

<p>Tiedekunta HUMANISTINEN</p>	<p>Laitos taidekasvatus</p>
<p>Tekijä Maaria Niemi</p>	
<p>Työn nimi Suomalainen informalismi esteettisenä ja kontekstuaalisena ilmiönä myöhäismodernismissä</p>	
<p>Oppiaine taidekasvatus</p>	<p>Työn laji pro gradu</p>
<p>Aika Kl 1999</p>	<p>Sivumäärä 132</p>
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkielman aiheena on suomalaisen informalismin rooli sekä esteettisenä että kontekstuaalisena kokonaisilmiönä suomalaisessa taiteessa 1960-luvulta lähtien. Ilmiö sijoittuu ajallisesti myöhäismodernismiin ja siinä pohditaan modernismin ideologioiden toteutumista ja suuntauksen sijoittumista murrokseen siirryttäessä postmodernismiin. Informalismin merkitys oli suuri 1960-luvulla, mutta suuri suosio aiheutti myös sen väheksymistä. Erityisen suureksi rooliksi suomalaisessa kontekstissa informalismille annettiin rooli maan taiteen modernisoinnista. Informalismin omaksumisen kautta tavoiteltiin kansainvälisen taiteen tason saavuttamista. Tämä tilanne aiheutti monia ristiriitaisuuksia ja lopulta informalismin merkitys vahvistuu esteettiseltä merkitykseltään.</p> <p>Tutkielmassa informalismia tarkastellaan sekä kansainvälisen että kansallisen kontekstin kautta ja pohditaan suuntaukseen liittyneitä lukuisia käsitteitä. Kontekstuaalinen näkökulma muuttui 1960-luvun alkuvuosista esimerkiksi informalismin toteutumiseen 1980-luvulla. Murrokseen liittyy olennaisesti myös siirtyminen modernismista postmodernismiin, joilloin myös eri nimitykset hävisivät.</p> <p>Esteettisen näkökulman kautta tutkielmassa tarkastellaan informalismin ilmaisumuodon ajankohtaisuutta. Vaikka suuntauksen uskottiin tuolloin olevan nopeasti ohi, formalistit palasivat suuntaukseen joko osittain tai kokonaan. Erityisesti 1980-luvulla uuden sukupolven taiteilijat maalasivat informalismin mukaisia teoksia. Tutkielman väiteen mukaisesti esteettisenä ilmaisukeinona informalismi ei hävinnyt. Myös 1990-luvun suomalaisesta taiteesta voidaan nimetä taiteilijoita, jotka käyttävät informalismia työssään.</p> <p>Molempia näkökulmia on tutkielmassa konkretisoitu esimerkein. Ensisijaisesti Kuntsin taidekokoelmasta on valikoitu taiteilijoita, jotka kuuluvat 1960-luvun informalisteihin. Esimerkeinä on todennettu suuntauksen monimuotoisuutta.</p>	
<p>Asiasanat informalismi, modernismi, 1960-luvun taide</p>	
<p>Säilytyspaikka taidekasvatuksen laitos</p>	
<p>Muita tietoja</p>	

SISÄLLYSLUETTELO

1 Johdanto	1
1.1 Aiheen rajaus	3
1.2 Tutkimuksen teoreettinen tausta	4
1.3. Tutkimuksen tavoitteet	9
2 Käsitteiden määrittely.....	10
2.1 Modernismi.....	14
2.2 Abstraktismi.....	16
2.3 Informalismi	19
2.4 Tasismi.....	22
3 Taidehistoriallinen tausta	26
3.1 Kansainvälinen tausta	27
3.1.1 Amerikkalainen abstrakti ekspressionismi.....	28
3.1.2 Eurooppalainen informalismi	30
3.2 Suomalaisen modernismin tausta	35
4 Suomalainen informalismi.....	40
4.1 Ekspressionismin perinne	44
4.2 Maisema ilman horisonttia.....	47
4.3 Informalisin läpimurto: ARS 1961	50
4.4 Marraskuusta Lokakuun kautta Maaliskuuhun	52
5 Esteettiset objektit - informalismin esimerkkejä	56
5.1 Informalisin edustajia Kuntsin taidekokoelmassa.....	57
5.1.1 Ahti Lavonen (1928-1970)	60
5.1.2 Kimmo Kaivanto (s.1932)	63
5.1.3 Kauko Lehtinen (s.1925).....	68
5.1.4 Reino Hietanen (s.1932).....	71
5.1.5 Eino Ruutsalo (s.1921)	74
6 Informalismi modernismin toteuttajana	76

6.1	Subjekti ja objekti informalismissa	78
6.2	Informalistisen maalauksen uudenlainen olemistapa.....	79
6.2.1	Informalistisen maalauksen kolme ryhmää.....	82
6.2.1.1	Analyyttinen informalismi	82
6.2.1.2	Kalligrafinen informalismi.....	83
6.2.1.3	Synteettinen informalismi.....	84
6.3	1960-luvun informalismin yhteys 1980-luvun maalaukseen.....	85
7	Yhteenveto : Informalismin uudelleen arviointi	94
7.1.	Informalistinen maalaus esteettisenä objektina.....	95
7.2.	Suomalaisen informalismin modernistisuus	96
	KUVA- JA TEOSLUETTELO.....	101
	PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	104
	PAINAMATTOMAT LÄHTEET	111
	KUVALIITTEET	112

1 Johdanto

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani suomalaisen maalaustaiteen 1960-luvun ilmiötä, joka Suomessa tunnettiin parhaiten nimellä informalismi. Se tarkoittaa tässä kontekstissa uutta modernia maalaustaiteen ei-esittävää ilmaisua, jonka saapumisen myötä tavoiteltiin Suomessa erityisesti kansainvälistymistä. Keskeistä oli suuntauksen saama laaja ja innostunut suosio, joka oli erityisen ominaista informalismille Suomessa. Uusi ilmaisu edusti muotokieleltään abstraktin taiteen maalauksellisempaa suuntausta, jota kuvattiin sanoilla lyyrinen, vapaamuotoinen ja romanttinen abstraktio.

Tutkimukseni kohteena on historiallinen informalismi, jota tarkastelen erityisesti kontekstuaalisena ilmiönä. Kuitenkin näkökulmani suuntaukseen historiallisena ilmiönä on samanaikaisesti esteettinen ja esteettiset objektit, maalaukset ovat tarkasteluni kohteena. Tutkimuksen näkökulmia ovat siis ensinnäkin historiallinen, kontekstuaalinen ilmiö sekä toiseksi esteettinen, maalauksista muodostuva taiteellinen suuntaus. Informalismien historiallinen olemus on osa tutkimustani, mutta en analysoi sitä lineaarisena ja täsmällisenä kronologisena jatkumona. Tarkoitukseni ei ole myöskään esitellä kaikkia suomalaisia taiteilijoita, joiden tuotanto erityisesti edustaisi informalismia tai heidän taiteellista kehitystään. Mukana olevat taiteilijat toimivat tutkimuksessani esimerkkeinä taiteellisesta ilmaisusta, jonka yhdeksi yhteiseksi tekijäksi osoitan informalismin.

Suhteutan ilmiötä työssäni ajan suomalaiseen taidemaailmaan, jonka heijastumana tarkastelen ensisijaisesti Kuntsin taidekokoelmaa. Suomessa modernismia edustavat taidekokoelmat ovat huomiota herättävän yhtenäisiä, joten Kuntsin taidekokoelma edustaa siten yhtä hyvin tai huonosti aikaansa kuin esimerkiksi Sara Hildénin taidemuseon kokoelmat. Kuntsin kokoelma on tutkimuksessani suomalaisen taidemaailman pienoiskuvajainen, jonka kautta todentuvat ajan taidekäsitteet, joita suomalaisen taidemaailman keskeiset vaikuttajat olivat arvottamassa ja luomassa.

Informalismi sijoittuu sekä kansainvälisenä että suomalaisena ilmiönä toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan ja kuuluu modernismin

myöhäisempään vaiheeseen. Tämä ajallinen konteksti on merkityksellinen myös sikäli, että se kuuluu viimeisiin modernismin suuntauksiin ennen sen hajoamista ja siirtymistä postmodernismiin. Informaliskmin mukainen ilmaisu oli seurausta abstraktin taiteen läpimurrosta 1900-luvun kuvataiteessa. Abstrakti taide laajempana taiteen ilmiönä oli modernin kuvataiteen keskeinen suuntaus, jonka problemaattisuus ja moninaisuus sivuaa informalismia ja on siten myös osa tätä työtä. Suuntausta määriteltäessä ja tarkasteltaessa käytän hyväkseni kahtiajakoa geometrisen ja romanttis-lyyrisen ilmaisun, joka tarkoittaa ei-esittävän maalaustavan ekspressiivistä, vapaamuotoista suuntausta, välillä. Viimeksi mainittu käsite lyyrinen abstraktio määrittelee vastakkaisuutta suhteessa geometriseen abstraktioon ja siten sulkee jälkimmäisen maalaustavan mukanaolon pois. Hieman täsmällisemmin sanottuna tutkimukseni kohteena on vapaamuotoinen, orgaaninen ja romanttinen abstraktio suomalaisessa taiteessa, jossa itse materiaali on keskeinen osa luomisprosessia siten, että materiaali määrittää ilmaisun muotoa, jolloin se on myös osa maalauksen sisältöä. Siten informaliskmin yhteydessä esiintyvät muiden muassa seuraavat määritelmät: materiaalimaalaus, tekstuurimaalaus, kalligrafisuus ja uusi avaruudellinen maisemallisuus.

Tarkastelen kriittisesti myös nimityksiä, jotka olivat käytössä informaliskmin mukaisesta ilmaisusta. Suomeen vakiintui ensisijaisesti termi informalismi, vaikka toisaalta kansainvälisessä taiteessa suuntauksen yhteydessä puhuttiin esimerkiksi tasismista, spontanismista, abstraktista tai lyyrisestä ekspressionismista, abstraktista impressionismista ja spatialismista. Tarkastelen tätä käsitteiden paralleelisuutta ja niiden ristiriitaisuutta omassa jaksossaan. Käytän jatkossa informalismi-termin sijasta pidempää muotoa: *informaliskmin mukainen maalaustapa*, jolla tarkoitan nimenomaan informaliskmin laajempaa merkitystä. Termi informalismi on Suomessa vakiintunut tarkoittamaan juuri 1960-luvun alun suuntausta. Tämän tilanteen uudelleen arviointi ja analysointi on työni keskeinen sisältö siten, että osoitan informaliskmin mukaisen maalaustavan jatkuneen ja edelleen jatkuvan. Sen mahdollisuuksien loppuunkuluminen ei oikeastaan ole mahdollista, jos maalaustaide pitäytyy sille ominaisessa väriaineen maalaamisessa erilaisille pohjamateriaaleille.

1.1 Aiheen rajaus

Varsinaisen tutkimuskohteen olen rajannut siten, ettei pyrkimyksenäni ole tehdä kaikenkattavaa selvitystä ilmiöstä Suomessa tai mukana olevien taiteilijoiden tuotannosta. Tutkimuksen rajaus aiheuttaa väistämättä sen, että keskeisiäkin taiteilijoita jää käsittelyn ulkopuolelle. Tarkastelen esimerkinomaisesti yhdeksän informalismin edustajan ilmaisua ja edelleen valikoimaa heidän teoksistaan. Näiden taideteosten tehtävä on ilmentää informalismin mukaista maalaustapaa ja laajemmin koko ilmiötä. Valintani on rajautunut ainoastaan suomalaisiin maalaustaiteen edustajiin ja heidän valinnassa olen kiinnittänyt huomioni esteettiseen ilmaisumuotoon, näiden taiteilijoiden maalaustapaan. Näin ensinnä ulkomaiset taiteilijat eivät ole mukana tutkimuksessa edes esimerkkeinä ja toiseksi kuvanveistäjät ja graafikot rajautuvat pois. Käsittelen tutkimuksessani siis pelkästään maalaustaidetta. Olen täydentänyt teosvalintoja erityisesti 1990-luvun osalta Kuntsin kokoelman ulkopuolelta, koska hankintatoiminta oli tuolloin miltei kokonaan keskeytynyt julkaisutoiminnan vuoksi. Perustelen valintojani vielä täsmällisemmin esitellessäni maalauksia.

Näkökulmani informalismin suhteen on tutkimuksessa yleiseksi vakiintunutta käsitystä laajempi. Väitteeni mukaan suuntauksena se ei päättynyt 1960-luvun puolivälissä, vaan jatkui maalaustapana ja ilmaisumuotona. Tämä ajatus informalismin mukaisen ilmaisun jatkumisesta on tutkimukseni väite, jolle osoitan perusteita. Modernismin hajoamisen myötä informalismi terminä ehkä päättyi, mutta juuri postmodernismin myötä eri suuntauksilla ei enää ollut varsinaisia nimityksiä. Tietenkään tähän rajatun materiaalin kautta ei voida tehdä johtopäätöksiä *kaikesta* siitä, mitä informalismin piirissä tapahtui, mutta mielenkiintoista on toki se, miten konventionaaliseksi käsitys suomalaisesta informalismista aikanaan muodostui.

Informalismia ovat aiemmin tutkineet Kaija Kaitavuori ja Mikaela Weurlander, joiden näkökulmat poikkeavat omastani. Ensin mainittu on keskittynyt tarkastelemaan ilmiön taustaa ja siihen vaikuttaneita taidekäsityksiä ja jälkimmäinen kirjoittaja puolestaan on tutkinut ARS 1961 näyttelyä ja informalismin vastaanottoa. Tässä tutkielmassa kinnostuksen

kohteena on informalistinen maalaustapa esteettisenä ilmaisuna, joka sijoittuu suomalaisessa taiteessa tiettyyn historialliseen kontekstiin.

1.2 Tutkimuksen teoreettinen tausta

Informalismi otettiin vastaan laajasti innostuneena 1960-luvun alussa maassamme, mutta hylättiin esteettisenä ideologiana nopeasti.¹ Tämä Valkosen ajatusmalli informalismista kiteytyy lyhyessä tekstissä ja epäilemättä taiteen yleisteoksiin kirjoitetuilla analyyseillä oli ja on ollut merkittävä vaikutus laajempiin käsityksiin taiteen eri suuntauksista. Mutta tapahtuiko todellisuudessa näin? Tässä tutkielmassa kyseenalaistan sen käsityksen, että laajan innostuksen kautta nopeasti informalismin toteuttaminen loppui ja sen mukaiset ilmaisumahdollisuudet päättyivät. Mielestäni ajatus, että informalismi taiteellisenä ilmaisuna olisi ohi on perusteeton nyt, kun sen jatkuminen voidaan osoittaa yhtä hyvin 1970- ja 1980 -luvulla ja jopa 1990-luvun maalauksen ilmaisumuodoissa on nähtävissä informalismin mukaista maalaustapaa. Tämä yleisestä informalismin historiankirjoituksesta poikkeava näkemys on vastakkainen sille, että sen määritelmän mukaiset ilmaisumahdollisuudet maalauksessa päättyivät 1960-luvun alussa. Toki informalismin laajamittainen suosio ajoittui 1960-luvun alkupuoliskolle, mutta ilmaisumuotona ja maalaustapana se ei hävinnyt. Päinvastoin tämä ilmiö vaikutti tulevaan suomalaiseen taiteeseen varsin merkittävästi.

Formalistisesta näkökulmasta samanlaista ilmaisua on vielä 1960-luvun jälkeen, mutta se ilmenee erilaisessa historiallisessa tilanteessa, joka ei ole enää samassa määrin kontekstuaalinen kuin 1960-luvun alun informalismi. Informalismin suhde modernismiin ja sen periaatteisiin on tärkeä osa tutkimusta ja sen asema suomalaisen taidemaailman yhtenä ensimmäisistä moderneista ilmiöistä. Edelleen se ajoittuu siirtymiseen modernista postmodernismiin. Tarkoitukseni ei siis kuitenkaan ole luoda modernismin teorian mukaista informalismin kehitysoppia, jonka teoreettinen sisältö olisi suuntauksen kehittäminen pitkäksi yhtenäiseksi jalostukseksi. Pikemmin pyrin osoittamaan informalismin kuuluvan

¹ Valkonen-Valkonen 1986,10.

keskeisiin kuvataiteellisiin ilmaisumuotoihin, jonka toteutustavan loppuminen on tietyssä suhteessa mahdotonta niin kauan kun maalauksia tehdään.

Tutkimukseni jakautuu kahteen pääosaan. Työni alkuosassa esittelen johdannon tutkimukseen määrittelemällä informalismin käsitteistöä ja taidehistoriallista taustaa sijoittaen sen myöhäismodernistiseen taidemaailmaan. Tutkimukseni alkuosa esittelee yleisemmin informalismin keskeisiä piirteitä, sen taustaa sekä kansainvälisen että suomalaisen kontekstin osalta. Tavoitteena on yleisen informalismin piirteiden esittelyn kautta analyysi informalismin toteumisesta esteettisenä ilmiönä myöhäismodernismissä ja siirtymisessä postmodernismiin, mitä käsittelen työni toisessa osassa. Tässä osassa analysoin informalismin ilmiötä ja sovellan suomalaista informalismia yhtenä taidesuuntauksena modernismin hajoavaan teoriaan. Tukeudun Helena Sederholmin esittelemään malliin modernismista ja avantgardesta, joiden avulla tarkastelen informalismia. Osoitan kontekstuaalisen ja historiallisen tilanteen, jossa suuntaukselle annettiin rooli suomalaisena modernismina. Tämä osuus noudattaa taidehistoriallista teorianmuodostusta; pyrkimykseni on ensisijaisesti löytää informalismista modernin taiteen toteutumista, kaikkine ongelmineen.

Tutkimukseni hypoteesi on informalismin suhteen uusi: informalismin mukainen maalaustapa jatkui taiteellisena ilmaisumuotona, mutta sitä ei enää tunnustettu informalismiksi, koska postmodernismin myötä erilaiset ismit katosivat käytöstä ja oli olemassa ainoastaan taiteen kenttä, jossa eri taiteen lajitkin alkoivat sekoittua. Mielestäni on aika kriittiseen uudelleenarviointiin siitä, että kaikki informalismin suhteen oli nopeasti ohi. Osoitan esimerkiksi, että keskeiset ammattitaiteilijat toteuttivat informalistista maalausta 1960-luvun loppuun saakka, vielä 1970-luvulla, ja informalismin mukaisen ilmaisutavan toinen nousukausi tapahtui Suomen taiteessa 1980-luvulla uuden taiteilijasukupolven myötä. Jopa 1990-luvulla Suomen taiteesta oli ja on edelleen löydettävissä informalismin mukaisia piirteitä. Ilmaisua toteutettiin jopa sen ajatusmallin kehityksen mukaisesti, jonka esittelen tässä tutkimuksessa.

Teoreettinen perusta tutkimuksessani on kansainvälisen modernismin teorioiden laaja kirjallinen materiaali, jonka mukaan modernismi siirtyi taidehistoriaan ja sen kriittinen tarkastelu tuli mahdolliseksi. Myös ajan suomalaisten taidehistorioitsijoiden tulkinnat ja havainnot ovat työni lähtökohtia, joita pyrin analysoimaan kriittisesti. Ongelmallista on suomalaisen tutkimuksellisen materiaalin vähäisyys, sillä *tieteellisiä* tutkimuksia uudemmasta suomalaisesta maalaustaiteesta on suhteellisen vähän. Tuula Karjalaisen väitöskirja *Uuden kuvan rakentajat: Konkretismin läpimurto Suomessa (1990)* oli apuna sijoittaessani omaa tutkimuskohdettani Suomen taiteen tilanteeseen.

Ylipäätään modernin suomalaisen taiteen *kriittinen tarkastelu* on valitettavan vähäistä. Suomalaisen informalismin puolestapuhuja E.J. Vehmas oli kirjoituksissaan miltei fanaattinen julistaja, jonka subjektiivinen tunne-estetiikka oli merkittävässä asemassa informalismin suhteen.² Myöskään uudemman sukupolven taidehistorioitsijat eivät ole tulkinnoissaan kovinkaan kriittisiä, vaan pikemminkin ylläpitävät informalismista luotuja mielikuvia. Tätä voidaan puolustella ja selittää taiteentutkimuksen monimerkityksellisyydellä ja komplisoitumisella sekä taiteen että tutkimukseen laajentumisesta. Informalismin suhteen tilanne näyttää kuitenkin siltä, että niitä aikalaistulkintoja, joita kirjoitettiin 1960-luvulla käytetään yhä uudelleen ja kritiikittömyys sen suhteen johtuu yksinkertaisesti siitä, ettei yritetä tulkita ja analysoida informalismia uudellen nykyäkökulmasta. Tästä esimerkkinä Jyrki Siukosen artikkeli (1998), jonka yhteydessä tulee esille informalismista luotu käsitys, joka ylläpitää taidehistoriallista konventiota. Kyseenalaistan juuri sitä, ettei tätä suomalaisen taiteen keskeistä suuntausta ole tulkittu ja analysoitu, vaan yhä edelleen toistetaan samoja tulkintoja. Suomalaisittain informalismi on konventionalisoitunut, institutionalisoitunut ja ajautunut modernismin kaanoniin.

Suomalaisuus sinänsä on yksi merkittävä käsite sekä tässä tutkimuksessa että yleisemmässä pyrkimyksessä löytää metodeja juuri suomalaisen taiteen tutkimukseen. Ville Lukkarisen mukaan suomalaisuus oli keskeinen

² Reitala 1982, 449.; Ks. myös Riitta Ojanperä: Einari J.Vehmaksen taidekäsitys 1937-1945. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. 1988.

kohde taiteen tutkimuksessa 1950-luvulle asti.³ Suomalaisuuden käsite oli edelleen sängen ajankohtainen ja merkityksellinen informalismin suhteen vielä 1960-luvulla.

Lähteinä käytän tekstien lisäksi maalaustaiteen primääriaineistoa eli originaalimaalauksia. Mahdollisuuteni käyttää Kuntsin taidekokoelmaan kuuluvia alkuperäisiä taideteoksia tutkimuksessani antaa eräänlaisen näköalapaikan. Tarkastelen näitä maalauksia esteettisinä objekteina, jotka ilmentävät informalismia ja toimivat esimerkkeinä suomalaisen modernismin yhdestä suuntauksesta. Esteettisyyden teoreettinen ongelmallisuus on osa tätäkin tutkielmaa, mutta Monroe C. Beardsleyn mukaan esteettisyyden ensimmäinen kriteeri tulee täytettyä silloin, kun jotain asiaa tai esinettä tarkastellaan nimenomaan esteettisestä näkökulmasta.⁴ Yksi osa hänen esittämästään esteettisyyden teoriasta on se, että esteettinen objekti on riippumaton. Toisin sanoen se on autonominen havainto-objekti, jotka eivät ole sidoksissa havaintajan ominaisuuksiin. Tämä ajatus mielestäni korostaa taideteoksen modernistista autonomiaa.

Ajatukseni etsiä informalistiselle maalaussuuntaukselle yhteinen tekijä liittyy tyylillisesti samankaltaiseen ilmaisutapaan, joskin teoksia tarkastellaan yksittäisinä esteettisinä objekteina. Maalaus, esteettinen objekti on syntynyt tietyllä tavalla eli taiteilija ilmaisee omaa näkemystään valitsemallaan maalaustavalla. Tämä puolestaan tapahtuu tietyssä paikassa ja ajassa, ei kuitenkaan pelkästään 1960-luvun alkuvuosina, vaan edelleen kaksikymmentä vuotta myöhemmin ilmaisutapa on ajankohtainen ja maalauksen kieli tuottaa samoja määritteitä noudattavia objekteja. Tyylin käsite ei tässä yhteydessä tarkoita tyylin kehityso pillista arviointia, vaan käsite liittyy lähinnä formalistiseen taiteen tulkintaan ja ylipäätään ajatukseen, että tyylin ja sisällön välillä on olemassa suhde. Siten työssäni on saanut varsin paljon tilaa sekä kansainvälisen että suomalaisen taiteen tilanne ennen informalismia ja sen syntymisen aikana. Sen kautta olen pyrkinyt osoittamaan tilanteen, jossa informalistinen maalaus on syntynyt.

³ Lukkarinen 1998, 19.

⁴ Beardsley 1991, 18.

Noudatan taidehistoriallista tutkimustraditiota, jossa informalismia tutkitaan tietyssä historiallisessa kontekstissa ja toisaalta suuntaus hajotetaan osiin esteettisiksi objekteiksi, jotka puolestaan noudattavat samanlaista esteettistä ideologiaa. Beardsleyn teorian mukaiset esteettisen elämyksen tuottamiseen tarvittavat ominaisuudet yhtenäisyys, monimuotoisuus ja intensiteetti ovat mielestäni kiinnostavia ominaisuuksia myös informalismin suhteen.

Kontekstuaalisessa näkökulmassa taidemaailman käsitteellä on keskeinen osa. Tutkimukseni mukaan juuri suomalainen taidemaailma oli erittäin keskeisessä roolissa taidepoliittisesti ja informalismin ideologian suhteen. Suomalaisen informalismin historiallinen konteksti oli taidepoliittisesti aktiivista aikaa, jolloin järjestäytyminen oli vilkasta ja poliittinen kannanotto olennaista. Varsinainen yhteiskunnallis-poliittinen tilanne kuitenkin rajautui tutkimuksestani pois, sillä kaikki eivät halunneet taiteessaan poliittista kannanottoa, vaan olivat maalareita maalausten ongelmien parissa. Esimerkiksi Kaija Kaitavuori toteaa tutkielmassaan informalistien julistautuneen epäpoliittisiksi.⁵ Nuorten suoma-laistaiteilijoiden taiteellinen intentio 1960-luvulla oli toki tärkeä, mutta nimenomaan taidemaailman rooli oli keskeinen. Tämä taidemaailma, johon kuului taiteilijoiden ja taideteosten lisäksi taiteen parissa työskenteleviä ihmisiä (esimerkiksi kriitikot, taidemuseoiden edustajat, taidehistorioitsijat) olivat suomalaisittain luomassa käsitettä informalismi. He olivat keskeisesti päättämässä ja arvottamassa sitä, mikä oli ajankohtaista taidetta 1960-luvulla ja mikä oli informalismin rooli modernismin läpimurtautumisessa Suomessa. Taidemaailma nosti informalismin roolin keskeiseksi suomalaisen modernismin läpimurrossa ja informalismi puolestaan vapautti uuden sukupolven uusiin ilmaisumahdollisuuksiin.

⁵ Kaitavuori 1993, 52.

1.3. Tutkimuksen tavoitteet

Perusargumentti työssäni on: Suomessa informalismi oli keskeinen suuntaus modernismin läpimurrossa, eikä suuntauksen mukainen ilmaisu päättynyt muutamassa vuodessa. Informalismin mukainen ilmaisu oli uutta ja radikaalia Suomessa 1960-luvulla, mutta tuolloin sen toimiminen avantgardena oli kyseenalaista. Ilmaisultaan informalismi oli monimuotoisempaa ja sisällöllisesti rikkaampaa kuin sille suomalaisittain annettu rooli muodikkaasta taiteen modernisoinnista. Se, että informalismi vapautti suomalaisen taiteen vanhahtavaksi koetulta maalaustavalta on modernismin kaanonin seuraava ylistys. Yhtenä suuntauksena monista muista se tuki korkeakulttuurisen modernismin vakiintumista. Informalismi todellakin osui otolliseen maaperään, koska suomalainen taidemaailma oli valmis ottamaan sen avosylin vastaan.

Kuten edellä olen todennut, näkökulmani informalismiin on sekä esteettinen että historiallinen. Määrittelen tutkimuksessani mikä on informalismia ja minkälainen esteettinen objekti on informalistinen maalaus. Yksittäisen esteettisen objektin tutkimuksen lisäksi tavoitteeni on analysoida informalistista maalaustapaa kokonaisilmiönä. Maalauksen itsenäisen olemuksen kautta pyrin luomaan teoreettisen ajatusmallin informalistisen maalauksen tyylillisestä ilmaisutavasta ja sen kolmesta alaryhmästä. Kuljetan siis rinnakkain ajatusta informalismista taiteen historiallisena, kontekstuaalisena ilmiönä ja informalismista, joka tuotti tietynlaisia esteettisiä objekteja, jotka olivat yksilöllisen subjektin tuotteita. Tämä kahden näkökulman kuljettaminen tutkimuksessa saattaa aiheuttaa epäselvyyttä, milloin on kyseessä historiallinen konteksti ja milloin esteettinen näkökulma.

Tutkimuksen väite on, ettei suomalainen informalismi ollut 1960-luvun ohi menevä taiteellinen muoti. Sen merkitys on pysyvä ja monimuotoinen sikäli, kun tässä tutkielmassa osoitetaan sen jatkuneen aina 1990-luvulle saakka ajankohtaisena taiteellisena ilmaisumuotona.

2 Käsitteiden määrittely

Kuvataiteen tutkimuksessa erilaiset käsitteet ja termit ovat usein hankalia ja keinotekoisia, mutta ne ovat välttämättömiä apuvälineitä tutkimuksen kannalta. Modernismille kokonaisuudessaan oli tyypillistä termien suuri määrä ja niiden käyttö oli usein päällekkäistä ja epä johdonmukaista. Informalismien kohdalla terminologinen monimuotoisuus, jopa sekavuus oli erityisen huomattavaa. Mikä oli informalismia ja olivatko tasismi ja spontanismi eri suuntauksia vaiko saman asian synonyymeja. Käsitteitä määrittellessäni selvitän terminologisen rinnastamisen lisäksi myös sitä, minkälainen oli modernismin suhde abstraktismiin ja edelleen informalismiin.

Informalismi viittaa kielellisenä terminä formaalisuuden eli rakenteellisen maalaustavan kieltämiseen ja käytän sitä hyväkseni pyrkiessäni määrittelemään, mitä se on. Rosalind E. Krauss esitteli ajatuksen kielteisestä määrittelytavasta tutkiessaan kuvanveiston laajentunutta kenttää. Hän sulki pois sen, mikä ei kuulunut ominaisuuksiin ja pyrki negaation (ei-jotakin) avulla saamaan otteen olennaisesta.⁶ Informalismi ei ole esittävä taidetta. Informalismi on osa abstraktia taidetta, mutta se ei ole geometristä abstraktiota. Se ei siten kuulu kubismista kehittyneeseen geometriseen traditioon, jonka myöhempiä suuntauksia olivat muiden muassa konkretismi ja konstruktivismi. Pikemmin se liittyy ranskalaisen ekspressionismin perinteeseen eli fauvisteista lähteneeseen dekoratiivisempaan ja maalauksellisempaan suuntaukseen, jota myöhemmin esimerkiksi Kandinsky jatkoi tutkimuksissaan henkisestä abstraktiosta. Informalismi oli modernistista ilmaisua, joka ei esittänyt ulkoista todellisuutta sellaisena kuin se todellisuudessa oli olemassa. Kuitenkin informalismi toteutti useimmiten maalauksen perinteistä ilmaisua: kaksiulotteisia maalipigmentillä ja muilla väri- ja valmisaineilla aikaansaatuja taideteoksia.

Esimerkiksi abstrakti ekspressionismi oli laajassa merkityksessä muodoltaan informalismin mukaista ilmaisua. Siinä maalauksen kaikki osat

⁶ Krauss 1989, 197-201.; Negaation käsite on keskeinen myös modernismin teorian kritiikissä T.J. Clarkilla (1982).

olivat keskenään samanarvoisia siten, että samantyyppinen tekstuuri ulottui maalauksen reunoille saakka - ja sen ylikin. Tällöin tarkastelen sitä laajemmin kuin klassisena amerikkalaisena abstraktina ekspressionismina⁷, jonka keskeisin edustaja oli Jackson Pollock (1912-1956). Miltei synonyyminä käytettiin abstraktin ekspressionismin ilmiöstä nimityksiä tasismi, action painting ja spontanismi. Euroopassa vastaavasti uudesta ilmaisusta käyttöön tulivat muiden muassa termit: l'art informel, matérisme⁸, abstraction lyrique, l'art autre, movimento spaziale, movimento nucleare⁹, art brut¹⁰, spatialismi, tasismi ja informalismi¹¹. Myös Clement Greenberg otti huomioon termien moninaisuuden ja käytti itse esimerkiksi nimitystä abstrakti impressionismi. Kirjoittaessaan uudesta ilmaisusta hän otsikoi suuntauksen "amerikkalaistyyppiseksi" maalaukseksi ("American-Type"Painting), joka osoittaa myös, että hän korosti uuden mantereiden keskeisyyttä.¹² Tässä tarkoitukseni ei kuitenkaan ole korostaa amerikkalaisen maalauksen tai eurooppalaisen informalismin hallitsevuutta puoleen tai toiseen, vaan pikemmin ottaa huomioon molempien olemassaolon ja vaikutukset. Suomalaisen informalismin suhteen pyrin ainoastaan osoittamaan informalistisen maalaustyylin laajamittaisuuden, sillä sitä toteutettiin kaikkialla länsimaisessa taidemaailmassa. Tämä ilmentää myös modernismin keskeistä tavoitetta: taiteen universaalisuutta.

Edellä oleva nimitysten moninaisuus kertoo päällekkäisyyksistä, jolloin samasta asiasta puhutaan monin eri termein ja kansallisuuksien ja maiden määrä peilautuu terminologisesta heterogeenisyydestä. Toisaalta juuri näiden ismien ja suuntausten nimitysten poistuminen mielestäni on osittain syynä siihen, että informalismi näennäisesti loppui. Postmodernismin myötä termit katosivat ja ne haluttiin poistaa, mutta modernismin tuottamat

⁷ Abstraktiksi ekspressionismiksi kutsuttiin myös Kandinskyn varhaisia teoksia. Itse hän kutsui teoksiaan joko impressioiksi, improvisaatioiksi tai kompositioiksi, niiden taiteellisen henkistyneisyyden asteen mukaan. Ks. Kandinsky 1981,130.

⁸ Moszynska 1990,120.

⁹ Valkonen 1982-86, 7.

¹⁰ Haftmann, 1961, 360.

¹¹ Sinisalo 1990,181.

¹² Greenberg 1955-58, 165-166.

ilmaisumuodot jatkuivat nimettöminä. Osittain juuri tästä syystä ja hypoteesini mukaisesti käytän tutkimuksessani informalismi-termin sijasta pidempää ja hankalampaa käsitettä *informalismien mukainen maalaustapa*. Tällä korostan nimenomaan ajatusta informalismien laajemmasta olemuksesta. Pelkkä informalismi vakiintui kuitenkin suuressa määrin meillä tarkoittamaan juuri 1960-luvun alun tiettyä maalaustapaa. Informalismien mukainen maalaus ei päättynyt, vaan jatkui vuosikymmeniä ja jatkuu edelleenkin toisella nimellä tai ilman nimeä. Esimerkiksi viime aikoina informalismien traditioon on viitattu nimityksellä postinformalismi.¹³

Suomessa nimitysten paralleelisuuden moninaisuutta selvensi aikanaan Taide-lehden vuonna 1961 julkaisema lyhykäinen terminologinen sanasto, jossa esimerkiksi informalismien määrittely alkoi tilannetta kuvaavasti: "Modernin taidesuuntien 'viimeinen huuto', kiinnittää erityisesti huomiota suoritusmateriaalien tehokkaaseen ja rikkaaseen käyttöön..."¹⁴ Kiinnostus ilmiötä kohtaan oli merkittävä, koska haluttiin päästä selville sen olemuksesta. Toisaalta käsitteiden kirjo osattiin nähdä toisarvoisena suhteessa taiteelliseen ilmaisuun, kuten Erik Kruskopf kirjoitti:

*Mitäpä sitten väliä, sanommeko noita taiteilijoita abstraktikoiksi tai konkreetikoiksi tai tasisteiksi tai spontanisteiksi? Meitä ei oikeastaan ensisijassa kiinnosta heidän maalaustapansa; mielenkiintoista on heidän kantansa, heidän asenteensa olemassaoloon, taiteeseen ja katsojaan. Se vaihtelee kuitenkin tapauksesta toiseen. Mutta yksi piirre on yhteisenä kaikilla niillä, jotka löivät leimansa siihen, mikä tällä hetkellä kohoaa näkyviin 50-luvun runsaasta ja kirjavasta tuotannosta. Minä maalaan näin - en siksi, että se olisi ainoa oikea tapa, vaan siksi että tapa sopii minulle juuri nyt.*¹⁵

Informalismien historiallinen sisältö nähtiin laajana. Varhaisimmaksi edeltäjäksi informalismille löydettiin kalliomaalausten pintarakenteet ja

¹³ Rouhiainen 1998, 60.

¹⁴ Taide-lehti 1961/1, 40.

¹⁵ Kruskopf 1961, 12.

toisena ääripäänä oli uusi laajentunut avaruudellisuus.¹⁶ Universaalien aineksien lisäksi se korosti luonto-käsityksen merkitystä. Vehmoksen taidekäsityksen mukaisesti informalismissa syleiltiin koko maailmaa ja tietynlainen historismi tulkittiin sen ominaispiirteeksi.¹⁷ Kyseinen aikamääritelmä oli laajuudessaan niin kaiken kattava, ettei se tarkoittanut oikeastaan mitään. Ajatus taiteellisen ilmiön historiattomuudesta oli varsin keinotekoinen. Modernismin teorian tavoitteena todella oli tietynlainen irtautuminen historiasta ja historiattomuuden korostaminen, joten informalismi toteutti ajatusta myös käytännössä. Tosiasiallisesti useat modernismin suuntaukset vaikuttivat informalismin taustalla monimuotoisesti ja ylipäätään ajatus maalauksen abstraktista ilmaisusta Suomessa oli uusi vielä 1940-50 -luvulla. Informalismin ilmaisumuoto oli seurausta taiteen historiallisesta kehitymisestä ja se toteutti sikäli modernismin yhteyteen liitettyä taiteen darwinistista kehitysoppia. Tietenkään taide ja sen suuntaukset eivät ole historiattomia faktuaalisessa todellisuudessa, mutta siihen modernismin teorian kautta pyrittiin: irrallisiin, universaaleihin esteettisiin objekteihin, joiden kautta leikittiin historiattomuutta.¹⁸ Mahdollisia vaikutteita informalismille antoivat dadan materiaalikokeilut¹⁹ ja surrealistien psyykkinen automaatio.²⁰ Esimerkiksi Max Ernst kehitteli jo varhain 1920-luvulla frottage-tekniikkaa, jonka avulla mahdollisuudet tekstuurien rikastuttamiseen laajenivat.²¹

¹⁶ Vehmas 1960, 60.

¹⁷ Sinisalo 1990, 185; Peltola 1977, 20.

¹⁸ Sederholm 1994b, 33.

¹⁹ Vehmas 1960, 45.

²⁰ Haftmann 1968, 347.

²¹ Chipp 1968, 372.

2.1 Modernismi

Modernismi-käsitteen käyttö on usein sekavaa ja ristiriitaista, ja modernismi ja moderni taide on virheellisesti rinnastettu samaksi asiaksi. Tässä kontekstissa ajatuksenani ei ole tyhjentävästi esittää modernismin käsitettä, vaan tuoda se esiin sellaisessa merkityksessä, joka on tarpeellista tutkimuksessani. Tarkastelen työni jälkimmäisessä osassa informalismia modernismin toteuttajana, joten lyhyt esitys modernismin käsitteestä mielestäni selventää tutkimustani.

Tietenkään kulttuurinen moderni suurena aatteellisena muutoksena ja aikakautena ei syntynyt tyhjiössä, vaan laajat yhteiskunnalliset muutokset olivat sen taustalla. Näistä mainittakoon esimerkinomaisesti teollistuminen, kaupungistuminen, tekniikan kehittyminen ja liikenneyhteyksien syntyminen. Taiteellisena suuntauksena informalismi vastasi tieteen ja tekniikan kehityksen uusiin haasteisiin. Informalismin suhteen erityisesti Suomessa oli merkittävää matkustamisen ja liikkumisen mahdollistuminen, sillä jälkeenjääneisyyden tunne oli seurausta sotien aikaisesta eristyneisyydestä. Toisaalta ajatus jälkeenjääneisyydestä suhteessa muun maailman taiteeseen perustuu tilanteeseen, että maailma oli tullut lähemmäs. Oli tiedettävä mitä maailmalla tapahtuu ja seurattava sen trendejä. Informalismin suhteen ilmenee kuitenkin ristiriita eristyneisyyden ja mukanaolon suhteen. Ensiksi eristyneisyys sai hyvin korostetun aseman, sillä voitiinhan taiteen kehitystä matkustamisen sijasta seurata esimerkiksi lukuisista taidejulkaisuista. Toiseksi oli ristiriitaista, että taideteollisuuden alueella suomalaiset menestyivät maailmalla 1950-luvulla ja esimerkiksi Alvar Aallon biennalerakennus herätti suurta kiinnostusta vuonna 1956.²² Eristyneisyys kansainvälisestä taiteesta ei ehkä todellisuudessa ollut niin suuri kuin tähän saakka on tulkittu.

Modernismi taiteellisena ideologiana taisteli aivan erilaisista aatteista kuin sitä seurannut postmodernismi. Modernismi pyrki vapautumaan yhteiskunnallisista, sosiaalisista ja moraalisisista velvoitteista. Se tavoitteli edelläkävijän asemaa, joka olisi ulkopuolinen yleisistä normeista, säännöistä ja traditiosta, jota perinteinen esittävä ilmaisu edusti. Yksi

²² Kaitavuori 1993, 56.

tavoite, jossa modernismi selkeästi onnistui, oli ilmaisuvapauden saavuttaminen. Mutta samalla, kun ilmaisu vapautui, katosi myös kosketus yhteisöllisyyteen ja yhteiskunnallisuuteen. Traditionaalisissa yhteiskunnissa taiteen merkityssisältö ja intentio oli ollut yhteisen kokemuksen ilmaisemisessa. Tällöin taiteilijan ja yleisön suhde oli lähempänä toisiaan. Modernismin myötä intentio muuttui ja sen oli haettava oikeutusta olemassaololleen toisaalta. Kaikkein pahimmillaan modernismi tarkoitti individualistista elitismiä, joka oli menettänyt täysin yhteytensä ympäröivään maailmaan ja ei-esittävän maalauksen kautta tavoiteltu henkistyneisyys ja irtautuminen materiasta oli muuttunut tyhjyydeksi - se oli täydellisesti eristäytynyt omaan erinomaisuuteensa.

