 1967-1968 paikkeilla, jolloin hän myös tuli mukaan undergroundliikkeen toimintaan. Sitten Lindsten oli mukana liikkeen julkisessa toiminnassa mm. kirjoittamansa Spermin undergroundoopperan myötä. Heikkeröstä poiketen hän osallistui myös Elonkorjaajien perustamiseen vanhalla ylioppilastalolla ja liikkui muissakin ryhmän järjestämässä tapahtumissa, vaikkei varsinaisesti missään vaiheessa ollutkaan aktiivisesti mukana sen toiminnassa<sup>87</sup>.

Lindstenin undergroundvaiheen kuvataiteellista tuotantoa oli esillä hänen Taidesalongin kellarissa syksyllä 1969 pitämässään näyttelyssä. Monissa maalauksistaan hän oli yhdistänyt tuttavapiiriinsä kuuluneita henkilöitä vanhojen kansallisromanttisen kauden maalausten pohjalta tehtyihin toisintoihin, kuten esim. maalauksissa *Hyökkäys(1969)*(KUVA 17) ja *Ylösousemus(1969)*. Jälkimmäisen pohjana Lindsten oli käyttänyt kahta *Magnus Enckellin(1870-1925)* taulunaihetta. Enckellin heräämisen pojan

---

<sup>86</sup> Vihanta 1992, 17.

<sup>87</sup> Antero Kareen tiedonanto 12.9.1997. Antero Kare on myös maininnut Lindstenin yhtenä harvoista kulttuurihenkilöistä, jotka 1970-luvulla olivat kiinnostuneita Elonkorjaajien edustamista taidenäkemyksistä. Lindstenin ohella näihin kuuluivat myös ainakin arkkitehti Kirmo Mikkola, sekä valokuvaajat Jukka Vatanen ja Ilmari Koistiainen. Sakari 1996, 77.

paikan sai ottaa Matti-Juhani Koponen ja tämän oikealle puolelle Lindsten oli maalannut ystävänsä Olli Lyytikäisen kolme kertaa. Lisäksi hän sijoitti kuvaan itsensä ja kirjallisuuskriitikko *Harry Forsblumin*. Myös *Gallen-Kallelan(1865-1931) Symposium(1894)* sai toisintonsa maalauksessa, jossa Lindsten sijoitti Kämpin pöydän ääreen istumaan nuoret taiteilijaystävänsä.<sup>88</sup>Suuntautumista suomalaiskansallisiin aiheisiin selittää Lindstenin pettymys amerikkalaisperäisen pop-taiteeseen nopeaan kaupallistumiseen. Lindstenin itsensä mukaan häntä ei enää kiinnostanut amerikkalaisen unelman tuhoaminen, vaan hän oli lopettanut pop-taiteen tekemisen ja siirtynyt maalaamaan ystäviensä muotokuvia ja suomalaista elämänmuotoa.<sup>89</sup>Samoihin aikoihin Irikseen kirjoittamassaan artikkelissa Lindsten rinnastaa undergroundin kansallisen historian historian heroistisiin vaiheisiin, tosin tässä tapauksessa Suomen talvisotaan.<sup>90</sup>Ilmeisesti undergroundista muodostuikin hänelle jonkinlainen utopia taiteen vapautumisesta, jota hän maalauksissaan pyrki rinnastamaan kansallisromanttisen kauden kuviin.

Lindstenille uusi vuosikymmen merkitsi pettymystä 1960-luvun lopulla kukoistaneen vasemmistoradikalismien laimentumiseen. Toimittuaan pitkään kriitikkona *Kansan Uutisissa* hän sai myös havaita mielipiteidensä johtavan lopulta välirikoon lehden toimituksen kanssa. Vaikka katsoikin väitteet vennamolaisuudesta perättömiksi, Lindsten vaihtoi sujuvasti puolta ja ryhtyi jatkossa oikeistolaisen *Uuden Suomen* kuvataidearvostelijaksi. Tähän lehteen hän ei kuitenkaan ehtinyt kirjoittaa kuin puolen vuoden ajan ennen uutta porttikieltoa, jonka syynä oli Lindstenin itsensä mukaan underground. Lindsten nimittäin toimi samaan aikaan puolustuksen avustajana Matti-Juhani Koposta vastaan käydyssä oikeudenkäynnissä, mitä *Uuden Suomen* toimituksessa ei nähty kuvataidekriitikolle suotavana toimintana.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Sinisalo 1990, 209.

<sup>89</sup> "Underground", *Elanto-lehti* 22/1970.

<sup>90</sup> Lindsten, *Iris* 9/1970.

<sup>91</sup> Lindsten, *Parnasso* 6/1971, 378-380.

1970-luvun puolelle Lindsten omistautui enenevässä määrin kirjallisille töilleen, eikä pitänyt maalaamista enää pääasiallisena ammattinaan. Hän osallistui kuitenkin edelleen näyttelyihin ja mm. *Amos Anderssonin* taidemuseon sarjakuvanäyttelyn yhteydessä syksyllä 1971 esillä oli kokoelma hänen vanhoja sarjakuva-aiheisia pop-maalauksiaan<sup>92</sup>. Kuvataiteellisen tuotannon merkittävimmäksi osaksi 1970-luvulla nousi kuitenkin Mannerheim-aiheisten maalausten sarja, jonka ensimmäisen työn Lindsten oli esitellyt jo *Todelliset valheet*-näyttelyssä<sup>93</sup>. Kaikkiaan Mannerheimiaiheisia töitä valmistui vuoteen 1973 mennessä yhteensä noin 40 kappaletta<sup>94</sup>.

Poptaiteilijoista esimerkiksi *Leo Leskinen* (s. 1946) maalasi 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa sarjan muotokuvamaalauksia tunnetuista venäläisistä henkilöistä kuten *Ilja Repin* (1971) ja *V.I.Lenin* (1967) (KUVA 42). Leskisen muotokuvamaalauksissa mallien kansallisuutta on korostettu sijoittamalla heidät jo itse kankaalle maalattujen venäläistyylisen kehysten sisään. Lindsten puolestaan on maalauksessaan *Saimaan rannalla* (KUVA 20) maalannut Mannerheimin muotokuvaa esittävän kankaan telineil-



42. Leo Leskinen: V.I.Lenin(1967)

le ja luonnostellut taustalle suomalaiskansallisen järvimaiseman. Lindstenin muotokuvassa korostuu Leskisen maalausten tapaan henkilön merkitys kansallisena symbolina, mutta maalaustelineen yhdistäminen järvimaisemaan synnyttää samalla myös hämmentävän vaikutelman. Katsoja voi tulkita maalauksen yhdistävän Mannerheimin isänmaallisiin arvoihin, mutta sen voi nähdä myös sarkastisesti. Osittain omaelämäkerrallisessa romaanissaan *Istuja pitkän illan*, Lindsten on kuvaillut (tosin taiteilijapseudonyymi

<sup>92</sup> "Sarjakuvanäyttely sai suursuosion", KS 19.9.1971.

<sup>93</sup> "Muuan muotokuva", Ssdm 15.8.1970.

<sup>94</sup> "Suomalaisia nykyrealisteja...", Taide 3/73.



*Edward Valkeapään* sanoin) Mannerheimsarjan lähtökohtia seuraavasti:

“60-70-luku oli erilaisten yhdistysten ja ns. yhden asian liikkeiden kukoistus-  
kautta. Jotakin kuitenkin tällöin Edvard Valkeapäälle tapahtui. Eräänä  
päivänä hän väsyi osallistuvan taiteen *kaanoniin* ennen aikojaan. Kun Val-  
keapää tiedosti tämän ennenaikaisen väsymisensä, ei ollut lainkaan ihme, että  
muutos alkoi näkyä myös hänen taiteessaan. Nyt Edvard Valkeapää alkoi  
kuvata osallistuvan taiteen epäonnistumista. Hän maalasi taulun tauluunsa.  
Taulu hänen uudessa taulussaan esitti Mannerheimia. Taulussa olevaa taulua  
ympäröi suomalainen järvimaisema, jonka Valkeapää kopioi toritaiteilijoil-  
ta.”<sup>95</sup>

Jo aloittaessaan kansallisromanttisten aiheiden uusiksi maalaamisen ja liittämällä näihin toisintoihin omaa ystäväpiiriään, Lindsten oli irtautunut pop-taiteen viileästä ilmaisusta. Nyt hän otti yhden kansallisen symbolin, Mannerheimin, pääasialliseksi aiheekseen ja maalasi tästä sarjan heroistisia kuvia, hieman samaan tapaan kuin sosialistisessa realismissa yleiset *Maon* tai *Leninin* kuvat. Omaksumalla ajan vallitsevaksi suunnaksi nousseen fotorealismien töidensä tekniikaksi hän kuitenkin teki maalauksistaan tarkoituksellisia paradokseja, itseasiassa kitschiä. Lindstenille realismi olikin enemmän silmänkääntötemppe tai trikki kuin johdonmukaista sitoutumista mihinkään ideologiseen vakaumukseen.



**43. Lindsten maalauksineen Vanhalla Ylioppilastalolla 1972.**

Vuoden 1972 alussa Lindsten piti vanhalla ylioppilastalolla näyttelyn *Punavalkoinen unioni*-(KUVA 43), joka koostui yhteensä 13:sta maalauksesta. Yhdistävänä teemana toimi paitsi Mannerheim, jota useimmat maalaukset esittivät, myös se että työt olivat yleisväriltään sinisiä. Anooessaan näyttelytilaa taiteilija oli ilmoittanut vain yhden taulun, *Taistelevat metsot*(1969) aiheen ja

saanut vanhojen ansioidensa perusteella näyttelytilan ilmaiseksi. Lindsten itse totesi tuoneensa näyttelyn tarkoituksella ylioppilastalon valkoiseen saliin, olihan ylioppilastalo

<sup>95</sup> Lindsten 1985, 86-87. Kursivointi Lindstenin oma.

historiallinen monumentti, joka oli samalla toiminut vuoden 1968 ylioppilasliikkeiden kuohunnan keskuspaikoksena. Mannerheimia esittävien töiden lisäksi näyttelyssä oli esillä myös maalaus *Ella Erosta* lausumassa maammelaulua Tukholman stadionilla 1940 ja Taistelevat metsot. Taustamusiikkina soivat äänisen aallot ja saksalaiset marssit.<sup>96</sup>

Näyttelyjulistuksessaan Lindsten totesi vuoden 1968 tienoilla alkaneen joukkoliikehtimisen kääntyneen itseään vastaan ja vain lujittaneen niiden asemia joita vastaan se suuntautui. Kehitys oli hänen mukaansa vienyt tilanteeseen, jossa taiteilijat kirjoittivat nimiään tietyn ääripuolueen oppositiolistoille. Lindsten itse erottautui näistä "taiteilijoista, joiden mielestä taiteilijan tehtävänä oli lauluilla, soitolla ja tauluilla valistaa kansaa." Hänen mielestään taiteilijan oli toimittava viisaammin, sillä kansan hiljaista enemmistöä eivät milloin minkäkin äärilaidan julistukset saaneet hievahtamaan. Niinpä punavalkoinen unioni olikin parodiaa vanhan valtaukselta.<sup>97</sup>

Näyttely herätti pahaa verta erityisesti vasemmiston parissa, olihan pääasiallisena aiheena valkoiseksi lahtarikenraaliksikin kutsuttu Mannerheim. Ahti Susiluoto mm. kirjoitti Lindstenin kuvanneen Mannerheimin kokoomuslaisessa valossa. Parodiaa, ivaa tai satiiria eivät tämän maalaukset Susiluodon mukaan sisältäneet. Myös Markku Valkonen katsoi Lindstenin tehneen täyskäännöksen aikaisemmasta Kekkosvihastaan ottaessaan Mannerheimin päällimmäiseksi aiheekseen. Koska Lindsten oli hylännyt sosialismin aatteet ja sanonut torjuvansa myös oikeiston, oli yhdistelmä Valkosen mukaan vähintäänkin vennamolainen.<sup>98</sup> Aikana jolloin taiteilijoilta vaadittiin osallistumista ja kriittistä realismia Lindstenin ironiaa ei ilmeisesti kyetty tai haluttu ymmärtää, vaan töitä tulkittiin suoraan poliittisina kannanottoina. Matti-Juhani Koposen Lindstenistä tekemässä lehtijutussa tämä puolusti näyttelyään totemalla maailmansa olevan sininen, koska niin monen muun maailma oli punainen eli käytännössä mustavalkoinen. Väitteisiin oikeisto-

---

<sup>96</sup> Tuomikoski, "Punavalkoinen unioni", Ylioppilaslehti 2.3.1972; Kovanen, "Näyttelyistä", Ssdm 25.2.1972.

<sup>97</sup> Punavalkoinen unioni. Lehdistöiedote. VTM/KKA.

<sup>98</sup> Susiluoto, "Katsaus kuvaan", KU 25.2.1972; Valkonen, "Lindsten ja...", HS 29.2.1972.

laisuudestaan ja taiteen poliittisuudesta yleensä hän antoi seuraavan vastauksen:

"Parhaiden taiteilijoiden tulisi mielestäni hankkia itselleen kaikkien poliittisten puolueiden jäsenkortit, jotta selvittäisin etu- ja linjaristiriidoilta. Mitä minuun tulee, olen fasistin naamioon piiloutunut sosialisti, punalippuun verkkonsa kutonut hämähäkki, sekä lintu- että petokala, miekkavalas, vesitaso ja kuningaskalastaja, tarpeen vaatiessa jopa perhonen. Ellette usko, lisään olevani horoskoopissa Leijona, jolla on Kravun sielunelämä."<sup>99</sup>

1970-luvun alussa vasemmiston luokkakantaisen siiven lisääntynyt kannatus oli tuonut taidekeskustelunkin kuumiksi teemoiksi marxilaisen estetiikan, osallistuvuuden ja kulttuurivallankumouksen.<sup>100</sup> Lindsten, joka vielä popkaudellaan oli uskonut taiteen kykyyn tavoittaa ns. suuret massat, sen sijaan teki 1970-luvun maalauksissaan pikemminkin pilkkaa osallistuvan realismin mahdollisuuksista ja taiteilijoiden heränneestä yhteiskunnallisuudesta. Toisaalta Mannerheimisarjan maalauksille antavat leimansa myös kuvattun henkilön persoonan karismaattiset piirteet. Monien töiden perustana olivat valokuvat Mannerheimia käsitelleistä kirjoista<sup>101</sup>, joissa tämä esiintyi milloin missäkin asiayhteydessä.



44. Lindsten: Mannerheim ja tytöt(1972)

Maalauksessa *Mannerheim ja tytöt*(1972) (KUVA 44)tämä on kuvattuna nuorista ylioppilaista koostuvan tyttöjoukon ympäröimänä. Maalaus oli esillä myös vuoden 1972 nuorten näyttelyssä, tosin nimellä *Mannerheim ja uudet ylioppilaat*(1972). Mannerheimin elämän ehtopuolen kuvaamiseen keskittyviä töitä olivat mm. *Mannerheim ja Nepalin maharadshan tiikerinmetsästys*(1972) sekä *Mannerheimin auringonlasaku*(1972). Lindsten siirtyikin teossarjansa loppupuolella kuvaamaan aihettaan myös inhimillisenä hahmona.

<sup>99</sup> Koponen, "Metsoni ja Mannerheim", ME 6/72.

<sup>100</sup> Karttunen 1989, 65-57. HYV.

<sup>101</sup> Antero Kureen tiedonanto 13.3.1998.

Mannerheimin ohella Lindsten otti 1970-luvulla aiheikseen muitakin suomalaiskansallisia sankarihahmoja. Vuonna 1973 hän esimerkiksi maalasi presidentti Urho Kekkosesta työn *UKK:n metamuotokuva*, jonka *Anne-Mari Rahikainen* on nähnyt kannanottona tuon ajan keskusteluun presidentin valtaoikeuksista.<sup>102</sup> Armi Kuuselasta syntyi ainakin kaksi työtä, maalaukset *Armi Kuuselan kruunaus*(v. 1974), sekä *Armi ja Kameli*(v. 1974). Lindstenin tuotanto harvenee kuitenkin 1970-luvun alun jälkeen ja ilmeisesti hän omistautuikin tuolloin enenevässä määrin kirjailijan uralleen. Hän mm. kirjoitti *Maiju Lassilan* elämäkerran ja teoksen *Realismin kasvot*(1976), jossa esitteli nuorempia suomalaisia kuvataiteilijoita. Punavalkoisen unionin jälkeen Lindsten ei myöskään pitänyt uutta yksityisnäytelyä ennen vuotta 1978. Lindsten kuoli 1988.

---

<sup>102</sup> Rahikainen 1989, 133-134. JTHL.

## 5. Yhteenvetona

Tutkimuksen valossa suomalaisella kuvataidekentällä 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa taiteen osallistuvuudesta käydyn keskustelun taustalla vaikutti voimakkaasti kentän sisäinen sukupolvikonflikti. Poptaiteen läpilyönti mahdollisti uusrealismin suuntien synnyn ja antoi samalla nuoremman polven taiteilijoille mahdollisuuden irtautua vanhemman polven holhouksesta. Osallistumiskysymyksen ajankohtaistumiseen vaikutti kuitenkin myös ajan yleinen kuohunta, erityisesti ulkomaiset tapahtumat, sekä taiteilijoiden herännyt tietoisuus omasta ammatillisesta asemastaan. Suomessa varsinainen keskustelu taiteen yhteiskunnallisesta asemasta alkoi verraten myöhään, vasta vuoden 1969 vaiheilla ja sen pääasialliset herätteet tulivat ulkomaisista esikuvista, erityisesti Ruotsin kautta.