Modernismin perusteesejä kuvataiteessa olivat taiteen itsenäisyys omine erityispiirteineen ja taiteilijan henkilökohtainen itsenäisyys suhteessa esimerkiksi yhteiskuntaan, uskontoon ja moraaliin. Modernismin muutos suhteessa menneeseen oli asenteellinen ja formaalinen; se pyrki täydelliseen itsenäisyyteen sekä erityisesti siteiden katkaisemiseen kirjallisuuden kanssa. Maalaus sai modernismin myötä luvan olla katoavaa ja satunnaista, joskin sen ominaisuuksiin samanaikaisesti kuului universaalien aineksien tavoittelemisen. Keskeistä oli myös sovinnaisuuden rikkominen ja normien hylkääminen. Aikakäsitykseltään moderni korosti nykyisyyttä - tämän hetken olemassaoloa.²³ Kun taiteen tekeminen oli aiemmin palvellut ajatuksia: taidetta taiteen tai yhteiskunnan vuoksi, olisiko sen ainoaksi perusteeksi riittänyt ajatus taidetta *taiteilijan* vuoksi. Modernismin kannattajat puolustivat taiteen autonomiaa, ja vastustajat vaativat sille sosiaalista tarkoituksenmukaisuutta. Uuden taiteen todellisuus tarkoitti sen säilymistä puhtaana ja itseriittoisena. Koska moderni yhteiskunta oli romuttanut uskonnon, taiteilijat kääntyivät sisäänpäin kohti omaa yksilöllistä todellisuuttaan. Tyyliiltään modernismi oli epäyhtenäinen, koska sille merkityksellistä oli autonomisuus ja vapaus. Myöhäismodernismi kehittyi kohti kasvavaa esteettisyyttä. Aineen dematerialisointi kiinnosti taiteilijoita, jotka eivät tavoitelleet henkilökohtaista hyötyä ja taiteen muuttumista kulutushyödykkeiksi. Yhteiskunnalliset muutokset ja modernia yhteiskuntaa hallitseva kapitalismi olivat muuttaneet myös taiteen tehtävää negatiiviseen

²³ Ks. esim. Sederholm 1994b.; tai Gablik 1984.

suuntaan. Modernismin suurimpia paradokseja oli, ettei se tullut toimeen ilman yhteiskuntarakenteita, joita vastaan se taisteli. Kaikenkattava modernistinen vapaus johtaisi umpikujaan, joka Suzi Gablikin mukaan olisi "kun kaikki on taidetta, taide ei ole mitään."²⁴ Modernismi aatteellisena suuntauksena pyrki vielä muuttamaan maailmaa: taide oli aatteeltaan korkean henkistynyttä ja heroista.

Modernismi-käsitteen laajuus tekee sen käytöstä väistämättä hyvin epätäsmällisen. Se oli sisällöltään laaja ja monimuotoinen. Informalismi sijoittuu kyseisen käsitteen myöhäisvaiheeseen ennen siirtymistä postmoderniin. Tämä ajallinen informalismin sijainti on mielenkiintoinen juuri siksi, että suomalaisessa kontekstissa se on aloittamassa modernismia ja jo hyvin nopeasti sen mukainen ilmaisu kuuluikin postmoderniin. Kun 1960-luvulla tavoiteltiin kansainvälisen taiteen tilaa, niin esimerkiksi jo 1980-luvulla oltiin mukana postmodernin kehityksessä. Modernismin keskeinen piirre oli taiteen jatkuva eliminointi ja reduktio²⁵, joka johti tavallaan siirtymisen uuteen kertomukseen, koska se vietiin äärimmäisyyksiin saakka. Modernismin umpikuja löytyi tästä jatkuvan kehityksen, täydellisen itsenäisyyden ja eliminoinnin yhteensovittamattomuudesta.

2.2 Abstraktismi

Kuten edellä totesin, abstrakti taide on modernin taiteen tutkimuksessa sekä keskeinen että ongelmallinen kuvataiteellinen ilmiö. Kielellisesti abstraktismi, abstraktio (lat. abstrahere) tarkoittaa pois vetämistä, salaa pois ottamista, jonkin aineellisen ajattelemista eli poisottamista erikseen siitä itsestään. Näin ollen abstraktiolla kuvataiteessa ilmaistaan jotakin aineetonta; ajatusta, tunnetta, ideaa, jolla ei ole todellisuudessa jäljiteltävissä olevaa muotoa. Abstraktin taiteen ilmaisumuoto perustuu käsitteelliseen ajatteluun. Edelleen abstrakti taide tarkoittaa ei-esittävää taidetta, josta tässä yhteydessä erotan tarkasteltavaksi ainoastaan

²⁴ Gablik 1984, 35.

²⁵ Foncé-Zimmerman 1995, 48.

vapaaseen muotoon perustuvan ja materiaalin mahdollisuuksia korostavan abstraktion.

Abstrakti taide on toki riippuvainen kulttuurillisesta kontekstistaan ja siten eri aikakausiin sitoutunut ilmaisu voidaan nähdä esimerkiksi joko abstraktiona, dekoraationa, ornamentikkana tai tyylittelynä. Kandinskyn ensimmäiset abstraktiot edustivat maalauksellista suuntausta ja pyrkivät puhtaaseen, henkiseen, absoluuttiseen taiteeseen. Kuitenkin näissä hänen varhaisissa teoksissaan säilyivät esittävät ja ei-esittävät elementit rinnakkain. Hänen henkisiin abstraktiohinsa vaikuttivat myös keskeisesti teosofiset ajatukset.²⁶ Toisaalla Piet Mondrian vaikutti suuntauksen kehitykseen, mutta hänen abstraktionsa pyrkivät analyyttiseen formaaliin abstraktioon, jossa sommittelun avulla horisontaaleista ja vertikaaleista elementeistä pyrittiin rakentamaan harmoninen kompositio. Mondrianin neoplastisismi ei hylännyt myöskään väriä, mutta hän rajasi sen käytön sangen tiukasti mustan, harmaan ja valkoisen lisäksi ainoastaan perusväriihin. Tämä geometrinen abstraktio sitoutui määriteltävissä olevien geometriaan pohjautuvien muotojen abstraktiin kuvaamiseen ja johti lopulta päinvastaiseen kehityskulkuun kuin informalismi. Sinänsä se on kiinnostava, koska siinä yhdistyi kubismista lähtenyt analyyttinen kuvan rakentaminen moderniin ilmaisuun, joka oli hylännyt esittävyden.²⁷ Informalismi abstraktin taiteen kentässä asetettiin mielellään vastakkaiseksi konkretismille²⁸. Pалаan tähän yksinkertaistettuun tilannetulkintaan vielä myöhemmin. Informalismi oli abstraktin taiteen muoto, joka on tiukasta ja säännönmukaisesta geometriasta vapaampaa ilmaisua. Vapaus laajeni mittasuhteiltaan kieltämään kaiken kontrollin ja sovinnaisuuden ja sen rakennetta kutsuttiin anti-kompositioksi.²⁹ Aikansa

²⁶ Kandinsky: Taiteen henkisestä sisällöstä 1981.; ks. myös Ringbom 1970: *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*.

²⁷ Vehmas 1960, 44.

²⁸ Sinisalo 1990, 181; ks. myös Karjalainen 1990, 74-77.

²⁹ Pietilä 1959, 146. Kirjoittaja ilmaisee vapauden käyttöä maalauspinalla käsitteellä epäkompositio. Hänen tekstinsä oli ensimmäinen suomenkielinen selvitys uudesta vapaamuotoisesta ilmaisusta.

nykytaidetta esittelevän ARS 1961 näyttelyn yhteydessä Georg Marc Bourgeois määritteli abstraktia taiteilijaa ja hänen pyrkimyksiään näin:

Abstraktikot eivät välitä jäljitellä luontoa. He luovat itse oman maailmankaikkeutensa. Siitä johtuu, että heidän on pakko käyttää aivan uusia materiaaleja ja luoda itse myös kuvamerkit, uusi taiteen kieli, ... Abstrakti taiteilija tuntee omalla tavallaan, hän elää maailmansa sen kosmisissa puitteissa. ... Antaessaan värin räjähtää tai valua kankaalla hän luo muotoja, jotka muistuttavat sammalia, tulivuorenpurkauksia tai bakteerien mikromaailman ihmeellistä rakennejärjestystä.³⁰

Tämä teksti sisältää lukuisia modernismin teesejä samalla kun se on esimerkki siitä, mitä informalismilla tarkoitettiin. Ensinnäkin jäljittelyn kieltämisellä otetaan kantaa esittävyuden problematiikkaan ja irtautudaan siitä. Yksilöllisyyttä korostetaan aina jumalalliseen luomiseen saakka. Edelleen uudet materiaalit ovat keskeisiä ja lopulta luonto mainitaan sekä kosmisena ulottuvuutena että mikromaailman ilmentymänä. Tässä esimerkkejä modernistisesta ilmaisutavasta ja sen teoreettisesta selittämisestä juuri, kun se on pyrkinyt irtautumaan verbaalisuudesta.

En aio tämän laajemmin keskittyä abstraktiin taiteeseen, vaan tyydyn toteamaan sen vaikutukset informalismin synnylle ja pyrin pikemminkin keskittymään informalismiin osana abstraktia taidetta. Se, mitä abstrakti taide tarjosi oli kokonaan uudenlaisen asenteen taiteeseen. Taide vapautui itsenäiseksi, jolloin muoto ja väri saivat mahdollisuuden ilmetä omassa autonomiassaan. Kubistit vapauttivat muodon ja erilaiset väriteoriat toivat mukanaan ajatuksen pelkästään värin riittämisestä maalauksen aiheeksi. Musiikkia ihailtiin abstraktina taiteenlajina ja sen esimerkin mukaisesti kuvataiteellista ilmaisua kehitettiin kohti abstraktia suuntaa. Abstrakti taide mahdollisti mitä erilaisimpien taiteilijoiden ilmaisun ja uudenlaisten materiaalien käytön. Nykynäkökulmasta tällaista ideaalista vapautumista on jo mahdollista tarkastella täsmällisemmin ja analyttisemmin. Idealistinen vapautumispyrkimys oli luotu teoreettisesti, käytäntö oli usein toisenlainen. Myöskin taiteilijan roolia edellä Bourgeois tulkitsee kovin

³⁰ Bourgeois 1961,15.

jumalalliseksi: taiteilija luo itse maailmankaikkeutensa, jolloin modernismin mukaista neromyyttiä ylläpidetään ja vahvistetaan. Yksi näistä monista uusista abstrakteista ilmaisumuodoista oli kuitenkin informalismi.³¹

2.3 Informalismi

Käsitteen informalismi (ransk. informalisme, l'art informel) esitteli ranskalainen kriitikko Michel Tapié³² vuonna 1950, kun hän käytti termiä ensimmäisen kerran Wolsin (Alfred Otto Wolfgang Schulze) teosten yhteydessä.³³ Tapié korosti informalismin erilaisuutta suhteessa edeltäneeseen taiteeseen ja se olikin uuden ilmaisun yhteinen nimittäjä. Erilaisuus ja kummallisuus olivat kuitenkin ensisijaisesti positiivisia määreitä, ja Tapién mukaan tarvittiin juuri sellaisia taiteilijoita, jotka olivat valmiita rikkomaan menneen. Heidän työnsä olisi tietoisesti erilaista, häiritsevää, pysäyttävää, täynnä taikaa ja väkivaltaakin.³⁴

Informalismi tarkoittaa abstraktia maalausta, joka kuvaa luontoa, ei sen muotoja jäljentäen vaan: "ei luonnon mukaan vaan niin kuin luonto"³⁵ - kuten iskulause kuului. Luonnon abstrakti olemassaolo olikin juuri informalismissa korosteista ja uuden ilmaisun haluttiin kuvaavan myös laajentunutta maailmankuvaa, joka ulottui avaruuteen saakka.³⁶ Suomessa

³¹ Moszynska 1990, 7.

³² Michel Tapié on ranskalainen kriitikko, joka julkaisi vuonna 1952 informalismia käsittelevän teoksensa: *Un Art Autre*.

³³ Chipp 1968, 603. ; Ks. myös Moszynska 1990, 129.

³⁴ Moszynska 1990, 128.

³⁵ Vehmas 1960, 51.; Peltola 1977, 20. Taiteilijanerous on jälleen jumalallisesti luomassa luontoa. Huomioitavaa on se, että tämä informalistinen iskulause on vakiintunut suuntauksen yhteyteen.

³⁶ Vehmas 1960, 52-53. Vehmas ilmaisee itseään tyylinsä mukaisesti. Tosiasiassa maailmankuva oli laajentunut esimerkiksi liikenneyhteyksien ja matkustamisen myötä. Maiseman laajentumisella avaruuteen saakka tarkoitan sen konkreettista laajentumista. Ensimmäinen matka avaruuteen - uusi ulottuvuus - teki mahdolliseksi tarkastella maailmaa ts. maapalloa makrokosmoksista. Toisaalta maailmaa oltiin lentämisen myötä

nimitys informalismi vakiintui käyttöön, vaikka informalismista kehittyi Suomessa 1960-luvun puolivälissä jälleen uusi maalaustapa, jota kutsuttiin vapaaksi abstraktiksi.³⁷ Vapaan abstraktion mukaisissa maalauksissa kompositio oli selkeämmin rakenteellinen, joskin se oli ilmeeltään hyvin maalauksellinen verrattaessa esimerkiksi konstruktivismiin. Mielestäni suomalaisittain käyttöön tullut termi vapaa abstraktio oli todellisuudessa informalismin kehittynyt ilmaisumuoto, joka toteutti samaa ilmaisua. Vapaa abstraktio vastaa tässä tutkimuksessa myöhemmin esittelemääni synteettistä informalismia. Näin jopa omana aikanaan informalismin mukainen maalaustapa piilotui vain toisen nimityksen taakse, eikä huomioitu sitä, että informalismin mahdollisuudet jatkuivat sen kieltäneiden keskuudessa.

Informalismi (ransk.informe-muodoton) kirjaimellisesti kielsi sekä muodon että sommittelun eikä tunnistettavia, säännönmukaisia muotoja ollut, vaan maalauksen pinta muodostui itse materiaalin ts. väripigmentin olemuksesta tai kankaalle liitetyistä erilaisista vieraista materiaaleista. Vaikka informalismi ei todellisuudessa ollut muodotonta, eikä aina edes abstraktia, niin se pyrki kuitenkin välttämään sellaista maalausta, jossa olisi selkeästi havaittavia muotoja. Aluksi myös informalismin mukainen värinkäyttö oli rajoitettua: valkoisen, harmaan, ruskean ja mustan sävyvariaatiot hallitsivat väriskaaloja. Kankaan pinnan tuli olla yhtenäinen ja suhteellisen monokromaattinen, sen ajateltiin jatkuvan yli maalauksen rajojen siten, että maalaus oli vain palanen universumia. Tällainen jatkuva, reunat ja rajat ylittävä tekstuuri oli yksi suuntauksen keskeinen tyylipiirre.³⁸ Informalismi oli abstraktin taiteen herkkä ja intuitiivinen muoto, joka oli säännönmukaisista muodoista vapaata ilmaisua, johon kuuluivat kontrolloimattomuus, välittömyys, epäsovinnaisuus, kumouksellisuus ja jonkinasteinen anti-kompositio.³⁹

tarkasteltu lintuperspektiivistä jo aiemminkin. Näkökulmaa ihyödynsivät taiteellisesti informalistit.

³⁷ Valkonen-Valkonen 1982-86, 14.

³⁸ Peltola 1977, 19.

³⁹ Pietilä 1959, 146.

Toisaalta siinä säilyi hyvinkin perinteinen näkemys - luonnonkuvaus ja sen vaikutelmien ilmaiseminen. Maiseman olemassaolo säilyi sangen tärkeänä lähtökohtana muutamilla suomalaistaiteilijoilla. Ylipäätään koko informalismin yhteydessä esiintynyt maisemallisuus käsitteenä oli myös laaja ja ambivalenttinen: maisemalla tarkoitettiin joko kokonaista universumia tai toisaalta taiteilijan sisäistä maisemaa. Tässä tulee esille myös modernismin vapaudelle ominainen kaiken syleileminen: maisema voi olla melkein mitä tahansa. Maisema-käsite muuttui ja vapautui juuri siten, ettei se enää tarkoittanut pelkästään esittävää ilmaisua.

Informalismin synty nähtiin myös kehittyneen ekspressionismista, jonka kuvaamista abstraktilla tasolla pidettiin informalismina. Se perustui spontaaniin impulsiiviseen aktioon, joka oli puhtaasti ilmauksellisen. Taiteilija jätti kuvapintaan omien eleittensä jäljet.⁴⁰ Harold Osbornen mukaan ekspressiiviseen abstraktion ominaisuuksiin kuuluivat muiden muassa subjektiivisuus, spontaanisuus, improvisaatio ja impulsiivisuus.⁴¹ Mielestäni juuri näiden ominaisuuksien loppuunkuluminen kuvataiteessa on kyseenalainen väite ja tuo esiin sen ajatuksen keinotekoisuuden, että informalismin mukainen ilmaisu voisi "kuluu loppuun". Taiteilija ei voi välttyä subjektiivisuudelta, hänen työnsä luonteeseen kuuluu improvisaatio ja impulsiivisuus ja spontaanisuuden positiivinen merkitys kertoo työn toteutuneen omaehtoisesti, ilman ulkoisia määrääviä syitä. Myös ekspressionismissä käytetään samantapaisia työskentelyn välineitä, eikä sen loppuminen taiteessa ole ollut esillä.

Informalismin yhteydessä käytettiin myös nimitystä *haute paté* (suom. korkea massa), joka tarkoitti kankaan pintaan kiinnitettyä reliefimäistä paksua maalimassaa. Ensimmäisenä tätä tekniikkaa käytti ranskalainen Jean Fautrier (1898-1964)⁴², mutta merkittävämmän sitä tekniikkana kehitti Jean Dubuffet (1901-1985).⁴³ Suomessa sitä toteuttivat työskentelyssään esimerkiksi Ahti Lavonen ja Kauko Lehtinen. Materiaalin korosteinen asema oli hyvin keskeinen informalismin tyylipiirre. Teoksen materiaali

⁴⁰ Haftmann 1961, 356-358.

⁴¹ Osborne 1981, 4.

⁴² Lucie-Smith 1989, 96.

⁴³ Haftmann 1968, 360.

korostui siinä määrin, että maalauksen aineesta tuli sen aihe. Kuten alussa jo lyhyesti totesin, hyvin erityyppiset maalaukset kuuluivat informalistiseen ilmaisuun. Puhtaimmillaan maalaus oli hyvin tasavärinen, monokromaattinen, väriskaalaltaan pehmeä ja maanläheinen ja pinnaltaan tekstuurimainen. Toisena ryhmänä oli kalligrafiseen merkkiin, voimakkaaseen viivastoon tai ylipäätään semiotiikkaan viittaava maalaustapa, ja kolmantena ryhmänä maalaustapa, jossa käytettiin voimakkaita ja puhtaita värejä ja joista oli mahdollista tehdä rakenteellista analyysiä. Kuitenkaan ne eivät ole pelkästään rakenteellisia ts. ne eivät ole vielä konstruktivismia ja konkretismia, vaan ote on paljon maalauksellisempaa. Palaan ajatusmalliini informalististen maalausten erilaisista ryhmistä myöhemmässä jaksossa.

Lyhyenä yhteenvetona informalistista maalausta hallitsi suuri ilmaisuksellinen vapaus, jolloin maalauksen muoto ilmensi epämääräisyyttä, komposition puuttumista, herkkyyttä, ekspressiota ja suggestiivisyyttä.⁴⁴ Informalististen maalausten sisältö ei kuitenkaan ollut tyhjä, vaan tällä maalaustavalla tavoiteltiin modernismin mukaisesti universaalia tietoa ja sen olemusta monestakin näkökulmasta.

2.4 Tasismi

Tasismista⁴⁵ (ransk. tache: läikkä, tahra) puhui ensimmäisen kerran kriitikko Charles Estienne, joka 1954 käytti sitä kuvatessaan lyiris-ekspressiivistä abstraktiota. Hän ei ollut kuitenkaan ensimmäinen nimityksen käyttäjä, sillä Félix Fénéon kutsui jo vuonna 1899 impressionisteja tasisteiksi ja divisionistit saivat sen haukkumanimekseen, joten läikkä- tai tahrataide oli esiintynyt jo aiemmin taiteen historiassa. Tasismi korostaa taiteilijan jättämiä tahramaisia merkkejä tai eleitä nimenomaan hänen persoonallisista tunteistaan. Tasistista maalaustapaa tarkasteltaessa voi kritisoida subjektiivisen tiedostamattoman luomistyön

⁴⁴ Osborne 1981, 4.

⁴⁵ Tašismi, tashismi, tachismi ja tasismi ovat tietenkin samaa asiaa tarkoittavia. Näistä käytän tutkimuksessani selvyuden vuoksi suomalaisinta tasismi-nimitystä.

jumalallisuutta - mikä oli lopulta taiteilijan intentio tahramaisissa merkeissä.

Tasistisen suuntauksen varhaisimpina edeltäjinä pidettiin Miróta, Massonia ja Picassoa. Miltei tasismien synonyyminä käytettiin nimitystä spontanismi, joka korosti automaatioon perustuvaa ilmaisua, mikä puolestaan oli liitettävissä surrealismin ideologisiin lähtökohtiin.⁴⁶ Surrealistien kiinnostuksen kohteena oli spontaanin, alitajuntaisen assosioinnin käyttö taiteissa. Mielipiteet jakautuivat siten, että toiset pitivät tasismia jäntevämpänä kuin esimerkiksi informalismia ja päinvastoin. Myös tämä todistaa esitettyjen ismien rinnasteisuudesta ja ilmaisun samankaltaisuudesta. Kuvakieleltään nämä kaikki olivat suhteellisen yhtenäisiä, mutta painottuivat hieman eri tavalla. Kyseenalaistan kuitenkin synonyymisuuden sanojen spontaani, automatia, tahramaisuus tai näennäinen muodottomuus (informaalius) välillä. Spontaani tarkoittaa täsmällisesti omaehtoista, tahatonta tai vaistomaista. Automatismi puolestaan tarkoittaa taas taiteellista luomista, josta puuttuu tietoinen tahdon ja älyn mukanaolo ja niiden kontrolli.⁴⁷ Myös tahramaisuuden ja toisaalta muodottomuuden synonyymisuudet edellisten kanssa ovat täsmällisemmin tarkasteltaessa keskenään eri asioita. Vehmas käytti nimitystä tashismi⁴⁸ kirjoittaessaan aikansa amerikkalaisista nykytaiteilijoista, esimerkiksi Mark Rothkosta. Hän kielsi innostuksensa tashismista, mutta näki sen hedelmällisenä esiasteena hillitymmälle informalismille ja rinnasti vapaasti: "Äärimmäisessä muodossa spontaanisuus on automatismia--".⁴⁹ Tämä tapa rinnastaa termejä ja käyttää niitä synonyymeina on harhaanjohtavaa ja kuvaa kirjoittajan emotionaalista tyyliä. Tämä osoittaa, miten helposti kuvataiteen verbalisoinnissa syntyy suorastaan vääristyneitä kielikuvia.

⁴⁶ Haftmann 1968, 348.

⁴⁷ Tässä kontekstissa tällainen taiteellinen luomistyö on miltei mahdotonta. Kritisoin myöhemmin uudelleen älyn ja tunteen suhdetta luomintyössä. Kyseenalaistan kriittisesti siis taiteellisen toiminnan, jossa ei olisi älyä mukana. Esimerkiksi Sam Vanni piti työssään tärkeänä intuitiivisuutta, herkyttä eli tunnetta. Kuitenkin hän kuuluu konstruktivismin edelläkävijöihin eli "älyllisperäisiin" taiteilijoihin. (Kaitavuori 1993 ; Karjalainen 1990.)

⁴⁸ Vehmas käyttää termin vanhahtavaa kirjoitusasua.

⁴⁹ Vehmas 1960, 46.

Tasismiin liittyi myös taiteilijoiden kiinnostus kuvallisista merkeistä. Ilmaisuihin läheni muotokieleltään usein kirjoittamista ja idän kalligrafiassa oli siihen yhteyksiä. Tasistisen maalauksen jälki läheni semioottista merkkiä, vaikka sen kirjallinen tarkoitus kiellettiin. Moszynskan mukaan ajatukset idän kalligrafiasta ja länsimaisesta tasismista olivat yhtenäisiä ainoastaan asenteellisesta näkökulmasta. Esimerkiksi Henri Michaux'n *seconde écriture* oli pikemmin visuaalisesti meditoivaa kuin kielellisesti kommunikoivaa.⁵⁰ Idän ajatusten vaikutuspiiriin suomalaistaiteilijoiden keskuudesta kuului Ahti Lavonen. Hän kertoi idän mystiikan hedelmöittävästä vaikutuksesta omaan työhönsä ja teokset todistivat konkreettisesti orientaalisesta aineksen visuaalisesta ilmauksesta.⁵¹ Toisaalta kalligrafisuus voi tarkoittaa aivan puhdasta visuaalista ilmaisua. Assosiaatio kirjoittamiseen tapahtuu pikemmin katsojan merkkivarastossa olevan tiedon välityksellä. Erik Kruskopf tulkitsi spontanismin ja informalismin suhdetta siten, että jälkimmäisessä korjailtiin ja paranneltiin spontaanisti syntyneitä muotoja. Hän kirjoitti vuonna 1969:

Jos paperille tipautetaan pisara väriä, voi seurata, miten värileviää läiskäksi, joka toisaalta näyttää mielivaltaiselta ja epämääräiseltä, mutta jolla toisaalta kuitenkin on luonteenomaisia ominaisuuksia, jonka perusteella se voidaan todeta jäljeksi.-- Tämän tapaisia keinoja käytti spontanismi. Se lähti tällaisista spontaanisti syntyneistä muodoista, ja katselija tajusi taideteoksessa esiintyvät samankaltaiset muodot aluksi niinepämääräisiksi luonteeltaan, että ne leimattiin muodottomiksi. Tästä spontanismi sai uuden nimen i n f o r m a l i s m i . Nyt tarjoutui uusi mahdollisuus: ruvettiin korjailemaan sitä mikä oli spontaania, vaihtamaan muotoja toisiin, parantelemaan muotoja, sekoittelemaan ja kokeilemaan. Kaikki pysyi epämuotoisena taikka näytti edelleenkin epämuotoiselta. Mutta itse asiassa oli vain kysymys entiseen näennäisesti epämääräisemmin hahmotelluista muodoista.⁵²

⁵⁰ Moszynska 1990, 133.

⁵¹ Valkonen M. 1977a, 31.; Valkonen-Valkonen 1982, 10.

⁵² Kruskopf 1969, 13. Mielenkiintoista oli huomata, että Taide-lehden numero 1/1999 käytti tätä tekstiä otsikkonsa *30 vuotta sitten* alla ja toteaa samalla: "Suomalainen nykytaide tuntuu useimmissa keskusteluissa alkavan informalismista. (Taide 1/1999,7).

Informalismi, tasismi ja spontanismi - minkä nimityksen kukin kirjoittaja valitsi - korosti modernistista taiteilijamyyttiä, taiteellista individualismia ja monesti myös näennäistä ilmaisun välittömyyttä. Erityisesti Suomessa informalismin menestys ja suosio oli ristiriidassa tälläisen spontaanisuuden kanssa. Informalismin mukainen ilmaisutapa edellytti välitöntä luomista, mutta kun se tapahtui hallitsevaa taidemuotia seuraten ja jäljitellen, oli mahdotonta enää pitää sitä spontaanina sen varsinaisessa merkityksessä. Ajatus tiedostamattoman alitajunnan ilmaisemisesta sopi modernismin mukaiseen taiteilijan malliin. Hän toteutti näennäisesti omaa sisäistä pakkoa, joka oli kuitenkin suomalaisen taiteen todellisuuden kontekstissa määrätynyt pikemminkin ulkoisesta eikä kandinskylaisittain sisäisestä välttämättömyydestä.

3 Taidehistoriallinen tausta

Sekä suomalainen että kansainvälinen informalismi kuuluivat kuvataiteessa myöhäismodernismiin, joka ajoittui toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan. Se, että informalismin ilmiön mukainen maalaustapa ei toteuttanut ainoastaan ulkoisesti tiettyä maalaustyyliä, vaan siihen olennaisesti vaikutti sisältö ja taiteilijan asenne maalaukseen, luo perusteen taustan tuntemiseen. Sekä kansainvälinen informalismi että suomalaisen taiteen tilanne informalismia edeltäneenä aikana ovat saaneet varsin paljon huomiota. Mielestäni sen tilanteen tunteminen, missä nämä nuoret taiteilijat työskentelivät, on välttämätön informalismin syvempään ymmärtämiseen. Informalismin mukainen ilmaisutapa liittyy keskeisesti siihen taidehistorialliseen kontekstiin, missä ilmiö esiintyi.

Erityisesti suomalainen taidemaailma antoi informalismille roolin avantgarden toteuttajana ja toivotti sen suurin elein tervetulleeksi. Tilanne oli paradoksaalinen, koska sekä taidemaailman ja toisaalta myös vallitsevan yhteiskunnan vastustaminen kuului historiallisen ja taiteellisen avantgarden ominaisuuksiin. Voidaan siis pohtia, mikä rooli informalismilla oikeastaan oli suomalaisessa modernismissa ja miten sen välityksellä toteutettiin modernismin tavoitteita ja ominaisuuksia.

Huomion arvoista suomalaisessa informalismissa oli, että se saatiin vaikutteiden kautta ja sille annettiin selkeä ja tärkeä tehtävä: *Informalismin kautta saavutettaisiin kansainvälinen taidemaailma*. Myöhemmin kirjoitettiin varsin harhaanjohtavasti kansallisesta informalismista, joka antoi vaikutelman siitä, että suuntaus oli nimenomaan suomalaiskansallinen.⁵³ Avantgarde-nimityksen mukainen taiteen etujoukko oli todellisuudessa suomalaisessa informalismissa jälkijoukkoa. Avantgarden yleinen merkitys kokeilevasta uusista taiteellisista muodoista oli suomalaisen informalismin kohdalla hyvin ristiriitainen. Se, että informalismi edusti oman aikansa uusi virtauksia kansainvälisessä

⁵³ Sinisalo 1990, 186 ; Myös Bengt von Bonsdorff 1978, 298: "... Informalismen blev något av en nationell rörelse trots att den i hög grad var internationell till sitt ursprung." Alkuperäisesti kansallista informalismia terminä käytti Severi Parko Suomen Sosiaalidemokraatti -lehdessä 15.11.1961.

taiteessa ei tarkoittanut sitä, että se olisi Suomessa ollut uutta ja kokeilevaa. Suomalaisuus sinänsä ansaitsee huomiota nimenomaan sellaisessa merkityksessä kuin sitä taiteen tutkimuksessa käytetään. Se on luonteva näkökulma tarkasteltaessa suomalaista taidetta, mutta sen tarkoitusta on syytä tarkastella täsmällisesti. Erityisesti informalismin kohdalla suomalaisuuden ilmeneminen oli paradoksaalista siten, että suuntaus tuli meille kansainvälisestä taiteesta. Suomalaisuus ei ole välttämättä mitään kovin selkeää ja yksiselitteistä, mutta sillä on omia erityispiirteitä, jotka liittyvät maan geopoliittiseen sijaintiin ja historiaan.⁵⁴ Ajatus suomalaisuuden ristiriitaisuudesta ja hajanaisuudesta edustaa uutta näkökulmaa taiteen tutkimuksessa, jolloin ei enää etsitä suuria yhtenäisiä linjoja tai tyylillistä kehitystä yksinkertaisesta monimutkaiseen. Tällöin ristiriitaisuudet ovat sallittuja ja vieläpä luontevampia tulkintoja taiteen todellisuuden kanssa.

3.1 Kansainvälinen tausta

Informalismi ilmeni sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa jo paljon aikaisemmin ennen sen saapumista maahan. Suomalaiseksi ajatukseksi sitä ei voida sanoa, vaikka sille annettiin kansallisen informalismin nimitys.⁵⁵

Suuntauksen historiallinen tausta sisälsi mielenkiintoisella tavalla kaksi leiriä, joiden keskinäiset vaikutukset kietoutuivat yhteen. Näillä kahdella tarkoitan ensiksi Yhdysvalloissa kehittyneitä abstraktia ekspressionismia ja toiseksi eurooppalaista informalismia. Euroopassa esimerkiksi Roger Bissièren Académie Ransomissa toteutettiin 1930-luvulla vapaata abstraktiota, joka pohjautui luonnon ekspressioihin ja Yhdysvalloissa vapaata ilmaisua oli esiintynyt 1940-luvulta saakka.⁵⁶ Eurooppalaiset taiteilijat vaikuttivat merkittävästi Yhdysvaltojen taiteen kehitykseen toisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Siellä informalistista ilmaisua edustivat abstrakti ekspressionismi, action painting, tasismi ja spontanismi. Niihin

⁵⁴ Lukkarinen 1998, 19-21.

⁵⁵ Sinisalo 1982, 30.

⁵⁶ Moszynska 1990, 120-121.

tutustuttiin puolestaan tällä puolen Atlantia jo 1950-luvun alussa muiden muassa useissa Pollockin näyttelyissä. Myöhemmin kriitikko Harold Rosenberg ryhtyi nimittämään erityisesti Pollockin teoksia action painting nimityksellä, joka kuvasti maalauksen toiminnallista puolta.⁵⁷ Euroopassa puolestaan tunnettiin uuden mantereen taidetta ja informalismi ilmeni samanaikaisesti lukuisissa eri maissa. Kaikkein varhaisimpia suuntauksen toteuttajia oli Hans Hartung, joka kokeili ilmaisumuotoa ennen vuotta 1925.⁵⁸ Hartungin kokeilut olivat kuitenkin yksittäisiä ja varsinaisesti kansainvälinen informalismi tuli laajemmin Euroopassa esiin 1940- ja 50-luvuilla.

On syytä pohtia, miten nämä kaksi leiriä todellisuudessa vaikuttivat informalismin suomalaiseen ilmiöön. Usein korostettiin eurooppalaisen informalismin vaikutusta juuri siksi, että nuoret suomalaistaiteilijat matkustivat Euroopassa ja sen läheisyyttä pidettiin siksi vaikutuksiltaan luontevana. Toisaalta eurooppalaista informalismia ei arvostettu niin korkealle taiteellisesti kuin vastaavaa amerikkalaista ilmiötä. Edelleen on huomioitava, että Euroopassa matkustellessaan suomalaiset saattoivat näyttelyissä tutustua yhtä hyvin amerikkalaisiin kuin eurooppalaisiin tekijöihin. Kaitavuori tulkitsee Brondan vintin taiteilijat ilmaisultaan amerikkalais-saksalaisen taiteen ekspressiiviseen piiriin ja Oulunkylän ryhmän puolestaan eurooppalaisen, erityisesti Venetsian biennalen mukaisen ilmaisun jatkajiksi.⁵⁹

3.1.1 Amerikkalainen abstrakti ekspressionismi

Yhdysvalloissa vapaata ilmaisua alkoi esiintyä jo 1940-luvulla, mutta varsinaisesti se hallitsi taiteen kenttää seuraavalla vuosikymmenellä. Abstraktista ekspressionismista⁶⁰ alettiin puhua 1946 ja erityisesti Jackson Pollockin ympärille kerääntyi ryhmittymä taiteilijoita, joihin kuuluivat Arshile

⁵⁷ Greenberg 1955-58, 166.

⁵⁸ Moszynska 1990, 130.

⁵⁹ Kaitavuori 1993, 15-16.

⁶⁰ Greenberg 1955-58,165. Hänen mukaan termin esitteli Robert Coates *The New Yorkerissa*.

Gorky, Robert Motherwell, Franz Kline ja Willem De Kooning. Heidän työnsä edustivat nimenomaan ekspressiivistä linjaa, joka puhtaimmillaan oli automaatioon pitäytyvää psykograafista maalausta. He saivat vaikutteita esimerkiksi intiaanien taiteesta, jungilaisuudesta ja eri uskonnoista kuten zen-buddhismista.⁶¹ Myös varhainen moderni eurooppalainen taide toimi taustavaikuttajana, sillä monet toista maailmansotaa paenneet eurooppalaiset taiteilijat toivat ajatuksiaan Amerikkaan. Pollockiin puolestaan vaikuttivat eniten Picasso, Masson ja Miró⁶², ja surrealisteille hän antaakin tunnustuksensa: he ovat täysin oikeassa siinä, että kaikki maalaus syntyy tiedostamattomasta.⁶³ Uusi ilmaisumuoto toi kuvataiteeseen filosofista taustaa ja älyllistä syvyyttä, kuten esimerkiksi Mark Tobeyn (1890-1976) maalaukset osoittavat. Hän suuntautui taiteessaan selkeästi orientaaliin ainekseen.

Werner Haftmannin mukaan amerikkalaisessa kontekstissaan vapaamuotoiselle abstraktiolle muodostui kaksi pääsuuntausta. Meditatiivisuus kuului Roberto Mattan, William Baziotesin, Adolph Gottliebin, Arshile Gorgyn ja Rothkon taiteeseen ja ekspressiivisyys oli keskeistä Pollockilla, Motherwellillä ja De Kooningilla.⁶⁴ Toki tällainen polarisointi yksinkertaistaa tilannetta ja suuntauksesta on varmasti löydettävissä moninainen vivahteita. Pollock hyväksyi työhönsä termin informalismi kuvaillen sitä seuraavasti:

*In the classical sense it is formless- informel - for these pictures are peopled not by forms but by motor energies. They even go beyond psychography. In them we discern a new system of gravity, in which above and below lose all significance, a rhythmic vibration which seems to come from, and to move towards infinity, a non-perspective, spherical space evoking the infinite, curved space of modern macrophysics.*⁶⁵

⁶¹ Moszynska 1990, 151.

⁶² Haftmann 1968, 348.

⁶³ Id.

⁶⁴ Haftmann 1961, 329.

⁶⁵ Ibid., 349.

Hans Hoffmanin taidekoulu vaikutti merkittävästi edistäen uuden ilmaisun vakiinnuttamista amerikkalaiseen taiteeseen. Nuoret taiteilijat löysivät kohtaamispaikan ja keskustelufoorumin hänen ohjauksestaan. Hän vaikutti oman työskentelynsä ja voimakkaan persoonallisuutensa lisäksi opettajana. Hoffman oleskeli Pariisissa modernismin kannalta tärkeänä aikana 1904-14, jonka jälkeen hän perusti Saksaan oman taidekoulun. Chipp arvioi sitä ensimmäiseksi taidekouluksi, jossa opetettiin modernia ilmaisua. Vuonna 1932 Hoffman muutti New Yorkiin⁶⁶ ja avasi siellä taidekoulunsa uudelleen. Hänen teoriansa mukaan abstraktin taiteen perusta oli luonnossa, missä yhdistyi symbolistien mukainen värin autonomisuus ja kubistinen muodon korostaminen.⁶⁷

Huomion arvoista tässä kontekstissa informalismin suomalaisen ilmiön suhteen on se, että Yhdysvalloissa abstraktista ekspressionismista tuli valtavan suosittua, ja sitä toteutettiin laajasti. Toisin sanoen sen ensimmäisiä toteuttajia seurasivat ja jäljittelivät lukuisat muut taiteilijat. Tätä on tarkasteltava myös siitä näkökulmasta, että taiteen keskus siirtyi Euroopasta Yhdysvaltoihin, koska siellä oli luotu jotain aivan uutta. Tällä ilmiöllä on mielestäni paralleelisia piirteitä suomalaisen informalismin suosion kanssa, joskaan meillä tavoitteena ei ollut taiteen keskuksiksi pääseminen, vaan vaatimattomammin ylipäättään kansainvälisen taiteen saavuttaminen. Kuitenkin meillä informalismin ilmiö sisälsi negatiivisesti sen piirteen, että sitä toteuttivat "kaikki".

3.1.2 Eurooppalainen informalismi

Euroopan ilmaisun taustatekijöitä olivat useat filosofiset suuntaukset, joista toistuvasti mainittiin ranskalaisfilosofi Henri Bergsonin ajatukset sekä Albert Camus'n ja Jean-Paul Sartren eksistentialismi.⁶⁸ Toisen maailmansodan kokemusten vaikutuksia ei voi sivuuttaa, sillä useat nuoret

⁶⁶ Myös modernismin tuleva, keskeinen teoreetikko Clement Greenberg kävi 1930-luvulla kuuntelemassa Hoffmanin keskusteluja taiteesta. (Lintinen 1989, 82.)

⁶⁷ Chipp 1968, 511.

⁶⁸ Moszynska 1990, 121-122.

taiteilijat kokivat sen omakohtaisesti.⁶⁹ Historiallisella kontekstilla oli myös informalismin sisältöön vaikutuksia. Haftmannin mukaan toisen maailmansodan jälkeinen nuorten taiteilijoiden sukupolvi erosi edellisistä, jotka olivat vielä uskoneet sodan olevan tie jonkinlaiseen puhdistumiseen. Uusi sukupolvi oli yksinäinen ja toiveissaan skeptinen, mutta se yritti sodasta huolimatta kehittää ajatuksiaan modernista ilmaisusta.⁷⁰ Edelläkävijöinä vaikuttivat koko sotien välisen ajan 1950-luvulle saakka keskeisesti Kandinsky ja Klee, jotka olivat kehittäneet psyykkistä improvisaatiota jo ennen ensimmäistä maailmansotaa. Haftmann otti esille myös abstraktismin problemaattisuuden: se hallitsi kuvataiteen avantgardea koko vuosisadan ajan ja kuitenkin sen todellinen olemus oli edelleen selvittämättä. Taiteilijan rooli oli kuitenkin laajentunut, sillä hänen täytyi hallita mediuminsa lisäksi teoreettisen keskustelun taito omista abstraktioistaan. Vaikka luonnonkuvaus säilyi uuden ilmaisun osatekijänä, sen tehtävä oli toisenlainen. Luonto ei ollut enää biologinen, vaan tieteellisen tutkimuksen objekti ja taiteilijat pyrkivät esittämään kokonaisia luonnon prosesseja, sen dynaamisuutta ja energiaa.⁷¹ Taiteilijan rooli läheni tuolloin tieteellisen tutkijan mukaista työskentelyä.

Ensimmäisinä lyyristä abstraktiota Euroopassa toteuttivat Wols, Jean Fautrier, Hans Hartung ja Jean Dubuffet. Eurooppalaista informalismia pidettiin hienostuneempuna muotona amerikkalaisesta action paintingistä. Siihen oli sekoittunut aineksia myös Kaukoidästä. Edellä mainittujen lisäksi ja heidän vaikutuksestaan työskenteli muiden muassa Georges Mathieu, joka kehitteli tekniikkaa kirjoittaen maalaamisesta (*écriture*). Jaroslaw

⁶⁹ Eräs sodan kokenut informalisti oli Alberto Burri (s.1915). Hän toimi sodan aikana lääkintäupseerina Italian armeijassa ja vangittiin Pohjois-Afrikassa. Internointileirillä Teksasissa hän ryhtyi purkamaan traumojaan ompelemalla säikeistä haavasiteiden kaltaisia teoksia. "Hänen ilmaisussaan sota ja kärsimys sai samalla kertaa raa'an ja hallitun muodon. Uudet kosketusaistiin suoraan vetoavat materiaalipinnat, jotka toivat mieleen palaneet tai veriset kankaat, saven tai jotka oli tehty palaneesta puusta tai metallinpalasista, ilmaisivat selvästi mistä maaperästä työt nousivat. Burri oli lääkärinä sotansa kokenut."

(Anttila 1980, 11.)

⁷⁰ Haftmann 1961, 312.

⁷¹ Ibid., 314-316.