Yleisluontoisesti taidekentän sisäinen jakautuminen voidaan hahmottaa sukupolvien mukaisesti uusrealismin ja abstraktien suuntausten edustajien välisenä, vaikka vuosikymmenen mukanaan tuomat uudet taidesuuntaukset olivatkin 1960-luvulla jo merkittävästi sirpaloittaneet kenttää. Käydyissä osallistumiskeskusteluissa näkemyksiä esittivät sitä paitsi niin taiteilijat ja kriitikot kuin muutkin kuvataiteen vaikuttajat, mm. taidehistorioitsijat.

Nuorten näyttelyssä 1969 ristiriidat eri taidesuuntauksia edustaneiden ryhmien välillä puhkesivat ilmiriidaksi osallistuvan taiteen kysymyksen toimiessa laukaisevana tekijänä. Jatkossa keskustelun päähuomion kohteeksi nousi taiteen ja taiteilijan asema kulutusyhteiskunnassa. Se, että osallistumiskeskustelunkin toisena varsinaisena painopisteenä säilyi silti kysymys abstraktin taiteen mahdollisuuksista yleensä tavoittaa ns. "kansan syvät rivit", kertoo vielä suhteellisen yhtenäisestä modernistisesta taidekäsityksestä suomalaisella kuvataidekentällä 1960-luvun lopulla.

1960-luvun lopulla taidekentällä pohdittiin paljon taiteen elitistiseksi koettua asemaa ja yleensä kuvataiteen mahdollisuuksia toimia yhteiskunnallisen vaikuttamisen välineenä. Realismin saadessa 1970-luvun alussa valtavirtauksen aseman keskustelu taiteen yhteiskunnallisesta merkityksestä kuivui kuitenkin kasaan melko nopeasti. Tämän taustalla voidaan nähdä useitakin eri tekijöitä, mm. ajan yhteiskunnallinen tilanne ja vasemmistoliikkeiden yleinen marxilaistuminen. Toisaalta taiteilijat saivat taidesektorin yhteiskunnallisten uudistusten myötä monet kaipaamistaan parannuksista, vaikka taiteilijapalkka-ajatus ei toteutunutkaan. Jälkikäteen osallistumiskeskustelu näyttäytyykin lähinnä välineenä kamppailussa, jossa uusi sukupolvi tavoitteli asemia taidekentällä.

Samoihin aikoihin Suomeenkin välittyneellä undergroundilla oli oma merkityksensä taidekentän murroksessa. Vaikkei undergroundia vielä 1960-luvun lopulla esimerkiksi Taide-lehdessä juuri kommentoitukaan, kirjoitettiin siitä Ruotsin kuvataidelehdissä runsaasti. Tämän ohella esimerkiksi Moderna Museetin vapaamielinen näyttelypolitiikka herätti Ruotsissa kohua, joka heijastui Suomeenkin. Pääsiallisesti undergroundliikkeen vaikutteet välittyivät meille kuitenkin mm. filmien, sarjakuvien ym. populaarikulttuurin kautta.

Suurimmalle osalle väestöä undergroundin sisältö jäi melko vieraaksi ja välittyi lähinnä skandaalinomaisen julkisuuden kautta. Ilmiö herätti kuitenkin voimakkaita mielipiteitä sekä puolesta että vastaan. Taidekentän sisäisessä konfliktissa undergroundilla oli kauaskantoisempaakin merkitystä. Harro Koskisen saaman jumalanpilkkasyytteen myötä yleistyivät myös sensuurivaatimukset ja samalla käynnissä ollut osallistumiskeskustelu sai uuden sävyn. Enää ei ollut kysymys vain taiteilijan vapaudesta ja tämän osallistuvuudesta yleisellä tasolla, vaan myös sallittavan osallistuvuuden rajoista sen ajan yhteiskunnallisissa puitteissa.

Lähes kaikkien tutkimuksessa tarkasteltujen helsinkiläistaiteilijoiden läpilyönti kuvataiteen kentällä tapahtui aivan 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa eli osallistumiskeskustelun käydessä taidekentällä kuumimmillaan. Undergroundliikkeeseen osallistuivat ja siinä vaikuttivat lähinnä ne nuoret kuvataiteilijat, jotka eivät olleet vielä sitoutuneet valmiiksi mihinkään kuvataidekentän sisäisiin suuntauksiin. Niinpä *13 eri mieltä* ja *Todelliset valheet* järjestäneille nuorille kuvataiteilijoille undergroundista muodostui 1970-luvun vaihteessa se protestin muoto, jolla kapinoitiin taidekentän ja yhteiskunnan rajoja vastaan. Yhteistä useille näihin näyttelyihin osallistuneista taiteilijoista oli, ettei heillä yleensä ollut taustallaan muodollista taidekoulutusta, vaan esimerkiksi graafisen alan taustaa tai yliopisto-opintoja. Taidekoulujen sijaan he tapasivat toisensa pikemminkin erilaisissa keskustan ravintoloissa ja muissa vaihtoehtokulttuurin keskuksissa.

1970-luvun alussa monet kriitikot alkoivat voimakkaasti suosia realismia taidesuuntauksena, millä oli vaikutuksensa myös esimerkiksi undergroundtaiteen asemaan. Undergroundin elintilan supistuminen näkyi mm. sen tuomitsevan kritiikin yleistymisenä vasemmistolehdistössä. Monet vasemmistolaiset taidekriitikot, erityisesti Ahti Susiluoto, hyökkäsivät arvosteluissaan vastakulttuuriin kytkeytyneitä taiteilijoita vastaan teiltäen näiden työt taiteellisesti merkityksettömiksi, porvariston tarkoitusperiä palveleviksi ja luonteeltaan kaupallisiksi. Tyypillistä kritiikille oli, ettei töiden sisältöön sinänsä otettu kantaa vaan pikemminkin liikkeen edustamiin arvoihin, jotka saivat julkisuudessa populistisen leiman.

Samalla kuvataidekentän aikaisempi "sallivuus" erilaisille osallistuvuuden muodoille kapeni voimakkaasti, mikä näkyi mm. Markus Heikkerön eräisiin näyttelyihin kohdistuneissa sensuurivaatimuksissa. Heikkerön näyttelyiden osakseen saamaa kielteisyyttä ruokki tietysti ennen muuta yleisön reaktioiden pelko, mutta eräiden konservatiivisten kuvataidelaitosten suhtautumista selittää myös taiteilijan yhdistäminen Spermin edustamaan arvomaailmaan, joka lehdistössä nähtiin populistisena ja

taiteelliselta merkitykseltään vähäisenä. Seurauksena oli jopa taiteilijan suoranainen sulkeminen kuvataideinstituution piiristä.

Monet muutkin liikkeessä vaikuttaneet taiteilijat jäivät 1970-luvun alkuvuosina taidekentän puitteissa ainakin jossain määrin marginaaliin, vaikka esim. Elonkorjaajien kohdalla tämän voi tietysti nähdä myös harkittuna valintana. Varsinaisen undergroundvaiheen jäädessä kuvataidekentän puitteissa melko lyhyeksi sitä tuotannossaan hyödyntäneet helsinkiläistaiteilijatkin irtautuivat liikkeen aihepiiristä melko pian. Undergroundin shokeeraavuus kului nopeasti ja toisaalta liikkeen julkisuudessa saama kaupallistunut leima johtivat mm. Sperminkin toiminnan loppumiseen. Useimpien käsiteltyjen taiteilijoiden 1970-luvun alun työt eivät olekaan enää suoranaisesti yhdistettävissä undergroundtaiteen piirteisiin, joskin kaikille tyypillistä on esimerkiksi yhteiskunnan rakenteiden kyseenalaistaminen ja usein myös ironinen suhtautuminen taideinstituutioon.

Esimerkiksi Lindstenin 1970-luvun alun tuotantoa leimaa lähinnä parodisoiva suhtautuminen niin taiteen tekoon kuin taidejärjestelmäänkin. Mannerheimmaalausten taustalla oli toisaalta myös Lindstenin pettyminen vasemmistoradikalismiin lamaantumiseen ja joutuminen ristiriitaan äärivasemmiston kanssa undergroundmyönteisten kannanottojensa vuoksi.

Ehkä yksittäisiä taiteilijoita paremmin Elonkorjaajien onnistui ryhmänä vastustaa syytöksiä kaupallisuudesta ja porvarillisten päämäärien palvelemisesta. Lähes kaikkien ryhmään kuuluneiden kuvataiteilijoiden 1970-luvun alun tuotantoon kuului tietty yhteiskuntakriittinen ote, vaikkakin jäsenten kannalta kenties tätä tärkeämmäksi muodostuivatkin erilaiset ulkomaiset avantgardetaiteen muodot. Suomalaisessa taidekentässä osallistuminen samaistettiin 1970-luvun alussa lähinnä kapitalistisen markkinatalouden kritisoimiseen ja työläisrealismiin, mutta Elonkorjaajien tuotannossa kritiikki suuntautui yhtä lailla vasemmiston edistysuskoa vastaan.