Serpan maalasi Haftmannin sanoin "pilkkumaisia siveltimenvetoja ja graafisia huitaisuja".⁷² Vuonna 1948 Galerie Allendyssa, Pariisissa järjestettiin informalistien ohjelmallinen näyttely, jossa olivat mukana Hartung, Wols, Mathieu ja Michel Bryen ja 1951 informalismin teoreetikko Michel Tapié esiintyi Galerie Dausset'ssa otsikolla *Véhérences confrontées*. Haftmannin mukaan nimenomaan Fautrier mursi hallitsevan kubismin muotokielen ja geometrisen abstraktion dominanssin. Hän ei kuitenkaan pystynyt kehittämään hyvin alkanutta työtään, vaan hänen seuraajansa Jean Dubuffet puolestaan jatkoi Fautrier'n työtä. Dubuffet'n vuoden 1946 näyttely oli nimeltään *Mirobolus, Macadam & Cie. Hautes Pâtes*. Taiteilijan uuteen tekniikkaan kuului hiekan, liiman, asfaltin yms. taiteelle vieraiden materiaalien plastinen sekoittaminen, minkä tulos antoi vaikutelman esimerkiksi säiden ja ajan patinoimasta seinästä uurroksineen ja kaikkine jälkineen. Itse Dubuffet nimitti työtään termillä art brut. Juuri hänen teostensa vaikutelman perusteella puolestaan Tapié otti käyttöön nimityksen Un Art Autre, joka tarkoitti täysin erilaista taidetta. Se oli vapaa taiteen klassisista säännöistä ja sitä kuvailtiin hätkähdyttäväksi, ennalta arvaamattomaksi ja ihmeelliseksi.⁷³

Vapaan ilmaisun edustajia työskenteli useissa Euroopan maissa. Pohjois-Euroopassa vaikutteet lähtivät omasta taidehistoriallisesta taustasta: saksalaisesta ekspressionismista, Kandinskyta, Kleeltä ja Der Blaue Reiterilta. Informalismi kiinnosti myös Etelä-Euroopan taiteilijoita. Espanjassa oman maan historiallista ja taiteellista perintöä uudessa ilmaisussa toteuttivat muiden muassa Antonio Saura, Manolo Millares, Antonio Tàpies ja Louis Feito. Italian informalisteihin kuuluivat esimerkiksi Emilio Vedova ja Alberto Burri. Pian alkoi muodostua kansallisia ryhmittymiä kuten saksalainen Quadriga (1952) ja skandinaavis-hollantilainen CoBrA (1948-1950).⁷⁴ Tämän ryhmän keskeisiin taiteilijoihin kuuluivat Asger Jorn, Karel Appel ja Corneille. He yhdistivät abstraktiin muotokieleeseen sekä surrealismia että ekspressionismia ja käyttivät hyväkseen myös kansantaiteen perinnettä ja naivismia. Suomalaisittain CoBrA:n vaikutuksia esteettisessä ilmaisussa voidaan havaita esimerkiksi

⁷² Haftmann 1961, 354.

⁷³ Ibid., 355-360.

⁷⁴ Ibid., 353-356.

Kauko Lehtisellä. Venäläissyntyiset Nicolas de Staël ja Serge Poliakoff yhdessä kanadalais-ranskalaisen Jean-Paul Riopellen kanssa lisäsivät vielä eri kansallisuuksien määrää eurooppalaiseen informalismiin.

Oman tärkeän lisän informalismiin toivat itämaiset Euroopassa työskentelevät taiteilijat, joista lyyriseen abstraktioon vaikuttivat erityisesti kiinalaissyntyinen Zao Wou-Ki ja japanilainen Sato. Orientaalisella aineksella oli varsin keskeinen merkitys informalismille. Sen kautta kalligrafia ja taideteoksen semiottinen merkinä oleminen tulivat esille. Kuvan ja sanan yhteiset tekijät ja toisaalta niiden erilaiset funktiot olivat toistuvasti mielenkiinnon kohteena. Ensiksi ne haluttiin erottaa, aivan kuten modernismissa kirjallisuuden taakka haluttiin poistaa, vaikka toisaalta modernismissa verbaalinen teoria täydensi oleellisesti ns. "mykkiä maalauksia". Nykyinen keskustelu intertekstuaalisuudesta liittyy sisällöltään myös kuvan ja sanan sidoksiin. Kuva ja sana ovat olleet symbioosissa toisiinsa kalligrafian lisäksi modernismin aikana esimerkiksi synteettisen kubismin kollaaseissa tai eräänlaisena kuvakirjoituksena työssään kirjaimia käyttivät lettristit. Ryhmän perustajiin vuonna 1950 kuuluivat Isidore Isou ja Maurice Le Maitron, jotka edustivat aikansa radikaalia avantgardea.⁷⁵

Ranska toimi ikään kuin maaperänä monille eri kansalaisuuksille, mutta sen omia taiteilijoita ei pidetty aivan merkittävimpinä informalismin toteuttajina. Kansalliset ominaispiirteet olivat sidoksissa omaan historiaan.⁷⁶ Folke Edwards kritisoi eurooppalaista informalismia ongelmattomaksi ja estetiikaltaan aneemiseksi. Hänen mukaansa nimenomaan amerikkalainen ekspressionismi uudisti kuvataidetta.⁷⁷ Eurooppalaisen informalismin merkitys Edwardsin näkökulmasta jäi amerikkalaisen taiteen hallitsevuuden alle.

Myös suomalaiset kirjoittivat eurooppalaisesta uudesta taiteesta ja arvioivat sen merkitystä. Olavi Valavuori arvosti Espanjan nykytaidetta kirjoittaen, ettei ollut sattuma, että spontaaniset ja informalistiset

⁷⁵ Ks. lisää lettristeistä ja kansainvälisistä situationisteista Sederholm1994a.

⁷⁶ Vehmas 1960, 60-63.

⁷⁷ Edwards 1971, 34.

suuntaukset ilmaantuivat Espanjaan 1950-luvulla. Taide kapinoi aikaansa vastaan - nyt sen taustana oli sisällissodan jälkeinen ankaran puritaaninen yhteiskunta. Myös Espanjan luonnon informalistisuus oli hänen mukaansa ilmiselvää, sillä maalauksissa kuvattiin luonnon mikrokosmosta tai telluurista maisemaa.⁷⁸ Espanjan nykytaide tuli keskeiseksi meillä Louis Feiton kautta,⁷⁹ jonka teoksia nähtiin Suomessa ARS 1961 näyttelyssä. Rikkirevitty kansa symbolisoitui Millaresin revytyissä säikeissä, joita Feito paikkasi omilla säikeillään.

Eurooppalaisen informalismin vaikutuksia Suomeen tulkittiin yleensä voimakkaampina kuin vastaavia amerikkalaisia ja näitä eurooppalaisia vaikutteita saatiin ensisijaisesti suurten kansainvälisten näyttelyiden kautta. Useat nuoret suomalaistaiteilijat tutustuivat uuteen ilmaisuun Venetsian biennaaleissa vuosina 1958 ja 1960, jotka edustivat kansainvälisen taiteen tuoreimpia ilmiöitä. Merkittävä näyttely oli myös Kasselin Documenta 1961.⁸⁰ Pariisin säilyminen taiteen eurooppalaisena keskuksena korostui informalismin aikana. Lukuisia eri kansallisuuksia edustaneet taiteilijat muuttivat Pariisiin ja heitä tuli erityisesti itäeurooppalaisista maista.⁸¹ Myös kansainvälisesti informalismin katsottiin syntyneen juuri saksalaisen ekspressionismin ja abstraktin taiteen synteesisistä.⁸²

Kansainvälisen taustan suhteen oli otettava huomioon esimerkiksi se, miten eri tavoin taiteen edistyksellisyyttä ja ajankohtaisuutta arvoitettiin ja arvioitiin. Ristiriitaisuutta aiheutti jo se, että meillä nykytaiteen ajankohtaisuutta takaa-ajettiin jälkikäteen. Ensiksi vuosien 1958 ja 1960 Venetsian biennalen suuret näyttelyt mainittiin alan kirjallisuudessa ja lehdistössä keskeisinä vaikuttajina suomalaisille ja informalismin suurimpina kansainvälisinä toteutuksina. Toiseksi samanaikaisesti kirjoitettiin suuntauksen olleen ohi, kun se vihdoinkin saapui Suomeen.

⁷⁸ Valavuori 1962, 30.

⁷⁹ Valavuori 1961, 38,44-45.; Uexküll 10.2.1961.

⁸⁰ Valorinta 1986b, 7: Muiden muassa Ahti Lavonen ja Reino Hietanen olivat tutustuneet näihin näyttelyihin.

⁸¹ Seuphor 1962, 299-317.

⁸² Haftmann 1961, 356.

Vaikuttaa sängen epätodennäköiseltä, että informalismi oli säilynyt Euroopassa 1920-luvun puolestavälistä 1960-luvulle uusimpana taiteellisena suuntauksena ja kansainvälisen avantgarden kärkenä. Kolmenkymmenen vuoden kuluessa taiteen suunta ja kehitys oli muuttunut. Modernismin keskeisin teesi jatkuvasta kehityksestä olisi näin ollen täysin epäonnistunut, jos yksi taiteellinen suuntaus hallitsi avantgardena useita vuosikymmeniä.

3.2 Suomalaisen modernismin tausta

Suomalainen modernismi syntyi kaiken kaikkiaan hitaasti ja katkeillen. Vielä 1910-luvulla suomalaiset olivat mukana kansainvälisessä kehityksessä, jolloin he tekivät kokeiluja kubismista tai kollaasitekniikasta. Suomalaista kärkejoukkoa edustivat muiden muassa Ilmari Aalto, Uuno Alanko, Alvar Cawén, Tyko Sallinen ja Sulho Sipilä. Mutta sodat keskeyttivät hyvin alkaneen kehityksen. Tämä kehitys ei jatkunut samalla tavalla kuin muilla kansakunnilla, joilla oli vaikeita sotakokemuksia. Suomessa kansalaisota mursi kansallisen integraation ja itsenäisyys koettiin alati uhatuksi. Tämän johdosta katsottiin sisäänpäin omaan kansalliseen identiteettiin ja kansainvälistymiseen suhtauduttiin jopa vihamielisesti.⁸³ Muutamia modernin ilmaisuuden kokeiluja halveksittiin ja niitä pidettiin suomalaiselle mentaliteetille jopa epäsopivina. Taiteen tuli palvella kansallisen yhtenäisyyden tavoitteita ja innoitukseksi hyväksyttiin lähinnä kaksi arkkityyppiä: herooinen ja ekspressiivinen. Merkittävimpiä taiteilijoita olivat tässä tilanteessa Akseli Gallén-Kallela, Wäinö Aaltonen ja Tyko Sallinen. Moderni taide puolestaan edusti rappiokulttuuria ja poliittista bolševismia. Miltei kaikki tuon ajan taide-elämän keskeisimmät vaikuttajat olivat modernismin vastaisia, mikä oleellisesti vaikutti kokonaistilanteeseen. Tuula Karjalaisen tutkimuksen mukaan kahtiajako marraskuulaisuuteen ja Septemin väritäiteeseen säilyi vielä pitkälle sotien jälkeenkin. Siirtyminen abstraktiin taiteeseen Suomessa tapahtui kaiken kaikkiaan hiljalleen. Yksittäiset taiteilijat tekivät kokeiluja ja monille oli

⁸³ Karjalainen 1990, 24.

ominaista rinnakkainen työskentely esittävän ja ei-esittävän aineksen kanssa vielä pitkällä aikavälillä.⁸⁴

Toki moderneja suuntauksia tunnettiin ja suomalaiset nuoret taiteilijat tekivät kokeiluja uudenlaisista ilmaisumuodoista. Silti kokonaiskuva säilyi hyvin perinteisenä ja kokeilut kubismista, ekspressionismista ja abstraktista ilmaisusta tehtiin sen rinnalla. Uusi ilmaisu säilyi marginaalisessa asemassa ja jopa sen edustajat itsekkin vähätelivät teoksiaan. Turun surrealistit tunsivat kansainvälistä taidetta ja Edvin Lydén ja Otto Mäkilä kärjessä uudistivat ilmaisua. Sam Vanni oli tehnyt kokeiluja puoliabstraktein keinoin jo 1940-luvun puolella, mutta hänen konkretisminsa säilytti ilmaisutavastaan huolimatta hienovaraisen synteessin esittävyden ja ei-esittävyden kanssa. Birger Carlstedin konkretismi tunnettiin kansainvälisesti⁸⁵, mutta hänen varsinainen läpimurtonsa jäi tapahtumatta. Karjalaisen mukaan suomalainen konkretismi teki erityisen paljon tietä informalismin läpimurrolle.⁸⁶ Sen myötä jälkimmäisen läpimurto tapahtuikin huomattavasti helpommin. Abstraktin vastainen keskustelu sai uuden suunnan ja nyt pohdittiin minkälaista sen tulisi olla. Tällöin vastakkain asetettiin konkretismi ja informalismi. Markku Valkosen mukaan emotionaalisen ja ekspressionistisen puolen korostaminen älyllisyyttä vastaan oli kansallisen ja kansainvälisen taiteen yhteensovittamista tilanteessa, joista edelliselle tunnepohjaisuus oli keskeistä. Ehkä informalismin suotuisalle hyväksynnälle teki tilaa myös ajatus siitä, että se oli ajanmukaistettu

⁸⁴ Ibid., 31.

⁸⁵ Carlstedt oli läheisessä kontaktissa nk. Pariisin koulun maalareiden kanssa ja työskenteli pitkään Ranskassa. Hänestä odotettiin kansainvälistä menestyjää ja joitain mainintoja tehtiinkin kansainvälisesti, mutta suurta menestystä ja läpimurtoa kansainvälisen taidemaailman tietoisuuteen ei tapahtunut. (Karjalainen 1990, 83-85.)

⁸⁶ Karjalainen 1990, 194. Konkretismin suhde informalismiin on tässä kontekstissa yksinkertaistettu. Karjalainen on tutkinut nimenomaan konkretismia, mikä vaikuttanee hänen näkökulmaansa informalismista.

ilmaisumuoto perinteiseksi koetulle suomalaisen taiteen tunnepohjaisuudelle.⁸⁷

Nimenomaan suomalaisen taiteen kansainvälistymisen pakko saa epäilemään sitä, että informalismi olisi ollut niin erityisen suomalainen tai sopinut hyvin suomalaiselle taiteilijamentaliteetille. Informalisin läpimurron keskeisimmäksi vaikutteeksi nouseekin itse asiassa sosiaalinen tilaus uuden abstraktin taiteen lanseeraamiseksi maahamme. Suomalaisen taiteen jälkijättöisyys koettiin konkreettisesti suurissa kansainvälisissä näyttelyissä. Halu osoittaa oma osaaminen oli suuri, sillä Venetsian biennaalissa 1960 osastomme oli muihin verrattaessa ollut kuin toisesta ajasta.⁸⁸ Kaitavuori esittää tutkielmassaan myös näkemyksen, jonka mukaan informalismi ei edes ollut uusi suuntaus, vaan pikemmin sen mukainen näkemys noudatti vanhaa suomalaista taidenäkemystä ja oli siksi niin suosittu.⁸⁹ Mielestäni tämä näkemys on kuitenkin varsin pitkälle yksinkertaistettu, eikä se huomio informalismin ei-esittävyttä. Jos se olisi ollut suora jatkumo vanhalle taidekäsitykselle, eivät keskeiset kansainvälistä taidetta seuranneet modernismin kannattajat todennäköisimmin olisi kieltäytyneet hyväksymästä sitä.⁹⁰

Informalisin keskeisin puolestapuhuja Vehmas totesi perinteisen ilmaisun siirtyneen väistämättömästi historialliseksi, sillä hän huomasi itsekin suhtautuvansa välinpitämättömästi laadultaan korkeatasoiseenkin perinteisen ilmaisun maalauksiin.⁹¹ Hän noudatti omaa subjektiivista suhtautumistaan ja omia henkilökohtaisia mieltymyksiään, sillä informalismi tuntuikin lankeavan Vehmaan kohdalla täysin kriittittömään maaperään. Suuntauksena se vastasi juuri niitä ominaisuuksia, jotka miellyttivät hänen taidekäsitystään ja jossa esimerkiksi älyllisyys on suomalaiselle taiteilijalle vierasta. Tämä puoltaa ajatusta romantiikan ajan

⁸⁷ Valkonen M. 1977a, 10. Raportti vuodesta 1958 on kolmiosaisen kirjoitussarjan ensimmäinen osa. Kirjoittaja oli saanut Valtion tiedonjulkistamisen apurahan 1960-luvun taiteen vaiheiden tutkimiseen. ; Ks. myös Karjalainen 1990, 77.

⁸⁸ Vehmas 1960, 43.; Sinisalo 1990, 182.

⁸⁹ Kaitavuori 1993, 61.

⁹⁰ Viitataan tässä uudelleen Maire Gullichseniin, joka piti informalismia "nuhana kankaalla".

⁹¹ Valkonen M. 1977b, 30.

taiteilijanerosta, joka spontaanin tiedostamattomuuden tilassa, ilman älyllistä ajattelua luo suuria taideteoksia. Tämä toki sopisi myös modernismin mukaiseen historiankirjoitukseen, jossa taiteilija on saavuttanut täydellisen vapauden ja hän neron ominaisuudessa tekee ns. suurta taidetta.

Jokatapauksessa taidemaailma Suomessa oli suosiollinen informalismille. Sen ilmaisumuoto ei ehkä kuitenkaan ollut ainoa tekijä sen saamaan suosioon. Jälkeenjääneisyyden tunne oli ollut voimakas ja modernismi toivotettiin 1960-luvun alussa tervetulleeksi. Edellisen vuosikymmenen aikana suomalaista taidemaailmaa oli kypsytetty uudelleenlaiseen kuvataiteeseen. Valkonen iloitsi analyysissään näyttelykaudesta 1959-60, miten modernit suunnat olivat voimakkaasti lyömässä itseään läpi.⁹² Vuosikymmenen loppupuolella sama kirjoittaja tavoitteli koko informalismin taustan tulkintaa parilla lauseella:

*...uudet päällekkäiset vaikutteet Ranskan aistikkaan hienostuneesta abstraktista ekspressionismista, Yhdysvaltain tuoreesta tasismista ja Espanjan kiihkeästä, luonnonläheisestä informalismista. Suomalainen versio näistä aineksista liittyi osaltaan läheisesti omaankin perinteeseemme, marraskuulais-lokakuulaiseen ekspressionismiin, mutta sen yleislinja näytti johtavan tältä pohjalta "japanilaista" hiottua esteettistä ilmaisua kohden.*⁹³

Kirjoittaja ylistää sekä eurooppalaista informalismia että amerikkalaista tasismia, jonka soveltuminen suomalaiseen taiteeseen näyttää selittyvän ekspressionismin perinteestä, mihin Valkonen saa vielä mahtumaan orientaalin aineksen. Mielestäni tämä teksti on hyvä esimerkki suuresta tarpeesta löytää paikka informalismille suomalaisessa modernismissa. Entä jos tilanne olisi ollut käännteinen: jos konkretismi ja informalismi olisivat ajallisesti vaihtaneet paikkaa, olisiko tilanne toinen ja puhuttaisiinko silloin suomalaisesta kansalliskonkretismista. Tämä on toki ajatuksellinen leikki, jota esimerkiksi faktuaaliseen tietoon perustuva tiede ei salli, mutta voidaan toki pohtia, miten asiat olisivat voineet olla. Oliko nimenomaan

⁹² Valkonen, O. 1960, 83.

⁹³ Valkonen O. 1967, 81-82.

informalismien ilmaisussa jotain sellaista, joka teki siitä niin suosittua vai oliko sillä pikemminkin ympäristöstä tulleita paineita suomalaisen taiteen modernisoimisesta. Suomalaisten konkretistien taistelema tie abstraktin taiteen puolesta vaikutti siten, että seuraava uusi, abstrakti ilmaisumuoto oli jo helpompi hyväksyä ja ottaa vastaan. Arvonsa tuntevat kriitikot eivät enää voineet 1950-luvun lopussa kieltää ei-esittävän ilmaisun olemassaoloa.⁹⁴

Ongelmaksi nousi siis se, millaista abstraktin taiteen tulisi olla. Suomalaiset tunsivat abstraktin taiteen teorioita Kandinskyn ajatusten ja kirjoitusten ansiosta ja ne toimivat sekä konstruktivistien että informalistien perustana uudelle, modernille taiteelle. Informalistit löysivät Kandinskyn lisäksi myös György Kepesin teoksen *The New Landscape in Art and Science* (1956), josta he ammensivat ilmaisuunsa uusia näkemyksiä.⁹⁵ Teos esitteli uutta tieteellistä näkemystä luontoon ja sen uusiin ulottuvuuksiin. Tavallaan se antoi realistis-tieteellisen näkökulman luonnon struktuureihin, jota informalismi omalla alueellaan hyödynsi.

Vastakkainasettelu kansallinen - kansainvälinen kuvaa myös taiteen kokonaistilannetta hyvin ja se oli informalisminkin suhteen keskeinen. Kuitenkin maantieteellinen sijainti oli taiteen laadun suhteen täysin toisarvoinen seikka, kuten Lavonen kirjoitti 1960. Ainoa merkittävä kriteeri taiteen arvottamisen suhteen on sen esteettinen ja humaninen voima.⁹⁶ Kuitenkin tämän tyyppinen polarisointi ja toistensa vastakkaiseksi asettelu oli tyypillistä suomalaiselle taiteen tulkinnalle.

⁹⁴ Karjalainen 1990, 74.

⁹⁵ Valkonen M 1977b, 31.; Valkonen-Valkonen 1986, 10.

⁹⁶ Lavonen 13.9.1960.

4 Suomalainen informalismi

Modernin taiteen läpimurto valtakunnallisesti tapahtui Suomessa vuonna 1960. Keskeiseksi vedenjakajaksi taiteeseemme jäi 1960, jolloin modernismin suuntaukset syrjäyttivät perinteisen esittävän maalauksen.⁹⁷ Uusi nuori taiteilijapolvi oli innokas kokeilemaan kaikkea ja luomaan uutta.⁹⁸ Lauri Ahlgrén toteaa: "Oltiin kuin kissat pistoksissa, samanaikaisesti kokeiltiin kaikkea mahdollista, aina abstrahoinnista konkretismiin ja sitten informalismiin".⁹⁹

Edellä olen toistuvasti tuonut esille suuntauksen saamaa kontekstuaalista tilausta. Jokin uusi muoto suomalaisen taiteen oli omaksuttava ollakseen modernia. Suomalaisen informalismin rooliksi tuli taiteen vapauttaminen, kuten Aimo Reitala analysoi sen tehtävää. Hänen mukaansa vapaan yhteiskunnan tunnusmerkki oli vapaan taiteen olemassaolo ja uudet monenlaiset taiteelliset kokeilut. Tämä vapauden ihannointi oli lähtöisin kansainvälisestä aatteesta.¹⁰⁰ Tutustuttuaan XXX biennaleen Venetsiassa, nuoret taiteilijat tarttuivat innolla sen mahdollisuuksiin. Mutta eivät ainoastaan nuoret, vaan myös varttuneemmat taiteilijat koko maassa.¹⁰¹ Tämä nähtiin myös kriittisesti, kuten taiteilija Kauko Lehtinen totesi vuonna 1995:

*Informalismi valloitti nopesti Suomen taidemarkkinat, ja kaikki vanhemmatkin maalarit tekivät suuren tyhmyyden, että rupesivat tekemään informalismia, vaikka se ei sopinut heille ollenkaan. Se olisi yhtä hoopoa, jos lähtisin tänä päivänä tekemään samaa kuin mitä nuoret nyt tekee.*¹⁰²

Informalismi levisi kaikkialle maahamme eivätkä sitä toteuttaneet ainoastaan nuoret ja vanhat ammattitaiteilijat, vaan sen ottivat käyttöön

⁹⁷ Vehmas 1961,43.

⁹⁸ von Bonsdorff 1978, 298.

⁹⁹ Karjalainen 1990, 52.

¹⁰⁰ Reitala 1982, 449.

¹⁰¹ Valavuori 1961, 36.

¹⁰² Saari 1995,40.

myös laajat harrastajapiirit. Suomalaisessa kontekstissa informalismista kehittyikin varsinainen ilmiö, voidaan jopa ajatella sen muuttuneen taiteelliseksi muodiksi. Muodin keskeisin ominaisuus on nimenomaan ajankohtaisuus ja muotia pidetään kulutuksen kohteena. Suomalainen informalismi täytti tällaiset kriteerit erinomaisesti, jopa niin hyvin että se kääntyi itseään vastaan. Se yleiseksi muodostunut käsitys, että informalismi nimenomaan *kulutettiin* loppuun lienee seurausta laajasta suosioista. Näin ollen informalismi oli jopa edellä aikaansa, sillä vasta myöhäismodernismin viimeisessä vaiheessa ja varsinaisesti postmodernismin myötä taiteesta tuli kulutustavaraa. Kärjistäen tilanne johti siihen, että kapitalistisen markkinatalouden myötä taide ja taideteokset arvotettiin rahalliseen muotoon ja kulutuksen palvelukseen.¹⁰³ Kontekstuaalisesti 1960-luvun informalismi näyttäisi olleen erittäin tervetullut ja esteettisesti uusi ilmaisu kiinnosti laajoja taiteilijapiirejä. Mutta informalismin voittokulku ei ollutkaan aivan näin yksinkertainen.

Ensimmäisenä uuden taidekäsityksen ilmentäjänä pidettiin vuoden 1960 Nuorten näyttelyä.¹⁰⁴ Tosin Brondan vintin taiteilijoiden pyrkimyksiä 1950-luvun lopulla Soili Sinisalo piti ensimmäisinä hahmotelmina suomalaisesta informalismista. Eino Ruutsalo ja Olavi Haarala maalasivat rytmistä automaatiota, mikä heille taiteellisena jaksona päättyi jo 1961.¹⁰⁵ Ruutsalo itse totesi 1950-luvun alun olleen nopeasti omaksuttujen suuntausten sulattamista ja oman ilmaisukielen täsmentämistä. Keskeistä hänelle kuitenkin oli irtautuminen akateemisuudesta, kaavoista ja klassisuudesta. Hän halusi olla mukana luomassa uutta esteettistä ilmaisua, jonka lähtökohtana oli taiteilijan oman sisäisen rytmin kuvaaminen. Mutta tässä tilanteessa pelkästään oman maan antimet eivät tuntuneet riittävän, vaan yhteys kansainväliseen taiteeseen antoi ajatuksen osallistumisesta kaikille yhteiseen kulttuuriin. Kansainvälisen taiteen kautta taiteilija löysi uuden näkökulman kotimaan maisemiin, ympäröiviin elementteihin ja näistä syntyi uusi rytmisen automaatio.¹⁰⁶

¹⁰³ Gablik 1984, 60.

¹⁰⁴ Valavuori 1961, 38.

¹⁰⁵ Sinisalo 1990, 182-183.

¹⁰⁶ Ruutsalo 1981.

Laajuudesta ja innokkuudesta huolimatta informalistisen suuntauksen vaikutteiden ulkokohtaista omaksumista kritisoitiin näennäiseksi kopioimiseksi, jota pidettiin varsin helppona, koska se pyrki näyttämään spontaanilta ja sattumanvaraiselta.¹⁰⁷ Maalausten kauneuden katsottiin perustuvan itse materiaalin esteettisyyteen, jonka esiintuominen ei vaatinut taiteilijalta erityisiä lahjoja. Valavuori jatkoi kirjoittaen:

*Oli suuri erehdys kuvitella, että informalismi merkitsi anarkiaa ja kertakaikkista vapautumista taiteellisesta osaamisesta ja kurinalaisuudesta. Asia on päinvastoin: informalistisen taiteilijan on tietoisesti hallittava osaamisensa täysin, sitä täydellisimmin mitä niukemmilla keinoilla hän työskentelee...*¹⁰⁸

Valavuori esittää poikkeuksellisen näkemyksen informalismin tekniseen hallitsemiseen. Taiteellisena suuntauksena sitä pidettiin niin helppona, että sitä oli mahdollista kaikkien toteuttaa. Näennäinen helppous kuitenkin nosti esteettisiä vaatimuksia, koska ilmaisu oli niin vähäeleistä. Informalismi tulkittiin silloin ja tulkitaan edelleenkin suomalaisen ekspressionismin perilliseksi ja erityisesti Vehmas ja Saarikivi hyväksyivät uuden ilmaisun ja jopa kehoittivat sen käyttöön. Näin kirjoitti esimerkiksi Saarikivi:

*--60-luvun modernismi ei voi meilläkään olla 1950-luvun toistoa. Viime vuosikymmen päättyi elävässä ja uutta etsivässä maalaustaiteessa tachismin ja spontanismin merkeissä. Tältä pohjalta pitäisi niiden ponnistaa, jotka haluavat pysytellä avant-garden riveissä.*¹⁰⁹

Näin Saarikivi tulee kehoittaneeksi modernismin konkreettiseen toteuttamiseen, jatkuvaan taiteelliseen eteenpäin kehittymiseen ja sen uudistamiseen, mikä oli modernismin yksi keskeisin teesi ja sen hajoamisen merkittävimpiä syitä. Kaiken kaikkiaan informalismin asema Suomen taiteessa oli monimuotoisempi kuin nopea läpimurto.

¹⁰⁷ Valavuori 1961, 38.

¹⁰⁸ Ibid., 44.

¹⁰⁹ Saarikivi 31.1.1960.

Pikemminkin taide vapautui suuntauksen myötä¹¹⁰ ja informalismin jälkeen suomalaisen taiteeseen tuli nopeassa tahdissa monia erilaisia ilmaisutapoja. Suomen taiteessa 1960-luku kokonaisuutena on kuin pikakelaus modernismin mukana tulleista mahdollisuuksista. Samaan vuosikymmeneen mahtui konkretisteja, konstruktivisteja, informalisteja, uusrealisteja, surrealistejä, pop-taiteen edustajia, kineettisen taiteen tekijöitä ja sosiaaliseen realismiin palaajia. Hengästyttävällä tahdilla nuoret taiteilijat toteuttivat uusia taiteen suuntauksia ja väistämättä syntyi ajatus niiden ulkokohtaisesta seuraamisesta ja toteuttamisesta. Tämä oli myös modernismin tuotos ja saattoi jo ennakoida sen kompastumista omaan kiihtyneeseen tahtiinsa.

Modernismin ideologian mukaisesti etsittiin koko ajan uutta ja siirryttiin eteenpäin, ehkä sulattamatta kaikkea sitä, mitä oikein tehtiin. Jos nuoret suomalaiset informalistit olisivat tehneet tietoisesti lainausta ja ilmaisukeinon hyväksikäyttöä, olisi informalismi ollut ns. rehellisesti plagioitua, mikä myöhemmin oli postmodernismin tyylikeino. Mutta kansainvälisen ilmaisun seuraaminen siksi, että oltaisiin mukana sen ajankohtaisuudessa kääntyi yritystä vastaan. Toisaalta informalismia moitittiin jäljentämisestä ja kritisoitiin sen tapaa seurata kansainvälistä esimerkkiä, kun samanaikaisesti vaadittiin siltä samoja asioita. Tässä on keskeinen paradoksi suomalaisen informalismin toteutumisessa. Nyt tilannetta voi tarkastella hieman laajemmasta näkökulmasta ja todeta syitä ja seurauksia, sillä vaikutteiden olemassaolo on todellisuutta. Informalismin kautta suomalaiset taiteilijat parhaimmillaan toteuttivat onnistunutta synteesiä omasta kansallisesta perinnöstään yhdistettynä uusiin kansainvälisiin ilmaisutapoihin. Kuten edellä olen esittänyt, ilmaisun vapautuminen oli tärkeä tekijä informalismille annetun tehtävän toteutumisessa Suomessa. Sen myötä suhde tiukkaan "perinteiseen suomalaiseen maalaustapaan" keveni ja kansainvälinen taide sai tilaisuuden ilmetä. Usein toistettu ja käytetty jyrkkä kahtiajako kansallisen ja kansainvälisen taiteen välillä oli kapea näkökulma tilanteeseen.

Toisaalta on muistettava, että abstrakti ilmaisu oli alkanut muodostua nimenomaan hallitsevaksi suuntaukseksi, eikä se siten voinut tarkoittaa

¹¹⁰ Reitala 1982, 449.

viimeisintä avantgardea. Se, että abstrakti ilmaisu oltaisiin esimerkiksi kokonaan sivuutettu, olisi ollut varsin radikaalia ajattelua. Esimerkiksi Yhdysvalloissa abstraktista ekspressionismista muodostui sellainen suuntaus, jota "kaikki seurasivat". Abstraktista ekspressionismista poikkeaminen tarkoitti silloin marginaalisuutta.¹¹¹ Suomessa informalismin tilanne saattoi olla samankaltainen tässä suhteessa, jolloin itse asiassa oltiinkin sidottuja seuraamaan informalismia.

Informalismin vastustajat kritisoivat sitä konkretismin vanavedessä syntyneeksi lempilapseksi, jolta hyväksyttiin kaikki ala-arvoisetkin yrittelyt.¹¹² Informalismin omaksumisella oltiin näennäisesti saavutettu koko kansainvälisen modernismin vuosikymmenien saavutukset yhtäkkiä. Jos maalauksen ulkoinen olemus olikin ajankohtainen, aatteiltaan Suomen taidemaailma oli edelleen taantumuksellinen ja modernia vastustava.¹¹³ Toisaalta taas se tarjosi sopivan tilaisuuden hyväksyä ei-esittävä ilmaisu. Informalismi saavutti huomattavan vankan aseman Suomessa verrattuna muihin maihin, sillä esimerkiksi myös Ruotsissa sen puolesta syntyi ryhmittymiä, kuten seitsemän taiteilijan perustama Aktiv Färg vuonna 1961.¹¹⁴ Silti sen asema ei Ruotsissa korostunut laajamittaiseksi koko valtakuntaa koskevaksi suuntaukseksi, kuten Suomessa tapahtui.

4.1 Ekspressionismin perinne

Suomessa informalismin analysoitiin saaneen erityisesti esteettisesti puhtaan tyylillisen muodon. Palaan vielä täsmentämään perusteita ekspressionismin traditioon ja mitä se merkitsi informalismille. Modernismin ja ajankohtaisuuden tavoittelemisen ei voinut olla ainoa tekijä suuntauksen suosioon. Ekspressionismiin liitettiin sellaisia ominaisuuksia, jotka sopivat sekä informalismin mukaiseen maalaustapaan että suomalaisen taiteen traditioon. Esimerkiksi Kaitavuori

¹¹¹ Kultuuridokumentti: Rauchenberg.

¹¹² Karjalainen 1990, 76.

¹¹³ Osipow 1972, 40-44.

¹¹⁴ Valkonen-Valkonen 1986, 10.

tulkitsee ekspressionismin informalismin taustapuheeksi, sillä näitä yhdisti samanlainen taidekäsitelmä.¹¹⁵

Ekspressionistista ilmaisutapaa pidettiin taiteellisesti suomalaisuuteen sopivana ilmentymänä ja erityisesti suomalaisten taiteilijoiden maalaustapana. Sallisen varhaistuotannon jälkeen sitä ilmeni kuitenkin pikemmin yksittäisillä taiteilijoilla kuin kokonaisella taiteilijakansakunnalla. Oman sisäisen maailman ilmaiseminen taiteellisin keinoin oli vapaata ekspressiota, joka informalismissa toteutui ei-esittävänä viivojen rytminä. Edelleen on huomioitava, ettei ekspressionismia sinänsä voida pitää suomalaistaiteilijoiden yksinoikeutena, vaan se kuuluu taiteen yleisiin ilmaisukeinoihin. Tämä sopi puolestaan modernismin mukaiseen universaalisuus-ajatteluun.

Informalismin saama laaja ja suosiollinen vastaanotto johtui osittain Soili Sinisalon mukaan myös luonteemme tunneperäisyydestä ja luonnonyhteyden romanttisuudesta, johon informalismi hänen mukaansa sopi erinomaisesti.¹¹⁶ Tätä näkökulmaa ja sen ylläpitämistä on syytä tarkastella kriittisesti. Onko sellainen ajatus perusteltavissa, että ainoastaan suomalaiselle luonteelle kuuluu tunneperäisyys. Vaikuttaa varsin epätodennäköiseltä, ettei muilla kansakunnilla olisi yhteyttä heitä ympäröivään luontoon. Mielestäni tulkinta suomalaisuuden romanttisuudesta, luonnon läheisyydestä kuuluu inhimillisiin piirteisiin, jotka puolestaan ovat jälleen modernismin mukaisia pyrkimyksiä löytää taiteen ilmaisukeinoin jotain yhteistä ja universaalia. Mielestäni myös tunneperäisyyden nimeäminen taiteellisen toiminnan luonteenomaisuudeksi on myös varsin vaikeasti todennettavissa oleva ominaisuus - miten voidaan tunneperäisyys tai älyllisyys todeta maalauksessa. Ajatus suomalaisen taiteen tunneperäisyydestä liittyy kiinteimmin suomalaisuus-myyttiin, mikä on luonut taiteilijajanoja, joiden ominaisuuksiin kuuluvat juuri tunneperäisyys, aitous, koskemattomuus jne. Nykyisin suomalaisessa taidehistoriassa ollaan vähitellen purkamassa tällaista ylistävää ja romantisoivaa tarkastelutapaa, joka on aiemmin liittynyt taiteemme tulkintoihin. Toinen taiteen suomalaisuusmyytti

¹¹⁵ Kaitavuori 1993, 5.

¹¹⁶ Sinisalo 1982, 30.

kuvataiteen yhteydessä on ollut suhde luontoon: suomalaiset järvimaisemat, metsien runsaus, Lapin omaleimaisuus, Kolin maisemat tai lakeuden avaruus ovat innoittaneet taiteilijoitamme. Näin on taidehistoriaamme yhä uudelleen kirjoitettu ja ylläpidetty myyttiä suomalaisten tunneperäisestä suhteesta luontoon. Myös tätä on kuitenkin vähitellen alettu purkaa.

Marraskuulaiset olivat luoneet pohjan voimakkaalle ilmaisuksellisuudelle, joka jatkui 1940-luvulla muiden muassa Helge Dahlmanin ja Aimo Kanervan teoksissa.¹¹⁷ Tyko Sallisen merkitystä suomalaisena ekspressionistina ei ole syytä ohittaa tässä yhteydessä, vaikkei sitä ole aiemmin liitetty erityisen kiinteästi informalismiin. Kuitenkin sallislainen ekspressionismi on saanut taidehistoriankirjoituksessamme korostetun roolin ja sen kautta selitetään miltei kaikkea ekspressiivistä ilmaisuvoimaa, mitä on löydettävissä. Lokakuulaisten keskeisin toiminta-aika oli 1940-luku, jolloin Aimo Kanerva oli mukana. Hänen jopa aggressiiviseen maalaustapaansa kiteytyi ajan ekspressionismin vahvistuminen ja taistelu aidon ja koskettavan taiteen puolesta. Muoto ilmeni taiteilijalla radikaalisti vapaana värin rytminä, joka ei noudattanut perinteitä kuvaamistapaa. Hänen ekspressiivisyyteen liittyi pelkistämistäkin, joka puolestaan vanhoillisille arvostelijoille näytti luonnostelulta.¹¹⁸

Ekspressionismin uutta ilmaisumuotoa ennakoi Salme Sarajas-Korte, jonka mukaan ekspressionismi ilmenee tulevaisuudessa erilaisessa muodossa, ehkäpä eri nimellä, mutta sen tehtävä oli edelleen muistuttaa, että taiteen tuli luoda uutta elämää, uusia muotoja eikä palvella kuolleita ajatuksia.¹¹⁹ Tämä ajatus sisälsi jälleen modernistisen vaatimuksen kehityksestä ja jatkuvasta uudistumisesta.

Ajatus ekspressiivisesti itseään ilmaisevasta taiteilijasta sopi edelleen myös modernismin mukaiseen ideologiaan. Taiteilija toteutti siinä omaa itsenäistä ilmaisuaan, joka oli yhteiskunnallisista ja moraalisisista velvoitteista vapaata. Gablikin mukaan modernismi epäonnistui juuri tässä

¹¹⁷ Sinisalo 1990, 181.

¹¹⁸ Sinisalo 1983, 4.

¹¹⁹ Sarajas-Korte 1959, 88.

suhteessa: se menetti kaikkinaisessa individualismissaan yhteyden sosiaaliseen moraaliiin.¹²⁰ Informalismi ei suoraan langennut samaan ansaan, sillä oli hyvinkin vahva kontakti omaan yhteiskunnalliseen kontekstiinsa sekä suomalaisittain että kansainvälisessä suuntauksessa. Molempia yhdistivät sotien koettelemukset ja taiteilijoiden ilmaisu, ekspressio käsitteli sitä individuaaleina, mutta se oli tietoinen yhteisöllisestä tilanteesta.

Nykyisestä näkökulmasta on esitetty teoriaa koko modernismin epäonnistumisesta.¹²¹ Tässä tutkimuksessa ajatuksena on tarkastella informalismin toteutumista yhtenä modernismin suuntauksena, mutta onko sen lähtökohta jo kysymyksenasettelultaan umpikujassa. Jos tällainen näkökulma hyväksyttäisiin kriitikittömästi, ja jos modernismi kokonaisuudessaan epäonnistui, ei olisi mahdollista, että jokin sen osa-alueista olisi onnistunut yhtään paremmin. Toisaalta epäonnistumisena ei voi ajatella ajautumista kehään tai umpikujaan. Modernismin mukainen jatkuva uudistuminen ja rajojen rikkominen ei voinut jatkua loputtomiin, vaan informalismi kuului niihin viimeisiin suuntauksiin ennen sen teorian hajoamista ja muuttumista uudeksi kokonaisuudeksi, jota ryhdyttiin nimeämään postmodernismiksi. Modernismin umpikujan keskeinen tekijä oli sen itsensä kanonisoituminen ja muuttuminen hallitsevaksi suuntaukseksi - siitä itsestään tuli ilmaisutapa, jota se vastusti.

4.2 Maisema ilman horisonttia

Suomalainen informalismi säilyi ei-esittävydestään huolimatta ilmeeltään maisemallisena, joskin informalistit pyrkivät ilmaisussaan välttämään selkesti hahmotettavia muotoja. Vaikka varsinainen esittävä maisemamaalaus olikin hylätty, niin uusi suuntaus mahdollisti luonnon kuvaamisen uudesta perspektiivistä. Kotoiseksi nimitetty luonnontuntu säilyi, mutta samanaikaisesti taiteilijat toteuttivat uutta kansainvälistä ilmaisua.¹²² Informalismi antoi keisarille uudet, modernit vaatteet.

¹²⁰ Gablik 1984, 120.

¹²¹ Gablik 1984 ; Lintinen 1989, 7.

¹²² Sinisalo 1982, 30.