Elonkorjaajien pääasiallisen toimintakanavan muodosti huvilakadulle perustettu galleria *Halvat huvit*, jossa ryhmän jäsenten omien näyttelyiden ohella esiteltiin myös muuta ulkomaista taidetta, erityisesti Ruotsista. Elonkorjaajat katsoivat tehtäväkseen tuoda esille erilaisia avantgardetaiteen suuntauksia, mutta myös vähemmän ammattimaista, puhtaasti tekemisen ilosta tehtyä taidetta. Valtaosa kriitikoista mielsi kuitenkin Elonkorjaajien aikaansaannokset pikemminkin ulkomaisten ideoiden jäljittelynä ja provosoivina temppuina, eikä ryhmä saanut juurikaan tunnustusta ennen 1970-luvun puoliväliä. Esimerkiksi Helsingin Sanomien kuvataidepalstalla gallerian näyttelyistä kirjoitettiin varsin vähän koko sen toiminta-aikana, vaikka siellä esiintyi sentään paljon ulkomaisia taiteilijoita, joita ei muuten Suomessa ollut mahdollisuutta nähdä. Ryhmään kuuluneista taiteilijoista kuitenkin ainakin Antero Kare, J.O.Mallander ja Carl Erik Ström tekivät myös 1970-luvulla käsitetaiteellisiä töitä, joita ei juuri noteerattu suomalaisen taidekentän piirissä.

Ajan mittaan, Elonkorjaajien luotua suhteita ulkomaisiin gallerioihin ja taiteilijoihin, ryhmän yhteydet levisivät suomalaisen kuvaiteen kentän tavanomaisten kulttuurikanavien ulkopuolelle. Tässä mielessä ryhmä kykenikin luomaan oman kontaktipintansa virallisen kulttuurivaihdon puitteiden ohitse ja saamaan näin tukea suomalaisen kuvataidekentän ulkopuolelta. Undergroundtaustansa johdosta Elonkorjaajat olivat jo valmiiksi marginaalissa suomalaisessa kuvataidekentässä, joten luonnollinen seuraus oli toiminnan suuntautuminen pois sen puitteista. Välittömimmät yhteydet luotiin Ruotsiin, josta ne sitten laajenivat myös muualle pohjoismaihin.

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että niin Elonkorjaajien kuin Lindstenin ja Heikkerön kohdalla 1970-luvun suomalainen taidekenttä osoittautui liian ahtaaksi. Kaikkien kohdalla ratkaisuksi muodostui ainakin jossain määrin irrottautuminen tämän kentän puitteista; Lindsten omistautui 1970-luvun mittaan enenevässä määrin kirjallisille töilleen, Heikkerö jatkoi uraansa musiikin parissa liittyen rockyhtyeisiin, Elonkorjaajat toteuttivat tavoitteitaan pikemminkin luomalla vaihtoehtoisen kanavan oman tuotantonsa esittelyyn.

Toisaalta monet undergroundliikkeisiin ja sittemmin Elonkorjaajiin osallistuneista olivat olleet alusta asti mukana taidekentällä käydyssä osallistumiskeskustelussa ja vaikuttivat kiinteästi kentän toimintaan kyseisenä aikana. Mallander mm. toimi Hufvudstadsbladetin kriitikkona ja toimitti pitkään Iristä, joka esitteli kaikenlaista ulkomaista avantgardistista taidetta. Lindsten taas toimi Kansan Uutisten kriitikkona. Jälkimmäinen joutui kuitenkin 1970-luvun alussa erotetuksi kriitikon tehtävistään ja Mallanderkin siirtyi Iriksen kaaduttua SKA:n linjariistiriitoihin Dagens Nyheterin kuvataidekriitikoksi. Molemmat ja myös esim. Antero Kare kirjoittivat kuitenkin edelleen 1970-luvulla mm. Taidelehteen, joten ainakin yksittäisinä henkilöinä he pääsivät selvästi esille silloisessa kuvataidekentässä. Tässä mielessä undergroundilla saattoi olla myös oma välineellinen merkityksensä taidekentän sisäisessä kamppailussa.

Jatkossa tutkimusta voisi syventää esimerkiksi selvittämällä Elonkorjaajien asemaa myöhemmin 1970-luvulla ja siihen kuuluneiden taiteilijoiden urakehitystä. Tätä kautta olisi myös mahdollista tutkia missä määrin ryhmän toiminta todella kanavoit ulkomaisen avantgardetaiteen vaikutteita suomalaiselle taidekentälle, vai jäikö ryhmä sittenkin vain kuriositeetiksi kentän puitteissa ja underground pelkäksi niskuroinniksi taidekentän pelisääntöjä vastaan. Tämä edellyttäisi kuitenkin 1970-luvun taidekentän tarkastelua pitemmällä aikavälillä sekä laajempaa tutkimusta ajan yhteiskunnallisesta ja poliittisesta taiteesta.

Kiinnostavana lähtökohtana jatkotutkimukselle voisivat toimia myös 1960-luvun avantgardetaiteen ja popkulttuurin väliset yhtymäkohdat. Simon Frith ja Howard Horne ovat teoksessaan *Art into Pop* (1987) tarkastelleet englantilaisen 1960-luvun popmusiikin ja popkulttuurin yhtymäkohtia kuvataiteeseen. Englannissa kuvataidekouluilla oli merkitystä paikkoina, joista monet myöhemmistä rock- ja poptähdistä omaksuivat avantgardetaiteen vaikutteita ennen myöhempää uraansa popmusiikkitähtinä.

Myös suomalaisesta kuvataiteesta on löydettävissä yhtymäkohtia popmusiikkiin ja nuorisokulttuuriin, kuten tutkimus mm. undergroundin vaikutuksen kautta osoittaa. Spermin esityksissä musiikilla oli keskeinen osuus ja ryhmä toimikin usein puhtaasti musiikkiyhtyeenä. Sen toiminnassa käytettiin kuitenkin myös aineksia happeningeistä ja performansseista, joilla ei vielä 1960-luvun lopun taidekentällä ollut kovinkaan yleistä hyväksyntää ja joihin esimerkiksi akatemian vanhahtava taidekoulutus ei tutustuttanut. Osaltaan juuri undergroundin kautta nämä taiteenmuodot kuitenkin välittyivät myös suomalaiselle taidekentälle. Elonkorjaajat puolestaan toimivat 1970-luvulla yhteistyössä mm. musiikillisten performanssiryhmien, kuten *Record Singersien* kanssa. Suomessa kuvataiteen yhtymäkohdat musiikkiin tuntuisivat kuitenkin olevan pikemminkin kokeellisessa avantgardemusiikissa kuin suoranaيسessa populaarimusiikissa.

## 6. KUVALUETTELO

### Käytetyt lyhenteet

AKA=Antero Kareen arkisto

JYMA= Jyväskylän Yliopiston museon arkisto

SKA=Suomen kuvataiteilijoiden ammattiyhdistys

SKATO=Suomen kuvataiteilijoiden ammattiyhdistyksen Turun osasto

VTM/KKA=Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto

### Kuvat

1. Juliste Venetsian Biennaalista. **Paletten 2/1968.**

2. Nam June Paik, *Zen for head*, 1962, performanssi *La Monte Youngin runon Composition 1960#10 to Bob Morris pohjalta*. **Crow 1996, s. 130.**

3. Kuva Mark Boylesin multimediaesityksestä Lontoossa 1960-luvun lopulla. **Paletten 3/1968.**

4. Sture Johansson, *Underground-affisch nro 1*, 1968-1969. **Pohjolan 60-luku. Murros ja vastus. 1991, s. 208.**

5. **Iris 9/1970**, kansi.

6. Roy Lichtenstein, *M-Maybe(A Girl's Picture)*, 1965, Magna kankaalle, 150 x 150 cm, Ludwig Museo, Cologne. **Crow 1996, s. 90.**

7. Leo Lindsten, *James bond: Tapanko kaikki...*, 1965, Öljy, 91 x 108 cm. Yksityisomistuksessa. **POP. Suomalaista poptaidetta. 1996, s. 6.**

8. Raimo Reinikainen, *Luonnos 2. Yhdysvaltain lipuksi*, 1966, öljy ja kollaasi, 36 x 65 cm. Nykyaiteen museo. **POP. Suomalaista poptaidetta. 1996, s.79.**