Tämä uusi ilmaisu oli ilmeisen outoa, eikä siihen oikein osattu suhtautua. Perinteinen luontokuvaus esittävine aiheineen oli mennyttä, eikä luonnon olemusta osattu katsoa vielä laajaksi auenneena avaruutena. Taiteemme historiaan keskeisesti kuulunut luonnonkuvaus, maisema oli muuttunut. Uuden ajan teknillistyvää maailmaa ei koettu maalauksellisena, joten oli käännäyttävä toiseen suuntaan. Taiteilijan oma sisäinen maisema sopi ekspressionismin perinteeseen ja romanttissävyyiseen abstraktioon uudesta, auenneesta avaruudesta. Sielunmaisemaa ei rajannut horisontti. Luonteenomaisena meidän mentaliteetillemme olikin pidetty tummasävyistä ja melankolistakin romanttisuutta.¹²³ Kaikkein merkittävien vapaan ilmaisuuden puolestapuhuja oli Vehmas, joka näki uuden ajan koittaneen: "--vanha puolenvuosisataa kestänyt klassismi tekee kuolemaa ja uusi toistaiseksi hapuileva romantiikka marssii voittoisasti esiin."¹²⁴ Vehmaksen yltiöromanttinen informalismin ylistys on siirrettävä historiaan, ja sitä on tarkasteltava kriittisesti ja suodattaen. Hänen tapansa tulkita taidetta pohjautuu tunteelliseen eläytymiseen, jossa subjektiivisella tunne-estetiikalla oli suuri merkitys. Hänen estetiikkansa jätti jälkensä suomalaiseen taidehistoriaan, sillä hän toimi keskeisessä roolissa aikansa taidemaailmassa.¹²⁵ Kontekstuaalisesti Vehmaksen merkitys kuitenkin edesauttoi informalismin hyväksymistä osaksi suomalaista taidekenttää.

Ajatukseen maalauksellisesta sielunmaisemasta sopi tiukasta rakenteellisesta kompositiosta vapaa ilmaisu. Kääntymistä omiin sisäisiin tuntoihin tulkittiin nimenomaan toisen maailmansodan kokeneen sukupolven keinona selviytyä ja ilmaista tilannetta maalauksen keinoin. Yhteiskunnallisen kontekstin merkitys oli tärkeä vaikuttaja muualla Euroopassa ja Suomessa. Molempien lähihistoriaa painoi sotien taakka, jota taiteessa paettiin sisäiseen maailmaan.¹²⁶ Vehmas meni tulkinnassaan niin pitkälle, että hän piti varmana nykytaiteilijoiden eristyneisyyttä yhteiskunnallisesta, aineellisesta ja teknillistyneestä

¹²³ Sinisalo 1990, 185.

¹²⁴ Vehmas 3.7.1960.

¹²⁵ Reitala 1982,449.; Ks. myös tarkemmin Vehmaksen taidekäsityksestä: Ojanperä, Riitta, 1988.

¹²⁶ Vehmas 1960, 59.

suhteesta ympäröivään elämään.¹²⁷ Hän viittasi Haftmanniin, joka totesi informalistien kääntyneisyyden omiin sisäisiin tuntoihin, muttei tulkinnut tilannetta yhtä jyrkästi kuin Vehmas.

Sisäisen maiseman kuvaus perustui nimenomaan tunneperäiseen ilmaisuun. Pidän outona ja sangen naiivina näkemyksenä älyn ja tunteen vastakkainasettelua jopa siinä määrin, että informalismi edustaisi pelkästään tunnetta ja konkretismi älyä. Näin ollen tunne ja äly olisivat toisensa poissulkevia. Vehmas jopa kirjoitti, ettei suomalaiselle mentaliteetille sovi älyrustailut. Tämäntyyppinen subjektiivisuuteen perustuva mielipidekirjoitus suomalaisesta taiteesta ja taiteilijoista kertoo oman aikansa taidenäkemyksistä. Yhtäläillä informalistiseen ilmaisuun kuuluu tunne ja äly kuin geometriseen abstraktioon äly ja intuitio. Varmasti myös konkretistien ja konstruktivistien työhön kuuluu esteettisen harmonian tavoittelu, jonka taiteilijan silmä näkee, aistii ja *tuntee*. Mielestäni älyn ja tunteen vastakkainasettelu kuvastaa suomalaisen taidemaailman taantumuksellisuutta, siitäkin huolimatta, että se toivotti informalismin tervetulleeksi modernismin edustajana. On kyseenalaista, miten tunneperäisyyttä taiteessa voidaan edes todentaa, arvottaa ja analysoida. Kaikki taiteellinen ilmaisu syntyy periaatteessa tunteesta, ilmaisun tarpeesta, jonka lopulliset muodot poikkeavat toisistaan. Tämäntyyppinen asioiden vastakkainasettelu oli tyypillistä modernismin teorialle.¹²⁸

¹²⁷ Id.

¹²⁸ Sederholm 1994b, 189-190.

4.3 Informalismsin läpimurto: ARS 1961

Suomessa ensimmäinen merkittävä katsaus informalismista oli vuoden 1961 ARS¹²⁹, jossa pääpaino oli nimenomaan uudella kansainvälisellä ilmaisulla. Näyttelynä Ars 1961 rakentui kolmesta suuresta ryhmästä: Espanjan, Italian ja Ranskan osastoista, jotka edustivat johtavia uusimman taiteen edelläkävijöitä. Mutta mukana oli myös nuoria suomalaisia taiteilijoita, jotka olivat ennakkoluulottomasti tarttuneet uuteen ilmaisuun.¹³⁰ ARS 1961 näyttelyn tehtävää ja roolia suomalaisessa taidekentässä määriteltiin keskeiseksi:

--ensimmäinen yritys saada Suomeen määrääjain toistuva näyttely, joka antaisi kuvan niistä probleemeista, jotka kiinnostavat aikamme taiteilijoita ja esittelisi niitä saavutuksia, mihin etsivä ja taisteleva taide meidän aikamme on päässyt. Suomessa ei suurella yleisöllä enempää kuin nuorilla taiteiljoillakaan ole tilaisuutta nähdä riittävän usein modernin taiteen näyttelyjä, mistä on ollut seurauksena suoranaisten tietämättömyys siitä, mitä taiteen kentällä muualla on tapahtunut.¹³¹

Näyttelynä ARS 1961 oli varsinainen menestys sekä yleisön että taiteilijoiden keskuudessa. Helsingissä siihen tutustui ennätysmäärä 30 000 ihmistä ja se jatkoikin kiertonäyttelynä myös muihin Suomen kaupunkeihin: Jyväskylään, Turkuun, Tampereelle ja Hämeenlinnaan. Informalismsin aalto ulottui siten koko Suomeen ja erityisesti lehdistössä huomioitiin uusi taidesuuntaus. Tämä osaltaan antaa perusteltuja syitä

¹²⁹ Mikaela Weurlander on tutkinut pro gradu -tutkielmassaan informalismia nimenomaan ARS -61 -näyttelyn kautta. Hänen tutkimuksensa keskittyy kahteen ongelmaan: ARS -näyttelyn rooliin valaista informalismia ja analysoida sen suhdetta informalismin esiinmarssissa. ARS-näyttelyn keskeisyyttä ei ole tarkoitettu sivuuttaa, vaan se saa vähemmän huomiota, koska informalismia on jo tältä osalta tutkittu. (Weurlander 1990. ÅÅ)

¹³⁰ Ars 1961 Helsinki.

¹³¹ Saarikivi 1961b, 4.

siihen, että informalismi levisi myös taiteellisena ilmaisuna kaikkialle Suomeen.¹³²

Menestyksestään huolimatta ARS 1961 synnytti myös kriittisiä näkökulmia. Esimerkiksi Valavuoren mukaan nonfiguratiivisen taidekäsityksen räjähdysenomaisuus oli saanut loppunsa ja muoti-ilmionä se oli kulunut pois. Toisaalta hän jatkoi, että jäljelle oli jäänyt sen piilevä, todellinen panos, jolle viimeisimmän sysäyksen koko kehitykseen oli antanut ARS 1961, jossa ensimmäisen kerran ajankohtainen taide oli yleisön nähtävillä. Moderni taide tunkeutui täydellisen välinpitämättömyyden läpi, mitä hän piti kaikkein tärkeimpänä saavutuksena. Aikaa myöden sympatiat ja antipatiat muuttuivat ja vaihtuivat. Informalisin myrsky laantui ja yleisö antoi sille hyväksynnän, mutta kun yleisö hyväksyi, samanaikaisesti taiteilijat itse ja taiteen tuntijat puolestiaan alkoivat nähdä sen vaarat ja rajoitukset.¹³³ Valavuoren mukaan ARS 1961 oli edellisen vuoden Venetsian biennalen väljähtänyt versio, jonka tarjonta oli erityisen heikko, mutta silti vaikutuksiltaan hyvin merkittävä. Suomessa esitetty informalismi heijasteli hänen mukaansa nopeaa omaksumista ja sen vuoksi ulkokohtaisuutta. Täällä nähtiin enää heijastus siitä kiihkeästä etsimisestä, mikä oli tapahtunut edellisellä vuosikymmenellä Euroopassa ja kansainvälisessä taiteessa.¹³⁴ Kontekstuaalisesti tilanne oli siis täynnä ristiriitoja. Informalisin oli tarkoitus modernisoida Suomen taidetta, vaikka toisaalta sitä samanaikaisesti pidettiin taiteellisesti jo ohi menneenä suuntauksena.

Mikaela Weurlanderin tutkimus tuo esille kiintoisan tosiasian siitä, miten vähän näyttelyn suomalaisilla tekijöillä oli vaikutusmahdollisuuksia ARS 1961 sisältöön. Ulkomaisesta taiteesta ainoastaan Ranskan osaston kohdalla näyttelykomitealla oli mahdollisuus tehdä omia valintoja taiteilijoista.¹³⁵ Keskeinen rooli Ranskan osaston kokoamisessa oli Maire

¹³² Weurlander 1990,46.

¹³³ Valavuori 1962, 28-29.

¹³⁴ Ibid., 36.

¹³⁵ Weurlander 1990, 40.

Gullichsenilla.¹³⁶ Hänen suhtautumisensa informalismiin oli kielteinen, eivätkä Ranskan edustajat siten olleet suuntauksen edustajia. Weurlanderin mukaan Ranskan osasto saikin kritiikkiä osakseen: ensinnäkään taiteilijat eivät edustaneet nykytaidetta, ja toiseksi valitun vanhemman sukupolven taiteilijoiden teokset eivät olleet laadultaan parasta - eikä edes toiseksi parasta.¹³⁷

Varsin kiintoisaa oli myös kriitikoiden ja kirjoittajien suhtautuminen 1960-luvun alkupuolen Suomen taiteeseen. Esimerkkinä Uexküllin artikkelit, jotka ilmestyivät aivan peräkkäin 4. ja 10. helmikuuta, 1961. Ensimmäinen on otsikoitu: "Epämääräinen informalismi värittää vuosinäyttelyä" ja heti perään: "Espanjalainen Feito ennätti piristämään vuosinäyttelyä".¹³⁸ Näin esimerkiksi tiedotusvälineiden suhtautuminen informalismiin muuttui merkittävästi viikonkin sisällä. Varsinainen tutkimukseni ei ulotu käsittelemään lehdistön vastaanottoa informalismista, mutta se sai aikanaan laajaa julkisuutta.¹³⁹

4.4 Marraskuusta Lokakuun kautta Maaliskuuhun

Kuten edellä olen lyhyesti tuonut esiin, oli ekspressionistisillä ryhmittymillä sangen suuri merkitys informalismin taustalla. Sallisen johtama Marraskuun ryhmä maalasi kansalliselle elinpiirille ja sen ihmisille uusia piirteitä kansainvälisestä taiteesta, lähinnä kubismista ja ekspressionismista. Ekspressionistiset teokset ilmensivät rajua alkuperäisyyttä ja voimakasta tunnepitoisuutta. Väriasteikko noudatti tummaa, murrettua skaalaa ja itäsuomalainen ihmistyyppi oli keskeisessä

¹³⁶ Maire Gullichsen kritisoi vuonna 1962 Venetsian biennalen Suomen osastoa: "Kuinka Suomessa tunnetaan asioita niin huonosti, ettei tiedetä 'informalismin' kovin lyhyen elinajan olevan ohitse. Lehdistä päätellen näyttelyaineisto vaikuttaa enimmäkseen 'nuhalta kankaalla' eikä kuvanveisto ole paljoa parempaa. Sellaisia kantojahan on katseltu huvin vuoksi ja kyllästymiseen saakka. (Valkonen-Valkonen 1986, 10.)

¹³⁷ Weurlander 1990, 40-41.

¹³⁸ Uexküll IS 4.2.1961 ja 10.2.1961.

¹³⁹ Ks. esim. Weurlander 1990.

roolissa.¹⁴⁰ 1920-luvulla ekspressionismille näytti olevan edessä hyvä tulevaisuus ja sen jatkajina nähtiin 1923 perustettu Nuorten ryhmä. Toisin kuitenkin kävi. Sallisen alkuvoimaisuuskin kesyyntyi ja cézannelainen levollisuus piirtyi siihen. Vaasalaisen Eemu Myntin väriekspressionismissa tosin jatkui sallislainen varhainen ekspressionismi, mutta hienostuneemmassa muodossa. Taiteilijan voimakkaat värit olivat peräisin Ranskasta ja Italiasta, missä Myntti työskenteli miltei koko 1920-luvun.¹⁴¹

1930-luvun alussa puolestaan Lokakuun ryhmä viritteli samaa ekspressionismia maalauksiinsa. Grönvallin, Krohnin ja Tohkan vuonna 1934 perustama taiteilijaryhmä vastusti aikansa modernismin vastaista taidepolitiikkaa. Vasta 1940-luvusta tuli heidän taiteensa aktiivisinta aikaa, jolloin mukaan olivat tulleet Aimo Kanerva, Mikko Laasio, Helge Dahlman ja Oskari Jauhiainen.¹⁴² Myös Lokakuun ryhmä asetettiin vastakkaiseksi silloisen kansainvälistä abstraktia taidetta edustavan Prisma-ryhmän kanssa. Tämä vastakkainasettelun kaava toistui kolme kertaa, mikä on merkillepantavaa. Ensin vastakkain asetettiin Marraskuu ja Septem, toisena vastaparina nähtiin Lokakuu ja Prisma ja kolmantena Maaliskuulaiset (informalismi) ja konstruktivismi. Vastakkainasettelu johti yleistykseen ja yksinkertaisti koko taidekentän kahteen vastapuoleen. Modernismin aikakaudelle onkin ehkä tyypillistä tietynlainen dualismi ja postmodernismin myötä taiteellinen pluralismi oli keskeistä. Mielestäni on aika siirtyä yleistyksistä analyysiin ja tarkastella suuntauksia suhteessa toisiinsa, eikä toistensa vastakohtina. Suomalainen 1960-luvun taiteen tilanne kokonaisuutena argumentoi sitä vastaan, että suuntaukset sulkiivat toisensa pois. Luontevasti taiteilijat siirtyivät oman kehityksensä mukaan yhdestä suuntauksesta toiseen, ilman ideologista ristiriitaisuutta. Esimerkiksi informalismi sai tuomionsa loppuunkulumisestaan siksi, että oli olemassa taiteilijoita, jotka jättivät sen taakseen ja siirtyivät uusiin ilmaisumuotoihin. Tällainen yksinkertaistaminen tuskin antaa täsmällistä kuvaa todellisesta tilanteesta.

¹⁴⁰ Reitala 1990, 234.

¹⁴¹ Salin 1991, 52.

¹⁴² Sinisalo 1983, 4.

Maaliskuulaiset perustivat ryhmänsä tietoisina heitä edeltäneistä Marraskuulaisista ja Lokakuulaisista ja osittain nimitys valittiin tästä syystä.¹⁴³ He esiintyivät nimenomaan yhdessä taiteilijaryhmänä, jonka jäsenet toteuttivat informalismia taiteilijayksilöinä. Heille Taiteilijain vuosinäyttely samoin kuin Nuorten näyttely olivat hengeltään vieraita, sillä he halusivat esittää uutta ja mielenkiintoista ilmaisua.¹⁴⁴ Se oli esimerkki ryhmittymästä, joka oli ideologiassaan ja toiminnassaan väljä ja vapaamuotoinen, ja jolla ei ollut esimerkiksi poliittista ideologiaa. Suomalaisille taiteilijaryhmille ei ollut tyyppillistä ylipäätään manifestien kirjoittaminen ja tiukka jäseniensä toiminnan tarkkailu. Yhdessä Maaliskuulaiset ajattelivat kuitenkin voivansa helpommin järjestää näyttelyitä. Uusia jäseniä tuli mukaan ja tiukkaa yhteisnäyttelypolitiikkaa ei ollut. Useat heistä toteuttivat informalistista ilmaisua, mutta monet palasivat yhä enemmän esittävää ilmaisua lähenevään maalaustapaan. Yhdistäväksi tekijäksi riitti ajatus, että he työskentelivät samassa ajassa ja samassa paikassa, Suomessa.

Maaliskuun ryhmä syntyi vuonna 1962, kun nuoret informalistit pitivät yhteisnäyttelyn ajatuksenaan pysyvä kokoonpano. Varsinaisesti ryhmä perustettiin kuitenkin vasta kaksi vuotta myöhemmin, jolloin mukana olivat Lauri Ahlgrén, Mauri Favén, Reino Hietanen, Kimmo Kaivanto, Ahti Lavonen, Kauko Lehtinen, Jaakko Sievänen, Esko Tirronen ja Antti Vuori. Kuvanveistäjistä ryhmässä olivat mukana Heikki Häiväoja, Harry Kivijärvi, Laila Pullinen, Kain Tapper ja Aimo Tukiainen. Myöhemmin ryhmään liittyivät vielä Mauno Hartman, Ulla Rantanen, Kimmo Pyykkö ja Arvo Siikamäki.¹⁴⁵

Mielestäni tämän taiteilijaryhmän toiminta ja olemassaolo kuvastaa sangen hyvin 1960-luvun suomalaisen taiteen kehitystä. Jotkut aloittivat informalismin parissa ja jatkoivat sitä, toiset alkoivat ottaa kantaa teostensa kautta ja siirtyivät lopulta pop-taiteeseen ja toiset puolestaan tiukensivat informalistista otettaan tyyliksi, joka sai nimekseen vapaa

¹⁴³ Peltola 1989, 9. Ks. myös viite 20. Jaakko Sieväsen muistinpanojen mukaan nimitys Maaliskuulaisuus pohjautuu kevääseen ja uuteen, joka ei ole vielä valmista.

¹⁴⁴ Id.

¹⁴⁵ Peltola 1989, 9.

abstraktio. Edelleen surrealismin aineksia tuli käyttöön ja selkeä uusrealismin kausikin sai tekijänsä. Tilanne argumentoi sen puolesta, että informalismin myötä suomalainen ilmaisu *vapautui, monipuolistui ja modernisoitui*.

Maaliskuulaiset ryhmänä saavuttivat tavoitteensa. He järjestivät yhteisiä näyttelyitä ja saivat niiden kautta huomiota taiteilijayksilöinä. Ryhmän toiminnan loppuminen tarkoitti sitä, etteivät he enää tarvinneet toistensa tukea samassa määrin, mutta varsinaisesti se ei koskaan hajonnut. Nykyisin 1960-luvun Maaliskuulaiset, nuoret uraansa aloittelevat taiteilijat, ovat vakiinnuttaneet paikkansa Suomen taiteessa ja heidän asemansa merkittävänä suomalaisina taiteilijoina on varsin kiistaton.¹⁴⁶ Maaliskuulaisuus on jossain määrin verrannollinen informalismiin. Tässä tutkimuksessa olevat taiteilijat Lavonen, Kaivanto, Lehtinen, Hietanen ja Ruutsalo kuuluivat viimeistä lukuunottamatta ryhmään. Se on eräs peruste valintaani juuri näistä taiteilijoista. Ruutsalon asema on poikkeuksellinen, että hän oli siirtynyt jo toisenlaiseen tekotapaan jo ennen Maaliskuulaisten perustamista.

Omasta näkökulmastani katsottuna on silmiinpistävää, että vielä nykyisin informalismista ylläpidetään 1960-luvulla kirjoitettuja näkemyksiä. Ehkä ei ole pyrittykään arvioimaan uudelleen suuntauksen merkitystä, mutta esimerkiksi Jyrki Siukosen artikkelissa informalismin tarkastelu yhä 1990-lopulla seuraa konventioiksi muuttuneita näkemyksiä. Tällä tarkoitan hänen artikkelia "Kävi matkallaan useissa taidemuseoissa, joissa näki sekä vanhaa että uutta taidetta. Mietteitä maaliskuulaisista ja suomalaisesta taiteesta" (1998). Hän kirjoittaa, että "--muu maailma unohti kuitenkin informalismin suhteellisen pian vuoden 1960 Venetsian Biennalen jälkeen, ja niinpä 1960-luvun puolivälissä monista suomalaisistakin alkoi tuo tyyli tuntua hieman jälkijättöiseltä."¹⁴⁷ Kyseenalaistan näkemyksen ajankohtaisuuden ja kritisoin sitä näkemystä, jolle se ainoa tapa nähdä informalismin merkitys Suomen taiteessa. Vaikuttaa kovin perusteettomalta kirjoittaa vuonna 1998 nuorten 1960-luvun taiteilijoiden pohdinnoista, että informalismi on jälkijättöistä.

¹⁴⁶ Ibid., 13.

¹⁴⁷ Siukonen 1998, 129.

5 Esteettiset objektit - informalismin esimerkkejä

Konkretisoin tutkimuskohdettani todellisilla taideteoksilla, estettisillä objekteilla, jotka on pääosin valittu Vaasassa sijaitsevasta Kuntsin taidekokoelmasta. Kuntsin taidekokoelma on konsuli Simo Kuntsin¹⁴⁸ (1913-1984) keräämä taidekokoelma, joka muodostaa valtakunnallisesti huomattavan kokonaisuuden tämän vuosisadan sekä suomalaisesta että kansainvälisestä kuvataiteesta.¹⁴⁹

Simo Kuntsin yksityiskokoelma säätöitiin vuonna 1970 ja taidekokoelman hoito siirtyi Vaasan kaupungille. Vastaanottaessaan kokoelman Vaasan kaupunki teki sopimuksen 17. joulukuuta 1970 Simo Kuntsin kanssa. Erityisen tärkeitä sitoumuksia sopimuksessa olivat ehdot, joiden mukaan kokoelma tulisi olla julkisesti esillä ja kokoelmaa tulisi kartuttaa vuosittain niin, että sen kehittyminen jatkuisi myös tulevaisuudessa. Kuntsin taiteellisina neuvonantajina toimivat sekä professori Leena Peltola että professori, taiteilija Kauko Lehtinen. Simo Kuntsi teki teosten hankintapäätöksiä tietävästi varsin itsenäisesti, mutta hän käytti sekä edellä mainittuja asiantuntijoita ostojen varmistamisessa. Kuntsin kokoelman sisältö kertoo taiteellisten neuvojen vaikutusten vahvuudesta verrattaessa muihin suomalaisiin modernismia sisältäviin kokoelmiin.¹⁵⁰

Nykyisin Vaasassa toimiva Kuntsin säätö hallinnoi taidekokoelmaa ja sen hallituksessa on edustus Kuntsin suvulla, Vaasan kaupungilla, Suomen Taiteilijaseuralla, Ateneumin taidemuseolla ja taiteilijakunnalla. Kuntsin

¹⁴⁸ Simo Kuntsi pääsi ylioppilaaksi Vaasan lyseosta ja suoritti ekonomin tutkinnon 1934. Kaksi vuotta myöhemmin hän aloitti Vaasan Höyrymylly Oy:n palveluksessa ja yhtiön varatoimitusjohtajaksi hänet nimitettiin 1968. Hänellä oli taiteeseen liittyvien luottamustoimien lisäksi lukuisia taloudellisen alan tehtäviä: Ekonomiliiton hallituksen varapuheenjohtaja 1961-63, MTV:n johtokunnan jäsen vuodesta 1963, Mainostajien liiton johtokunnan jäsen 1967 lähtien. Hän toimi Norjan varakonsulina Vaasassa 1946-60.

¹⁴⁹ Ks. Kuntsin taidekokoelman kokoelmaluettelot, 1991-1993.

¹⁵⁰ Vertaa esimerkiksi Sara Hildénin taidemuseon kokoelmia, jotka ovat määrällisesti suuremmat, mutta sisällöllisesti samankaltainen Kuntsin kokoelmien kanssa. Vrt. myös Saastamoisen säätö, Kuopio ja Jenny ja Antti Wihurin Säätö, Rovaniemi.

taidekokoelman suomalaisen modernismin kokoelmasta valikoima teoksia oli esillä Vaasan kauppaoppilaitoksella vuosina 1970 - 1997.

Simo Kuntsin rooli Suomen taiteessa ei rajoittunut pelkäsi keräilijäksi. Hän toimi Suomen taide-elämän keskeisissä luottamustehtävissä, joita olivat esimerkiksi Nykytaide ry:n jäsenyys ja myöhemmin puheenjohtajuus, Suomen Taideakatemian edustajiston jäsenyys, Akseli Gallén-Kallelan Säätiön edustajiston jäsenyys, Kulttuurirahaston Kuvataidejaoston puheenjohtajuus,¹⁵¹ Cité de International Arts'n Suomen osaston jäsenyys ja Maecenas-killan toiminta. Kuntsi kirjoitti myös Taide-lehteen ja oli mukana organisoimassa monia kansainvälisiä näyttelyitä Suomeen.

Taiteen keräilijöinä Simo ja Kaisa Kuntsi hankkivat kokoelmiinsa nimenomaan suomalaista ja ulkomaista modernismia. Sotien jälkeen heidän ulkomaanmatkojensa tuliaisina oli usein taidetta ja ulkomaisen taiteen kokoelma alkoi vähitellen muodostua, kun he ystävystyivät sekä kansainvälisten galleristien että taiteilijoiden kanssa.¹⁵²

Kuntsin taidekokoelma jakaantuu neljään erilliseen kokoelmaan, joista merkittävin ja lukumääräisesti suurin on suomalaisen modernismin kokoelma (1B). Alkuperäinen lahjoituskokoelma sisältää vanhempaa suomalaista taidetta vuosisadan alusta vuoteen 1960 (1A). Ulkomaisen taiteen kokoelman muodostavat kaksi kokonaisuutta: ulkomainen maalaustaide (2) ja ulkomainen grafiikka (3).¹⁵³

5.1 Informalismin edustajia Kuntsin taidekokoelmassa

Kuntsin taidekokoelman sisältö painottuu juuri suomalaisen modernismin syntyyn, ja siksi eräiden kokoelmaan kuuluvien teosten avulla on mahdollista tarkastella aikakautta alkuperäisten taideteosten kautta. Edellä esitellystä Maaliskuun ryhmästä Kuntsin taidekokoelmassa on teoksia

¹⁵¹ KSA: Toimintakertomus 1978. ; Selistö 13.9.1981

¹⁵² Peltola 1993, 6. ; Laajoista yhteyksistä suomalaiseen ja kansainväliseen taidemaailmaan todistaa myös Simo Kuntsin laaja järjestämätön kirjeenvaihto.

¹⁵³ Kuntsin taidekokoelman kokoelmaluettelot 1991-1993.

kaikilta muilta paitsi Favénilta, Tirroselta ja Häiväojalta. Tosin kaikkien taiteilijoiden teokset eivät edusta informalistista ilmaisua. Kuntsin kokoelman 1960-luvun teokset myös sisältävät esimerkkejä konstruktivismista ja konkretismista, pop-taiteesta, uusrealismista ja kineettisestä taiteesta.

Kuntsin kokoelman 1960-luvun taiteilijoista Ahti Lavonen, Kimmo Kaivanto, Kauko Lehtinen, Reino Hietanen ja Eino Ruutsalo ovat toteuttaneet työssään informalismin mukaista ilmaisua. Samoin Otso Karpakka, Erkki Santanen ja Max Salmi voitaisiin kokoelmassa olevien teostensa kautta liittää mukaan tutkimukseen. Grafiikan alueella informalistisia kokeiluja tekivät Tuulikki Pietilä, Raimo Kanerva ja Lauri Ahlgrén. Marika Mäkelä ja Paul Osipow maalasivat 1980-luvulla 1960-luvulla vakiintuneen terminologian mukaisesti formaalisti määriteltynä informalismin mukaisia teoksia, ja Jan Kenneth Weckmanin maalaukset 1990-luvulle tultaessa toteuttavat erinomaisesti informaalia ilmaisua, kuten sitä oli 30 vuotta aiemmin kutsuttu. Näihin kolmeen viimeksi mainituun taiteilijaan palaan tarkemmin jaksossa, jossa pyrin osoittamaan 1960- ja 1980 -lukujen ilmaisun samankaltaisuutta.

Myös Kuntsin ulkomaisen taiteen kokoelma antaisi mahdollisuuksia tutkimukseen jatkoon, sillä kyseiseen kokoelmaan kuuluu esim. Jean Fautrier'n, Antonio Tápiesin, Maria Elena Vieira da Silvan, Jack Ottavianon ja Josef Krohan teoksia. Tutkimuksen rajauksen mukaisesti en kuitenkaan sisällyttänyt tutkielmaani ulkomaisia teoksia edes esimerkkeinä.

Tarkastelen lähemmin muutamia Ahti Lavosen, Kimmo Kaivannon, Kauko Lehtisen, Reino Hietasen ja Eino Ruutsalon teoksia, joiden kautta pyrin osoittamaan suomalaisen informalismin toteutumista. Taideteosten avulla konkretisoin informalismin ilmiötä ja analysoin niiden toimimista suomalaisena modernina taiteena. Tällöin tarkastelen maalauksia sekä historiallisessa kontekstissa että yksittäisinä esteettisinä objekteina, joiden yhteinen ilmaisu on kiinnostukseni kohteena. Käytän taideteosten analysointia välineenä tehtävässä, jonka tarkoitus on heijastella suomalaisen taidemaailman tilaa suhteessa informalismin esiinnousuun.

Perustelen vielä hieman täsmällisemmin teosvalintoja ja nimenomaan rajauksen ulkopuolelle jääneitä tutkimuskohteita. Lavosen ensimmäinen teos edustaa taiteilijan tuotannon keskeistä valkoista kautta ja on valikoitu mukaan siksi, että se ilmentää informalistista suuntausta erinomaisesti. Hänen kaksi tussipiirustustaan kertovat informalismin orientaalisista lähtökohdista ja kuvan lähenemisestä semioottista merkkiä ja kalligrafiaa. Lavosen teos *Punaista alumiinilla* (1969) tutkii jo kolmiulotteista toteutusta ja rajautuu siten tutkimuksestani pois. Kimmo Kaivannon teokset sijoittuvat vuosien 1962-68 välille, jolloin taiteilijan toteutti informalismia. Kuntsin kokoelmaan kuuluu myös Kaivannon teoksia nimenomaan vuodelta 1969, jolloin hän siirtyi kantaottaviin teoksiin sekä 1970-luvun maalauksia, joissa taiteilija käytti esittävää maalaustapaa. Kauko Lehtisen yli neljästäkymmenestä teoksesta olen valinnut mukaan kolme maalausta. Lehtisen omintakeinen työskentely on sangen johdonmukaista, ja useimmat teokset toimisivat tutkimuksessani hyvinä esimerkkiteoksina. Nämä kolme teosta ilmentävät kukin erilaista toteutustapaa taiteilijan muuten varsin yhdenmukaisessa tuotannossa. Myöskään käytännöllisistä syistä en voinut sisällyttää kaikkia Kuntsin taidekokoelmaan kuuluvia Lehtisen teoksia tutkimukseen. Myös Reino Hietasen teokset ilmentävät mielestäni kukin taiteilijan erilaisia toteutuksia informalismin sisällä. 1960-luvun teos, joita ei ole sisällytetty mukaan, eivät ilmennä mitään lisää mukana oleviin. Taiteilijan 1980-luvun teos *Periskooppi* (1980) ei edusta informalistista maalaustapaa, vaan kuvaa Hietasen erilaisia putki- ja lakanateemoja tuolta ajalta. Ruutsalolta mukaan valikoitui ainoastaan yksi maalaus, koska hänen muut teoksensa edustavat taiteilijan kineettisiä teoksia.¹⁵⁴

Erityisesti 1980-90 -lukujen osalta olen täydentänyt esimerkkejä Kuntsin kokoelman ulkopuolelta. Jukka Mäkelän maalaukset 1980-luvulla kuuluvat mitä ilmeisemmin informalismiin jatkumoon ja vielä tämän vuosikymmenen tekijöistä Marianna Uutinen toimii ulkopuolisesna esimerkkinä informalismin mukaisen maalaustavan jatkumisesta suomalaisessa taiteessa.

¹⁵⁴ Ks. tarkemmin Kuntsin kokoelmaluettelo Kuntsi 1B, josta ilmenee pois rajautuneiden teosten tiedot ja kuvat.

5.1.1 Ahti Lavonen (1928-1970)

Taiteilija Ahti Lavosen 1960-luvun tuotanto sisältää ehkä kaikkein puhtaimman informalismin toteutuksen Suomessa. Hän siirtyi ilmaisutapaan aivan 1960-luvun alussa matkustettuaan ja nähtyään kansainvälisiä esikuvia erityisesti Ranskassa. Ylipäätään Ahti Lavonen kuului suomalaisen 1960-luvun kuvataiteen keskeisimpiin edustajiin.

Hänen taiteellisena lähtökohtanaan oli 1960-luvulla itse maalauksen aine, materia ja pinnan rakenne ja informalismin suuntauksen mukaisesti hän käytti erilaisia tehokeinoja etsiessään materian olemusta. Kangas- ja paperinpalat, raaputustekniikka samoin kuin liiman ja hiekan sekoittaminen maalipigmentiin kuuluivat hänen kokeiluihinsa. Ahti Lavonen noudatti työssään myös informalistien ajatusta värin rajoittamisesta, jonka hän konkreettisesti teki tutkimalla ensin mustan värin variaatioita, jotka hänelle edustivat nimenomaan elämän, eikä surun symboliikkaa.¹⁵⁵ Siirtyminen valkoiseen kauteen lienee ollut luonnollinen. Valkoisuudessa taiteilija tutki tyhjyyden olemusta ja päätyi vähitellen lisäämään muutamia voimakkaita perusvärejä mukaan. Valkoisesta Lavonen siirtyi vielä 1960-luvulla hopeaan. Seuraava sitaatti todistaa hänen työskentelynsä vahvistavan monia niitä perusteita, jotka edellä on liitetty informalismiin.¹⁵⁶ Taiteilijana hän pohti työtään sangen analyyttisesti:

Valkeiden teoksieni perusajatus oli tyhjä tila...Tyhjä tila pelkkänä tyhjänä tilana oli minulle nyt uusi ihmeellinen seikkailu, johon halusin lähteä rehellisin mielin löytääkseni tämän tilan keskeltä jotain sellaista, jolla on merkitystä. Pohjolan lapsena tämä tyhjä tila valkeana, assosioi tietenkin alussa minulle meidän luontomme valkean puhtauden ja ajatukseni liikkuvat voimakkaasti luontomme naturaalisissa arvoissa. Minulle oli vaikea taistella itseni irti luonnon kahlitsevasta voimasta, että olisin päässyt keskelle abstraktimpaa ja kiinteämpää ajatusta, sitä jota kuitenkin etsin. - Aloin täyttää maalauksen koko peruspinnan massamaisella maalikerroksella, jonka raavin sitten täyteen peruselämää ja näin löysin

¹⁵⁵ Lavonen 1986, 14.

¹⁵⁶ Mattila 1986,102.

struktuurimaailman...Se avaruudellisuus ja aineettomuus, jonka olin luonut itselleni, muuttui nyt yhtäkkiä päinvastaiseksi ja aloin lähestyä ainetta, jopa mikroskooppisen tarkasti. Huomasin kävellessäni ulkona, että tarkkailin koko luontoa loppujen lopuksi vain kenkieni ja jalkojeni viereisiltä alueilta. Katselin kaikkia kiviä, puita ja pensaita läheltä... Avaruudellinen laajuus ja mitallisuus yhtyneenä aineelliseen läheisyyteen olivat saaneet uuden merkityksen, erilaisen kuin se, jolta olin lähtenyt. Olin tullut abstraktin taiteen puhtaalle alueelle.¹⁵⁷

Taiteilijan suhde luontoon oli keskeinen, mutta sen tarkastelutapa oli muuttunut. Hän tutki luontoa läheltä ja kuvaamalla maalauksessa yksityiskohtaa hän tuli kuvanneeksi luontoa makrokosmoksista. Hän toivoi, että katsoja pystyisi omalta osaltaan osallistumaan luonnon imaginääriseen luomiseen kuvapinnalla siten, että katseella voisi vaeltaa Lavosen maalauksen maisemassa. Tekstissä ilmenee myös selkeä halu ja pyrkimys irtautua luonnon esittävydestä ja löytä abstrakti ilmaisu tälle lähtökohdalle.

Maalaus *Musta ja punainen koroste* (1960) edustaa Lavosen valkoista kautta (kuva 1). Valkoisen, rappauksenomaisen pintansa lisäksi siinä on taiteilijan käyttämiä värillisiä korosteita. Niiden avulla hän pyrki keskittämään katsetta maalauksen maisemallisella pinnalla. Tämän kauden taiteilija ilmoitti päättäneen jo vuonna 1964.¹⁵⁸ Valkoista kautta, johon usein yhtenä osana liitetään sitä seurannut hopeinen kausi pidetään Lavosen omaleimaisimpana tuotantona. Myös Kuntsin taidekokoelmassa tämä valkoiseen kauteen sijoittuva teos on saanut merkittävän aseman. Kuntsin säätiön toimintakertomuksessa 1975, jolloin teos hankittiin, se mainitaan erityisen tärkeäksi.¹⁵⁹ Toisaalta juuri näitä samoja valkeita pintoja kritisoitiin niin veltoiksi, epäkiinnostaviksi kuin monokromaattisiksi.¹⁶⁰ Valkoisuuden maalaaminen kuului modernismin taidehistoriaan ja sen tunnetuin versio lienee Malevitsin suprematistinen sommitelma *Valkoinen neliö valkoiselle pohjalle* vuodelta 1918.

¹⁵⁷ Maaliskuulaiset ja 60-luku. 1989, 46. ; Ks. myös Ahti Lavonen, 1986, 14.

¹⁵⁸ Kruskopf 1965, 6.

¹⁵⁹ KSA: Toimintakertomus1975.

¹⁶⁰ Kruskopf 1986, 6.

Valkoisuuden taiteilija itse assosioi luontoon, mutta luonnon olemus oli muuttunut avaruudelliseksi tilaksi teoksen pintaan.

Informalismiin mukaiset materiaalikokeilut Lavonen koki toisinaan "mieltä painaviksi". Tulos ei vastannut ajatusta. Hän kohtasi konkreettisesti sen, että materiaan taivuttaminen hengen palvelukseen ei ollutkaan helppoa. Liiman ja hiekan yms. materiaalien tulos oli ollut raskas ja samea, eikä se tyydyttänyt taiteilijan pyrkimyksiä. Rannalta löytynyt hohkakivi toi ratkaisun ongelmaan saada maalauksen materiaan keveyttä. Uudet tekniset materiaalivaihtoehdot kuuluivat informalismiin kokeilevaan työskentelyyn ja Lavonen toteutti sitä muun muassa sekoittamalla hohkakivijauhetta muoviin, jolla hän sai aikaan helposti työstettävän massan. Sitä taiteilija käytti saadakseen valkoisuuteensa kevyttä ilmavuutta.¹⁶¹

Tussipiirrokset *Nimetön* (1962) ja *Preludi* (1963) (kuvat 2 ja 3) liittyvät idän taiteen kalligrafisuuteen, joka oli yksi merkittävä vaikuttaja informalismille. Teosten kohdalla voidaan pohtia sitä, ovatko ne taiteilijan pyrkimystä kielelliseen kommunikointiin vaiko puhtaasti visuaalisia siveltimenvetoja, ilmaisumuodon saaneita merkkejä. Tulkinta on avoin, mutta niiden olemassaolo kertoo, että idän vaikutukset ulottuivat Suomeen saakka. Kiinan taolainen filosofia vaikutti sekä ajatuksiin että kuvan toteutuksiin. Useat kansainväliset tyylin edustajat tutkivat kalligrafiaa ja toisaalta kiinalaissyntyinen Zao-Wou Ki edusti suuntausta Euroopassa. Hän esitti maalauksiaan myös Suomessa 1960-luvun alussa.¹⁶² Lavonen totesi itse orientaalin aiheksen hedelmöittäneen hänen omaa ilmaisuaan.¹⁶³ Toisaalta kalligrafiassa yhdistyi surrealisteilta ja Pollockilta peräisin oleva ajatus psykografiasta: psyykkisestä kirjoituksesta tai tasismin mukaisesta persoonan eleen merkistä. Tussipiirrokset toteuttavat myös informalismiin mukaista väriskaalaa ja edustavat tässä tutkielmassa esittelemääni mallia kalligrafisesta informalismista. Mustavalkoisuus korostaa teoksen kaksijakoista merkitystä kuvana tai kirjoituksena.

¹⁶¹ Lavonen 1986, 14.

¹⁶² Suomen taiteen vuosikirja 1963, 98.

¹⁶³ Valkonen O. 1977b, 31.

Lavosen työ keskeytyi ennen aikojaan jo vuonna 1970, eikä siten voida analysoida hänen suhtautumistaan informalismin mahdollisuuksiin aivan täsmällisesti. Jo 1960-luvun lopulla hän kuitenkin ehti siirtyä kolmiulotteiseen työskentelyyn sekä kirkkaisiin ja yhtenäisiin väripintoihin.¹⁶⁴

5.1.2 Kimmo Kaivanto (s.1932)

Kimmo Kaivanto oli myös 1960-luvun keskeisiä informalismin toteuttajia ja vieläpä sellainen, joka myöhemmin käytti informalismin mukaista ilmaisutapaa omiin kuvallisiin tarkoituksiinsa. Näin hän on myös konkreettinen esimerkki taiteilijasta, joka toteutti informalismia 1960-luvulla ja palasi siihen myöhemmin, joskin vain osittain. Alkuperäisistä suomalaisista informalisteista Esko Tirronen palasi kaikkein näkyvimmin takaisin informalistiseen maalaustapaan 1960-luvun jälkeen.

Taiteilija maalasi 1960-luvulla teoksia, joissa toteutui informalismin mukainen visuaalisuus hyvinkin monimuotoisesti: öljyvärein syntyi raskaampia ja voimakkaampia maalauksia ja guasseilla ja akvarelleilla kevyitä, herkkiä viivapiirustuksia. Näitä lyiris-ekspressiivisiä teoksia Kaivanto maalasi 1960-luvun alusta noin vuoteen 1968. Suomalaisessa taiteessa hän esittäytyi uuden vapaamuotoisen ilmaisun toteuttajana vuodesta 1962.¹⁶⁵

Voimakas perinne luontoon, maisemaan ja alkuvoimaisuuteen sai Kaivannon kohdalla uuden modernimman muodon. Suomalaiseen luontoon symbolisoitui taiteilijan informalismin sinisyys. Hän ei seurannut informalistien värin hylkäämistä, vaan ilmaisi suomalaisen luonnon sinisyyttä uudella muotokielellä.¹⁶⁶ Kaivanto säilytti omalle tyylilleen ominaisen etäisyyden ja esteettisyyden myös informalistisissa teoksissaan. Kuten Valkonen kirjoitti, hänen informalisminsa toteutti suuntauksen perusaineksia vaaleassa väriasteikossa ja graafisella

¹⁶⁴ Ahti Lavonen 1986, 16-17.

¹⁶⁵ Sinisalo 1986, 30.

¹⁶⁶ Id.

liikerytmillä. Hänen teoksistaan ei tapaa paksua värimassaa eikä raskasta paatoksellisuutta.¹⁶⁷ Hänen työskentelytapansa 1960-luvulla vastasi yleisiä informalismin työmetodeja, joihin Lepistön mukaan liittyi rituaalin ja ekstaasin luonnetta. Luominen on orgaaninen luonnon tapahtuma, joka perustuu intuitioon ja eläytymiseen.¹⁶⁸ Ekspressionismin perinne ei toteudu Kaivannon työssä, eikä hän löydä sisäisestä kosmoksesta aineksia ilmaisuunsa, kirjoitti Valkonen analyysissään Vuoden taiteilijasta 1982.

Pidän tätä näkemystä suhteellisen kapeana, koska sisäinen elämys lienee taiteilijalle keskeinen, vaikka hänen työskentelynsä lähtökohdat löytyisivätkin ulkoisesta impulssista. Erityisesti Kaivannon maalaustyöskentely sisältää mielestäni runsaasti aineksia subjektiivisesta eläytymisestä ulkoiseen todellisuuteen. Lepistön mukainen rituaalinen aines ja Valkosen analysoima kevyt sisäinen tunne eivät sulje toisiaan pois, mutta edustavat varsin kapeaa näkemystä Kaivannon taiteellisesta työskentelystä. Oman näkemykseni mukaan Kaivanto teki nimenomaan hyvin monimuotoisen tulkinnan informalismista, jotka vaihtuivat hänen tapauksessan mediumin, välineen vaikutuksesta. Tätä tulkintaa vahvistaa mielestäni edelleen se, että Kaivanto siirtyi hyvinkin kantaaottavaan ts. ympäristönsä tilaa kommentoivaan maalaustapaan 1970-luvulle tultaessa, mutta palasi informalismin mukaiseen ilmaisuun 1980-luvulla (ks. kuva 7). Hänen myöhemmin 1960-luvun loppuvuosista lähtien toteutetut kantaaottavat teoksensa kertovat yhteiskunnallisesta, poliittisista yms. yleishumaaneista aihepiireistä: sodasta, aseista, miehisyydestä, maailman ympäristön säästumisestä tai järvien umpeenkasvamisesta. Nämä aihepiirit eivät toki varsinaisesti liity informalismiin, mutta valottavat mielestäni Kaivannon taiteilijapersonallisuuden monimuotoisuutta.

Melko varhaisessa teoksessa *Geometrinen asetelma (1964)* voidaan nähdä vielä pitäytymistä osittain geometrisissä rakenteissa, jotka 1950-luvulla maassamme olivat edustaneet modernia ilmaisua (kuva 4). Teos on synteesi geometrisestä ja vapaamuotoisesta abstraktiosta, sillä taiteilija on yhdistänyt tekstuurimaalausta geometrisiin muotoihin. Tämä kuvasti

¹⁶⁷ Valkonen, M. 22.8.1982.

¹⁶⁸ Lepistö 1991, 204.

myös konkreettisesti taiteilijan siirtymistä geometrisyydestä informalismiin. Itse Kaivanto totesi sen tapahtuneen näin:

*Irtautuminen realismista oli lyhyt: Espanjan työt, vuoden -60 paikkeilla tehdyt geometriset kokeilut johtivat rytmillisempään, spontaanimpaan ilmaisuun, jolloin mystinen väri tuli mukaan. Sitten seurasi varsinainen informalismin vaihe vuoteen-62. Luonnonelementit ja mystinen väri oli oleellista.*¹⁶⁹

Kaivanto itse hyväksyy taiteilijauraansa informalismin, mikä on huomion arvoista. Varsin monet taiteilijat toteuttivat informalismia 1960-luvulla, mutteivat halua tunnustaa sitä. Informalismin suosion laajuus antoi sille negatiivisen sävyn. Esimerkiksi Juhani Linnovaaran 1960-luvun tuotannossa oli selkeä informalistinen vaihe. Kuitenkaaan häntä ei yleensä mainita suuntauksen yhteydessä.¹⁷⁰

Teoksessa *Auringonlasku (1968)* toteutuu tulkinta Kaivannon sinisyyden maisemallisuudesta, jossa säilyy tunne luonnosta, uudesta nonfiguraatiivisesta muotokielestä huolimatta (kuva 5). Teos on suuri ja vertikaali ja kuitenkin siinä on mukana voimakas maisemallisuuden tuntu, jota alaosan horisontaalilinjat korostavat.¹⁷¹ Teoksen yläosaa puolestaan hallitsevat voimakkaan ekspressiiviset, tekstuurimaiset siveltimenvedot, jotka taiteilija on jättänyt selkeästi näkyviin. Informalismin mukaista ajatusta maalauksen jatkumisesta yli teoksen on Kaivanto toteuttanut maalaamalla sinistä yli reunojen kehykset mukaanlukien. Samalta vuodelta oleva teos *Nauticus*¹⁷² viittaa veteen ja se johdattaa ajatuksen esimerkiksi suomalaiseen järvimaisemaan (kuva 6). Teoksessa Kaivanto ilmaisee sinisen maisemansa herkemmin, mutta nyt kuvapinta täyttyy dynaamisesta, ohuesta ja herkästä viivatekstuurista kokonaan.

¹⁶⁹ Lepistö 1991, 209.

¹⁷⁰ Linnovaara 5.1.1999.

¹⁷¹ Mattila 1986, 114.

¹⁷² Nauticus (lat.) laivaa t. laivamiehiä koskeva. Navigare-verbin johdannainen, joka liittyy teoksen veden maisemaan ja luonnontuntuun. Vastaavia teoksia samalta vuodelta ovat esimerkiksi Sara Hildénin taidemuseon kokoelmassa olevat Marinus ja Merellisiä seikkoja. (Kimmo Kaivanto 1992, 62.)

Samanlaisen viivan löytyminen oli tapahtunut jo 1962-63. Ensin yksittäinen viiva oli tärkeämpi kuin esimerkiksi valöörien kuvaus ja siitä kehitys johti eräänlaisen viivakudoksen löytämiseen.¹⁷³ Tällaisen viivatekstuurin käyttö oli ominaista informalismissa ja siinä itseasiassa toteutuvat Beardsleyn esteettisen elämyksen ominaisuudet: yhtenäisyys, monimuotoisuus ja intensiteetti. Yhtenäisyys toteutuu viivatekstuurin rakenteesta, joka täyttää koko kuvapinnan. Monimuotoisuus syntyy monokromaattisessa pinnassa pienistä ja kevyistä yksityiskohdista. Intensiteetti on puolestaan varsin vaikeasti todennettavissa oleva käsite, mutta maalauksen intensiteetti tarkoittanee voimakkuutta, sommittelun kestävyyttä.

Kaivanto kuuluu monipuolisimpiin informalismin tulkitsijoihin Suomessa. Romanttinen ja mystinen aines, joka kuului suuntaukseen tarjosi hänen työskentelylleen materiaalia vuosiksi eteenpäin. 1960-luvun alun tummat teokset ovat ilmeeltään pehmeitä ja tutkivat nimenomaan materiaalin mahdollisuuksia. Akvarellit imeytyivät paperiin pehmeästi pintaa pyyhkien. Taiteilija tutki valööreitä ja ote oli mietiskelevä. Sinisalo tulkitsi niitä tahramaisiksi vaikutelmiksi hämärtyvistä öistä. Näin ollen analyysi päättyi maiseman olemassaoloon ei-esittävässä ilmaisussa, joka tutkii materian mahdollisuuksia. Tässä ilmenee tietty kaksijakoisuus: lähtökohta maalaukselle saattaa olla luonnosta peräisin ja itse maalauksen toteutus pyrkii löytämään tälle vaikutelmalle ei-esittävää muotoa.

Hän kiinnostui myös kiinalaisen maisema- ja kalligrafiamaalauksen perinteestä, jonka vaikutuksia informalismiin on jo edellä käsitelty. Kaivannon ja Zao Wou Kin välillä nähtiin yhteyksiä erityisesti edellisen 1962-63 tuotannossa. Viivan herkkyys oli yhä merkityksellisempää, mikä mielestäni ilmenee Nauticus-maalauksessakin. Alun tumma ja raskas tahramaisuus muuttui viivan herkäksi leikiksi teoksen pinnalla, kuvailee Soili Sinisalo.¹⁷⁴

Toisaalta Kimmo Kaivannon oma taiteellinen kehitys vahvistaa suomalaisen informalismin kanonista kehitysmallia - ilmaisun nopean omaksumisen jälkeen sen äkkinäistä hylkäämistä. Tämä on

¹⁷³ Lepistö 1991, 204-205.

¹⁷⁴ Sinisalo 1982, 33-36.

konventionaalinen tulkintatapa informalismista taidehistoriallisena suuntauksena, jota yksittäisenä esimerkkinä tukee Kaivannon taiteellisen tuotannon kehittyminen. Hän siirtyi miltei valokuvamaisen tarkkaan esitystapaan jo 1960-luvun loppupuolella ja otti aihepiireikseen erilaiset yhteiskunnalliset ja maailmanpoliittiset tapahtumat.¹⁷⁵ Hänen kohdallaan on mahdollista pohtia suuntauksen problemaattisuutta ja sen keinojen mahdollista loppuunkulumista. *Taiteilijan* oma tarve uudistua ja siirtyä eteenpäin on aivan yhtä mahdollinen tulkintatapa kuin informalismin mukaisen ilmaisun loppuunkuluminen. Jälkimmäinen näkemys suuntauksen loppuunkulumisesta edustaa mielestäni varsin kapeaa tulkintaa ja noudattaa kaavamaisista informalismin tulkintaa. On syytä palauttaa kuitenkin mieleen, että Kaivanto käytti informalismin mukaista ilmaisua vielä 1980-luvulla. Hänen graafiseen tuotantoonsa kuuluu teos *Elokuun juhla* vuodelta 1980 (kuva 7). Siinä esiintyy samanlaista viivatekstuuria kuin *Nauticus* teoksessa. Taiteilija on kuitenkin palannut tähän ilmaisumuotoon osana teoksen kokonaisuutta. Teos kuvaa saarimaisemaa, mutta sen toteutustapana Kaivanto käyttää informalismin mukaista viivatekstuuria. Esteettisesti Kaivannon voidaan tulkita omaksuneen informalismin mahdollisuudet. Kontekstuaalisesti hänen kokonaistuotantonsa puolestaan on laajemmin nähtynä sangen sidottu yhteiskunnalliseen kontekstiin, johon hänen monipuolinen taitelijaminänsä kyllä sopeutui vaivattomasti.

¹⁷⁵ Sinisalo 1986, 81.

5.1.3 Kauko Lehtinen (s.1925)

Jo Kauko Lehtisen ensimmäisessä yksityisnäyttelyssä vuonna 1961 Galleria Pinxissä oli esillä taiteilijan uudenlaisia materiaalikokeiluja. Vapaamuotoisen abstraktion alueella Lehtisen taiteellinen tuotanto nimettiin edelläkävijäksi, joten häntä ei voi ohittaa sitä tarkasteltaessa. Kankaan pinnassa oli pelkän maaliaineen lisäksi sanomalehteä, pahvia, vakosamettia, rapattua kipsiä ja todellisia esineitä. Tämä ilmaisumuoto liittyi aivan olennaisesti informalismin mukaiseen materiaalikokeiluun. Kauko Lehtistä ei ole Suomen taiteessa suoranaisesti liitetty informalisiteihin, vaan häneen liitetty kategoria oli yleensä surrealismi. Tämä soveltui turkulaisen taiteen perinteeseen yksinkertaisen hyvin. Ehkä liiankin yksinkertaisesti, sillä mielestäni Kauko Lehtisen työskentely on kokeilullisuudessaan paljon muutakin. Seppo Niinivaara tulkitsee Lehtisen ilmaisua ekspressionistiseksi yhtä hyvin kuin kalligrafiaksi, merkkien "täyttämiksi pallopäiksi."¹⁷⁶ Ekspressionismia ei Lehtisen kohdealla voi täysin sivuuttaa. Hänen informalisminsa edustaa suuntauksen voimakkaampaa ilmaisua, jonka vaikutteet voi liittää esimerkiksi CoBrAan. Sekä ryhmän edustama voimakas ekspressiivisyys että esittävän aineksen olemassaolo liittyvät myös Kauko Lehtisen maalaustapaan.

Myöskään piirtäessään taiteilija ei pitäytynyt yhteen mediumiin. Musteen, tussin, liidun, värikynän ja hiilen viivastot piirtyvät taiteilijan käsissä visuaaliseksi rikkaudeksi, jossa energinen ja runsas viiva toteutti taiteilijan todellisuutta.¹⁷⁷ Ajan uudessa suuntauksessa Kauko Lehtinen toteutti vapaata abstraktiota urauurtavalla tavalla säilyttäen persoonallisen ja jäljittelemättömän tyylinsä. Informalistiksi hän kieltää jyrkästi koskaan kuuluneen,¹⁷⁸ vaikka taiteilijan materiaalikokeilut ovat melko puhtaita esimerkkejä informalistien pyrkimyksistä. Toisaalta maalausaiheiden lähtökohtien realistinen todellisuuspohja ei kuulu kaikkein puhtaimpaan informalistiseen maalaustapaan.¹⁷⁹ Juuri tämäntyyppisten tapausten

¹⁷⁶ Niinivaara 1972, 30,32.

¹⁷⁷ Valorinta 1986 a, 65.

¹⁷⁸ Kauko Lehtinen 1995, 40.

¹⁷⁹ Myös von Bonsdorff huomioi Lehtisen kaksijakoisuuden esittävyden ja informalismin suhteen: "...med figurativa element i form av huvuden och gestalter, men i

kautta osoitan, että informalistinen ilmaisu sai moninaisempia muotoja kuin aiemmin on tulkittu. Edelleen taiteelliseen ilmaisuun liittyy monia vaikutuksia ja yksittäisen taiteilijan muotokieli saattaa sisältää erilaisia ja jopa vastakkaisia ilmaisun keinoja. Jos otetaan tarkasteltavaksi Kauko Lehtisen teoksista yksityiskohtia, niin ne ovat hyviä esimerkkejä informalismin mukaisesta maalaustavasta. Taiteilijan piirustukselliset viivastot ovat osa informalistien käyttämää tekniikkaa. Lehtinen omaksui työhönsä uusia elementtejä tavalla, joka sopi hänen taiteilijapersoonaansa.

Lehtisen vapaasta ilmaisusta käytän esimerkkeinä kolmea teosta: *Figuuri harmaalla* (1964), *Sulotar* (1964) ja *Kyklooppikaunotar* (1965). Ensimmäinen, suuri maalaus *Figuuri harmaalla* (1964) on hyvä esimerkki taiteilijan viivaan perustuvasta maalauksesta (kuva 8). Viivastrukturiin on yhä kätkeytynä figuuri, joka on usein lähtökohtana taiteilijan 1960-luvun tuotannon teoksissa. Kuitenkin itse materiaali on saanut erityistä huomiota, jota maalauksen pintarakenne korostaa. Värit hehkuvat kirkkaina, eikä liene ajatustakaan värin rajoittamisesta. Lehtisen tämän ajan maalauksissa figuurin yläosa esiintyy keskeisenä - figuurin pään ja hartiat taiteilija täyttää vapaalla, kevyellä viivalla. Teoksessa voidaan havaita myös figuuri ja sen valkoinen vastafiguuri, jolloin pintojen suhteella toisiinsa on tärkeä osa.

Teoksessa *Sulotar* (1964) jatkuu sama tematiikka, mutta yhä korostetumpana materiaalikokeilultaan (kuva 9). Taiteilija on maalannut ja muovailnut maalimassaa kolmelle leveälle laudalle, jotka muodostavat maalauksen 'kankaan'. Sulottarestaan taiteilija kuvaa pään ja kohonneet hartiat, joista edellinen on maalimassan reliefimäistä pintaa, tosin viivojen rytmillisyyden ja olemassaolon taiteilija on kyennyt säilyttämään. Hartioiden kohdalla teoksen pohjamateriaalin mahdollisuuksia Lehtinen on käyttänyt hyväkseen polttamalla puun pintaa. Väreiltään maalauksen hallitsevimpina sävyinä ovat mustan ja ruskean lisäksi lämmin punainen ja oranssi ja jopa pieniä vivahteita aivan vaaleaan keltaiseen. Vastakohtana taustassa taiteilija on käyttänyt voimakasta ja puhdasta sinistä. Teokseen

färgbehandlingen spårar man spontanare drag i informalismens eller tachismens anda med rinnande färger och blandteknik." (von Bonsdorff 1978, 299.)

on nauloilla kiinnitetty akryylimuovia reliefimäisesti ja teoksen pintaan on raaputettu jälkiä siten, että laudan puumateriaali tulee esille. Tässä tulee esii Lehtisen kokeileva ja uusi ote maalaukseen, jossa erilaisten materiaalien mahdollisuuksia on vapaasti hyödynnetty.

Kolmantena teoksena Lehtisen tuotannosta on mukana pieni sekatekniikkateos *Kyklooppikaunotar (1965)* (kuva 10). Sen pinta korostaa myös materiaalin, maaliaineen olemassaoloa, mutta vaikutelma on pehmeämpi. Maalauksen pinta on samettimainen - koko pinnan alue ilmentää pehmeää karheutta sekä figuurin että sen ulkopuolelle jäävän alueen osalta. Maalauksessa sininen väri hallitsee, mutta se ei loista kirkkaana. Se on kuin sammutettua sinisyyttä, joka antaa materiaalin olemukselle tasavertaisen ilmaisutehon. Taiteilija on edelleen käyttänyt myös pinnan raaputusta. Teoksessa on haute pâte -tekniikkaa - pinnassa on niin paljon väriainetta, että siitä muodostuu reliefimäinen struktuuri, jota taiteilija on työstänyt.

Kauko Lehtisen liittäminen informalismin mukaiseen maalaustapaan mielestäni vahvistaa suuntauksen merkitystä laajana ja monipuolisena ilmaisumuotona. Hänen 1960-luvun ilmaisutapansa edustaa nimenomaan persoonallista muunnelmaa ajan vapautumistahdosta. Tämä vapautuminen ja sen tunnukset kuuluivat informalismiin. Lehtisen ekspressiivinen maalaustapa ja materiaalin vapaa ilmaisu olivat esimerkiksi Maaliskuulaisten piirissä aivan oma, erillinen alueensa.¹⁸⁰

Kauko Lehtiselle kansainvälisellä taiteella oli suuri merkitys nimenomaan 1960-luvulla. Hän matkusteli useaan otteeseen ulkomailla ja työskenteli esimerkiksi Pariisissa ja Amsterdamissa. Hän on kertonut vanhojen mestareiden vaikutuksesta, mutta vuoden 1961 matkalla nähdyt nuoret taiteilijat: Robert Rauschenberg¹⁸¹, Jean Tinguely ja Alberto Burri

¹⁸⁰ Niinivaara 1972, 31.

¹⁸¹ Huomioitavaa on mielestäni se, miten amerikkalaisen taiteen tradition vaikutus suomalaisiin on usein sivuutettu. Euroopalaisen perinteen hyväksyminen on helpompaa. Lehtinen näki ja tutustui amerikkalaistaiteilija Rauschenbergin teoksiin, tosin Euroopassa, mikä ei se vähennä taiteilijan amerikkalaisuutta. Tosin Rauschenberg itse määritteli

kiinnostavat vaikutuksiltaan tässä yhteydessä vielä enemmän. Todennäköisesti Burri vaikutti merkittävästi nuoreen taiteilijaan, jonka kiinnostus materiaalin muunteluun saattoi olla peräisin juuri sieltä. Lehtinen itse totesi Burrin merkityksellisyyden laajuuden sanoessaan tämän jäävän taidehistoriaan.¹⁸² Jo edellä mainittu taiteilijaryhmä CoBrA on ilmaisultaan varsin lähellä Kauko Lehtisen taidetta. Yhteisiä ominaisuuksia ovat ekspressiivinen ote, johon on sekoittunut myös surrealistista ainesta. Samoin esittävyden pitäytyminen osana ilmaisua kuuluu molemmille.

5.1.4 Reino Hietanen (s.1932)

Reino Hietanen debytoi 1963 Galleria Agorassa monipuolisesti koulutettuna. Hän oli tutustunut sekä Venetsian biennaaleihin vuosina 1958 ja 1960 että Kasselin Documentaan 1961. Myös ARS 1961 -näyttelyn sisältö oli hänen tiedossaan. Informaliskin uusi ilmaisu sai Hietasen omassa työskentelyssä aluksi ekspressiivisiä muotoja, mutta pian hänen teoksissaan nähtiin jo orgaanisempaa maailmaa. Kansainvälisestä vapaamuotoisesta abstraktiosta Hietasta verrattiin Georges Mathieu'hin ja Arshile Gorkyyn.¹⁸³ Itse hän tunnustautui spontanistiksi ja Oulunkylässä asuessaan hän tutustui itsensä kanssa samankaltaisiin tekijöihin ja ilmaisuun.¹⁸⁴

Hietasen teöistä tarkastelen seuraavia: *Piirustusta* (1969), *Kaupunkikuvaa II* (1970), *Kaupunkikuvaa* (1971), *Peltomaisemaa* (1977) ja *Palloa ja pensasta* (1984). Nämä viisi maalausta ajoittuvat 1960-luvulta 1980-luvulle. Näistä kiinnostavimpana teoksena suomalaisesta informalismista pidän teosta, joka ajoittuu 1970-luvun loppuun. Tämä *Peltomaisema*-maalaus osoittaa selvästi, etteivät kaikki taiteilijat hylänneet ko. ilmaisutapaa muutamassa vuodessa 1960-luvun alkuvuosina. Hietasen

itsensä marginaaliseksi ilmiöksi amerikkalaisessa taiteessa. Kultuuridokumentti. 10.10.1998.

¹⁸² Valorinta 1986b, 9-10.; Valkonen M. 1995, 14.

¹⁸³ Valorinta 1986b, 6.

¹⁸⁴ Id.

taiteellinen työ argumentoi sen puolesta, että siitä laajasta määrästä ammattitaiteilijoita ja taiteen harrastajia, jotka ottivat käyttöön 1960-luvun alkupuolella informalismin, osa jäi suuntauksen pariin. Tietysti informalismin kiinnostavuus ilmaisukeinona oli jokaiselle taiteilijalle yksilöllistä. Informalismia pidettiin teknisesti helppona ja siksi sen ilmaisumahdollisuudet näennäisesti kuuluivat loppuun. Mielestäni tämä tekninen helppous kääntyi informalismin puolelle ja toimi lopulta suuntauksen taiteellista ilmaisua korottavana. Taiteilijoiden täytyi todella hallita työskentelynsä ja materiaalin mahdollisuudet saadakseen informalismiin jännitteitä ja kiinnostavaa visuaalista ilmettä. Pitkäjännitteisen työn kautta se oli mahdollista.

1960-luvun loppuun sijoittuva *Piirustus* (1969) on toteutettu tussitekniikalla (kuva 11). Teoksessa on havaittavissa erilaisia sommitteluelementtejä ja vaihtelevaa viivan käyttöä. Se ei toteuta aivan täsmällisesti informalismin pinnan yhtenäisyyttä. Sitä voidaan jopa pitää esittävänä, jolloin viivatekstuuri tulkitaan ihmisjoukoksi. Kiinnostavaa informalismin ilmaisumuodon suhteen teoksessa on tekstuurimaisen piirustuksen lisäksi tussitekniikan käyttö. Kalligrafinen informalismi toteutui parhaiten tussilla, jolloin kontrasti taustan ja ns. merkin välillä on suurin. Hietasen piirustus laajassa merkityksessä voi olla myös kalligrafiaan painottuva.

Hietanen kuvaa teoksissaan usein uutta maisemaa: kaupungin kuvaa. *Kaupunkikuva II* (1970) on harjoitelman luonteinen pieni teos, jossa Hietanen toimi pyöreänmuotoisessa arenamaisessa tilassa (kuva 12).¹⁸⁵ Suuressa, tummassa *Kaupunkikuva* (1971) maalauksessa kiteytyi pitkään jatkunut yhteisöllinen tematiikka (kuva 13). Voimakkaasti strukturoitu teos viittaa kaupungin olemukseen, mahdollisesti kerrostaloon, mutta ihmisiä taiteilija ei heidän olemassaolostaan huolimatta kuvannut. Jonkinlainen murrosvaihe, siirtymä tapahtui 1971, kun Hietanen tuhosi kaikki kesän 1971 teoksensa. Konkreettisestikin muutos maiseman suhteen tapahtui, sillä taiteilija siirtyi Helsingistä Lahden Taidekoulun johtajaksi syksyllä 1972.

¹⁸⁵ Valorinta 1986b, 11.

Maalaus *Peltomaisema* (1977) poikkeaa sikäli ajan tuotannosta, että tuolloin hänen keskeisiksi teemoikseen olivat tulleet erilaiset putki- ja lakana-aiheet (kuva 14). Hietasen *Peltomaisema* toteuttaa monellakin tasolla informalismin mukaista maalaustapaa. Teoksessa on voimakas maisemallisuuden tuntu, joka oli sangen usein informalistien lähtökohta. Kuitenkin Hietanen on käsitellyt suomalaista harmaata, ikävääkin maisemaa ilman horisonttiviivaa tai muita esittäviä maisemallisia elementtejä. Mielestäni taiteilija on tavoittanut harmaan monokromaattisella maalauksellaan jotain aivan olennaista suomalaisen maiseman ja mentaliteetin olemuksesta. Teoksessa voidaan nähdä kansallista luonnon kuvausta joko kaukaa avaruudesta tai syvältä maan mullasta - mikro- tai makrokosmoksesta. Hietasen maalaus on myös oiva esimerkki tekstuurimaalauksesta, jolloin koko kuvapinta täyttyy samanlaisesta viivarakenteesta. Harmaa viivasto korostaa luonnon syksyistä väriskaalaa monokromaattisuudellaan. Näiden ominaisuuksien sovittaminen käy Beardsleyn esteettisiin ominaisuuksiin, joka olen jo edellä maininnut.

Taiteilijan 1980-luvun tuotanto on Hietasen kohdalla nähty paluuna 1960-luvun informalismiin. Taiteilija käytti ekspressiivistä, vapaata ilmaisua uuroksineen ja roiskeineen. Kuitenkin siinä nähtiin voimakasta yksilöllisyyttä ja eläytymistä romantiikkaan.¹⁸⁶ Kuten Kaivanto myös Hietanen sovelsi informalismin muotokieltä myöhemmissä maalauksissa ja yhdisteli niitä erilaisiin esittäviin teemoihin ja yksityiskohtiin. Hietasen maalaus *Pallo ja pensas* (1984) toteuttaa informaalia maalaustapaa, muttei täysin puhtaasti, koska mukana on tunnistettavia elementtejä, kuten pallo ja pensas (kuva 15). Teoksessa taiteilija käyttää jälleen informalismin mukaista viivaan perustuvaa tekstuuria, mutta se ei ole ainoa teoksen sisältämä maalaustapa. Hän jakaa kuvapinnan alueisiin ja liittää mukaan yksityiskohtina esittäviä elementtejä, tässä tapauksessa pallon ja pensaan. Tämä esimerkki osoittaa, että Suomessa informalismin mukainen ilmaisutapa löytyy osana myöhempää maalaustaidetta kehitettynä ja yhdistettynä muuhun maalaukseen.

¹⁸⁶ Valorinta 1986b, 16.

5.1.5 Eino Ruutsalo (s.1921)

Taiteilija Eino Ruutsalo lukeutui kaikkein varhaisimpiin informalismin toteuttajiin Suomessa. Hänen varsinainen informalistinen kautensa päättyi jo 1961, jolloin muut nuoret suomalaistaiteilijat vasta aloittivat sitä. Ruutsalo kuului niin sanottuihin Brondan vintin taiteilijoihin, jotka nuorina tekijöinä olivat kiinnostuneita moninaisista kokeiluista. Soili Sinisalo piti nimenomaan Ruutsaloa informalismin edelläkävijänä Suomessa. Edelläkävijän roolin perusteena oli taiteilijan opiskelu Yhdysvalloissa 1940-luvun lopulla. Hän asui ja opiskeli New Yorkissa vuosina 1949-50, joka suomalaisen informalismin ilmenemisen suhteen oli varhain. Tuolloin hän tutustui amerikkalaiseen taiteeseen ja erityisesti abstraktiin ekspressionismiin. Ruutsalon kontakti amerikkalaiseen taiteeseen vaikuttaa poikkeukselta informalismin kokonaisuudessa, mutta se antaa laajuutta suomalaisten kansainvälisen taiteen tuntemukseen, jota on pidetty turhankin suppeana. Mielestäni ei ole perusteltua väittää, ettei meillä oltaisi esimerkiksi tunnettu amerikkalaista taidetta. Monet suomalaistaiteilijat olivat käyneet Yhdysvalloissa ja julkaisujen kautta amerikkalaista taiteen tilannetta oli mahdollista seurata kotimaassakin.

Taiteilijan vuosina 1958-59 toteuttama vauhdikas ekspressionismi edelsi varsinaista informalistista maalausta. Tällä rytmillisellä automaatiolla oli linkki amerikkalaiseen toimintamaalaukseen.¹⁸⁷ Myöhemmin taiteilija siirtyi työskentelyssään liikkeen kuvaukseen, erityisesti tutkimaan kineettisiä ilmiöitä jatkaen aina konkreettisesti liikkuvaan kuvaan eli elokuvaan saakka. Sinisalon mukaan Ruutsalon kokeellisissa filmeissäkin säilyi mukana spontaanin metodin olemassaolo.¹⁸⁸ Taiteilija kiteytti työskentelynsä lähtökohdan näin:

On siis kysymys kahdesta iänikuisesta taiteen pulmasta, valosta ja liikkeestä. Kineetikko näkee ne vain uudella tavalla, konkreettisenä valona ja konkreettisenä liikkeenä. Kinetiikka on asia, jonka jokainen voi kokea kaikkialla. Minun työni on välttämätöntä vain siksi, että se

¹⁸⁷ Sinisalo 1990, 182-183.

¹⁸⁸ Id.

*muistuttaisi, että ovien ulkopuolella liikkuu vielä rikkaampi kinetiikka, elämä itse.*¹⁸⁹

Ruutsalon maalauksista tarkastelen yhtä teosta, joka on guassimaalaus vuodelta 1961 ja nimeltään *Kevättä* (kuva 16). Taiteilija on antanut maalaukselle myös toisen nimen: *Vihreä-valkea rytmi*. Maalaus edustaa visuaaliselta ilmeeltään hyvin puhdasta informalismia. Kuvapinnan täyttää ei-esittävä maalaustapa, jossa siveltimenvetojen rytmi luo kuvapinnalle tekstuurin. Värit limittyvät toisiinsa luoden vaikutelman kahdesta tasosta. Taiteilija on käyttänyt materiaalin ja mediumin mahdollisuuksia hyväkseen siten, että guassin maalauksellisuus tulee esille. Pensseli on ollut kuiva, joten kuvapintaan on jäänyt siveltimen fyysisen olemuksen jäljet korostaen guassin peittävää pigmenttiä. Väriasteikoltaan maalaus korostaa kevättä - vihreyden puhkeamista ja hentoa olemusta ja sen luomaa rytmiä valkoisen värin kanssa.

Maalaus toteuttaa sängen täsmällisesti niitä määreitä, joita informalismissa käytettiin. Viivatekstuurin sijasta tämä maalaus on pikemmin teknisesti maalaustekstuurillista. Näkyvissä olevat siveltimenvedot ovat leveitä, mutta väriasteikko on kevyt, jolloin kokonaisvaikutelma on ilmava.

¹⁸⁹ Peltola 1977, 334.

6 Informalismi modernismin toteuttajana

Jotta pystyisi vastaamaan kysymykseen informalismin toteumisesta myöhäismodernismina, informalistisen maalauksen itsenäisyyttä on tarkasteltava osana modernismia ja hyväksyttävä modernismin problemaattisuus. Olen edellä lyhyesti esittänyt pääpiirteitä suomalaisen taiteen tilanteesta modernismin suhteen: millainen kontekstuaalinen tilanne ilmiön taustalla oli ja minkälaisessa taiteen ilmapiirissä se historiallisesti Suomessa tapahtui. Toiseksi kiinnostukseni kohteena on minkälaisia esteettisiä objekteja suuntaus Suomessa tuotti, jota käsittelin esimerkkien avulla.

Eräs keskeinen modernismin tuoma muutos suhteessa entiseen oli taiteilijan yksilövapauden pyhittäminen, joka tarkoitti taiteilijan itsenäisyyden täydellistä vapautta ja irtautumista kaikista sidoksista.¹⁹⁰ Modernismin teesien mukaisesti taiteilija toteutti työtään romantiikan hengessä: hänellä oli universaali, puhdas tieto maalauksen olemuksesta ja hän oli yksilönä vapaa sitä toteuttamaan. Taiteilijayksilöiden intentiot olivat lähtökohdiltaan esteettisiä, mutta tapahtuivat tietystä kontekstissa, joka osaltaan määräsi taiteen ilmapiiriä. Modernismin mukainen ainutkertaisuuden käsite johti myöhemmin taiteen negatiiviseen arvottamiseen - taiteen muuttumiseksi kaupalliseksi kulutustuotteeksi.¹⁹¹ Ylipäätään modernismi asettui vastakkain klassisten traditioiden kanssa ja sen päämääränä oli rikkoa sovinnaisuusnormeja vastaan ja etsiä taiteelle uusia muotoja. Tähän ideologiaan informalismi soveltui hyvin.

Olennaista modernismille oli irrottautuminen esittävydestä ja maalauksen välttämättömien ominaisuuksien korostaminen, mikä liittyi maalauksen esteettisiin muutoksiin. Keskeinen modernin formalismin teoreetikko oli amerikkalainen Clement Greenberg, joka korosti maalauksen primääriominaisuuksia: kaksiulotteista litteyttä ja maalauksellisuutta - väriaineen fyysistä olemassaoloa kankaan pinnalla. Greenberg toteutti modernismin maalausta teoreettisesti ja redusoi siitä tarpeettomia elementtejä. Taideteos ikäänkuin risuttiin paljaimmilleen, jolloin enää sen

¹⁹⁰ Lucie-Smith 1969, 8.

¹⁹¹ Ibid.; Ks. myös Gablik 1984.

teoreettisesti kaikkein välttämättömimmät elementit olivat läsnä. Hän halusi myös irrottaa kuvataiteen aiemmat siteet perinteisen kirjallisuuden kanssa. Modernin maalauksen erityinen ominaisuus onkin varsin vastakkainen kirjallisuuden perinteiselle muodolle. Kirjallisuus, elokuva, musiikki ovat luonteeltaan lineaarisia, jolloin teoksella on yleensä alku, keskiosa ja loppu. Tällä tarkoitan nimenomaan hyvin perinteistä kirjallisuuden tai elokuvan muotoa, josta erityisesti modernismin aikana poikettiin kokeellisissa teoksissa. Maalauksen rakenne tässä suhteessa on kuitenkin luonteeltaan toisenlainen. Sen katsomiseen ei tarvita kuin muutama sekunti tai toisaalta teoksen äärellä voi viettää tunteja. Erityisesti ei-esittävä maalaustaide on siten irtautunut siitä vähäisestäkin suhteestaan kirjallisuuteen kerronnallisuuteen.

Informalismsin mukainen ilmaisu soveltuu hyvin malliksi modernistisesta maalauksesta. Sen muoto oli useimmiten ei-esittävää, vaikkakin sen lähtökohdat olivat toisinaan luonnosta peräisin, kuten edellä on jo esitetty. Maalauksen itsenäisyys oli myös varsin keskeistä informalisteille, joille maalaus oli olemassa oman itsensä vuoksi, jolloin sen funktio oli itse olemassaolo. Tämä oli tietenkin mahdollista sen kautta, että *taiteilija* oli ilmaisussaan vapaa ja itsenäinen. Kirjalliset yhteydet maalaukseen eivät enää informalismissa olleet ajankohtaista, vaan materiaalin olemassaolo kankaalla oli riittävä peruste. Tämä sai informalismissa korostetun aseman, sillä suuntaukselle oli erittäin keskeistä materiaalin mahdollisuuksien tutkiminen ja uusien materiaalikorosteiden ja valmismateriaalien liittäminen mukaan teokseen. Suomessa juuri nämä maalauksen esteettisten ominaisuuksien muutokset olivat suuria.

Modernismin muuttuminen valtatyyliksi kyseenalaisti sen alkuunpanijat, taiteellisen avantgarden. Modernismin yhteiskunnallinen idealismi ja avantgarden esteettinen radikalismi eivät lopulta voineet toimia ristiriidattomasti. Avantgarde tarvitsi porvarillisen yhteiskuntarakenteen, jota vastaan se taisteli ja käänteisesti muuttui itse koko ajan valtasuuntaukseksi. Suomalaisessa kontekstissa tilanne tuolloin oli hieman toinen, koska meillä ei ollut varsinaista taiteen etujoukkoa (avantgardea) vaan nimenomaan jälkijoukkoa ja seuraajia. Tässä on mielestäni suuri ristiriita suomalaisen informalismin toteutumisessa, sillä taiteen kansainvälisyyden kiinnikuromisessa käytettiin keinona yhden

suuntauksen jäljentämistä. Tästä kontekstuaalisesta tilanteesta huolimatta sen tuottamat informalistiset esteettiset objektit eivät suomalaisittain olleet merkityksettömiä. Mutta niiden suurempi merkitys tulee esiin toisesta näkökulmasta.

6.1 Subjekti ja objekti informalismissa

Subjektin ja objektin korostaminen ja niiden keskinäinen suhde toisiinsa ovat mielenkiintoisessa asemassa modernismissa ja edelleen informalismissa. Modernismissa taiteilijan, subjektin rooli menetti merkitystään siitäkkin huolimatta, että hänen taiteellinen intentionsa oli hyvin itsenäinen ja hän toteutti työtään vapaana yksilönä. Warholin myötä taiteilijan subjektiivinen ilmaisu muutti lopullisesti merkityksensä, hänen kiteyttäessään taiteilijan toiminnan ideaalin sellaiseksi, että joku muu voisi oikeastaan tehdä hänen taideteoksensa.¹⁹² Modernistinen originaalisuuden, ainutkertaisuuden ja kädenjäljen merkitys oli häviämässä ja sen tilalle astui pelkkä ajatus, idea ja myöhemmin käsitteellinen teos. Warholin eleen merkitys kuitenkin korostaa taiteilijan subjektia. Hän on teoksen varsinainen tekijä, vaikka joku muu konkreettisesti valmistaisi sen.

Objekti eli taideteos modernismissa oli subjektia tärkeämpi. Myöskin ajatus taideteoksen darwinistisesta eloonjäämisestä, jonka mukaan myös taideteos kehittyi yhä paremmaksi ja täydellisemmäksi lajiksi sopii informalistiseen ilmaisumuotoon.¹⁹³ Materiaalin korosteisuus aiheutti sen, että näennäisesti teos olisi helppo toteuttaa, mutta kultivoitumisperiaatteen kautta informalismin materiaali kehittyisi paremmaksi mitä pidemmälle sitä jalostettaisiin. Vaikka modernismissa ja samoin informalismissa taiteen sisäinen logiikka on objektikeskeinen, se kuitenkin palvelee subjektia, jonka ainutkertaisuutta ja neroutta objekti olemassaolollaan korostaa. Objektikeskeisyys on merkillepantavaa myös suomalaisessa informalismissa, jossa taideteokset nimenomaisesti ja niiden uusi muotokieli modernisoivat koko suomalaisen taidekentän.

¹⁹² Gablik 1984, 40.

¹⁹³ Foncé-Zimmerman 1995, 47.

Suomalaisessa kontekstissa taiteilijat toimivat enemmän tai vähemmän välikappaleina tälle yleiselle modernistisuuden saavuttamiselle.

Tarkasteltaessa analyttisesti suomalaisen informalismin subjektia ja objektia on syytä pitää mielessä 1960-luvun konteksti. Subjektin itsenäisyys toteutui parhaiten informalismin sisällä, mutta kärjitetysti voidaan sanoa, että Suomessa taiteilijat olivat sidottuja informalismiin taidepoliittisesti. Objektin merkitys puolestaan jatkaa sitoutumista kansainvälistymispyrkimyksiin, joskin esteettisinä objekteina niillä oli uusia, erilaisia merkityksiä ja ansioita.

6.2 Informalistisen maalauksen uudenlainen olemistapa

Edellä olen osoittanut informalismin kuuluvan uutta maalaustaidetta edustavaan kuvataiteeseen erityisesti Suomessa. Miten se todellisuudessa oli toisenlaista, kuten Tapié kirjaimellisesti sitä nimitti. Suuri askel suomalaisessa taiteessa informalismin myötä oli siirtyminen perinteisestä esittävästä maalaustavasta ei-esittävään. Se, että maalaukselle riitti aihepiiriksi pelkkä maalauksena oleminen, oli meillä uudenlainen ajatus maalaustaiteesta. Se, missä vaiheessa konkreettinen maaliaines muuttuu taiteeksi on eräs keskeisiä taidefilosofisia kysymyksiä, johon aivan yksinkertaista vastausta ei ole. Tämä lienee kuitenkin ollut yksi informalismin tuoma uudenlainen taideteoksen piirre. Tietenkin perinteisen näkökulman kannattajat pohtivat, mikä merkitys on taideteoksella, jolla ei ole mitään figuratiivista tarkoitusta. Modernismia kannattavat suomalaisen taide-elämän vaikuttajatkin pitivät informalismia "nuhana kankaalla".¹⁹⁴ Toisaalta informalismin kohdalla pohdittiin myös tilanteen päinvastaista mahdollisuutta. Missä vaiheessa taideteoksen materiaalit muuttuvat takaisin pelkäksi maaliaineeksi. Teknisen toteutuksen näennäinen helppous nosti esiin uusia ongelmia.

Vaikka taiteilijat olivat jo kauan maalanneet ns. sisäisiä tunteja ja maisemia, oli niiden muuttuminen ei-esittäviksi uusi lähestymistapa subjektiivisessa ilmaisussa. Informalismin toteuttajat sekä muualla

¹⁹⁴ Maire Gullichsenin kommentti informalismista. Valkonen-Valkonen 1986, 10.