9. Nuorten rinnakkaisnäyttelyn sisäänkäynti 1969, Kuva: **US 27.9.1969.**

10. Harro Koskinen, *Sikamessias*, 1969, sekatekniikka, 380 x 190 cm. **POP. Suomalaista poptaidetta. 1996, s. 67.**

11. Claes Oldenburgin kaupunkikuvallinen monumenttiehdotus. Valokuvakollaasi. **Taide 3/70, s. 34.**

12. Kimmo Kaivanto, *Ain' laulain työtäs tee...*, 1970, öljy, 195 x 162 cm. Yksityisomistuksessa. **Pohjolan 60-luku. Murros ja vastus, s. 193.**
13. Antero Kare, Kuva Spermin konsertista 1960-luvun lopulta, **AKA.**
14. International Organ nro 3/1968 psykedelistä kuvitusta. **Lindfors-Salo 1988, 31.**
15. Matti Juhani Koponen Lönkan talolla syksyllä 1968. Taustalla Leo Lindstenin maalaus *Lintu ja Vaakuna(1968)*. Kuva: **HS 15.8.1968.**
16. Timo Aarniala, *Suomen Talvisota 1939-40-levyn kansi(1970)*. **Lindfors-Salo 1989, s.103.**
17. Leo Lindsten, *Hyökkäys*, 1969, öljy, 80 x 100 cm. Yksityisomistuksessa. **Suomen Taide 1969, s. 21.**
18. Markus Heikkerö, *Pegasoksen salaliitto*, 1969, Öljy. **Markus Heikkerö. Galerie Pelin 4-28.1993. Näyttelytiedote. VTM/KKA.**
19. Todellisten valheiden näyttelyjuliste, 1970, 50 x 70 cm. **AKA.**
20. Leo Lindstenin *Saimaan rannalla(1970)* näyttelyssä Todelliset Valheet. Kuvassa Herbert Yrjölä, Acu Airaksinen ja Affe Forsman. **Lindfors-Salo 1988, 116.**
21. Kuva tanssi- ja videoesityksestä Elonkorjuupäivillä Helsingin Vanhalla Ylioppilastalolla 1971. **Tajunnan tarroja. Elonkorjaajat esiintyvät. Amos Andersonin taidemuseo 19.8. -19.9.1976.**
22. Elonkorjaajien näyttely Vaasan Taidehallissa kesällä 1972. **AKA.**
23. Kyltinvaihto Galleria Cheap Thrillsin(Halvat Huvit) edustalla talvella 1972. Kuvassa Elonkorjaajia ja näiden tuttavapiiriä. **AKA.**
24. M.A.Numminen maalaa näyttelyssään Halvoissa Huveissa 1971, Kuva: **Hbl 5.11.1971.**
25. Halpojen Huvien makrobiotisen näyttelyn juliste , 1973, 40 x 50 cm, **AKA.**

26. Kjärtan Slättemark, *Tidernas Blodis*, 1971, Kuva: **Hbl 17.10.1971.**

27. Olli Lyytikäinen, *MJQ*, 1970, värikynä. 31 x 23 cm. Amos Andersonin taidemuseo. **Olli Lyytikäinen 1949-1987. Nelivärinen uni, 1989, s. 66.**

28. Olli Lyytikäinen, *Rudolf Steinerin muotokuva*, 1969, Lyijykynä. 24.5 x 21 cm. Yksityisomistuksessa. **Olli Lyytikäinen 1949-1987. Nelivärinen uni, 1989, s. 62.**

29. Olli Lyytikäinen, *Aku analyysissa*, 1974, Akvarelli ja pastelli. 37 x 27.5 cm. Yksityisomistuksessa. **Olli Lyytikäinen 1949-1987. Nelivärinen uni, 1989, s. 94.**

30. J.O.Mallander, Teos paperiveistossarjasta, n. 1971-1973, offset, valokuvakollaasi. **VTM/KKA, dia-arkisto.**

31. Claes Oldenburg, *Lipstick on caterpillar tracks*, 1969, Maalattu teräs, alumiini ja puu. 7.16 \* 7.58 \* 3.33 m. Yalen Yliopiston kokoelmat. Kuvassa osa valokuvasta, jossa työ sijoitettuna Yalen yliopiston pihalle. **Claes Oldenburg; An Anthology, 1995, s. 330.**

32. J.O.Mallander, *Paperiveistos #7("HSIN-KI'N Kaupungin portti")*, 1971, offset, valokuvakollaasi. **Pohjolan 60-luku.Murros ja vastus. 1990, 122.**

33. J.O.Mallander, *Trotsky*, 1973, raaputettu negatiivivalokuva. **Tajunnan Tarroja. Elonkorjaajat esiintyvät. Amos Andersonin taidemuseo 19.8.-19.9.1976.**

34. Antero Kare, *Mikis Theodorakiksen, poliittisen vangin muotokuva*, 1970, esinesommitelma. **Tajunnan tarroja. Elonkorjaajat esiintyvät. Amos Andersonin taidemuseo 19.8. - 19.9.1976.**

35. Antero Kare, *Vallan välineet*, 1970, esinesommitelma. Taiteilijan omistuksessa. **AKA.**

36. Antero Kare, *Kivipää*, 1970, esinesommitelma. Reprokuva Antero Kareen omistamasta diapositiivista, **AKA.**

37. Antero Kare, *Yliopisto*, 1972. **Tajunnan Tarroja. Elonkorjaajat esiintyvät. Amos Andersonin taidemuseo 19.8. - 19.9.1976.**

38. Markus Heikkerö, Sperm-oopperan mainosjuliste 1970. **Lindfors-Salo 1988, s. 182.**
39. Markus Heikkerö, *Aku masturboi*, 1970, öljy. Taiteilijan omistuksessa. **JYMA, Ranan arkisto 1969-1971.**
40. Markus Heikkerö, *Mikki Hiiren 40-vuotispäivät*, 1970, öljy. Taiteilijan omistuksessa. **JYMA, Ranan arkisto 1969-1971.**
41. Teemu Mäki, *Maalaus*, 1992, öljy, 310 x 200 cm. Nykyaiteen museo. **Kaitavuori 1993, kuva 99.**
42. Leo Leskinen, *V.I.Lenin*, 1967, öljy, 120 x 80 cm. Yksityisomistuksessa. **VTM/KKA, dia-arkisto.**
43. Lindsten vanhalla Ylioppilastalolla. Taustalla *Mannerheimin muotokuva(1972)* ja *Mannerheimin hevosen kompastuminen(1972)*. Kuva: **IS 21.2.1972.**
44. Leo Lindsten, *Mannerheim ja tytöt*, 1972, öljy, 99 x 80 cm. Yksityisomistuksessa. **VTM/KKA, dia-arkisto.**

## 7. LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

#### Tietoja antaneet:

Tellervo Helin, amanuenssi, 28.4.1998(Puhelinhaastattelu), Jyväskylä.

Antero Kare, taiteilija, 12.9.1997 ja 13.3.1998, Hki.

Maria Laukka, kuvaamataidonopettaja, 25.8.1997, Hki.

J.O.Mallander, taiteilija, kriitikko, 10.7.1997 ja

20.4.1998(Puhelinhaastattelu), Hki.

Markus Heikkerö, taiteilija, 3.10.1997,Hki.

#### Arkistolähteet

**Antero Kareen arkisto (AKA), Hki.**

Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan Retrospektiivinen. Syyskuu 1971  
"Cheap Thrills". Näyttelyjuliste.

Todellinen valhe. Kluuvin Galleria Helsingissä Elo-Syyskuun  
vaihteessa 1970. Näyttelyn oheismoniste.

**Helsingin yliopiston taidehistorian laitos (HTHL), Hki.**

Sakari, Marja, Taidetta ajattelulle; käsitetaide postmodernin  
murroksen katalysaattorina Suomessa. Lisensiaatintyö 1996.

Talasmaa, Päivi, Poptaide Suomessa 1960-luvulla. Pro Gradu  
1985.

**Helsingin yliopiston valtio-opin laitos (HYV), Hki.**

Karttunen, Sari, Suomalaisen taiteen politiikkaa. Kuvataiteen  
patologia 1960- ja 1970-luvuilla. Pro Gradu 1989.

**Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos (JTHL), Jyväskylä.**

Rahikainen, Anne-Marie, Vasemmistoradikalismi Suomen  
kuvataiteissa vuosina 1968-1973. Pro Gradu 1989.

Tajunnan tarroja. Elonkorjaajien näyttely Amos Anderssonin  
taidemuseossa 19.8. - 19.9.1976. Lehdistötiedote.



**Jyväskylän yliopiston museon arkisto(JYMA), Jyväskylä.***Ranan arkisto 1969-1971.*

Markus Heikkerön maalauksia 25.4.-6.5.1971.

Teosluettelo.

Elonkorjaajat Aalto-museolle. Näyttelyhakemus.

**Konsthistoriska Institutionen, Åbo Akademi (KIÅA), Turku.**

Björkvist, Leena, Åbo realismen på 70-talet. Pro Gradu 1996.

**Lahden kaupunginmuseon arkisto (LKA), Lahti.***Museo- ja taidelautakunnan pöytäkirjat 1970-1972.*Lahden sosiaalidemokraattisen nuoriso-osasto r.y:n  
kirje museo- ja taidelautakunnalle 6.11.1970.**Opetusministeriön arkisto (OPMA), Hki.***Taideasiat.*SKA:n hakemus valtionavustuksen saamiseksi  
30.1.1969.**Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkisto (VTM/KKA), Hki.**Jan Olof Mallander. Runojulisteita. 26.4.-9.5.1969. TM-  
Galleria. Teosluettelo.