Euroopassa että Suomessa olivat kokeneet sodan todellisuuden, kuten on jo edellä todettu. Sisäisen tunteen maalaaminen voitiin nähdä sekä pakona että vapautumisena näistä kokemuksista. Toisaalta informalismin romanttisuuden painottaminen sai myöhemmin myös toisenlaisia tulkitsijoita. Lauri Anttila kirjoitti vuonna 1980, miten hänelle informalistiset maalaukset olivat todellista realismia universumista ja tähdistöistä.¹⁹⁵ Vuonna 1958 Das Kunstwerk esitteli erikoisnumerossaan luonnon struktuurien ja informalististen maalausten samankaltaisuutta ts. realistista todellisuuden samankaltaisuutta.¹⁹⁶ Suomessa informalismin puolestapuhuja Vehmas korosti suuntauksen romanttisuutta ja metafyyssistä olemusta nähden informalismin henkistyneenä panteismina.¹⁹⁷

Mielestäni yksi keskeinen esteettinen uudistus informalismissa oli sen uudenlainen mahdollisuus käsitellä kuvailmaisun perspektiiviä. 1960-luvulla ihmiskunta sai ensimmäisen kerran mahdollisuuden nähdä maailmankaikkeuden avaruudesta käsin. Tämä tosin sijoittuu aivan vuosikymmenen loppuun, mutta ennen sitä maailmaa oltiin voitu lentäen nähdä lintuperspektiivistä. Avaruuden valloittamisen myötä maapalloa tarkasteltiin kuitenkin ensimmäisen kerran kaukaa sen ulkopuolelta. Se, mikä teki aikanaan Albertista¹⁹⁸ taidehistorian klassikon oli hänen esittelemä teoria yksisilmäisestä keskeisperspektiivistä. Sillä oli valtaisa vaikutus kuvataiteille aina modernismin syntyyn saakka. Ennen modernismia maalauksen olemassaolon tarkoitus oli toimia ikäänkuin ikkunana todelliseen maailmaan. Perspektiivin kolmiuloitteisen illuusion siirtyminen taidehistoriaan tapahtui modernismin ja erityisesti kubismin kautta, jolloin perspektiivin todellisuusilluusio hajotettiin palasiksi. Picassolla ja Braque'lla oli kunnianhimoinen tavoite: luoda maalaukseen neljäs ulottuvuus - aika.

¹⁹⁵ Anttila 1980, 10.

¹⁹⁶ Das Kunstwerk 1958: Fotografie und Kunst, 4/XII Oktober 1958.

¹⁹⁷ Valkonen 1977b, 31. Taiteilijat itse eivät tuoneet esille informalismin metafyyssyyttä. Esimerkiksi Jaakko Somersalo toi enemmän esiin taiteilijoiden luovaa ilmaisua ja ajatusta antaa ajatuksille materiaalien muoto. Ibid.

¹⁹⁸ Ks. Leon Battista Alberti : On Painting alkuperäisesti De Pittura 1436.

Informalismien myötä perspektiivin käsite sai toisenlaisen tarkoituksen. Sen, että informalistinen maalaus ilmaisi olemassaolollaan palasta universumista, sen mikro- tai makrokosmoksista muutti perspektiivin panoraamamaiseksi, kaikenkattavaksi tai toisaalta poisti sen olemassaolon kokonaan - syntyi uusia perspektiivittömiä maalauksia. Haftmannin mukaan informalismiinkin liittynyt aktiivinen havainnointi ei vähentänyt kunnioittavaa suhtautumista luontoon. Pikemminkin sen myötä toteutettiin tieteellisen havainnoinnin lakeja taiteelliseen työhön ja ilmaisuun, jolloin innoitus syntyi sen kautta rytmistä, liikkeestä ja runollisesta luonnonkokemisesta.¹⁹⁹

Toisaalta pyrkimys perspektiivittömään maalaustapaan on vastoin näkemisen ja havainnoinnin lakeja. Kaikkein abstrakteimmissakin teoksissa silmä pyrkii löytämään jonkin tutun kaavan. Esimerkiksi kuvapinnan poikki kulkeva viiva vaakatasossa assosioituu helposti horisontin kuvajaiseksi. Tästä havainnonnin banaalisuudesta ja originelliudesta on kirjoittanut esimerkiksi Lauri Olavi Routila.²⁰⁰ Informalismien mukainen pyrkimys luoda teoksia kuten luonto itse, eikä sitä jäljitellen pyrki epäilemättä samaan perspektiivittömyyteen. Informalismien tuomasta uudenlaisesta näkökulmasta perspektiiviin todistaa suuntauksen yhteydessä käytetyt termit *spatialismi* ja *movimento nucleare*.

Ajatus informalistisesta maalauksesta tilan kuvaajana oli kuitenkin hieman ristiriitainen, koska suuntaus korosti kaksiulotteisuutta. Greenbergin introdusoima ajatus maalauksesta kaksiulotteisena litteänä pintana, jossa on maalipigmenttiä sopi hyvin informalistisille teoksille esteettisinä kappaleina, muttei välttämättä informalismien ideologiseen sisältöön. Informalismien mukaisesti taiteilija halusi nimenomaan korostaa materiaalin olemusta ja käytti uudenlaisia pintamateriaaleja. Syvyysulottuvuutta perspektiivin avulla ei kuitenkaan ilmennyt ja universaali äärettömyys kuvattiin kaksiulotteisena. Toisaalta on muistettava modernismin pyrkimys universaaliin tietoon, joka kaikille ilmeni samankaltaisena. Greenbergiläinen litteys ei toteutunut informalismissa siksi, koska informalismi pyrki ilmaisemaan maailmankaikkeutta, joka ei ollut litteä.

¹⁹⁹ Haftmann 1960, 209.

²⁰⁰ Routila 1986, 59-61.

Suuntauksen mukaisesti taiteilija ilmaisi maalauksen keinoin kosmista avaruutta, joka kuului hänen uuteen aikaansa.

6.2.1 Informalistisen maalauksen kolme ryhmää

Informalismi ja sen mukaisen maalaustavan monipuolisuus näkyy konkreettisesti siten, että hyvin erilaiset taiteilijapersoonat löysivät sen alueelta oman ilmaisutapansa. Lukuiset, erilaiset teokset sopivat informalismiin ja edustavat parhaiten sen mukaista visuaalista logiikkaa. Monimuotoisuus vaikeuttaa informalismin teorian muodostusta ja hankaloittaa otteen saamista siitä. Saadakseni täsmennettyä informalismia olen jakanut yhden yleisen suuntauksen kolmeen erilliseen ilmaisuryhmään, joita informalismi yhdistää. Tässä tarkastelen informalismia yksittäisinä esteettisinä objekteina, joiden välillä on olemassa side. Näkökulma informalismiin on nyt pelkästään esteettinen.

6.2.1.1 Analyyttinen informalismi

Ensimmäiselle ryhmälle olen antanut nimityksen *Analyttinen informalismi*. Se tarkoittaa kaikkein puhdasoppisinta, monokromaattista ja vähäeleisintä maalaustapaa, jossa materiaali itsessään on hyvin keskeisessä asemassa. Se toteutuu kuitenkin ilman varsinaisia materiaalikorosteita. Analyttistä informalismia edustaa tässä tutkimuksessa esimerkiksi Reino Hietasen *Peltomaisema*. Se on puhdasoppinen esimerkki siitä, mitä informalismi parhaimillaan oli, ja kuinka paljon se vähäeleisyydessään pystyi ilmaisemaan. Maalauksen väriasteikko ilmentää valkoisesta harmaan kautta mustaan kulkevan skaalan, jolla taiteilija on saanut aikaan vivahteikkaan pinnan. Teos vaikuttaa täysin monokromaattiselta kaukaa, mutta läheltä tarkasteltuna sen pinta on elävä ja herkkäviivainen. Nämä piirteet kuuluvat informalismin ensimmäiseen alaryhmään.

Materiaalikorosteiden käytöllä tarkoitan erilaisia valmismateriaaleja, joita taiteilijat liittivät maalauksiinsa. Esimerkiksi Kauko Lehtinen kiinnitti todellisia kolmiulotteisia esineitä, tai esimerkiksi vakosamettia maalauksiinsa. Materiaalin mahdollisuuksia käytetään analyttisessä informalismissa, jolloin korostaminen tapahtuu itse maaliaineksen avulla.

Analyttisessä informalismissa teoksen pinta on varsin monokromaattinen ja ilmeetön, mutta se sisältää usein erittäin hienovivahteista tekstuuria. Tällainen viivatekstuuri hallitsee esimerkiksi Kimmo Kaivannon teoksesta *Nauticus*, jossa taiteilija on käyttänyt värillistä viivatekstuuri-maalauksia. Useinkaan informalistisessa maalauksessa ei käytetä kirkkaita ja puhtaita värejä, vaan ne noudattavat varsin maanläheistä väriasteikkoa, kuten harmaan, ruskean, mustan ja valkoisen variaatioita. Näin ollen analyttisen informalismin väriasteikossa on samankaltaisuutta marraskuulaisuuteen tai jopa analyttiseen kubismiin.

Toinen erittäin keskeinen ominaisuus puhtaassa informalismissa on maisemallisuus. Ahti Lavosen *Musta ja punainen koroste* ja monet muut hänen kokonaistuotantonsa valkoisen ja hopean kausien maalaukset edustavat juuri tällaista uutta maiseman käsittelyä. Taiteilija luo maisemansa abstraktein keinoin ja Lavosen sanoin katsoja vaeltaa katseellaan uudessa maisemassa ja voi ikäänkuin mielessään astua sisään maisemaan. Tämä ei tarkoita maiseman esittämistä perinteisin keinoin, vaan on luotu uudenlainen käsite maiseman olemassaolosta. Se on nimenomaan mikrokosmoksellinen siten, että maalaus tuntuu tarkastelevan luonnon pienimpiä yksityiskohtia tai se on tulkinta uudesta laajasta maisemasta - avaruudesta eli ns. makrokosmoksesta. Kolmantena maisemallisena elementtinä voi taiteilija ilmaista omaa sisäistä maisemaansa. Analyttinen informalismi nimensä mukaisesti koettaa analysoida uutta maalaustapaa, tutkii sen mahdollisuuksia ja toteuttaa sitä mahdollisimman puhtasoppisesti.

6.2.1.2 Kalligrafinen informalismi

Toinen pääryhmä informalismissa on *Kalligrafinen informalismi*. Sen ensisijainen muoto ilmentää jonkintyyppistä visuaalista merkkiä, jolla on yhteys itämaiseen merkkikirjoitukseen. Myös tässä toisessa ryhmässä on olennaista maalauksellisuus, mutta se ilmenee edellisestä ryhmästä poikkeavalla tavalla. Kalligrafisesta informalismista voi havaita kaksi tasoa, jotka ovat karkeasti kalligrafinen merkkitaso ja sen tausta. Esimerkkeinä Ahti Lavosen tussipiirustukset *Nimetön* ja *Preludi* edustavat kalligrafista informalismia. Niiden visuaalinen ilme on sangen lähellä kalligrafiaa

sinänsä ja ne muistuttavat jonkinasteista kirjoitusmuotoa. Tämän ryhmän maalaukset voivat olla toisistaan hyvin poikkeavia: siveltimenvedoiltaan hyvin voimakkaita ja paksuja tai herkkiä ja ohuita. Väreiltään ne noudattavat myös melko niukkaa asteikkoa ja puhdasoppisesti ne ovat mustia merkkejä valkoisella pohjalla tai päinvastoin. Kalligrafisessa informalismissa taiteilijat käyttivät myös erillisiä, pienempiä korosteita, jotka itsessään saattoivat antaa vaikutelman merkinä olemisesta. Nämä värilliset korosteet toimivat kuitenkin sivuroolissa kokonaisväriasteikon suhteen. Valmismateriaalin ohessa ryhmän taiteellisena ilmaisuna voidaan pitää myös nk. haute patê'ta eli reliefimäiseksi kasattua maalimassaa, josta pikemminkin *muovataan* merkkejä kuin maalataan merkkejä. Kauko Lehtisen teokset *Figuuri harmaalla*, *Sulotar* ja *Kyklooppikaunotar* ovat mielestäni parhaiten tulkittavissa merkkeinä, vaikka hänen teoksissaan on myös esittävää ainesta. Tämä esittävyys tarkoittaa nimenomaan niiden merkkeinä olemista ihmisfiguureista. Mielenkiintoisella tavalla kalligrafiseen informalismiin liittyvät myös Jan Kenneth Weckmanin maalaukset, jotka kommentoivat juuri maalauksen tekstinomaisuutta. Yksittäisestä kirjainmerkistä onkin tullut kokonainen teksti, joka on siirretty visuaaliseen, maalaukselliseen muotoon.

6.2.1.3 Synteettinen informalismi

Kolmas informalismin ryhmä on *Synteettinen informalismi*. Se käyttää hyväkseen kahden edellisen ryhmän ilmaisukeinoja, joita se yhdistää ja syntetisoi ne yhdeksi uudeksi kokonaisuudeksi ja laajentaa suuntauksen ilmaisumahdollisuuksia. Sen keskeisin ero ja lisä kahteen edelliseen ryhmään on kirkkaiden ja jopa puhtaiden värien käyttö. Usein se noudattaa informalismille tyypillistä maalauksen monokromaattisuutta, joskin valittu väri saattaa olla määritelmän mukaisesti kirkas ja puhdas. Mukana maalauksessa voi olla myös voimakkaita, värillisiä korosteita, jotka ovat kokonaisuuden suhteen pieniä yksityiskohtia. Myös värillisessä informalismissa ote on maalauksellinen. Se ilmenee joko sivellintekniikan näkymisenä kankaalla tai erilaisina tekstuureina, jotka toteutuvat periaatteessa samoin kuin ensimmäisessä ryhmässä. Esimerkiksi Kimmo Kaivannon *Auringonlasku*, Marika Mäkelän *Sininen aika* ja Paul Osipowin *Viivaduuni* ovat tähän ryhmään kuuluvia maalauksia. Huomattakoon, että

kaksi jälkimmäistä kuuluvat 1980-luvun informalismin mukaiseen maalaukseen ja todistavat sellaisesta ajallisesta ominaisuudesta, että suuntauksessa värillisyyden kuuluu myöhäisempään informalistiseen vaiheeseen.

Kimmo Kaivannon *Elokuun juhla (1980)* ja Reino Hietasen *Pallo ja pensas (1984)* ovat puolestaan esimerkkejä siitä, että taiteilijat myöhemmin todella konkreettisesti syntetisoivat informalismia myös muihin ilmaisukeinoihin. Molempien teokset sijoittuvat 1980-luvulle ja niistä on informalismin mukaisen ilmaisutavan lisäksi havaittavissa esittäviä yksityiskohtia. Seuraavalla vuosikymmenellä informalismin syntetisoiminen jatkui, vaikka se toisaalta pysyi hyvin täsmällisesti alkuperäisessä ilmaisutavassaan.

6.3 1960-luvun informalismin yhteys 1980-luvun maalaukseen

Suomen 1960-luvun informalistisella maalaustavalla on mielestäni selkeä suhde 1980-luvun maalaustaiteeseen, vaikka ne ovat toteutuneet eri konteksteissa. Nykynäkökulmasta informalismia voi tarkastella ajallisesti laajemmasta tilanteesta ja todeta se, että yhtä hyvin 1960-luvun lopulla, koko 1970-luvun ajan ja erityisen voimakkaasti 1980-luvulla kyseinen maalaustapa oli käytössä Suomen kuvataiteessa. Ehkä informalismille on annettu tarkemmin pohtimatta rooli muodikkasta kansainvälistymisestä, jota näennäisesti "kaikki" toteuttivat ja kuluttivat sen loppuun. Esimerkiksi Tirronen, joka itse ilmaisussaan kävi läpi informalismin siirtyen kuitenkin 1960-loppupuolella pop-taiteeseen kirjoitti vuonna 1982:

*Mutta epäilemättä monelle jäi mieleen tunne, ettei kaikkia informalismin avaamia mahdollisuuksi oltu käytetty loppuun. Sen vuoksi nyt, parinkymmenen vuoden kuluttua nuoressa taiteessamme esiintyvät paralleeli-ilmiöt herättävät erityistä kiinnostusta.*²⁰¹

Tirronen oma kiinnostus informalismiin palasi myös 1980-luvulla, jolloin hän maalasi kahdenkymmenen vuoden takasta "muotia". Nyt kontekstuaalinen tilanne oli toinen ja kiinnostus informalismiin oli ehkä

²⁰¹ Tirronen 1982, 23.

aidommin esteettinen. Ainakaan informalismilla ei enää ollut samaa suomalaisen taidekentän modernisoijan roolia ja informalismin puolesta taiteellisena suuntauksena todistaa Tirrosen kaltainen informalismin ensimmäisen sukupolven edustaja, jonka todella voidaan sanoa palanneen ilmaisumuotoon.

Mitä yhteistä 1960- ja 80 -lukujen suomalaisessa maalaustaiteessa todellisuudessa voidaan havaita. Tavoite löytää kahden eri vuosikymmenen maalauksen välistä yhteys perustuu maalauksen esteettiseen olemukseen ja taiteelliseen ilmaisutapaan. Historiallinen konteksti eroaa tietenkin, onhan kysymyksessä kaksi eri ajanjaksoa. Tarkoituksena ei myöskään ole pyrkiä luomaan maalauksen modernistista kehitysoppia, jonka mukaan tietynlainen maalauksen tyyli kehittyi huippuunsa. Tyylin kehittyminen vaiheittain kohti kukoistustaan on osoittautunut sangen keinotekoiseksi jatkumoiden ylläpidoiksi. Pikemmin informalismi on yksi keskeinen kuvataiteellinen ilmaisun malli, joka on jatkunut 1960-luvulta lähtien.

Modernin maalauksen ominaisuus *ei-esittävä maalauskellisuus* on se näkyvin yhteinen nimittäjä, jota toteutettiin suomalaisessa maalaustaiteessa molempien vuosikymmenten aikana. Väliin jääneellä 1970-luvulla esittävä maalaustapa oli suosiossa, kun taiteilijat maalasivat erityisesti sosiaalisen realismin aiheita ja poliittisesti kantaaottavaa taidetta. Mutta nopea paluu ei-esittävään maalaukseen 1980-luvun alussa argumentoi sen puolesta, että informaalia ilmaisua ei oltu kuitenkaan loppuunkulutettu.

Tirronen tulkitsi 1960-luvun informalismin laajuutta sanoen, että tuolloin kaikki muu oli informalismia paitsi figuratiivisuus ja konkretismi.²⁰² Tällainen laajuus olisi hyvin merkityksellistä myös tulevan maalaustavan suhteen ja mielestäni informalismin loppuminen vaikuttaa jälleen entistä keinotekoisemmalta tulkinnalta. Toki informalismin laaja-alaisuutta ja nopean prosessin kielteisiä vaikutuksia ei voida sivuuttaa, mutta suuntauksen ilmaisumahdollisuuksien loppuminen oli ja on tuskin edes mahdollista. Jos vielä palataan ajatusleikkiin tilanteen päinvastaisesta

²⁰² Id.

kulusta eli konkretismin mahdollisuuksien loppumisesta: geometrisen abstraktion loppuminen taiteesta on hyvin epätodennäköistä, sillä se tarjoaa uusia mahdollisuuksia samoilla keinoilla loputtomiin. Samanlaiset mahdollisuudet ovat olemassa myös informalismin mukaisessa ilmaisussa. Ehkä sen ilme, näennäinen helppous ja materiaalin korosteisuus ovat aiheuttaneet sen merkityksen vähätteleminen.

Myös Kuntsin taidekokoelmassa on esimerkkejä niistä uuden sukupolven suomalaistaiteilijoista, jotka 1980-luvulla ilmaisivat itseään informalismin mukaisesti. Kokoelmassa on useita Marika Mäkelän (s.1947) maalauksia, jotka toteuttavat suuntauksen visuaalista ideologiaa. Aivan 1980-luvun alkuun ajoittuu guassiteos *Sininen aika* (1981), joka vähäeleisyydessään korostaa maalauksen primääriominaisuuksia (kuva 17). Maalauksen hallitsevaa sinistä taiteilija on elävöittänyt tekemällä pieniä, kirkkaita oransseja ja vihreitä yksityiskohtia maalauksen pintaan. Varsinaisesti yhtenäinen tekstuuri ei täytä kuvapintaa, vaan nämä pienet, raaputetut yksityiskohdat tekstuureineen pikemminkin kehystävät ja koristavat sitä. Marika Mäkelän suuri, runollinen maalaus *On hiljaista, yö tulee lähelle*²⁰³ (1983) toteuttaa siten informalistisen suuntauksen ajatusta materiaalikokeilusta, että taiteilija on elävöittänyt kankaan pintaa kvartsihiekkalla (kuva 18). Teos on jännitteisen ambivalentti siten, että se johdattaa helposti tulkintaa luonnonvaikutelmiin, esimerkiksi metsänsisustaan, vaikka maalaus on muodoltaan hyvin ei-esittävä. Mielestäni taiteilijan informalistinen ote tulee esiin juuri siten, että hän on luonut maalauksen moni-ilmeisyyden nimenomaan materiaalin mahdollisuuksia hyväksikäyttäen. Voimakkaat vertikaalilinjat yhdistettynä tasaisiin horisontaali-tekstuureihin saa aikaan monivivahteisen maalauksen. Taiteilijan oma kuvaus teoksesta argumentoi monella tasolla informalismin puolesta. Näin hän kirjoitti näyttelytiedotteeseen Galleria Katariinassa vuonna 1983:

²⁰³ Maalaus *On hiljaista, yö tulee lähelle* on saanut vaikutteita Gunnar Björlingin samannimisestä elämäkokemusrunoudesta, joka on julkaistu vuonna 1972. Runot käsittelevät luontoa ja ihmismieltä sekä aavistuksen ja tiedon synteesiä, sulautumista yhteen. (Vieru 1998,23.)

Maalauksen mikrokosmos siirtää tilaan, jossa on koko ajan muuttuvaa liikettä ja uutta tulkintaa. Sen löytäminen on minulle tärkeää. Usein "muuriaihe" on polku tiettyyn suuntaan; ja jos kulku onnistuu on mahdollista saavuttaa maalaus - puhdas itsenäinen maalaus, joka on irti kehyksistään.

Olen noin kolmen vuoden ajan kehitellyt nykyisiä maalauksiani, joissa suuri jakautuu pieneksi ja pieni leviää suureksi. Sillä on tekemistä myös töiden materiaali - ilmeen ja koon kanssa.

-- Jossain vaiheessa Myllypurossa, metsässä olevat sotalinnakkeet, niissä tapahtuneet ajan muutokset vaikuttivat työskentelyyni sekä niiden valo että metsän valo.

Samaan aikaan, takautuvasti, Japanin matkan mielikuvat ovat nouseet tärkeäksi. Japanilaisen piirroksen ja maalauksen rytmi ja valööri, joka istui maisemaani.

Maisemaan, jossa ollaan sisällä, jota tuskin voidaan tarkastella ulkoapäin kohteena, Se on sekä konkrettinen että sielun maisema, joka antaa mahdollisuuksia henkilökohtaisille tunnetiloille ja jatkaa maalauksen värejä luonnosta.²⁰⁴

Tässä tekstissä tulee esille lukuisia argumentteja sen puolesta, että 1980-luvulla informalismin mukainen maalaustapa jatkui. Marika Mäkelä edustaa uutta taiteilijasukupolvea, joka 1980-luvulla ei enää varsinaisesti ollut nuorta, mutta 1960-luvun informalismin suhteen hän jatkoi kuusikymmenlukuisten informalistien perinnettä omassa taiteellisessa työskentelyssään. Kuten sanottua, kontekstuaalisesti tilanne informalismin suhteen oli toinen, mutta esteettinen jatkumo 1960-luvun ja 1980-luvun suomalaisessa maalauksessa on varsin ilmeinen.

Marika Mäkelä kirjoittaa oman ei-esittävän maalauksen sisältävän hänelle tekijänä sekä sielunmaiseman mahdollisuuden että luonnonmaisemallisen lähtökohdan. Hän myöskin mainitsee mikrokosmoksen, jota 1960-luvun informalismissa pyrittiin toteuttamaan. Edelleen hän tuo esiin maalauksen puhtauden ja itsenäisyyden, jotka kuuluivat modernismin teorian

²⁰⁴ Mäkelä, Marika 1983. Näyttelyteksti Galleria Katarinassa oleesta taiteilijan näyttelystä 18.5. - 5.6.1983, josta ko. teos ostettiin Kuntsin säätiön kokoelmiin.

mukaisesti maalauksen keskeisiin ominaispiirteisiin. Tämä teos innoitti myös Valkosen kirjoittamaan omista assosiaatioistaan:

Yksi Mäkelän veteen assosioituvasta maalauksista on oheinen On hiljaista, yö tulee lähelle. Teos on ohuiden, hopeanharmaiden huntujen lailla läpikuultavien värikerrosten ja ilmavaa tilavaikutelmaa rakentavien hauraiden viivastruktuurien summa. Sitä hallitsevat pystysuorat linjat luovat vaikutelmaa hitaasta alaspäin suuntautuvasta liikkeestä tai vaihtoehtoisesti kohoamisesta. Kaukana ei ole mielikuva valoisan kesäyön kuulaasta hiljaisuudesta, mutta maalaus ei Mäkelälle koskaan ole vain maiseman tulkinta - jo veden valitseminen aiheeksi viittaa näkyvän maailman sijasta myyttien ja alitajunnan vähäkartoitettuihin syvyyksiin.

Mutta kun katsoja astuu lähemmäksi, hänelle paljastuu maalauksen aineellisuus. Pintaa peittää raskas kvartsihiekkä, jota ohuet akryyli- ja öljyvärikerrokset vain sävyttävät. Aikaisemmin läpikuultava pinta sulkeutuu yllättäen kostean betoniseinän kaltaiseksi muuriksi muuttaakseen taas ilmettään tarkastelukulman vaihtuessa.²⁰⁵

Tämä objektiivinen näkökulma sisältää mielenkiintoisesti samoja sisällöllisiä ajatuksia, joita tekijä subjektiivisena tulkitsijana edellä esittää. Molemmat kirjoitukset vahvistavat tämän tutkimuksen näkökulmaa informalismin suhteen. Maalauksen kevyt rakenteellisuus, jota on vaikea täsmällisesti määrittellä - on olemassaolevaa ja kuitenkin toteuttaa informalismin mukaista epämääräisyyttä tai määrittelyn mahdottomuutta. Mukana on tiedostamatonta ainesta, jota kirjoittaja nimittää alitajunnan syvyydeksi. Tätä informalistit kutsuivat sisäiseksi maisemaksi. Ja kuitenkin mukana on voimakas materiaalin korostaminen, aineellisuus, joka oli ehdottoman keskeistä informalisteille. Voidaankin tässä tapauksessa pohtia pikemmin sitä, mikä teoksessa *ei* olisi informalismia. Kontekstiltaan se kuuluu erilaiseen tilanteeseen ja mielellään se sijoitetaan jo postmodernismin alueelle ja aikaan, jolloin suomalaiset taiteilijat olivat tietoisempia kansainvälisestä taiteesta kuin 1960-luvulla. Sen sijoittaminen postmodernismiin ei kuitenkaan poista sitä, että sen juuret liittyvät kiinteästi 1960-luvun informalismiin.

²⁰⁵ Valkonen 1986, 256.

Erityisen huomattavaa tämän tutkimuksen kannalta on se, että Marika Mäkelä on tunnustanut vaikutteidensa lähteiksi Hietasen graafisen, viivaan perustuvan ilmaisukielen, Lehtisen kokeilullisen piirtämisen ja Lavosen materiaaliestetismin.²⁰⁶ Keitpä muita kuin 1960-luvun merkittäviä informalisteja. Tämä vahvistaa omaa hypoteesiani, että informalismi jatkui ja jatkuu edelleen, mutta siitä käytetty nimitys on muuttunut. Kuitenkin käsite, jota olen käyttänyt tässä yhteydessä informalismin mukainen maalaustapa, on siten säilyttänyt merkityksensä taiteellisena ilmaisukeinona.

Mäkelän työstä löytyy useitakin tekijöitä, jotka liittyvät informalismiin. Ensinnäkin materiaalintuntu on varsin olennainen osa taiteilijan työskentelyä, vaikkakin aihepiirit olivat tyypillisempiä 1970-luvun ja 1980-luvun konteksteille. Materiaalikoelmissaan hän jatkoi 1960-lukulaisten henkeä sekoittamalla maalauksiinsa kvatsihiekkaa.²⁰⁷ Luonnon olemassaolo on toiseksi läsnä hänen teoksissaan, mutta se on muodoltaan ei-esittävää modernismin ja postmodernismin teorioiden mukaisesti. Jopa kalligrafiaa esiintyy Mäkelän tuotannon yhteydessä. 1990-luvun loppupuolella alkanut dekoratiivinen kuvakonsepti sisältää viivan dynamiikkaa kuvapinnalla ja itämaisyyttä jatkuu sommittelussa nähtynä tantralaisena hindulaisuutena ja esoteerisessä buddhalaisuudessa käytetyssä mandalassa, kosmisessa diagrammissa. Tällöin maalaukseen palaa käsitteenä myös 1960-luvulta peräisin oleva ajatus mikro- ja makrokosmuksesta.²⁰⁸ Mäkelä edustaa Suomen taiteessa niitä naistaiteilijoita, jotka tekivät läpimurtonsa 1980-luvun alussa. Kriitikko Anne Rouhiainen näkee Mäkelän taiteen juuret näin: "Hänen maalauksissaan japanilaisten puupiirrosten maisemat ja sulkeutuvat muodot yhdistyvät sekä abstraktin ekspressionismin ja transavantguardian virtauksiin että suomalaisen informalismin sateen piiskaamaan luontoon ja omaan henkilökohtaiseen mielenmaisemaan."²⁰⁹ Myöhemmin kritiikissään Rouhiainen nimittää Mäkelää postinformalistiksi. Sekä Elina Vierun artikkeli että Anne Rouhiaisen kritiikki Marika Mäkelästä, jotka julkaistiin

²⁰⁶ Vieru 1998, 16.

²⁰⁷ Ibid, 22.

²⁰⁸ Ibid, 45, 49.

²⁰⁹ Rouhiainen 1998, 60.

loppuvuodesta 1998 vahvistavat sitä tulkintaa, että informalismia ei kadotettu, eikä sitä ole myöskään loppuunkulutettu, vaan sen ilmaisukeinoista on löytynyt yhä työstettävää ainesta Mäkelälle ja muillekin suomalaisille tämän päivän taiteilijoille.

Myös Jukka Mäkelän (s.1949) maalaustaide kuuluu suomalaisen toisen sukupolven informalismiin. Hänen maalauksissaan on tulkittu syntetisoituneen pollockmainen ekspressiivisyys meidän omaan kansalliseen marraskuulaiseen väriskaalaan. Hänen maalauksistaan on löydetty sekä herkkää mielenmaisemaa että raskasta maskuliinista uhoa ja paatosta.²¹⁰ On muistettava, että Marika Mäkelän ja Jukka Mäkelän taiteellinen työskentely on tietynlaisessa suhteessa toisiinsa, koska he avioituivat 1977 ja työskentelivät yhdessä 1980-luvun aikana.²¹¹

Paul Osipowin (s.1939) tuotantoon kuuluu kausi, jolloin hän lähenee minimalistis-informalistista ilmaisua, josta esimerkkinä kaksiosainen maalauskokonaisuus *Sininen diptyykki* (1981) (kuva 19). Maalaus on ilmeeltään vähäeleinen, sillä teoksen keskeisin sisältö on siveltimenvetojen luoma tekstuuri. Tässä tapauksessa se näkyy sinisen värin kahtena eri sävynä ja niiden muotona ja vastamuotona. Modernismin redusointiteoria on Osipowin kohdalla kehittynyt vielä askeleen eteenpäin ja informaali ilmaisu lähenee asteen minimalismia kohti, joka suuntauksena toi modernismille päätepisteen. Toisena esimerkkinä on hänen suurikokoinen maalaus *Viivaduuni* (1981) (kuva 20). Koko maalauksen täyttää tasainen siveltimenvetojen rytmi, eikä teoksessa ole esittäviä elementtejä, eikä geometrisiä muotoja. Pinta on monokromaattinen, joskin vihreän eri värisävyjä on runsaasti. Se osoittaa maalauksen aihepiiriksi riittäneen ainoastaan maaliaineen ja siveltimenvetojen rytmin kuvapinnalla. Vihreä väriskaala johdattaa ajatusta maalauksen tulkinnasta luontoon, esimerkiksi ruohikon tasaiseen monotonisuuteen. Näin ollen maalaus olisi liitettävissä 1960-luvun informalismin mukaiseen identtiseen luomiseen luonnon kanssa tai yhtä hyvin Lavosen esittämään malliin ei-esittävästä maisemasta, jossa voi kulkea mielessään.

²¹⁰Kivirinta-Rossi 1991, 117-122.

²¹¹Vieru 1998, 93-96.

Osipowin maalaustapa on liitetty amerikkalaisen maalaustaiteen traditioon,²¹² suoraviivaisena päätelmänä ehkä siksi, että hän opiskeli Teksasin yliopistossa Austinissa vuonna 1975. Voidaan kyseenalaistaa näkemystä, mikä muu Osipowin maalaustavassa olisi pikemmin amerikkalaista kuin eurooppalaista perinnettä seuraavaa. Greenbergin formalismi toteutuu hänen maalauksensa lähtökohtien yksinkertaisuudesta eli se seuraa greenbergiläistä maalauksen litteiden ja maaliaineen olemassaolon primääriyttä. Osipowin yksinkertaisuuden korosteisuus saattaa olla sukua minimalismin traditiolle tai se voi olla jatkoa eurooppalaisen informalismin vähäilmeisyydelle tai Edwardsin kritisoimalle aneemisudelle.

Jan Kenneth Weckmanin (s.1946) tuotannossa on yhtymäkohtia informalistiseen ilmaisuun, erityisesti 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun maalauksissa. Kuntsin taidekokoelman 1990-luvun uushankintoihin²¹³ kuuluvat hänen kaksi maalaustaan diptyyksi *Kaksi tekstiä* (1994) ja *Maalaus* (1994). Ne ilmentävät nimenomaan informaalia maalaustapaa. Jännittävää on myös se, miten niissä esiintyy maalauksellinen kalligrafia siten, että tekstistä tulee maalaus, eikä maalauksesta irroteta erikseen yhtä tekstin osaa, kirjoittamisen merkkiä. *Kaksi tekstiä* maalauksen lähtökohtana ja maalauksen tutkimuksen kohteena on kirjoittamisen ja maalaamisen yhteinen kommunikatiivinen luonne. Siten kalligrafisen merkin muuntuminen taiteelliseksi ilmaisumuodoksi kääntyy vielä monimuotoisemmaksi: maalauksen muuntumiseksi yhdenmukaiseksi kirjoitetun tekstin kanssa. Weckmanin informaali ilmaisu käyttää hyväkseen myös haute patê'ta, mutta se ei ole sisältö maalaukselle, vaan pikemminkin tekniikka, johon maalauksellisuus yhdistyy.

Pidän ajatusta informalistisesta maalaustavasta ja sen jatkumisesta tai uudelleen synnystä kiinnostavana ja hyvin todennäköisenä. Toisaalta voi pohtia myös mahdollisuutta, että 1980-luvun informaali ilmaisu oli jo postmodernismin mukaista lainausta ja uudelleen viittausta menneeseen. 1980-luvun maalauksen identtisyys 1960-luvun informalismin mukaisen

²¹² Valkonen-Valkonen 1986, 210.

²¹³ Maalaukset hankittiin Kuntsin kokoelmaan Jan Kenneth Weckmanin Pohjoismaisen taidekeskuksen tuottamasta näyttelystä, jonka nimi oli nimenomaan **Formell-Infornell**.

maalauksen kanssa saattoi siten olla postmodernistista ironiaa ja lainausta. Tulkintamahdollisuuksien moninaisuus on joka tapauksessa selkeä merkki sen ilmaisumahdollisuuksien jatkumisesta muodossa tai toisessa - kaikista epäilyistä huolimatta. Jos suomalaistaiteilijat viittasivat menneeseen maalaukseen ja lainasivat 1960-luvun informalismia tietoisesti, voidaan sanoa, että informalismi oli toteunut parhaimmalla mahdollisella tavalla. Silloin taiteilijat toteuttivat postmodernia taidetta samanaikaisesti kansainvälisen taidemaailman kanssa.

Informalismin mukaisen maalauksen jatkuminen on mielenkiintoinen kysymys aina nykypäivään saakka. Esimerkiksi Marianna Uutisen (s.1961) maalauksia on vuoroin määritelty dekoratiivisiksi tai ekspressiivisiksi. Nämä molemmat käsitteet liittyvät maalauksen ominaispiirteissä kaikkein parhaiten informalismin jatkumoksi. Uutisen maalaukset ovat ei-esittäviä, mutta ne eivät liity geometriseen abstraktioon. Hän työskentelee akryylivärein ja kokeilee materiaalin mahdollisuuksia: seittimäisiä verkostoja ja pursotettuja värinauhoja, joita on suoraan verrattu informalistisiin kokeiluihin.²¹⁴ Hänen työskentelytapansa todistaa informalismin mukaisen maalaustavan olevan edelleen ajankohtainen 1990-luvulla. Hän kuuluu olennaisesti tämän päivän suomalaisiin nykyaiteilijoihin ja on esiintynyt lukuisissa merkittävässä näyttelyissä, kuten Ars 1995 Suomen edustajana. Marianna Uutisen ja muiden suomalaisten nykyaiteilijoiden maalaustapa on kuitenkin seurausta suomalaisten taiteen tapahtumista myös menneinä vuosikymmeninä. Taidekentän jatkuva uusiutuminen on jo jonkin aikaa kyseenalaistanut koko maalaustaiteen. Nykyaiteilijan keinot ovat laajentuneet käsittämään kaikkea esimerkiksi valokuvauksesta, videoista ja objekteista tapahtumiin, tilaan ja aikaan saakka. Onkin mielenkiintoista pohtia perinteisen maalaustavan selviytymistä tässä tilanteessa ja vielä tarkemmin informalismin mahdollisuuksia nykyaiteen tarjoamassa pluralistisessa tilanteessa.

²¹⁴ Kippola 1995, 108.

7 Yhteenveto : Informalismin uudelleen arviointi

Olen käsitellyt informalismin kontekstuaalista taustaa ja käsitteistöä ja vastannut kysymykseen, mitä informalismi oli ja minkälaisessa esteettisessä muodossa se ilmeni. Tutkimuksen kohteena on ollut informalistisen maalauksen esteettiset ominaisuudet sekä niiden suhde kontekstiinsa. Informalistinen maalaus ei syntynyt meidän omasta perinteestä, joten olen kuvannut ilmiötä sen taidehistoriallisessa kontekstissa, jolloin mukana on taidemaailman tausta sekä kansainvälisesti että kansallisesti.

Suuntauksen suhde kontekstiinsa on monitahoinen ja olennainen osa sisällöllistä merkitystä. Toisaalta informalismi haluttiin nähdä avantgarden ilmentymänä ja modernismin kärkijoukkona, jonka toteuttamisen myötä tavoiteltiin kansainvälistä taidetta. Tämä oli informalismille annettu tehtävä ja muutamassa vuodessa sen tavoite katsottiin toteutuneen ja tehtävän tulleen tehdyksi. Tässä tilanteessa informalismi taiteellisenä ilmaisukeinona ja suuntauksena nähtiin kuluneen loppuun. Huomion arvoista on se, miten näitä informalismin konventioita on ylläpidetty nykypäivään saakka. Kun suuntauksen puolestapuhuja E.J. Vehmas loi romanttisen auran suuntauksen ylle, se hyväksyttiin kritiikittä. Siitä seurasi, että myöhemmän ajan taidehistorioitsijat jatkoivat samaa konventionaalista näkemystä, ja jota nykyiset kirjoittajat edelleen käyttävät. Informalismin yhteydessä on palattu toistuvasti suomalaistaiteilijan myytiin, identiteettikuvajaiseen, johon kuuluvat seuraavanlaiset ilmaisut: "tumma ekspressionismi", "suomalainen tunnepitoisuus" tai "taiteilijan sisäinen sielunmaisema". Kysymys taiteilijan tunnepitoisuudesta ja hänen työnsä luonteen sisällön tunteellisuudesta on edelleen ajankohtainen ja ansaitsisi laajempaa tutkimuksellista huomiota.

Kuten olen jo edellä esittänyt, Suomessa informalismin kautta luotiin pikemminkin synteesi oman kansallisen maalausperinteen ja kansainvälisten ajatusten välille. Informalismilla oli mielestäni keskeinen vaikutus tämän yhteyden syntymiseen. Suuntaus vapautti sekä taiteilijoita että ilmaisua ja kiinnostus kansainvälisen taiteen seuraamiseen tiivistyi. Vastakkainasettelu informalismin ja konkretismin välillä helpotti taiteen kokonaistilanteen hahmottamista sen monivivahteisuudesta, mutta

Suomen taiteessa tämä yksinkertaistettu kahtiajako jatkui myös maan taiteen sisällä.

7.1. Informalistinen maalaus esteettisenä objektina

Informalismin mukainen maalaus Suomessa avasi uusia näkökulmia maalauksen estetiikkaan. Taideteoksen esteettiseksi ominaisuudeksi näytti nyt riittävän erilaisten maaliainesten ja materiaalien kasaaminen, yhdistäminen ja muovaaminen yhteen. Materiaalien korosteinen asema on selkeästi uusi ajatus esteettisestä objektista. Suomalaisessa perinteessä se oli miltei informalismin syntyyn saakka ollut kaunotaiteiden ominaisuuksia noudattava, ympäristöään dokumentoiva visuaalinen reproduktio.

Toinen selkeä näkökulman muutos oli se, ettei esteettiseksi nimitetty objekti enää esittänyt mitään tunnistettavaa. Sen itsenäisyys, vapaus ja autonomisuus oli äärimmilleen vietyä. Maalauksella ei ollut enää velvoitteita noudattaa mitään ulkoisia regulaatioita. Se oli vapaa esittävydestä, uskonnosta, moraalista, kansan opettamisesta tai mistä tahansa.

Näin kärjistetyksi esitettynä, korostuu informalistisen maalauksen hämmästyttävä suosio. Se, että informalismista tuli varsinainen kansanliike meillä ei voinut johtua ainoastaan taiteilijoiden suuresta kiinnostuksesta materiaalimaalauksista kohtaan. Todennäköisempää on se, että sillä oli jokin vahva ulkoinen peruste suosiolleen. Olen osoittanut, että modernistisuuspyrkimykset olivat edesauttamassa informalismin mukaisen maalauksen laajamittaista esiinnousua. Täsmällisesti sanottuna 1960-luvun informalismille oli selvä taidemaailman sosiaalinen tilaus, jolloin myös taiteellisesti suuntaus oli hyvin sidoksissa kontekstiinsa. Taidemaailmamme vaikuttajat näkivät omasta tilanteestaan tarkasteltuna suomalaisten olevan jäljessä kansainvälisestä kehityksestä ja tälle tilanteelle oli nopeasti saatava muutos. Informalismi lankesi todella otolliseen maaperään, sillä siinä nähtiin juuri suomalaisuuteen sopivia ominaisuuksia kansainväliselle modernismin kielelle käännettynä.

Olen tarkastellut informalistista maalaustapaa ja sen tuottamia esteettisiä objekteja lähinnä Kuntsin taidekokoelman teosten kautta. Näissä esteettisissä objekteissa ilmenee useita hyvin erilaisia ilmaisutapoja, mikä oli sangen tyypillistä informalismille. Tutkimuksessani olen selkiyttänyt informalismin mukaista maalaustapaa jakamalla sen kolmeen erilliseen ryhmään ja analysoimalla niihin kuuluvien teosten ominaisuuksia. Esimerkiksi Kuntsin taidekokoelman teokset ovat olleet konkreettisia esteettisiä objekteja, jotka osoittavat informalismin monimuotoisuuden ja sen ilmaisumahdollisuuksien jatkumisen. Voidaan siis todeta, että informalismi *alkoi* 1960-luvun alkuvuosina.