Markus Heikkerö. Näyttelytiedote.(Galerie Pelin 4-28.3.1993).

Punavalkoinen unioni. Palatsivallankumous taiteessa. Leo

Lindstenin maalauksia. Vanhan ylioppilastalon Valkoinen sali

21.-29.2.1972. Lehdistötiedote.

Taidesalongin Kellari. Leo Lindsten 2.10. - 15.10.1969.

Näyttelyluettelo.

*Dia-arkisto**Leikearkisto*

Markus Heikkerö. Maalauksia 2-16/6 1970.

Lehdistötiedote.

**PAINETUT LÄHTEET****Sanoma- ja aikakauslehdet**

Elanto-lehti

Etelä-Suomen Sanomat(ESS)

Helsingin Sanomat(HS)

Hufvudstadsbladet(Hbl)

Hämeen Kansa(HK)

Ilta-Sanomat(IS)  
 Jyväskylän ylioppilaslehti  
 Kansan Uutiset(KU)  
 Kauppalehti  
 Keski-suomalainen  
 Kouvolan Sanomat(KS)  
 Parnasso  
 Päivän Sanomat(PS)  
 Saimaan Sanomat(SS)  
 Suomenmaa  
 Suomen Sosiaalidemokraatti(Ssdm)  
 Uusi Suomi(US)  
 Vasabladet  
 Ylioppilaslehti

### **Sanomalehtiartikkelit**

A.S.[Ahti Susiluoto], "Teemasta muunnelmat. 4 vasemmistolaista E-Kerhossa", KU 9.4.1967.

Hankonen, Eero, "Ennakkoluulotonta taidetta E-Kerholla", Palkkatyöläinen 16.10.1969.

"Imälvorna tenteras", Hbl 5.10.1969.

"Kaksi nuoren taiteen näyttelyä avattiin Jyväskylässä", Keski-suomalainen 26.4.1971.

Koponen, Matti-Juhani, "Metsoni ja Mannerheim", ME-lehti 6/1972.

Kovanen, Tapani, "Näyttelyjä", Ssdm 3.10.1969.

Kovanen, Tapani, "Näyttelyistä", Ssdm 25.2.1972.

Krohn, Inari, "Keskustelua. Taiteilijan osa yhteiskunnassa", HS 17.9.1969.

Kruskopf, "Mummel om lögner", Hbl 3.9.1970.

"Kulttuuripäivien skandaalia ei Lappeenrannassa syntynyt", US 3.2.1970.

"Leikin säännöt pelottivat E-kerhoa", HS 27.9.1969.

Lindsten, Leo, "Akatemian piikkipäärinä - Stipendit, Taide, Maanpaon vuodet". KU 10.11.1968.

Lindsten, Leo, "Eliöiden kuutamotanssi", KU 2.10.1969.

Lindsten, Leo, "Käpykaartilaiset vapaiksi - Bethlehemin tähti kiven sisään", KU 21.9.1969.

Lindsten, Leo, "Taide ristikuulustelussa", KU 15.1.1970.

Lindsten, Leo, "Luonnon ja siveyden puolustus", KU 3.2.1970.

M.S.[Mika Suvioja], "Näyttely helsingissä. Nuori Surrealisti", ESS 12.6.1970.

Mallander, Jan Olof, "Vadå för åsikt?", Hbl 13.12.1968.

Mallander, Jan Olof, "Lillgammal debut", Hbl 12.5.1971.

[Marcella], "Ty så roar mig att måla...", Hbl 5.11.1971.

"Miljoonat lukevat USA:n maanalaista lehdistöä", IS 3.8.1968.

"Muuan muotokuva", Ssdm 15.8.1970.

Nordman, "Österlandiska filosofiska konstnärer skördemannen",

Vasabladet 1.6.1972.

"Nuoret kunnostivat purettavan talon ajanviettopaikaksi", HS 15.8.1968.

"Om tjugen är nöjd fungerar skulpturen säger J O Mallander", Vasabladet 11.9.1970.

Paavola, Pekka, "Vaasan Kesän kuvia", Aamulehti 17.6.1972.

Pakaslahti, Johannes, "Protesti kuin protesti eli kulttuuriradikaalien haamut", KU 23.9.1969.

Rautio, Juhani, "Todellisista valheista", Ssdm 5.10.1970.

Reijonen, Tuuli, "Näyttelykatsaus", HS 13.12.1968.

Reinikainen, Raimo, "Eräs oppositio", KU 30.11.1968.

Reinikainen, Raimo, "Pitkä harppaus, hiljainen muuntuminen", KU 10.10.1969.

Rinne, Matti, "Suomeen tullut underground ei merkitse maanalaista myyräntyötä", IS 2.2.1968.

Rautio, Juhani, "Todellisista valheista", Ssdm 5.9.1970.

Routio, A.I., "Marcuse - konservatiivi kapinassa", US 29.1.1970.

Routio, A.I., "Palattiin merkkikieleen", US 28.1.1973.

- Routio, A.I., "Kolmivuotisnäyttelystä II", Kauppalehti 15.11.1968.
- Römberg, Margareta, "Underground, edistys ja lakitupa?", KU 26.9.1970.
- Sallittiin, Avattiin", ESS 8.10.1970.
- Salokannel, Juhani, "SKA protestoi Hämeenlinnassa", Ssdm 30.9.1969.
- "Sarjakuvanäyttely sai suursuosion", KS 19.9.1971.
- Sinisalo, Soili, "Tapahtui nuorten näyttelyssä", HS 21.9.1969.
- Sundell, Dan, "Uttställningsronden", Hbl 27.1.1973.
- Sunila, Sakari, "Bee-Ryhmä", US 18.4.1967.
- Sunila, Sakari, "Kuka tekisi meille kuvia", US 15.12.1968.
- Sunila, Sakari, "Kuvan oppositio", US 9.12.1968.
- Susiluoto, Ahti, "Julkaisu, joka tekee historiaa", KU 26.6.1973.
- Susiluoto, Ahti, "Katsaus kuvaan", KU 25.2.1972.
- Susiluoto, Ahti, "Tämä muka vasemmistoa!", KU 3.9.1970.
- Susiluoto, Ahti, "Uusrealismi Suomessa - porvariston myötäilyä vai paluu taisteluasemiin", KU 8.7.1973 ja KU 15.7.1973.
- Suvioja, Mika, "Uljaat uudet unennäöt", ESS 11.10.1970.
- Taanila, Hannu, "Sperm: Vallankumous vastuun vuosikymmenellä", IS 23.5.1970.
- "Taidetta ja protestia nuorten näyttelyyn", HS 8.9.1969.
- "Taiteen talvipäivät käynnistyivät", SS 31.1.1970.
- Tuomikoski, Paula, "Punavalkoinen unioni", Ylioppilaslehti 2.3.1972.
- "Underground", Elanto-lehti 22/1970.
- "Uusi taiteilijaryhmä järjestää elonkorjuujuhlan", US 26.5.1971.
- "Vaihtuva viikko ja kuvat", US 12.9.1971.
- Valkonen, Markku, "Kerran kolmessa vuodessa", US 10.11.1968.
- Valkonen, Markku, "Kuvallinen sipuli", US 12.10.1969.
- Valkonen, Markku, "Kuvantekijöiden Suomi", US 5.10.1969.
- Valkonen, Markku, "Lindsten ja maan isät", HS 29.2.1972.
- Valkonen, Markku, "Näppäröinnistä pois", HS 29.4.1973.

- Valkonen, Markku, "Sunnuntaihuvitusta", HS 3.9.1970.
- Valkonen, Markku, "Taide kuuluu kansalle", HS 12.10.1972.
- Valkonen, Markku, "Öllyiset huvit", HS 17.5.1971.
- "Villimiehen kaupungin kolmannet kulttuurijuhlat", PS 3.2.1970.
- Virtanen, Pekka, "Lehteilyä", HS 20.10.1969.
- Wegelius, Marja-Leena, "Kuva ja sana", HS 7.5.1969.
- Wegelius, Marja-Leena, "Nuorten näyttely vastatuulella", HS 14.9.1969.
- Wegelius, Marja-Leena, "Taiteilijan on valittava roolinsa", HS 2.10.1969
- Wegelius, Marja-Leena, "Taiteilijan talous ja Status", HS 14.9.1969.
- Wegelius, Marja-Leena, "Tunnetteko TM-Gallerian", HS 4.10.1969.
- Wegelius, Marja-Leena, "Osallistuva Suomen taide: Sikamessias ja sankaripatsaat", HS 15.2.1970.