7.2. Suomalaisen informalismin modernistisuus

Työni jälkimmäisessä osassa käsittelin suomalaista informalismia osana myöhäismodernia taidetta. Siinä vastasin kysymykseen ilmiön toteutumisesta modernismina. Modernismin teeseistä se onnistui toteuttamaan erityisesti sen, että maalauksen itsenäisyys sai korostetun aseman. Maalauksen muotokieli ilmeni uudella ei-esittäväällä tavalla ja nimenomaan abstrakti taide löi itsensä läpi informalismin myötä. Tämä abstraktin taiteen dominanssi puolestaan kääntyi lopulta itseään vastaan, jolloin sen aseman vakiinnuttua nimenomaan siitä poikkeaminen oli modernistista avantgardea ja ajan hengessä pitäytymistä.

Taiteilijan itsenäisyys puolestaan on hyvin kyseenalaista ainakin 1960-luvun alun suomalaisessa informalismissa. Tuolloin suuntausta pidettiin kansainvälisen taiteen uusimpana ilmiönä ja sitä haluttiin juuri sen vuoksi toteutettavan. Informalismin mukaista maalausta seurasivat valtakunnallisesti suuri joukko taiteilijoita ja informalismista tuli muodin kaltainen ilmiö, jota kaikki seurasivat. Käyttäessäni sanaa kaikki haluan korostaa sitä, että informalismi ei ollut pääkaupunkikeskeinen, vaan sen vaikutus ulottui kaikkialle maassamme. Subjektina kaikilla tarkoitan myös sitä, että sekä ammattitaiteilijat että taiteen harrastajat ottivat käyttöönsä informalismin. Tämä tilanne johti perusteltuun väitteeseen, että informalismissa taiteilijan itsenäisyys epäonnistui. Informalismin mukainen ilmaisu oli 1960-luvun alkuvuosina valtavirran seuraamista.

Se, että suomalaistaiteilijat yhä 1980-luvulla valitsivat tietoisesti sen mukaisen ilmaisukeinon puolestaan antaa vaikutelman siitä, että taiteellisena suuntauksena se ei ollut loppuunkulunut ja tuolloin myöskin sitä toteuttaneet taiteilijat valitsivat sen ilmaisutavakseen ehkä itsenäisemmin kuin 1960-luvulla. Nimenomaan informalismin kautta suomalaiset taiteilijat omaksuivat ei-esittävän maalaustavan ilmaisuunsa. Informalismin kautta sellaiset taiteilijat, joille geometrinen abstraktio oli vierasta, omaksuivat uudenlaisen muotokielen.

Lopulta on löydettävissä perusteet sille, että informalismille *haluttiin antaa* paikka ja rooli modernismin edustajana Suomen taiteessa. Suomalaisen informalismin kiinnostavuus on sen erittäin laaja ja innostunut vastaanotto ja kuitenkin varsin nopeasti sen ideologian mukainen ilmaisu uskottiin hylätyn tai niin sen kehityksen uskottiin ainakin tapahtuneen. Informalismin keinojen arvioitiin kuluneen loppuun ja sen saavutuksia väheksyttiin. Yhtäkkiä suosion saavuttanut ilmaisumuoto olikin vain helppo tie jokaiselle moderniin taiteeseen.²¹⁵ Tämä Valkosen analyysi suomalaisesta informalismista kirjoitettiin 1980-luvun yleisteokseen, jolloin sen yleisyys on levinnyt laajalle. Se ei kuitenkaan kerro suuntauksen merkityksestä ja esteettisistä saavutuksista.

Laajan suosion saanut ilmaisumuoto oli tuonut mukanaan monia eritasoisia kokeilijoita. Huomioitavaa on, että informalismia toteuttivat myös laajat taiteen harrastajat, jotka hetkessä modernisoivat oman ilmaisutapansa. Ehkä ammattitaiteilijiden kiinnostukseen sillä oli merkittävämpi vaikutus kuin on osattu arvioda. Heidän kiinnostuksensa informalismiin esteettisenä ilmaisumuotona saattoi olla varsin hankala, kun samantyyppisiä teoksia tekivät harrastelijat. Ristiriitaisuus kontekstuaalisen ja esteettisen informalismin välillä onkin ilmeinen. Informalismin ilmiön taustalla onkin varsin vahvana argumenttina taidepoliittinen kansainvälistymispakko.

Informalismin ilmaisun toteutuminen modernismina samanaikaisesti onnistui, mutta sangen kyseenalaisesti. Modernismin ideologian mukaan taide on avantgardistista ja ilmaisee olemassaolollaan vastakkaisuutta

²¹⁵ Valkonen-Valkonen 1982-86, 14.

hallitsevaa järjestelmää vastaan. Vaikka suomalainen informalismi olikin ilmaisultaan uutta ja radikaalia, sen toivottaminen avosylin tervetulleeksi tekee sen asemasta modernismin avantgardeliikkeenä oudon. Moderni taide perustaa käsityksensä subjektiiviseen individualismiin ja taideteoksen ainutkertaisuuteen ja autonomiaan.²¹⁶ Modernismin mukainen pyrkimys universaaliin ja yhdenmukaiseen toteutui suomalaisessa informalismissa yhdellä tasolla. Informalismin laaja-alaisuus argumentoi sen puolesta, että sen ilmaisu sisälsi jotain yhteistä universaalia ainesta. Mitä moninaisempien kansallisuuksien sisältyminen kansainvälisiin informalisteihin edelleen ilmentää puolestaan suuntauksen modernistista, universaalista luonnetta.

Informalismin suhde amerikkalaiseen formalismiin on myös jännittävä. Informalistisessa ilmaisussa toteutuu hyvin Clement Greenbergin esittämät modernin maalauksen määritelmät: maalaus on kaksiulotteinen, litteä pinta, jossa on väriainetta. Se on sinällään autonominen kokonaisuus, joka ei vaadi olemassaololleen mitään muuta perustetta.²¹⁷ Modernismin erityispiirteeksi muodostui kaiken epäolennaisen jatkuva poistaminen, jonka mahdottomuus tai päätyminen umpikujaan tulikin lopulta vastaan, koska teoksista ei ollut enää mitään poistettavaa. Ensisijaisesti luovuttiin todellisuuden luonnonmukaisuudesta, jäljittelystä ja ylipäättään esitävyuden käsite ilmaisussa hylättiin. Tässä kehityksessä etsittiin maalauksen ydintä niin tarmokkaasti, että vuorollaan aihe, taiteilijan ilmaisu, sommittelu, tyyli ja lopulta teokseen koskettaminen ja jälkien ts. tekstuurin tekeminen loppuivat. Tätä kautta modernismi todella joutui umpikujaan ja teoriana luhistui, koska sillä ei enää ollut jäljellä muuta kuin taiteen teoreettinen nollapiste.²¹⁸

Suomalainen informalismi poikkeaa greenbergiläisestä formalismista siinä, että se oli edelleen kiinnostunut taideteoksen sisällöllisestä merkityksestä. Se kuvasi nimenomaan sodanjälkeisen sukupolven rikkoutunutta maailmaa ja sisäisiä tunteita. Sisällöltään informalismi jatkoi siis jopa kirjallista kuvataiteen perinnettä, vaikka se visuaalisesti toteutti modernia

²¹⁶ Lepistö 1991, 153.

²¹⁷ Greenberg 1973.

²¹⁸ Foncé-Zimmerman 1995, 47.

ei-esittävää maalaustapaa. Greenbergiläinen modernismi, jossa jatkuva representaation kieltäminen johtaa kirjallisen yhteyden jälkeen koko sisällön puuttumiseen, poikkesi juuri sisällön suhteen informalismista. Informalimin ei-esittävyys ei tarkoittanut sitä, ettei sillä olisi ollut sisältöä. Maalauksissa on tulkittu milloin sodan kauhujen sisäistä pakoa, milloin universumin uutta taiteellista luomista, jolloin taiteilijan apuvälineinä ovatkin mikroskooppi tai teleskooppi. Sisältöä oli yllin kyllin, ainoastaan esteettiseltä muodoltaan Greenbergin maalauksellinen litteys ja informalismi sopivat yhteen. Yhtä niille oli myös sen ilmiön laajuus, joka oli ominaista sekä amerikkalaiselle abstraktille ekspressionismille että suomalaiselle informalismille - sitä tekivät kaikki.

Sisällöllisesti suomalaisessa informalistisesta maalauksella oli vielä kontakti maisemallisuuteen ja luonnon olemassaoloon - informalistit eivät lopulta maallaneet puhtaasti ei-esittäviä teoksia, vaan lähtökohta usein oli todellisuudessa, jolle annettiin uusi muoto. Tosin informalimin tyypilliset materiaalikokeilut johtivat suuntausta toiseen kehitykseen: tutkimaan materian olemusta. Informalismi ilmaisumuotona on monimuotoisempi ja monipuolisempi kuin monokromaattinen tekstuuri ei-esittävänä aluksi vaikuttaa.

Toisaalta informalimin sisällön syvempi tarkastelu nostaa esille kansallisen identiteetin ja taiteellisen ilmaisun. Se, että haluttiin olla mukana kansainvälisen taiteen kehityksessä ja kuitenkin samanaikaisesti suojella omaa kansallista taidetta aiheutti ristiriidan. Miten olisi mahdollista yhdistää ne molemmat? Oikeastaan suomalaiset nuoret taiteilijat onnistuivat siinä sängen hyvin. Jos 1960-luvun nuoret taiteilijat seurasivatkin ulkoista kansainvälistymisprosessia informalismissaan, niin 1980-luvun informalismiin palaaminen argumentoi sen puolesta, että suuntauksen ilmaisuvoima ei ollut kadonnut tai loppuunkulutettu. Ja tuolloin ilmaisumuodolla ei ollut sosiaalista tilausta, joten sitä käytettiin ilmaisussa omasta taiteellisesta tarpeesta käsin.

Olen viitannut suomalaisen maalauksen sisältävän edelleen 1990-luvulla informalimin mukaista ilmaisua. Nykytaiteilijat ovat edelleen löytäneet perinteisestä maalaustaiteesta uutta työstettävää, vaikka taiteen uudet muodot ovat nousemassa vahvasti esiin jättäen perinteiset taidelajit

varjoonsa. Informalismsin mukainen maalaustapa on säilynyt yhtenä ilmaisumuotona muiden mukana. Ehkä se on ilmennyt muiden muotojen rinnalla, yhdistettynä kokonaisuuteen, mutta sen esteettinen merkitys ei ole kadonnut. Kontekstuaalisesti informalismien toteutuminen jo 1960-luvulla oli kyseenalaista samoin kuin ammattitaiteilijoiden esteettinen kiinnostus suuntausta kohtaan osittain laantui. Tässä tutkielmassa on kuitenkin osoittanut, että oli olemassa taiteilijoita, jotka jatkoivat informalismien parissa tai palasivat siihen kokonaan tai osittain. Esteettisesti informalismi alkoi kiinnostaa myös uutta taiteilijasukupolvea 1980-luvulla ja siten voidaan sanoa sen säilyttäneen ajankohtaisuuden ja kiinnostavuuden. Myös suomalaisista nykytaiteilijoista löytyy informalismien toteuttajia.

KUVA- JA TEOSLUETTELO

Luettelosta ilmenee seuraavat tiedot:

Taiteilijan nimi

Teoksen nimi, vuosi, tekniikka, koko [cm], inventaarinumero.

Teoksen dokumentoidut hankintatiedot.

Teoksesta dokumentoidut näyttelytiedot, jotka eivät ole täydelliset.

1. AHTI LAVONEN

Musta ja punainen koroste, 1960, öljy, 100x100, K1B/231.

Hankittu kokoelmaan 1975 Maija Lavoselta.

Näyttelyt: Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

2. AHTI LAVONEN

Nimetön, 1962, tussi, 60 x 73, K1B/257.

Hankittu kokoelmaan 1973.

Näyttelyt: Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

3. AHTI LAVONEN

Preludi, 1963, tussi, 60 x 73, K1B/ 49.

Hankittu kokoelmaan 1966 Pro Firenze.

Näyttelyt: Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

4. KIMMO KAIVANTO

Geometrinen asetelma, 1964, öljy, 64 x 52, K1B/39.

Hankittu kokoelmaan 1967 näyttelystä Maaliskuulaiset.

Näyttelyt: Maaliskuulaiset, 1967.

5. KIMMO KAIVANTO

Auringonlasku, 1968, öljy, 197 x 149, K1B/ 175.

Hankittu kokoelmaan 1971 taiteilijalta.

Näyttelyt: Sara Hildénin taidemuseo, 3.10.-28.11.1982.

6. KIMMO KAIVANTO

Nauticus, 1968, guassi, 40 x 55, K1B/ 40.

Hankittu kokoelmaan 1968 Purnun näyttelystä.

Näyttelyt: Purnu, 1968.

Ars Baltica, 1968.

Maaliskuulaiset, Handelsbanken, Tukholma, 9.1. -
5.2.1969.

Utstilling av finländsk konst i Louisiana. Tanska 1969.

7. KIMMO KAIVANTO

Elokuun juhla 1980, serigrafia, 61x88 K1B/289.

Hankittu kokoelmaan

8. KAUKO LEHTINEN

Figuuri harmaalla, 1964, sekatekniikka, 79x175, K1B/403.

Ei dokumentoituja hankintatietoja. Mahdollisesti ostettu Galerie Pinxistä.

Näyttelyt: Utstilling, Kunsthus, Oslo. 1965.

Näyttely Suomi-Finland.

Kauko Lehtinen. Turun taidemuseo. 7.4.-28.5.1995

9. KAUKO LEHTINEN

Sulotar, 1964, sekatekniikka, 71 x 62, K1/407.

Ei hankintatietoja.

Näyttelyt: Turun taideyhdistyksen vuosinäyttely. Turun taidemuseo 1964.

Kauko Lehtinen. Turun taidemuseo. 24.8. - 24.9.1972.

Kauko Lehtinen. Turun taidemuseo. 7.4.-28.5.1995

10. KAUKO LEHTINEN

Kyklooppikaunotar 1965, sekatekniikka levyille, 25x37, K1B/408.

Ei dokumentoituja hankintatietoja. Mahdollisesti ostettu Galerie Pinxistä.

Näyttelyt: Kauko Lehtinen retrospektiivinen näyttely. Tampereen nykytaiteen museo, 30.11.1972-7.1.1973.

Kauko Lehtinen. Sara Hildénin taidemuseo 4.9.-16.10.1983.

Kauko Lehtinen. Turun taidemuseo. 7.4.-28.5.1995.

Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

11. REINO HIETANEN

Piirustus, 1969, tussi 60,5 x 86,5 K1B/27

Hankittu kokoelmaan

12. REINO HIETANEN

Kaupunkikuva II, 1970, guassi, 30 x 35, K1B/230.

Hankittu kokoelmaan.

Näyttelyt: Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

13. REINO HIETANEN

Kaupunkikuva 1971, öljy, 210 x 150 K1B/168..

Hankittu kokoelmaan 1971 taiteilijalta.

14. REINO HIETANEN

Peltomaisema, 1977, guassi levyille, 99 x 131, K1B/240.

Hankittu kokoelmaan 1977 Suvi-Pinxistä.

Näyttelyt: Suvi-Pinx, 1977.

Helsingin Taidehalli, 1973.

Reino Hietanen. Sara Hildénin taidemuseo 15.3.-4.5.1986.

Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

15. REINO HIETANEN

Pallo ja pensas, 1984, sekatekniikka, kollaasi, 120x144K1B/396.

Hankittu kokoelmaan

16. EINO RUUTSALO

Kevättä (Vihreä-valkea rytmi) 1961, guassi, 37 x 49,5, K1B/262.

Hankittu kokoelmaan 1971.

Näyttelyt: Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

17. MARIKA MÄKELÄ

Sininen aika, 1981, guassi, 55.5 x 75.5, K1B/358.

Hankittu kokoelmaan:

Näyttelyt: Kulttuurikeskus Crusell, Uusikaupunki, 14.3.-14.4.1996.

18. MARIKA MÄKELÄ

On hiljaista, yö tulee lähelle 1983 öljy, hiekka, hiili kankaalle
230x150, K1B/328.

Hankittu kokoelmaan 1983 Galleria Katarinasta.

Näyttelyt: Galleria Katarina, Helsinki 18.5.-5.6.1983. Maal.1982-83.

Marika Mäkelä : Retrospektiivinen näyttely

Helsingin Taidehalli 14.11.-20.12.1998 ja

Oulun taidemuseo 15.1.-21.3.1999.

19. PAUL OSIPOW

Viivaduuni, 1981, akryyli kankaalle, 180 x 360, K1B/295.

Hankittu kokoelmaan 1981 Galleria Sculptorista.

20. PAUL OSIPOW

Sininen diptyykki 1981 akryyli levyille, 170x240, K1B/331.

Hankittu kokoelmaan:

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- AHTI LAVONEN 1928-1970** 1986: Näyttelyluettelo. Amos Andersonin taidemuseo 15.3.-27.4.1986. Helsinki.
- AHTOLA-MOORHOUSE, LEENA** 1990: Kokeilevat konkretistit ja kineetikot 1960-luvun virrassa. Ars. Suomen taide 6. Otava. Keuruu.
- ALBERTI, LEON BATTISTA** 1966 (1435-6): On Painting. Alkuperäisesti Della Pittura 1435-6. Yale University Press. Avon.
- ANHAVA, ILONA (toim.)** 1989: Maaliskuulaiset ja 1960-luku. Näyttelyluettelo Helsingin Taidehalli 11.3.-9.4.1989. Suomen Taideyhdistys. Helsinki
- ANTTILA, LAURI** 1980 : Terveisiä Roomasta! Taide 6/1980. Helsinki.
- ARS 1961 HELSINKI** 1961: Näyttelyluettelo. Ateneumin taidemuseo. 13.10. - 12.11.1961. Helsinki.
- ARS 1969 HELSINKI.** Kansainvälinen nykyaiteen näyttely. Ateneumin taidemuseo 8.3. - 13.4.1969.
- BEARDSLEY, MONROE C.** 1958: Esteettinen näkökulma. Teoksessa Taide ja filosofia. toim. Lammenranta-Haapala, 1991. Gaudeamus. Helsinki.
- von BONSDORFF, BENGT** 1978: Måleri och skulptur sedan 1960. Konsten i Finland. Från medeltid till nutid. Schilds. Jakobstad.
- BOURGEOIS, GEORG MARC** 1961: Ecole de Paris. Teoksessa Ars 1961 Helsinki. Helsinki.
- CHIPP, HERSCHEL B. (ed.)** 1968: Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics. University of California Press. Berkeley .
- EDWARDS, FOLKE** 1971: Från spontanism till underground. Aspekter på 50- och 60-talets internationella konst. Wahlström & Widstrand. Lund.
- FONCÉ-ZIMMERMAN, YONAH** 1995: Taide ja subjekti. Ars 1995 Helsinki.toim. Maaretta Jaukkuri. Näyttelyluettelo. Espoo.
- FOSTER, STEPHEN C.** 1980: The Critics of Abstract Expressionism. Umi Research Press. Michigan.
- FRACINA, FRANCIS (ed.)** 1985: Pollock and After. The Critical Debate. Harper & Row. London.

- GABLIK, SUZI** 1984: Has modernism failed? Thames and Hudson.
London.
- GREENBERG, CLEMENT** 1962: "American-Type Painting". The Partisan Review Anthology. Edit. William Phillips and Philip Rahv. 1962.
Julkaistu alunperin Partisan Review:ssä. 1955-58. New York.
- GREENBERG, CLEMENT** 1973: Art and Culture. London.
- GULIN, ÅKE** Konstkrönika. Hufvudstadsbladet. 22.1.1961.
- HAFTMANN, WERNER** 1959: Nykytaiteen sisällys. Taide 4/1960.
Helsinki.
- HAFTMANN, WERNER** 1961: Painting in the Twentieth Century. Volume One. First English edition 1961. Lund Humphries. London.
- HÖGSTRÖM, SIRKKA** 1965 : Kuntsin kokoelma. Vaasa 5.12.1965.
- HÖGSTRÖM, SIRKKA** 1982: Myllyteollisuudesta taiteeseen. Vaasa.
15.1.1982.
- JAUKKURI, MAARETTA (toim.)** 1995: ARS 1995 HELSINKI
Yksityinen/julkinen.Toim. Maaretta Jaukkuri. Näyttelyluettelo 11.2.-
28.5.1995. Nykytaiteen museo, Helsinki. Nykytaiteen museon
julkaisuja 30/1995. Espoo.
- JYLHÄ, KARI** Spontaanista taiteesta. Keski-suomalainen. 27.1.1961.
- KANDINSKY, WASSILY** 1981: Taiteen henkisestä sisällöstä. Alkuteos:
Über das Geistige in der Kunst (1912). Käännös Marjut Kumela.
Julkaisija Suomen Taiteilijaseura. Gummerus. Jyväskylä.
- KARJALAINEN, TUULA** 1990: Uuden kuvan rakentajat: Konkretismin
läpimurto Suomessa. WSOY. Porvoo.
- KEPES, GYÖRGY** 1956 : The New Landscape in Art and
Science.Chicago.
- KIPPOLA, ANNA-KAARINA** 1995: Marianna Uutinen. Teoksessa Ars
95 Helsinki. Toim. Maaretta Jaukkuri. Näyttelyluettelon
taiteilijaesittelyt. Espoo.
- KIVIRINTA, MARJA-TERTTU-ROSSI, LEENA-MAIJA (toim.)** 1991: Koko
hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku. WSOY. Porvoo.
- KRAUSS, ROSALIND E.** 1989: Kuvanveiston laajentunut kenttä.
Teoksessa Modernin ulottuvuuksia: Fragmentteja modernista ja
postmodernista. toim. Jaakko Lintinen. Kustannusosakeyhtiö
Taide. Jyväskylä.
- KRUSKOPF, ERIK** 1961: Taiteemme 50-luku. Teoksessa Suomen Taide.
Vuosikirja 1961. Suomen Taiteilijaseura. Porvoo.

- KRUSKOPF, ERIK** 1965: Vapaamuotoista. Otava. Helsinki.
- KRUSKOPF, ERIK** 1969 : Jaakko Sieväsen kuvajaisia. Taide 1/1969. Helsinki.
- KRUSKOPF, ERIK** 1983 : Suomen sodanjälkeisen ajan maalaustaide. Teoksessa Suomen taidetta 1900-1960. Helsinki.
- KRUSKOPF, ERIK** 1985: Taide Pohjoismaissa 1945-1980. Helsinki.
- KRUSKOPF, ERIK** 1986: Ahti Lavonen 60-luvun informalistina. Näyttelyluettelo. Amos Andersonin taidemuseo 15.3. - 27.4.1986. Helsinki.
- KUNTSI** 1993: Kuntsi 1A. Suomalaisen taiteen kokoelma. Vaasa.
- KUNTSI** 1993: Kuntsi 1B. Suomalaisen nykyaiteen kokoelma. Vaasa.
- KUNTSI** 1991: Kuntsi 2. Ulkomaisen taiteen kokoelma. Vaasa.
- KUNTSI** 1992: Kuntsi 3. Ulkomaisen grafiikan kokoelma. Vaasa.
- KUNTSI, SIMO** 1969: Ars 1969 Helsinki. Taide 2/1969. Helsinki.
- KUUSAMO, ALTTI** 1996: Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikografia. Gaudeamus.Tampere.
- LAMMENRANTA, MARKUS; HAAPALA, ARTO (toim.)** 1991: Taide ja filosofia. Gaudeamus. Helsinki
- LAVONEN AHTI** 1960 : XXX Biennale - nykyaiteen jättiläiskatselmus .Etelä-Suomen Sanomat. 13.9.1960.
- LAVONEN AHTI** 1986: Ajatuksia taiteestani. Ahti Lavonen 1928-1970. Näyttelyluettelo. Amos Andersonin taidemuseo. Helsinki.
- LEPISTÖ, VAPPU** 1991: Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki.
- LUCIE-SMITH, EDWARD** 1969: Movements in Art since 1945. Thames and Hudson. London.
- LUCIE-SMITH, EDWARD** 1989: Taide tänään. Modernismin vuosisata. Alkuteos Art Now.1977. WSOY. Porvoo.
- LUKKARINEN, VILLE** 1998: Taiteen tarina. Teoksessa Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Gummerus. Jyväskylä.
- MATTILA, TIINALIISA** 1986 a: Kimmo Kaivanto. Suomen taide. Nykyaika. WSOY. Porvoo.
- MATTILA, TIINALIISA** 1986 b: Ahti Lavonen. Suomen taide. Nykyaika. WSOY. Porvoo.
- MOSZYNSKA, ANNA** 1990: Abstract Art. Thames and Hudson. London.

- NIINIVAARA, SEPPO** 1972: Kauko Lehtinen. Taide 6/1972.
- OSBORNE, HAROLD (ED.)** 1981: The Oxford Companion to Twentieth-Century Art. Oxford University Press. Oxford.
- OSIPOW, PAUL** 1972: Mitä taiteessa tapahtuu: Tiedämmekö liian vähän, mitä taiteessa tapahtuu. Taide 6/1972.
- PELTOLA, LEENA** 1977: Suomen taidetta 1940-1975. Otava. Keuruu.
- PELTOLA, LEENA** 1989: Maaliskuulaisten toimintaa. Teoksessa Maaliskuulaiset ja 1960-luku. Suomen Taideyhdistys. Helsinki.
- PELTOLA, LEENA** 1990: Grafiikan nousukausi 1945-1970. Teoksessa Ars Suomen taide 6. Otava. Keuruu.
- PELTOLA, LEENA** 1993 : Kuntsin kokoelman syntyvaiheista. Kokoelmaluettelo Kuntsi 1B. Vaasa.
- PIETILÄ, REIMA** 1959: Viimeksitulleista äärimmäiset. Suomen Taide. Vuosikirja 1958-59. Suomen Taiteilijaseura. Porvoo.
- READ, HERBERT** 1986: Concise History of Modern Painting. First published 1959. New and augmented edition 1974. Reprinted 1986. Thames and Hudson. London.
- REITALA, AIMO** 1982: Kuvataide. Teoksessa Suomen kultuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika. WSOY. Porvoo.
- REITALA, AIMO** 1990 : Maalaustaide 1918-1940. Teoksessa Ars Suomen taide 5. Otava. Keuruu.
- RINGBOM, SIXTEN** 1970: The Sounding Cosmos: A Study of the Spritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Akta Akademiae Aboensis, Ser. A. Humaniora.
- ROUHIAINEN, ANNE** 1998: Marika Mäkelän mahdoton myytti. Taide 6/1998.
- ROUTILA, LAURI OLAVI** 1986: Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan. Clarion. Keuruu.
- RUUTSALO, EINO** 1981: Eino Ruutsalo 1950-lukua. Näyttelyluettelo 29.4.-17.5.1981 Galleria Phergus, Helsinki.
- SAARI, LARS** 1995: Kauko Lehtisen haastattelu 4.2.1995: Näyttelyluettelo. Turun taidemuseo. Turun taidemuseon julkaisuja 1/1995. Turku.
- SAARIKIVI, SAKARI** 1960 : Taiteilijain 65. vuosinäyttely. Helsingin Sanomat. 31.1.1960.
- SAARIKIVI, SAKARI** 1961a: Aikamme maalaustaide. Impressionismista informalismiin. WSOY. Porvoo.

- SAARIKIVI, SAKARI** 1961b: *Ars* 1961 Helsinki. Esipuhe. Teoksessa *Ars* 1961 Helsinki.
- SALIN, ANNE-MAJ** 1991: *Eemu Myntti*. Vaasa.
- SARAJAS-KORTE, SALME** 1959 : *Taisteleva ekspressionismi*. Suomen taiteen vuosikirja. Julkaisija Suomen taiteilijaseura. Porvoo.
- SEDERHOLM, HELENA** 1994a: *Intellektuaalista terrorismia*. Kansainväliset Situationistit 1957-72. Jyväskylä Studies in the Arts no:44. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- SEDERHOLM, HELENA** 1994b: *Vallankumouksia norsunluutornissa - modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*. JYY julkaisusarja N:o 37. Jyväskylä.
- SELISTÖ, SEIJA** 1981: *Rakkaudesta taiteeseen*. Vaasa 13.9.1981.
- SEUPHOR, MICHEL** 1958: *A Dictionary of Abstract Painting. Preceded by a History of Abstract Painting*. Methuen & Co. London.
- SEUPHOR, MICHEL** 1962 : *Ein halbes Jahrhundert Abstrakte Malerei. Von Kandinsky bis zur Gegenwart*. Käännös ranskasta saksaksi: Hans-Peter Rasp. Skira. Zürich.
- SEVÄNEN, ERKKI; SAARILUOMA, LIISA; TURUNEN, RISTO** (toim.)1991: *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Gaudeamus. Helsinki.
- SINISALO, SOILI** 1982: *Ajatuksia Kimmo Kaivannon taiteesta 1950- ja 1960-luvuilla*. Kimmo Kaivanto. Weilin+Göös. Espoo.
- SINISALO, SOILI** 1983: *Tunteen tulkit*. Teoksessa *Ekspressionisteja 1940-luvulta*. Suomen Taideakatemia 73/1983. Helsinki.
- SINISALO, SOILI** 1990: *Kuvataide 1960-luvulla: Kohti vapaata muotoa*. *ARS Suomen taide*, osa 6. Otava. Keuruu.
- SIUKONEN, JYRKI** 1998: *Kävi matkallaan useissa taidemuseoissa, joissa näki sekä vanhaa että uutta taidetta. Mietteitä maaliskuulaisista ja suomalaisesta taiteesta*. Teoksessa *Poimintoja Saastamoisen Säätiön taidekokoelmista*. Toim. Karttunen, Päivi ja Peltola, Leena. 1998. Lönnberg. Kuopio.
- STANGOS, NIKOS** (ed.)1990: *Concepts of Modern Art*. Original edition 1974. Revised edition 1981. Thames and Hudson. London.
- TAIDE-LEHTI** 1960 /3-4, 1961/1, 1962/4 , 1963/2-4, 1964/2. Helsinki.
- TAPIÉ, MICHEL** 1952 : *Un Art Autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris.

- TIRRONEN, ESKO** 1982: Informalismi levisi, vakiintui, akatemisoitui, latistui - kaikki tapahtui tuossa tuokiossa. Tänä päivänä nuoressa taiteessamme esiintyvät vastaavat ilmiöt herättävät erityistä kiinnostusta. Taide 2/1982.
- UEXKÜLL, PETRA** Epämääräinen informalismi värittää vuosinäyttelyä. Ilta Sanomat. 4.2.1961.
- UEXKÜLL, PETRA** Espanjalainen Feito ennätti piristämään vuosinäyttelyä. 10.2.1961. Ilta Sanomat. 10.2.1961.
- ULKUNIEMI, SIRU** 1970: Taiteen ystävän teko. Vaasa. 3.2.1970.
- VAASAN MYLLY 1849 - 1949 Satavuotiaan kauppamyllyn vaiheita**
1949: (Toimittaneet: K. O. Alho, Otto Bruun, Toivo T. Rinne, E.J. Korpela, Bertil Levón, Matti Viherjuuri) Vaasan Höyrymylly Oy. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- VALAVUORI, OLAVI** 1961: Katsaus näyttelykauteen 1960-61. Teoksessa Suomen taide.Vuosikirja 1961. Suomen Taiteilijaseura. Porvoo.
- VALAVUORI, OLAVI** 1962: Katsaus näyttelykauteen 1961-62. Teoksessa Suomen taide.Vuosikirja 1962. Suomen Taiteilijaseura. Porvoo.
- VALAVUORI, OLAVI** 1963: Katsaus näyttelykauteen 1962-63. Teoksessa Suomen taide.Vuosikirja 1963. Suomen Taiteilijaseura. Porvoo.
- VALKONEN, MARKKU** 1977a: Osallistumisen esinäytös puntaripäät ja oppositiomiehet. Taide 5/1977.
- VALKONEN, MARKKU** 1977b : Aavistamattomiin tähtisumuihin ja takaisin. Taide 6/1977.
- VALKONEN, MARKKU** 1982: Kaipuun ja ahdistuksen sini. Helsingin Sanomat. 22.8.1982.
- VALKONEN, MARKKU** 1995: Kauko Lehtinen - Taiteen astronautti. Kauko Lehtinen. Näyttelyluettelo. Turun taidemuseon julkaisuja 1/1995. Turku.
- VALKONEN, MARKKU-VALKONEN, OLLI** 1986: Muutosten tahto: 60-luvulta nykypäivään. Suomen taide. Nykyaika. WSOY. Porvoo.
- VALKONEN, OLLI** 1960: Näyttelykausi 1959-60. Teoksessa Suomen taide. Vuosikirja 1960. Suomen Taiteilijaseura. Porvoo.
- VALKONEN, OLLI** 1964 : 1864-1964. Esipuhe. Suomen Taiteilijaseuran 100-vuotisjuhlanäyttely. Taidehalli 5.-23.2.1964.
- VALKONEN, OLLI** 1967: 60-luku. Taide 2/1967.

- VALORINTA, RIITTA** 1983: Kauko Lehtinen. Sara Hildénin taidemuseossa 4.9.-16.10.1983. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 17. Tampere.
- VALORINTA, RIITTA** 1986 a: Kauko Lehtinen. Suomen taide. Nykyaika. WSOY. Porvoo.
- VALORINTA, RIITTA** (toim.) 1986 b: Reino Hietanen. Näyttelyluettelo, Sara Hildénin taidemuseo 16.3.-4.5.1986. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 26. Tampere.
- VEHMAS, E.J.** 1960: Kubismista informalismiin. Nykyhetken maalauksen historiaa ja tyylipiirteitä. Teoksessa Suomen Taide. Vuosikirja. 1960. Suomen Taiteilijaseura. Porvoo.
- VEHMAS, E.J.** Kahden tyylikauden rajalla Venetsian biennalessa. Uusi Suomi. 3.7.1960.
- VIERU, ELINA** 1998: Haluan lisätä maailmaan jotain - en poistaa. Teoksessa Marika Mäkelä. 1998. Otava. Helsinki.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

ARKISTOT

Kuntsin taidekokoelmien arkisto (KTA), Vaasa.

Inventaari- ja hankintaluettelot.

Lehtileikekokoelmat.

Simo Kuntsin kirjeenvaihto.

Taideteoskortistot.

Valokuva-arkisto.

Kuntsin Säätiön arkisto (KSA), Vaasa.

Toimintakertomukset 1971-1997.

KAITAVUORI, KAIJA 1993: Informalismi Suomen maalaustaiteessa. ilmiön taustalla vaikuttavan taidekäsityksen piirteitä. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Taidehistorian laitos. Helsinki.

OJANPERÄ, RIITTA 1988: Einari J. Vehmaksen taidekäsitys 1937-1945. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Taidehistorian laitos. Helsinki.

WEURLANDER, MIKAELA 1990: ARS -61 och den informella konstens genombrott i Finland. Pro graduavhandling i konsthistoria och konstteori. Åbo Akademi. Åbo.

SUULLINEN LÄHDE

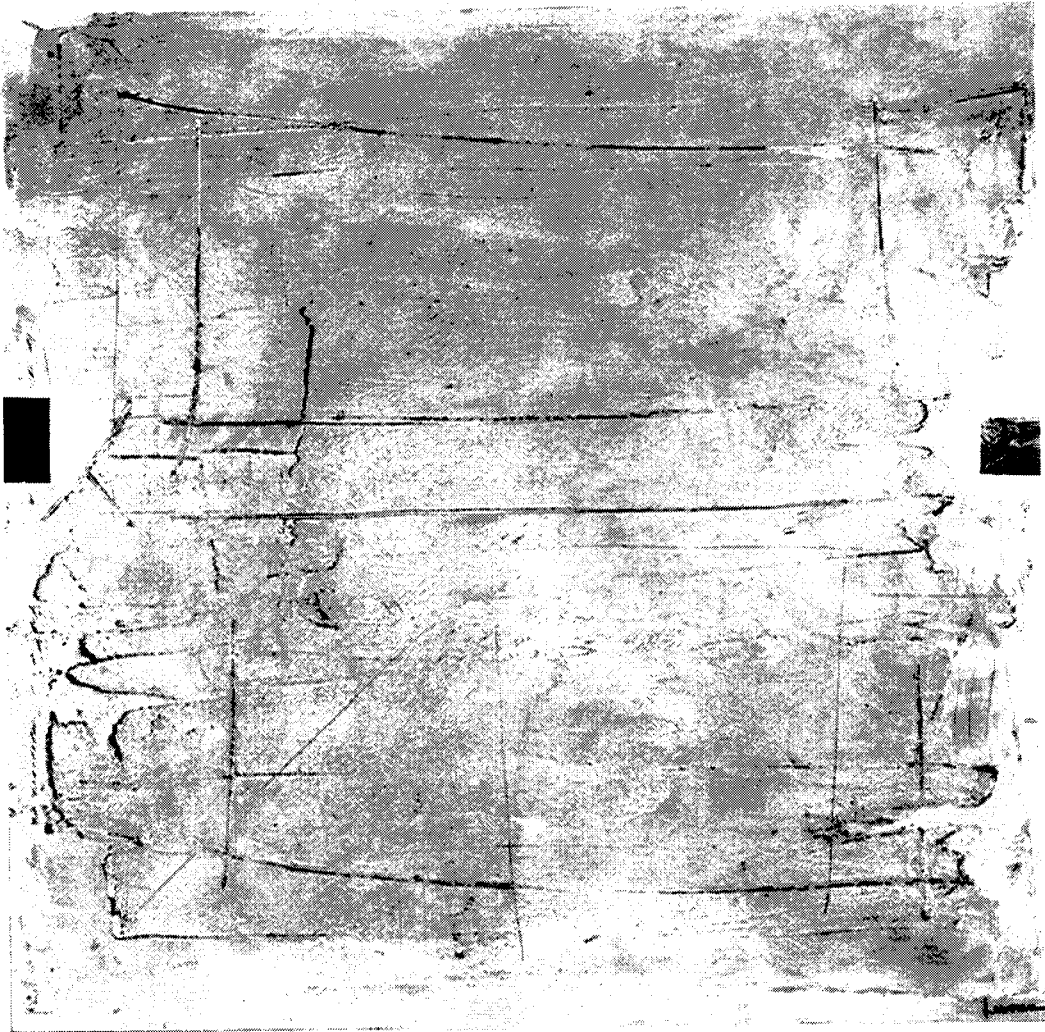
Linnovaara, Juhani, 5.1.1999, taiteilijaprofessori, Porvoo.

TELEVISIO-OHJELMA

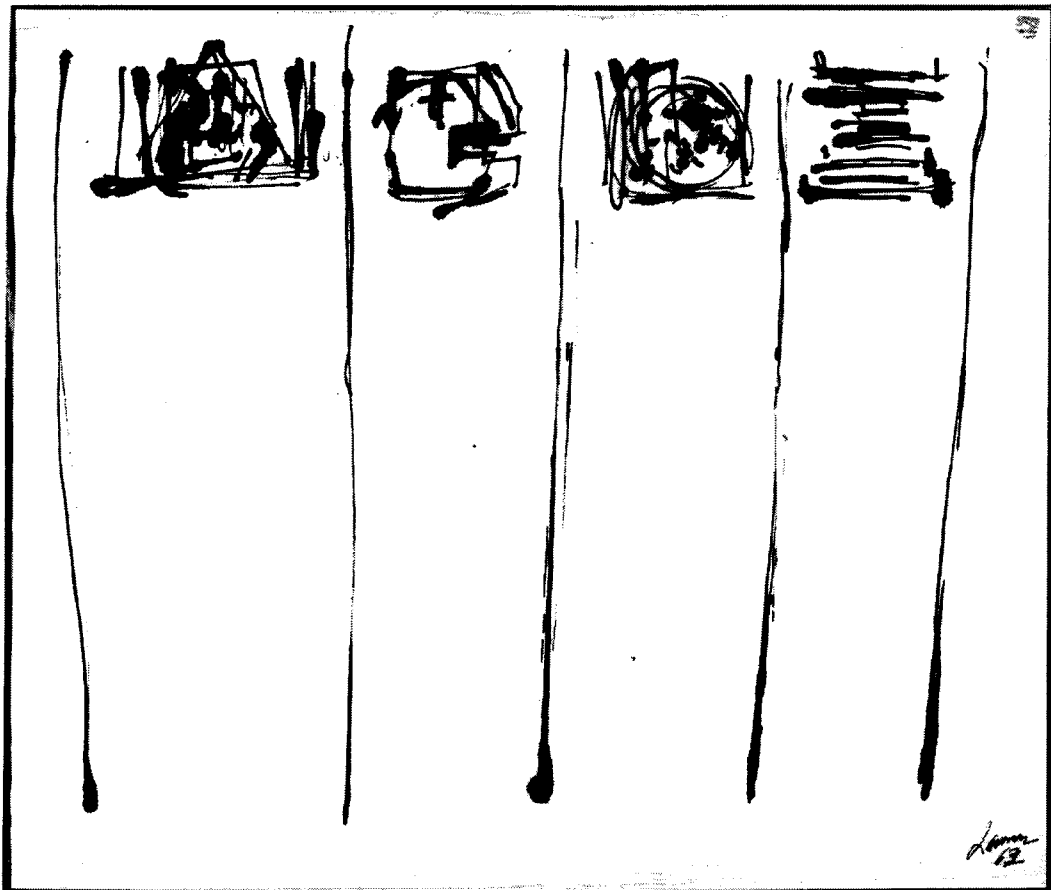
KULTTUURIDOKUMENTTI: ROBERT RAUSCHENBERG,
kuvataiteilija 1998: Tv-ohjelma TV 1 lauantai 10.10.1998 klo
11.55-12.55. Yle.