## KIRJALLISUUS

- AHLGREN, Lauri, "Taidepolitiikan asiat ja asenteet", **Taide 5/71**.
- ALAKETOLA-TUOMINEN, Marja, 1989, Jokapoijan amerikanperintö. Yhdysvaltalaisia kulttuurivaikutteita Suomessa toisen maailmansodan jälkeen. Helsinki.
- ANTTONEN, Erkki(toim.), 1995, Performance, aktio, Happening. Jälkiä katoavasta taiteesta. HYTHL julkaisuja XIII. Helsinki.
- Ars. Suomen taide 6. 1990. Keuruu.
- BECKER, Howard S., 1982, Art Worlds. Berkeley.
- BELL, Marja-Liisa, 1988, Kluuvin galleria. 20 vuotta. Juhlanäyttely 4 - 28.8.1988. **Helsingin taidemuseon julkaisuja 24**.
- BJURSTRÖM, Erling, 1980, Generations upproret. Ungdomskulturer, ungdomsrörelser och tonärsmarknad från 50-talet till 80-talet. Stockholm.
- BOURDIEU, Pierre, 1993, The Field of cultural production. Cambridge.
- CHOMPRÉ, Daniel, 1970, "Pierre Restany ja liikkeelläolon vaatimus", **Taide 2/1970**.

Claes Oldenburg: An Anthology. 1995. New York.

CROW, Thomas, 1996, The Rise of the Sixties. American and European art in the era of dissident 1955-69. London.

EDWARDS, Folke, 1971, Från spontanism till underground. Aspekter på 50- och 60-talets internationella konst. Lund.

EDWARDS, Folke, [1990], "The 60's in Sweden. Euphory and indignation". **Pohjolan 60-luku. 1960-1972. Murros ja vastus. Ei painopaikkaa.**

ELOVIRTA, Arja, "Kantokiistasta anti-estetiikkaan", **Taide 2/91.**

FOWLER, Bridget, 1997, Pierre Bourdieu and cultural theory. Critical Investigations. Cambridge.

FRITH, Simon ja HORNE, Howard, 1987, Art Into Pop. Suffolk ja New York.

Gallery Cheap Thrills 1971-1977, **North Information 80/1979.**

HEINONEN, Taru, 1986, "Halvat Huvit", **J.O.Mallander 30.11.1986 - 8.2.1987. Sara Hildenin taidemuseon julkaisuja 20.** Tampere.

HEBDIGE, Dick, 1988, Hiding in the Light. On images and things. Suffolk.

HEWISON, Robert, 1986, Too Much. Art and Society in the sixties 1960-75. Great Britain.

HAUTALA, Kristiina, 1973, Kuvataiteilijakunnan rakenne ja taloudellinen asema 1970. **Valtion taidehallinnon julkaisuja 2.** Helsinki.

HOLLÄNDER, Tove, [1996], "Kepeää mutta ei pinnallista", **POP. Suomalaista poptaidetta. Helsingin kaupungin taidemuseo 1.2.-17.3.1996.** [Helsinki].

KARE, Antero, [1976], "13 sivupersonaa jalat maassa ja päät taivaissa". **Tajunnan tarroja. Elonkorjaajat esiintyvät. Amos Andersonin taidemuseo 19.8. - 19.9.1976.** Helsinki.

KAITAVUORI, Kaija, 1993, Nykyaiteen museon opas. Helsinki.

KARTTUNEN, Sari, 1988, Taide pitkä - leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla. **Taiteen keskustustoimikunnan julkaisuja 2.** Helsinki.

KOVANEN, Tapani, "Vastuusta ja osallistumisesta", **Taide 2/1970.**

**Kuvataiteilijat**, 1986 ja 1991. Jyväskylä.

LAINNE, Jarkko(toim.), 1970, Underground. Antologia. Laine Hki.

LINDFORS, Jukka & SALO, Markku, 1988, Ensimmäinen aalto. Helsingin Underground 1967-1970. Porvoo.

LINDSTEN, Leo, 1985, Istuja pitkän illan. Erään juomarin kehitystarina. Juva.

LINDSTEN, Leo, "Kenen joukoissa seistä", **Parnasso 8/1970.**

LINDSTEN, Leo, "Oikeiston ja vasemmiston takana", **Parnasso 6/1971.**

LINDSTEN, Leo, 1976, Realismin kasvot. Porvoo.

LINDSTEN, Leo, "Suomen jatkosota", **Iris 9/1970.**

LINDSTEN, Leo, "Underground - kapitalistisen idealismin negaatio", **Taide 2/1970.**

LINTINEN, Jaakko, "Raportti nuorten näyttelyn protesteista", **Taide 4/1969.**

LIPPARD, Lucy, 1966, Pop Art. London.

MALLANDER, J.O., "Huulipuikko aikansa eläneitten monumenttien tilalle!". **Taide 3/1970.**

MALLANDER, J.O., "Kulttuurilehtien kuolema". **Taide 4/1971.**

MALLANDER, J.O., "Missä on maisema". **Taide 1/1973.**

MALLANDER, J.O., "Ruotsin julistesota", **Taide 5/1971.**

MALLANDER, J.O. 1989a, "Hänen kanssaan kaikki oli jotenkin erikoista". **Olli Lyytikäinen 1949-1987. Nelivärinen uni.** Helsinki.

MALLANDER, J.O. 1989b, "Odyссеia ylirealismiin". **Oraansuojelijat. Tätä aikaa etsimässä.** Helsinki.

MALLANDER, J.O. 1993, "Miten taidetta kerätään". Halvoista huveista vihreään Taraan. **Silmikanto 2/93.**

MARCUSE, Herbert, 1971, Ihmisen vapautuksesta. Helsinki.

“Mitä on Suomen kuvataiteilijoiden ammattiyhdistys”, *Iris* 1/1968.

NIINLUOTO, Ilkka, 1990, Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsiteanalyysi. Helsinki.

“Nuorten näyttely”, *Iris* 7/1969.

NÄSÄNEN, Perttu, “Kuva on väline. Yksilöllisen ja kollektiivisen kuvan mahdollisuuksista”, *Taide* 2/1970.

OLAVINEN, Juha, Mallander, J.O. ja Lähteenmäki, Echo(Toim.), 1989, Oraansuojelijat. Tätä aikaa etsimässä. Hki.

Olli Lyytikäinen 1949-1987. Nelivärinen uni. Helsinki 1989.

OLVÅNG, Bengt, 1983, Våga se! Svensk konst 1945-1980. Stockholm.

Pohjolan 60-luku, 1960-1972. Murros ja vastus. [1990].

POP. Suomalaista poptaidetta. Helsingin kaupungin taidemuseo 1.2.-17.3.1996.[1996]

REINIKAINEN, Raimo, “Pölyinen akatemia”, *Iris* 1/1968.

REITALA, Aimo, 1982, “Kuvataide”. *Suomen kulttuurihistoria III*. Porvoo.

RESTANY, Pierre, 1970, Valkoinen kirja(julkaistu Suomen taiteen vuosikirjan 1970 liitteenä). *Suomen taide 1970*. Porvoo.

ROSENTHAL, Mark, 1995, “‘Unbridled’ Monuments; or, how Claes Oldenburg set out to change the world”. *Claes Oldenburg: An Anthology*. New York.

ROSZAK, Theodore, 1970, The Making of a counter culture. Reflections on the technocratic society & Its youthful opposition. London.

SARJE, Kimmo, 1991, Realismi ja utopiat. Yhteiskunnallinen realismi Suomen 1970-luvun kuvataiteessa. Harkonmäki kokoelma. Helsinki.

SEDERHOLM, Helena, 1994, Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset situationistit 1957-1972. Jyväskylä studies in the arts 44. Jyväskylä.

SEVÄNEN, Erkki, 1991, “Nikol-koulukunnan teoria taiteesta sosiaalisena järjestelmänä”. *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teorit Georg Lukacsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki.



SINISALO, Soili, 1970, "Hyvästit kamaritaiteelle". **Irti kehyksistä.** Porvoo.

SINISALO, Soili, 1980, "Uusrealismin monet ilmeet". **Kokeileva 60-luku.** Helsinki.

SINISALO, Soili, 1990, "Kuvataide 1960-luvulla". **Ars - Suomen taide 6.** Keuruu.

SUMU, Ritva-Liisa, 1971, "Mitä on olla taiteilijana Suomessa". **Taide 71.** Porvoo - Helsinki.

"Suomalaisia nykyrealisteja - Leo Lindsten", **Taide 3/1973.**

Suomen taide 1967-72. Helsinki.

SUOMINEN-KOKKONEN, Renja, 1998, "Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet". **Katseen Rajat. Taidehistorian metodologiaa**(Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen). Jyväskylä.

SVEDLIN, Andrea, "Monelta taholta tilattu kulttuurisota", **Taide 1/1990.**

Tajunnan tarroja. Elonkorjaajat esiintyvät. Amos Andersonin taidemuseo 19.8. - 19.9.1976. Helsinki.

TALASMAA, Päivi, [1996], "Suomalaisen poptaiteen jäljillä". **POP. Suomalaista poptaidetta. Helsingin kaupungin taidemuseo 1.2.-17.3.1996.** [Helsinki]

TUOMIKOSKI-LESKELÄ, Paula, 1977, Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. **Historiallisia tutkimuksia 103.**

TUOMINEN, Marja, 1991, Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia. Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa. Keuruu.

VALKONEN, Markku, 1970, "Antitaide-Taideanti". **Irti kehyksistä.** Porvoo.

VALKONEN, Markku ja Olli(Toim.), 1986, Suomen taide. Nykyaika. Suomen ja maailman taide 6. Porvoo.

VALKONEN, Markku, [1990], "Maailma uusiksi". **Pohjolan 60-luku. 1960-1972. Murros ja vastus.** Ei painopaikkaa.

VALLI, Juhani(Toim.), 1989, Levykatalooki. Suomalaisten pienten levy-yhtiöiden julkaisuja vuosilta 1966-1989. Pirkanmaa.

VIHANTA, Ulla, 1992, "1960-luvun pop-taiteesta yhteiskunnalliseen realismiin". **I Like It! Amerikkalaisen taiteen vaikutus Suomen taiteeseen vuosina 1966-1990**. Lahden taidemuseon julkaisuja. Lahti.

VILJO, Eeva-Maija, "Ruotsalaisten taidelehtien uusi suunta", **Taide 3/1970**.

WALKER, John A., 1983, Art in the age of mass media. Australia.

WALKER, John A., 1987, Cross-Overs. Art into pop/Pop into Art. London ja New York.

WALKER, John A., 1975, Pop Art. London.

WHITING, Cecile, 1997, A taste for pop. Pop Art, gender and consumer culture. Cambridge.

## LIITE 1.

Galleria Halvoissa huveissa 1971-1977 pidetyt näyttelyt.

(Lähde: Gallery Cheap Thrills 1971-1977)

## LIST OF EXHIBITIONS IN GALLERY CHEAP THRILLS

## 1971 våren:

"1222 rätt" seriella teckningar/serial drawings. J.O.Mallander.  
 "Aus die pathologische schizzobucher"/From the pathological sketczoppatz".  
 Olli Lyytikäinen.  
 "Söndaqsbilder m.m. "/"Sundaypictures" Carl Erik Ström.  
 Fotodokument/Photodocument.

## Hösten:

"Kitsch kennt keine grenzen"/"Kitsch knows no limits" . Ilkka Juhani Takalo  
 Eskola.  
 Kjartan Slettemark ( Sweden). Nixonbilder/Nixonpictures etc.  
 M.A.Numminen. Målningar/pictures. - Hannu Kalla. Teckningar/drawings.  
 "Yki" Virtanen's minnesutställning/memorial exhibition -  
 fotografier/photographs by Y.V.  
 Elonkorjaajat - marknadjulutställning/christmas exhibition.

## 1972 Våren:

Stan Shingler. Målningar/paintings. Tanja Kassila. Teckningar/drawings.  
 Amerikanska underground-serier / American urderground - series.  
 Seppo Kiviranta. Målningar / Paintings  
 "Pappersskulpturer" / "Paper sculptures" by J.O.Mallander.  
 PUSS-kollektivet framträder/An appearance by the PUSS-collective (Lars  
 Hillersberg, Lena Svedberg, Ulf Rahmberg, Karin Frostensson from Sweden).

## 1972 Hösten:

Tibetanska träsnitt / Tibetan Woodcuts.  
 Marie Louise de Geer Berghenstråhle (Sweden)  
 "Kämpande realism"/"Fighting realism" . Olli Viiri, Målningar / paintings.  
 Jukka Hänninen. Målningar / paintings.  
 Makrobiotik presenteras i galleriet, som under jultiden görs om till en  
 makrobiotisk restaurang. / Macrobiotics is presented in the gallery, which,  
 during christmas, is turned into a macrobiotic restaurant.

## 1973 Våren

Elonkorjaajat grupputställning / group exhibition.  
 Antero Kare. Teckningar mm. / drawings etc.  
 Peter Widen. Fotografier, målningar mm. / photographs, paintings etc.  
 Carolus Enckell. Målningar / Paintings.  
 Tommy Östmar (Sweden) "En såp-opera" / "A Soap Opera". Målningar, teckningar  
 / Paintings, drawings.  
 Olli Lyytikäinen. "Från Afrika till evigheten" / "From Africa to Eternity"

## 1973 Hösten:

"Fåglar och människor" / "Birds and People". Maiju Widen, målningar,  
 teckningar / paintings, drawings.  
 Leo Ruuskanen. Målningar / Paintings.  
 Ilkka Juhani Takalo Eskola. Retrospektiv utställning / Retrospective  
 exhibition.  
 Loppcircus.

## 1974 Våren:

Tibetanska träsnitt och tanka-målningar / Tibetan woodcuts and thought-  
 paintings.  
 Maija Eizins, Målningar / Paintings, from Sweden.  
 "A Head Museum for the Eighties" . Internationell "post-konceptuell  
 utställning" / International "post-konceptual exhibition".  
 "Konvalescentvår" / "Convalescent Spring" . Mirja Airas, akvareller,  
 teckningar / aquarelles, drawings.  
 "Upplysande bilder" / " Informative pictures" . Fotografier / Photographs by  
 Elonkorjaajat.  
 "Tre pyramider och en sfinx" / "Three pyramids and a sphinx. Olli  
 Lyytikäinen.

Jatkuu forts 1974 kevät / vår / spring:

"A Head Museum for the Eighties". Kansainvälinen käsitetaidenäyttely (2 erää). En post-konceptuell utställning av internationella konstnärer (i två omgångar). A post-conceptual exhibition by international artists (in two parts).

"Toipilaskevät - Konvalescentvår". Mirja Airas akvarelleja, piirustuksia.

"Valaisevia kuvia" - aarteita Elonkorkeaajoen valokuvaalbumeista.

"upplysande bilder" - skatter ur Skördemännens fotografialbum.

Olli Lyytikäinen pyramiden och sfinxen/"The Pyramid and the Sphinx"/"Pyramiidi ja kolme sfinxiä.

1974 Syksy / Höst / Autumn:

"Mitä postikorteissamme oikeastaan tapahtuu - Janne Öqvistin postikorttikokoelmist.

"Vad är det som händer i våra postkortet egentligen" - ur Janne Öqvists samlingar."Just what is it that's going on in our postcards". Collection Janne Öqvist.

Record Singers ryhmänäyttely - grupputställning / group exhibition.

"Catastrophe Art from the East" ryhmänäyttely Japanista, grupputställning fr. Japan group exhibition from Japan.

Olle Kangas Åland Ahvenanmaa. Maalauksia. Målningar / Paintings.

Keiji Uematsu (Japani) valokuvia filmejä, fotografi o film / photography and films.

Joulunäyttely. Julutställning / Christmas exhibition.

1975 Kevät / Vår / Spring:

Maija Westerberg maalauksia piirroksia måleri o teckningar / paintings & drawings.

"Art & Communication" taitelijoiden leimasimia - Konstnärers stämplor. Elonkorjaajia" "Skördemän" Porträtt av Antero, Kare, A. Kareen tekemiä muutokuvia.

Helmiä näyttelyistämme 1971-75. Pärlor ur utställningar 1971-75. Pearls from exhibitions 1971-75.

Carsten Regild. Maalauksia, vargen materiaalia mm Måleri o Vargen material.

"Tredje Varvet - Kolmas Kierros" (Arken jatke) 1-J. Takalo Eskola maalauksia jne.

Syksy / höst / Autumn:

Robin Crozier Englanti kollaaseja y.m. / collage etc. ("Draw more Ducks")

"Museum of Modern Arto" - Arto Kytöhonka.

Lasten kuvia - Maria Laukan kokoarna näyttely. Barnsbilder samlade av Maria Laukka/ Children' s pictures collected by Maria Laukka.

Carolus Enckell. Vuodenajat - sarja / Serien Årstider / The series seasons.

Petter Zennström (Ruotsi Sverige) grafik grafiikkaa / graphics.

Tiibettiläisiä puupirroksia. Tibetanska träsnitt / Tibetan woodcuts.

1976 Kevät / vår / Spring :

"Sivellyksiä" Erkki Pirtola esintyy (piirr. Maalauksia)

Keiji Uematsu valokuvia, filmejä, esityksiä foto film events m.m.

Jukka Miettinen gouacher quasseja ja ikoneja, ikoner o akvareller / icons & aquarelles.

Pieter Groot de Boersma (Ruotsi Sverige.) grafik, måleri grafiikkaa maalauksia /graphics, paintings.

Douglas Huehler (USA) Location & Duration pieces.

Olli Lyytikäinen "KYNä Tattax Totuus ja paperi" "Pennan, sanningen o Pappret" /

"The Pen, The Truth and the Paper".

"Green Fingers/Herbarium" Per Kirkebyn kollaasi.

Syksy / Höst / Autumn:

Helmiä sioille / pärlor för svin" / "Pearls before swine" . Mats B, Jan Häfström, Peter Tillberg, M. Åsberg.

Ziri Kolar kollaaseja collage.

Ari Holtti piirustuksia teckningar / drawings.

1977 Kevät / Vår / Spring:

Erkki Pirtola / Pekka Nevala-nen (Hans Wigaert / 3 delout

J.O.Mallander "SLUTSTÄLLNING?" / "EXITBITION"?