KUVALIITTEET

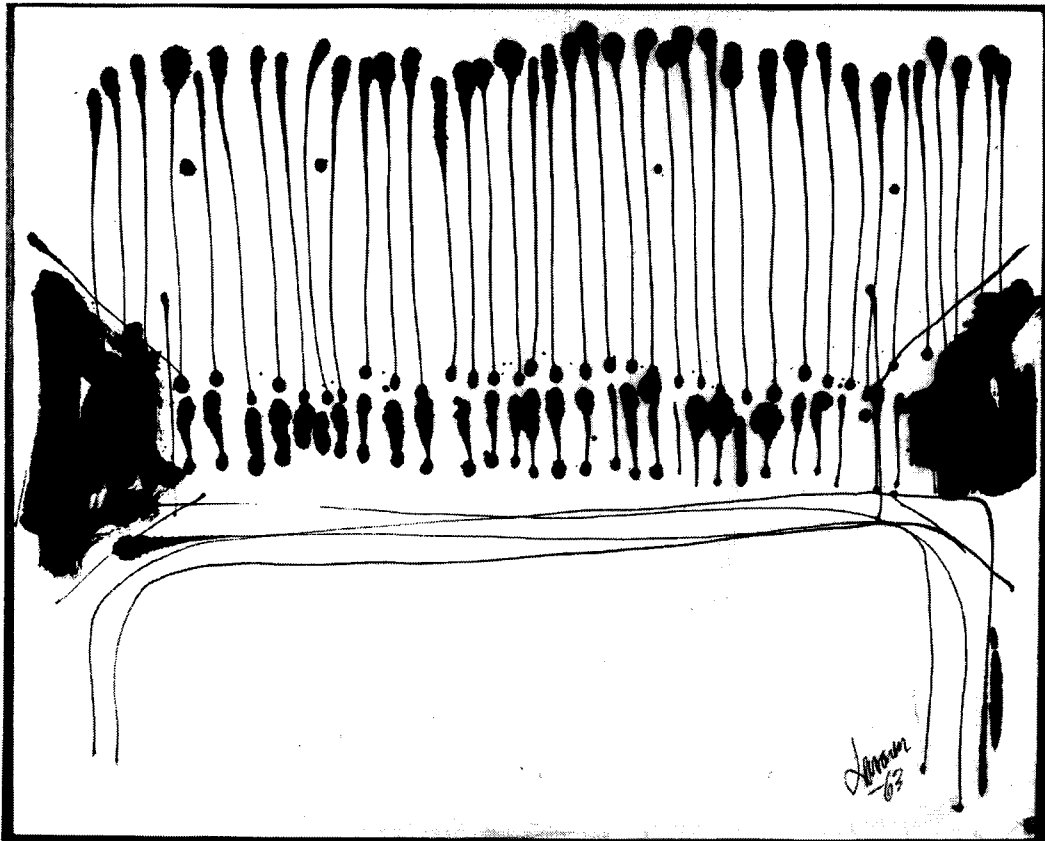
Kuvat ovat Kuntsin taidekokoelmien valokuva-arkistosta. Valokuvaaja: Mikko Julkunen.



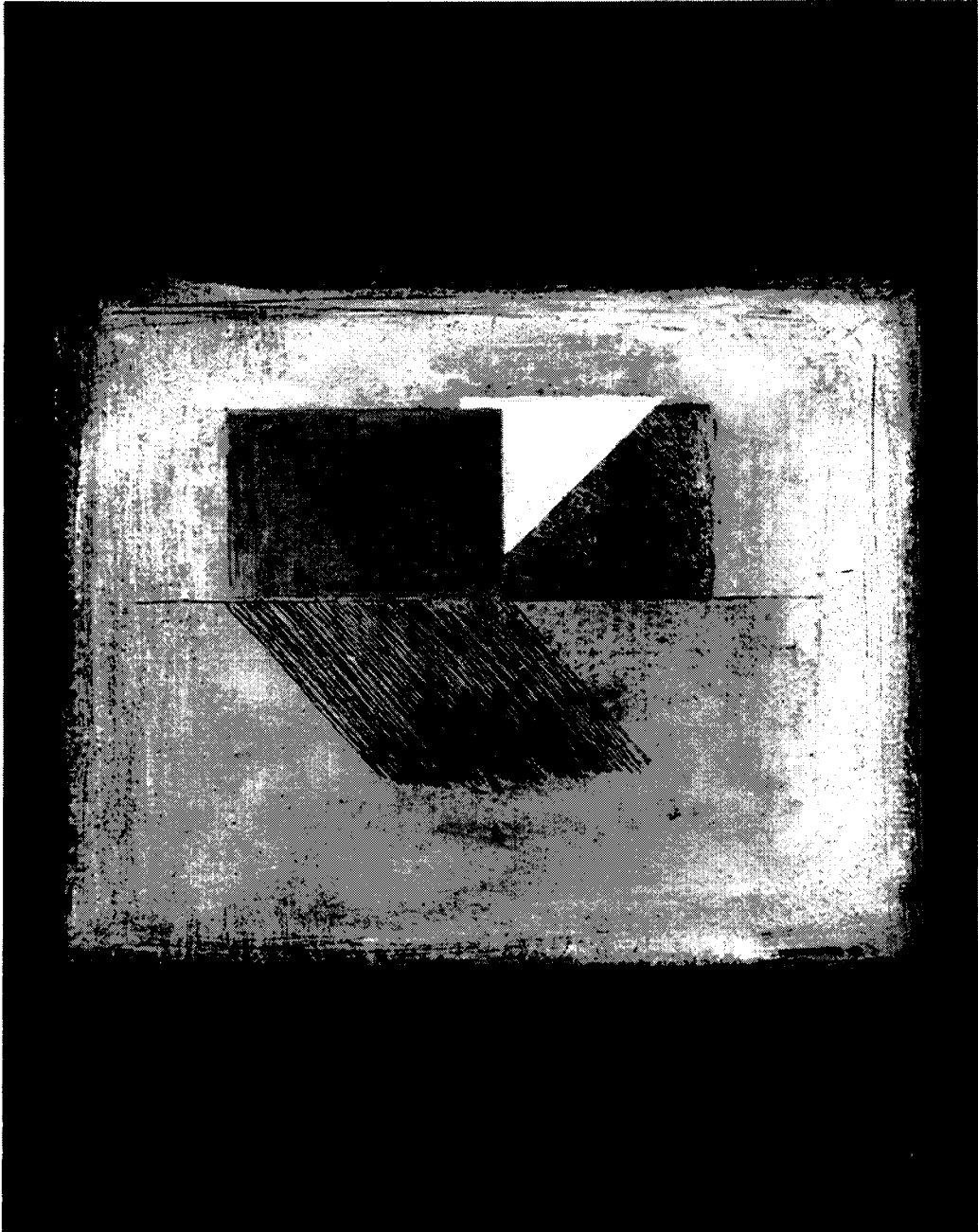
KUVA 1



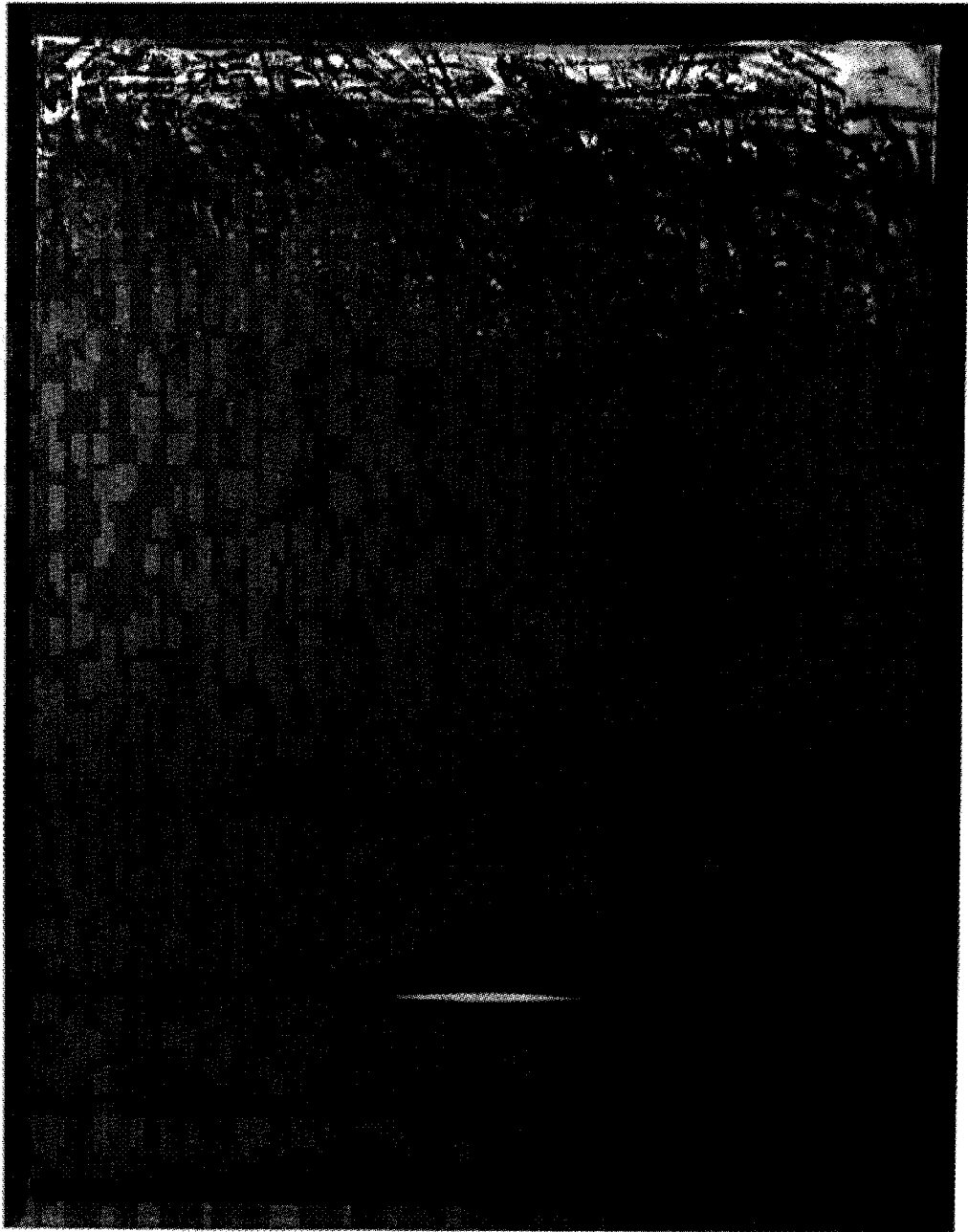
KUVA 2



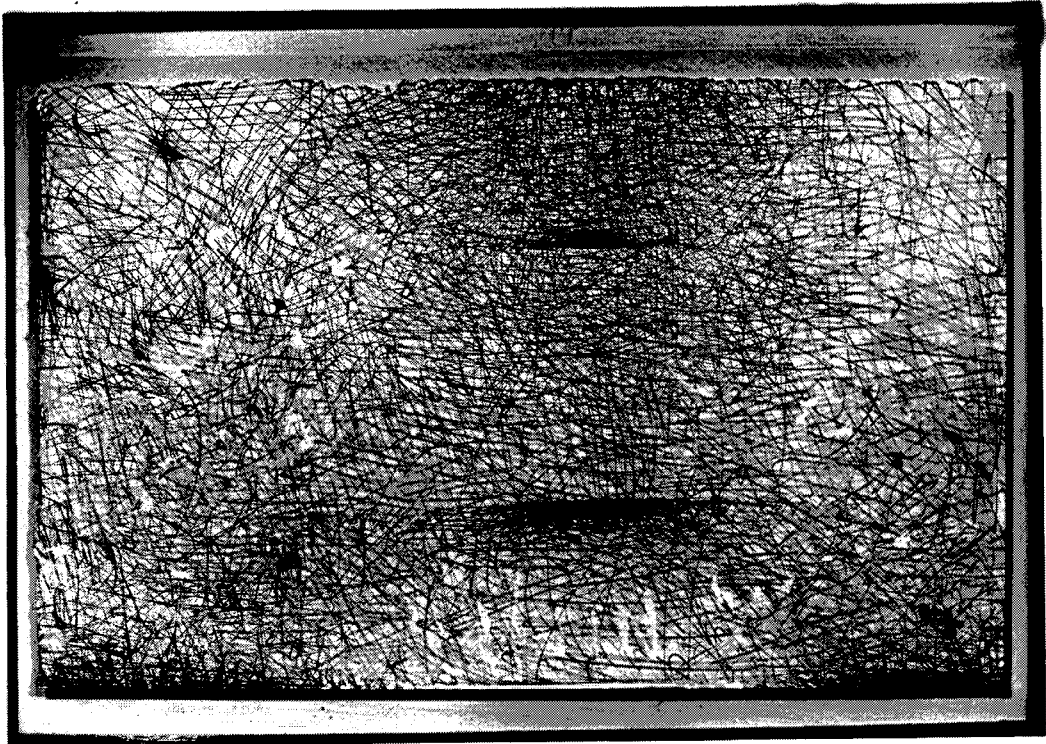
KUVA 3



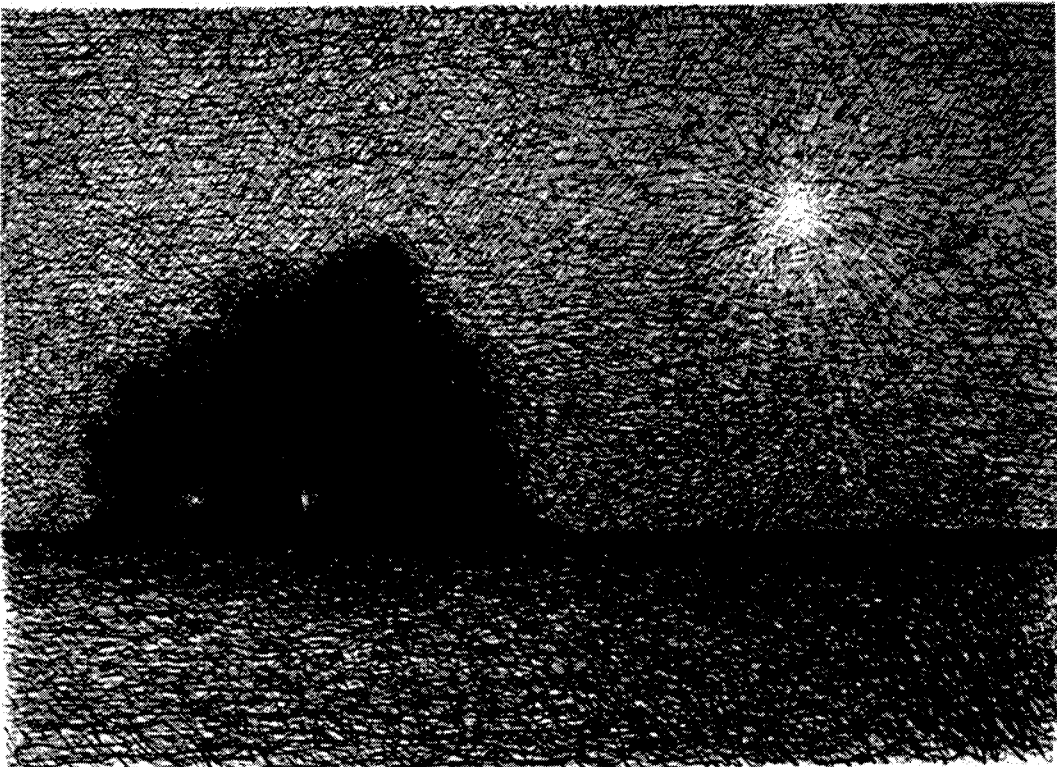
KUVA 4



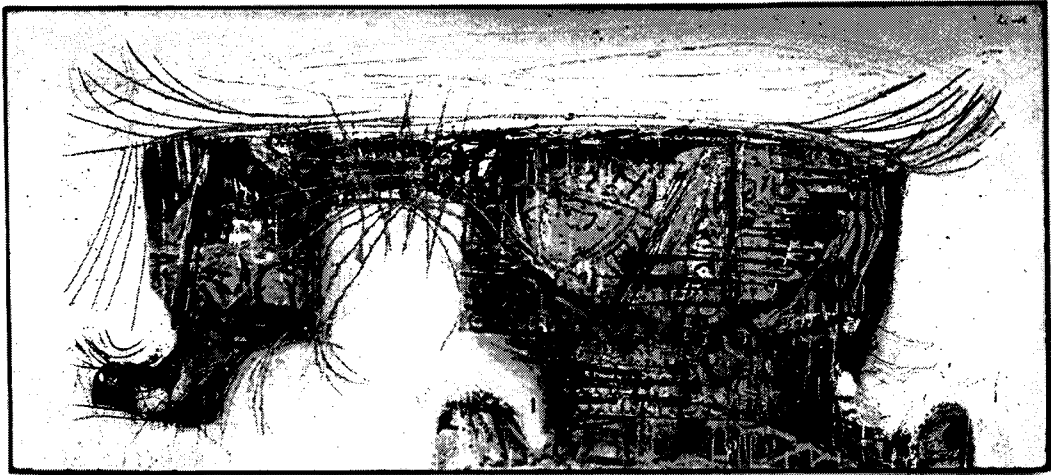
KUVA 5



KUVA 6



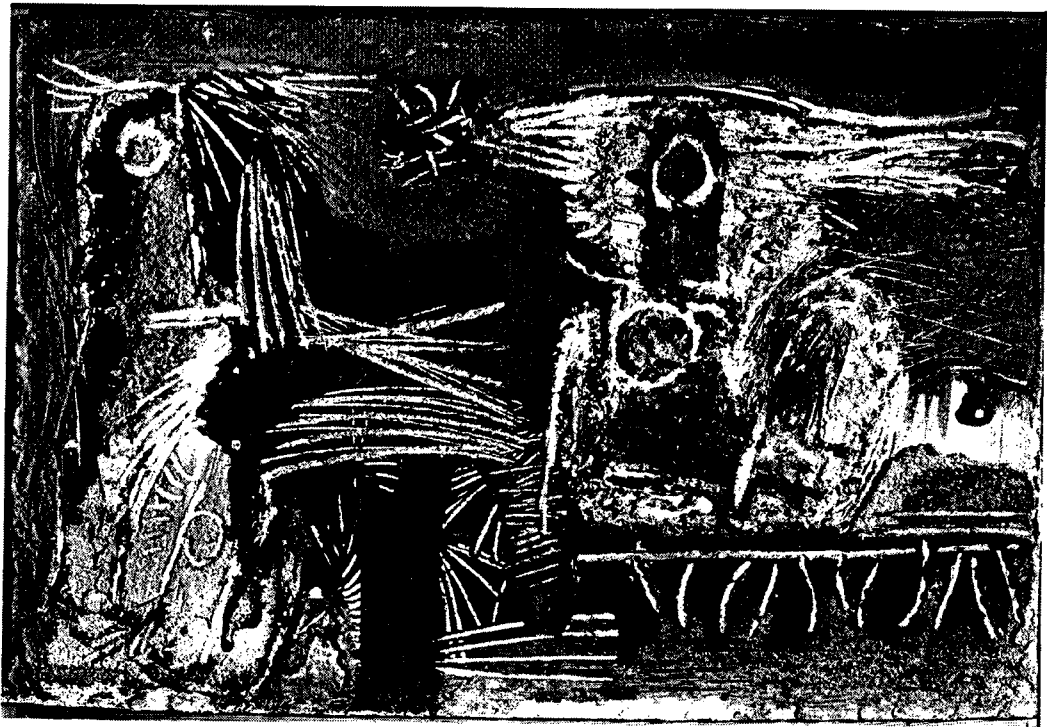
KUVA 7



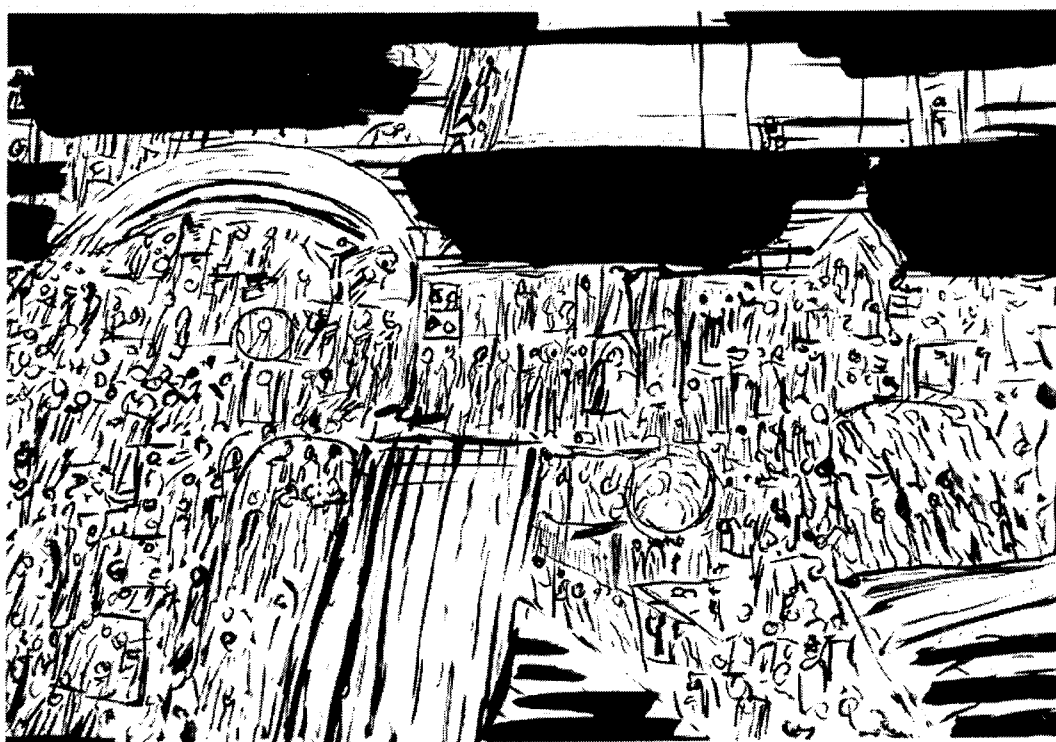
KUVA 8



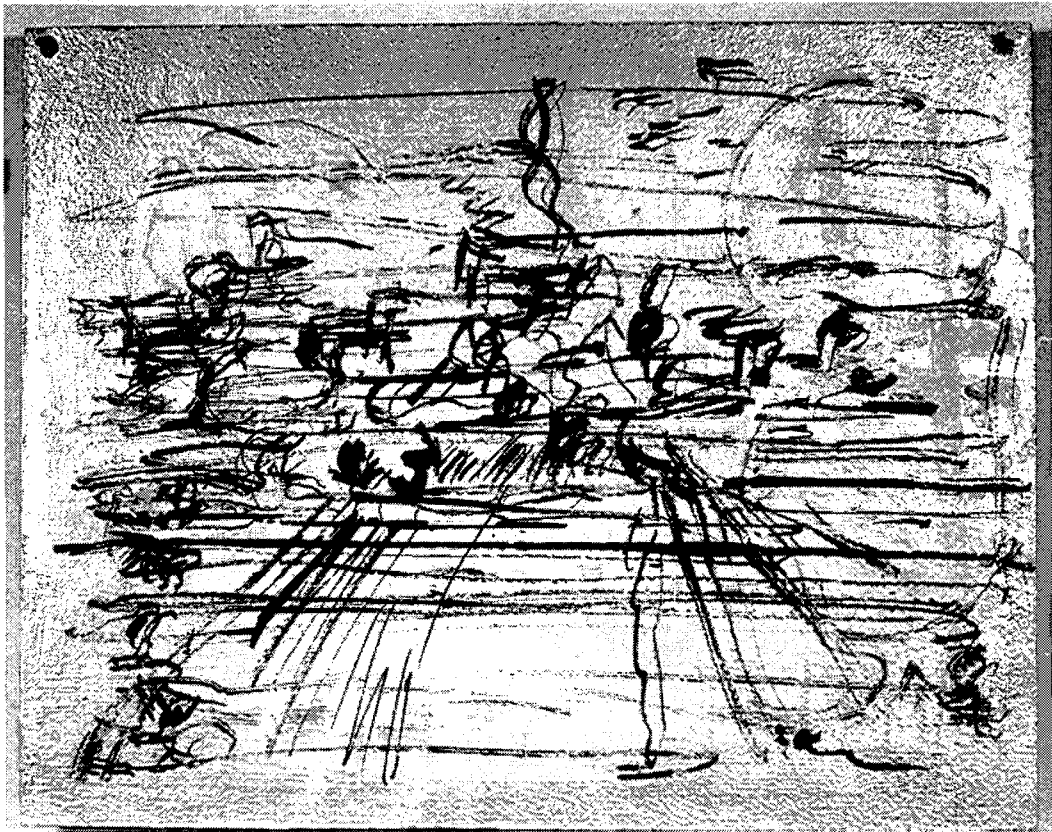
KUVA 9



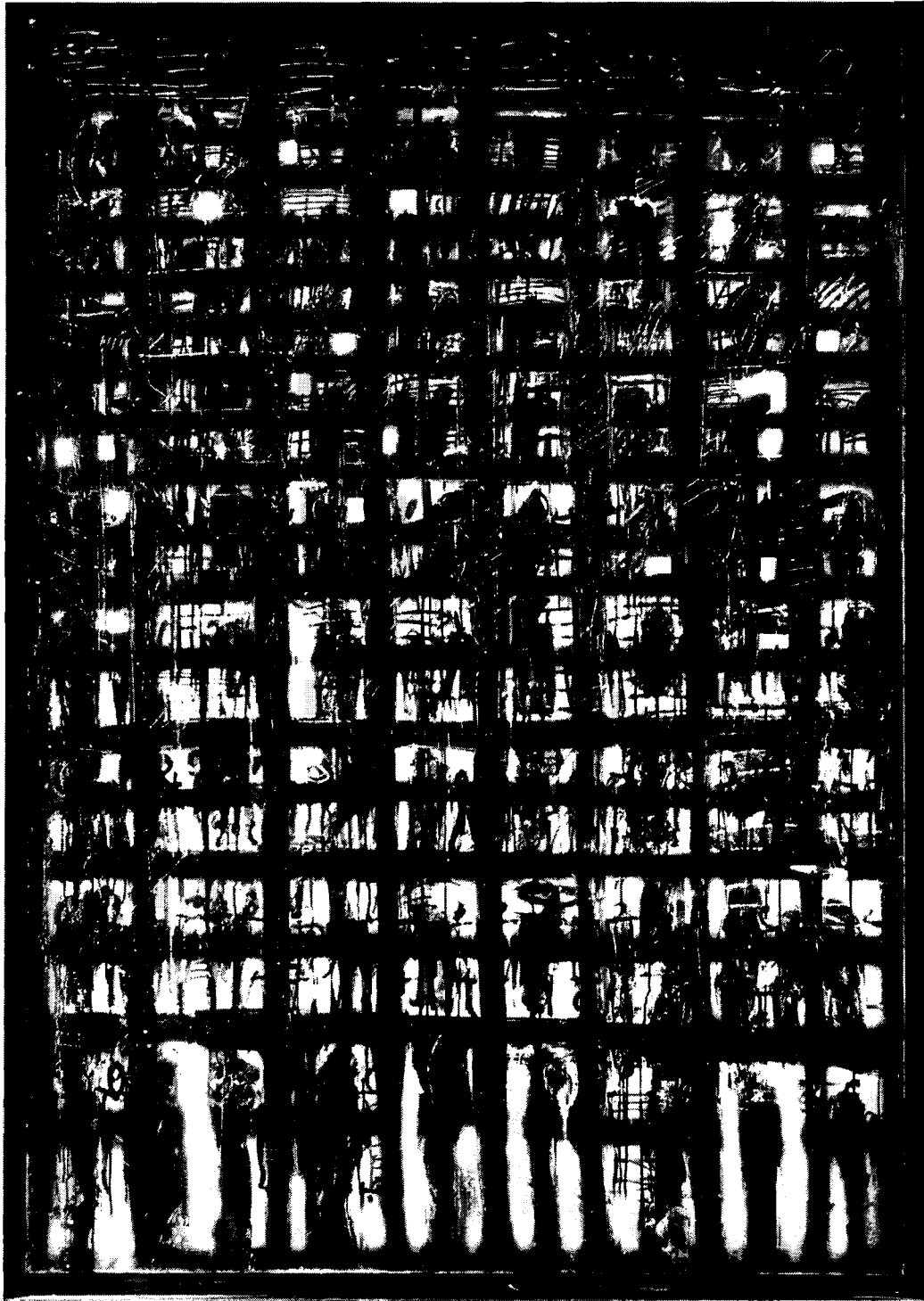
KUVA 10



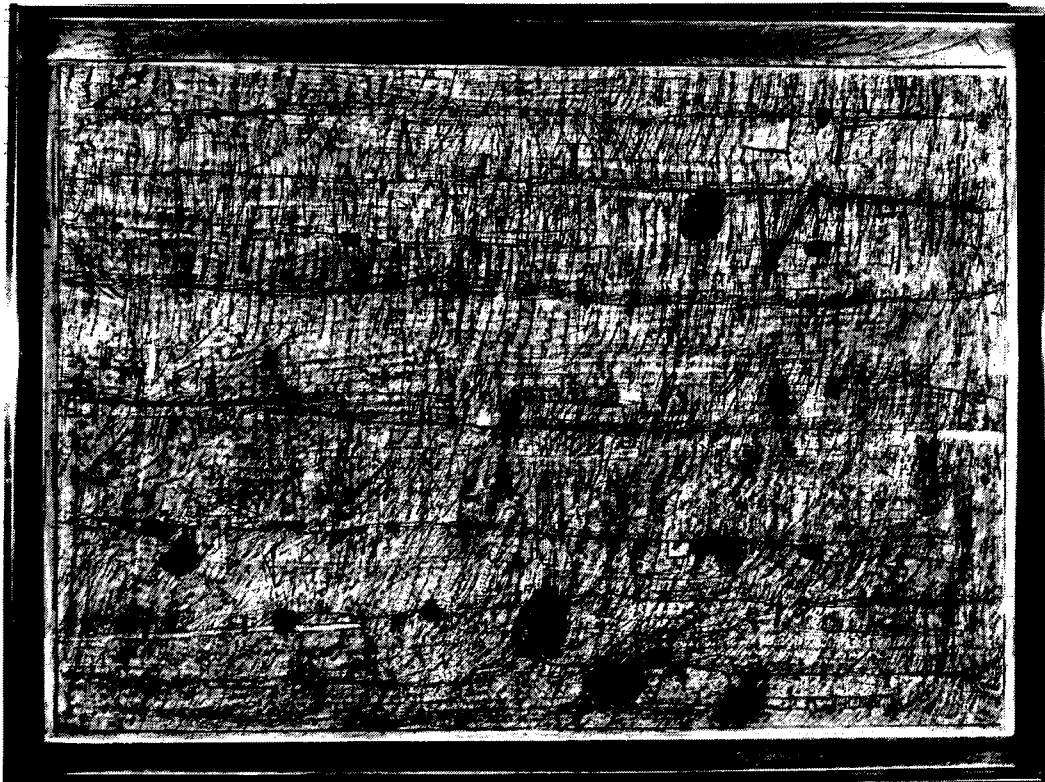
KUVA 11



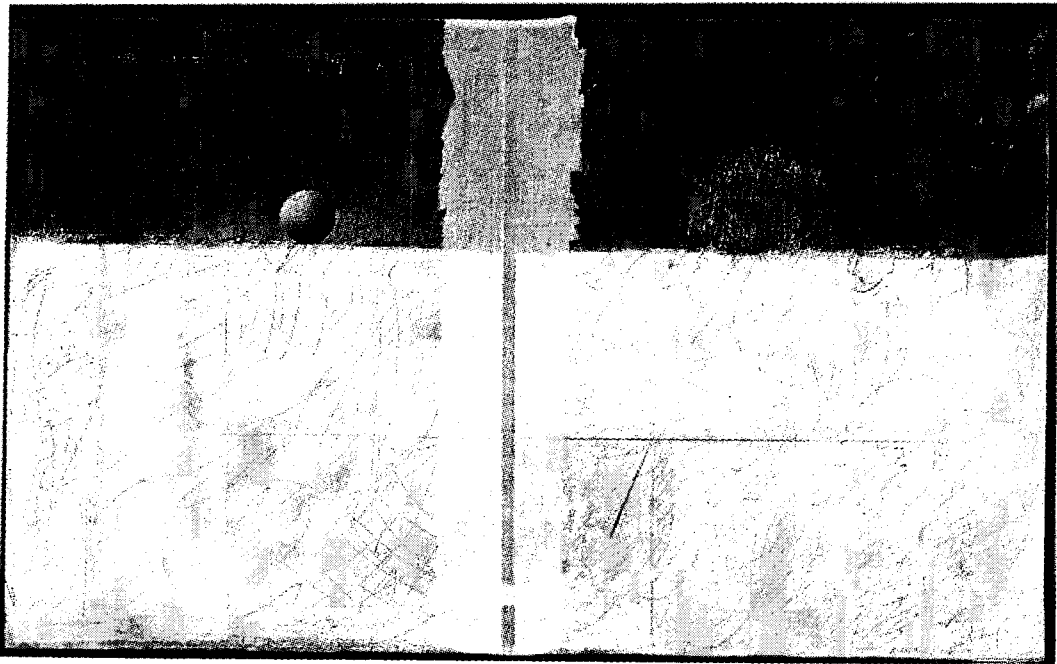
KUVA 12



KUVA 13



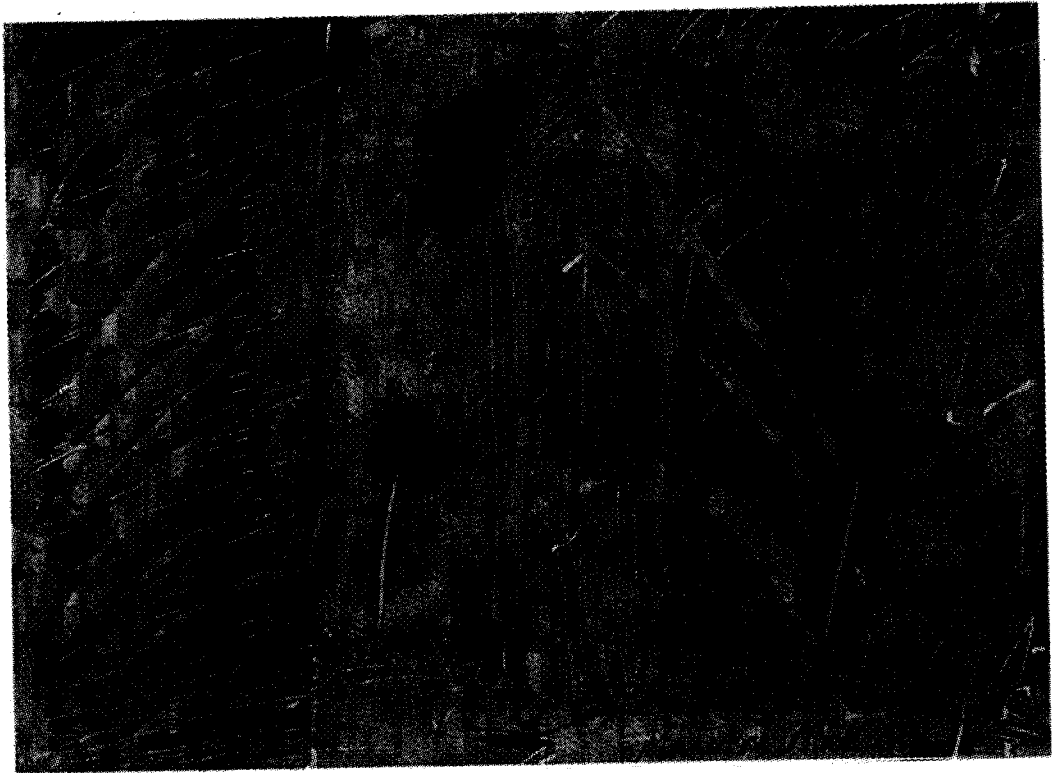
KUVA 14



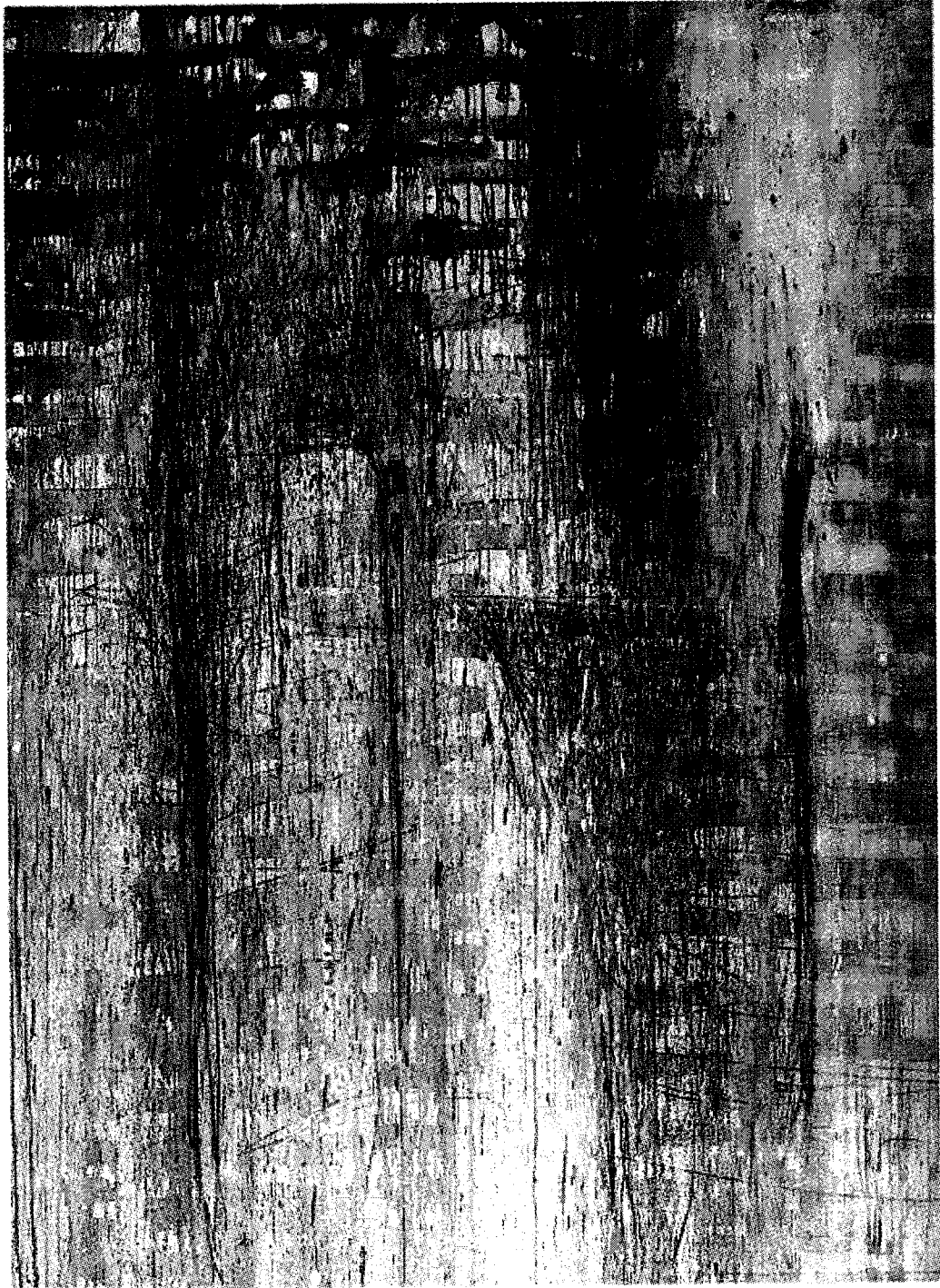
KUVA 15



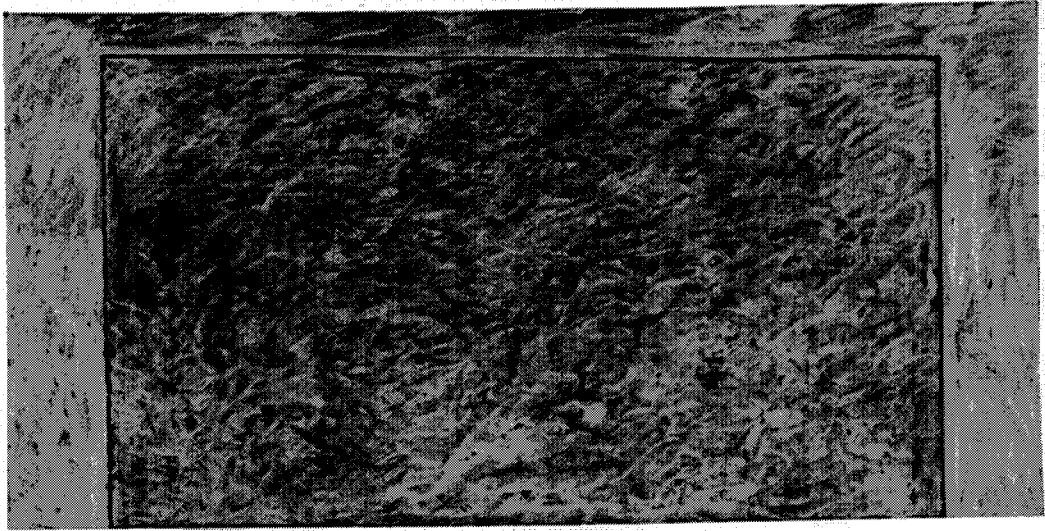
KUVA 16



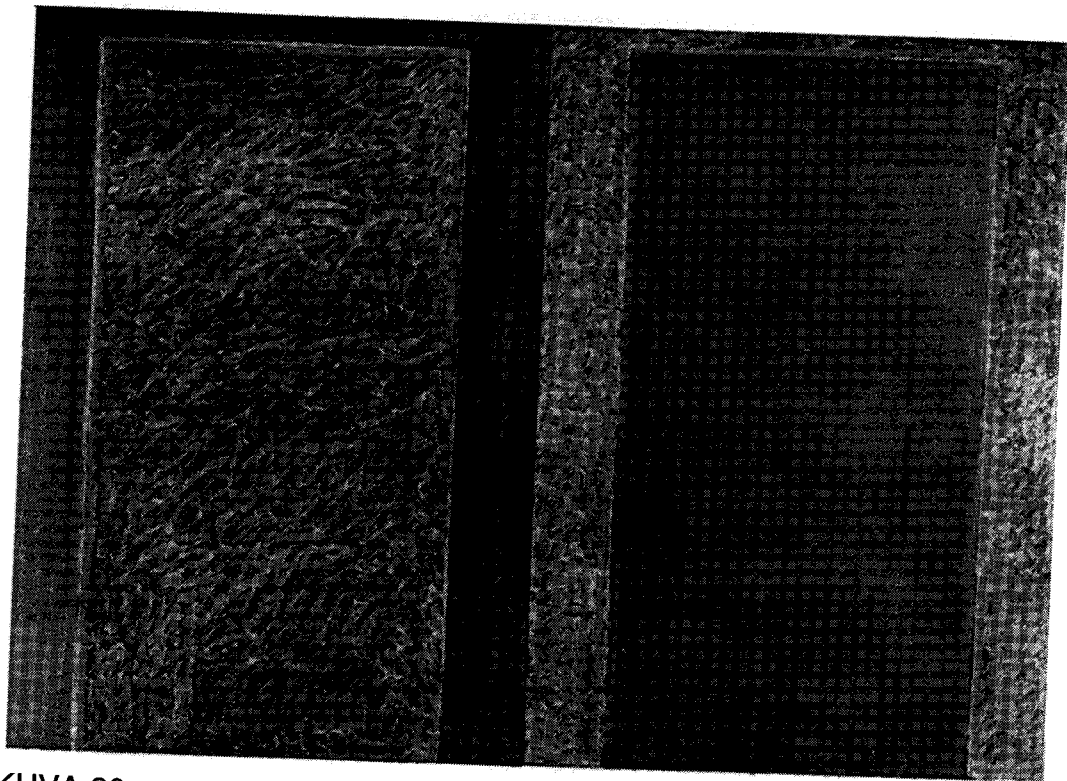
KUVA 17



KUVA 18



KUVA 19



KUVA 20