

Maya Syrjälä

# TAIDEGRAFIIKAN 80-LUKU

Menetelmällisten muutosten vaikutus keskisuomalaiseen taidegrafiikkaan

Maisterintutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin  
tutkimuksen laitos  
Taidehistoria  
Kevät 2019

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

|  |   |
|--|---|
| Tiedekunta – Faculty<br>Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta  | Laitos – Department<br>Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos |
| Tekijä – Author<br>Maya Syrjälä  |   |
| Työn nimi – Title<br>TAIDEGRAFIIKAN 80-LUKU<br>Menetelmällisten muutosten vaikutus keskisuomalaiseen grafiikkaan   |   |
| Oppiaine – Subject<br>Taidehistoria  | Työn laji – Level<br>Maisterintutkielma                                   |
| Aika – Month and year<br>23.5.2019   | Sivumäärä – Number of pages<br>90 sivua                                   |
| <p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkielma liittyy Jyväskylän taidemuseon vuonna 2019 avautuvaan näyttelyyn <i>Miltä näyttää aika?</i>, jossa esitellään taidetta pääosin Jyväskylän kaupungin kokoelmista. Tutkielman aiheena ovat 1980-luvun taidegrafiikan muutokset, joita tarkastellaan kolmesta näkökulmasta: Jyväskylän grafiikan paja taideinstituutiona ja toimintaympäristönä, taidegrafiikan menetelmät ja tyyli, sekä 80-luvusta muodostetut tarinat. Tutkielmassa käsitellään muutosten eri puolia. Mitä muutoksen taustalla on? Mikä muuttui? Miten muutokset jäsentyvät ajan kuvaksi?</p> <p>Ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastellaan Jyväskylän grafiikan pajan viitekehyksessä pajaan läheisesti liittyviä kansainvälisen toiminnan lisääntymistä, kurssitoimintaa ja läänintaiteilijajärjestelmää, ja niiden vaikutuksia vuosikymmenen taidegrafiikkaan. Vastauksia tutkimuskysymyksiin etsitään läänintaiteilijoiden toimintakertomuksista ja taiteilijahaastatteluilta. Taidemaailman tekijöiden ja grafiikan pajan toiminnan käsittely muodostavat tutkielman taustan.</p> <p>Kolmannessa luvussa lähestytään grafiikan menetelmien ja tyylin käsitteen avulla aikakauden visuaalisuutta. Menetelmällisiä muutoksia ja niin sanottua vuosikymmenen tyyliä tarkastellaan erikseen ja yhdessä, ja lopuksi kuvaparien avulla. Taiteilijoiden haastattelut, Jyväskylän grafiikan pajan toimintaan liittyvät muut arkistolähteet ja Jyväskylän taidemuseon kokoelmissa olevat teokset valaisevat menetelmällisiä muutoksia. Viimeisessä luvussa vuosikymmenen tarkastelu historian tutkimuksen näkökulmasta palauttaa aiheen kokoelman näyttelyyn, joka on sellaisenaan taidehistoriallinen tulkinta ja tarina ajasta.</p> <p>Jyväskylän grafiikan paja näyttää olleen 80-luvulla ympäristö, jossa taidemaailman institutionaaliset toiminnot yhdistyivät taiteen käytäntöihin. Paja oli merkityksellinen menetelmien oppimisen ja verkostoitumisen paikka. Menetelmien runsastuminen lisäsi yksilöllisen ilmaisun mahdollisuuksia, minkä seurauksena rajanveto taiteenlajien välillä alkoi menettää merkitystään. 80-luvun ilmaisun ristiriitaisuus näkyy vuosikymmenen tulkinnoissa, joissa taiteen hämmästyttävä monennäköisyys ja silti tunnistettava tyyli vuorottelevat.</p> |   |
| Asiasanat – Keywords<br>Kuvataide, taidegrafiikka, taidehistoria, 1980-luku, Jyväskylän grafiikan paja, grafiikan menetelmät, grafiikan kurssit, tyyli   |   |
| Säilytyspaikka – Depository<br>Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto (JYX)   |   |
| Muita tietoja – Additional information   |   |

## Sisällys

|   |    |
|---|----|
| 1 JOHDANTO.....   | 4  |
| 1.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset.....                              | 5  |
| 1.2 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet.....                     | 8  |
| 1.3 Tutkimusaineisto ja tutkimusmenetelmät.....                             | 12 |
| 1.4 Aikaisempi tutkimus ja tutkielman rakenne .....                         | 15 |
| 2 JYVÄSKYLÄN GRAFIIKAN PAJA TAIDEINSTITUUTIONA JA TOIMINTAYMPÄRISTÖNÄ ..... | 18 |
| 2.1 Jyväskylän grafiikan paja taidemaailmana.....                           | 19 |
| 2.2 Taidegrafiikan demokraattisuus ja läänintaiteilijajärjestelmä .....     | 24 |
| 2.3 Jyväskylän grafiikan paja taiteilijoiden kertomana .....                | 26 |
| 2.3.1 Kansainvälinen toiminta .....   | 28 |
| 2.3.2 Pajan merkitys taiteilijoille.....                                    | 31 |
| 3 MUUTTUVAT MENETELMÄT JA TYYLI .....                                       | 38 |
| 3.1 Taidegrafiikan runsastuva menetelmävalikko .....                        | 39 |
| 3.2 Tyyli .....   | 43 |
| 3.2.1 Tyylin rakenne .....  | 45 |
| 3.2.2 Vuosikymmenen tyyli .....   | 48 |
| 3.3 Menetelmän ja tyylin suhde .....  | 49 |
| 3.3.1 Menetelmät tyylin osatekijöinä .....                                  | 50 |
| 3.3.2 80-luvun kuvat.....   | 54 |
| 4 MILTÄ NÄYTTÄÄ AIKA?.....  | 67 |
| 4.1 Taidehistorian tutkimuksen haasteita.....                               | 68 |
| 4.2 Nykyisyys tulkintakontekstina.....                                      | 72 |
| 5 PÄÄTÄNTÖ.....   | 76 |
| Lähteet ja kirjallisuus .....   | 80 |
| Painamattomat lähteet .....   | 80 |
| Kirjallisuus.....   | 82 |
| Liitteet .....  | 85 |
| Kuvat .....   | 87 |

## 1 JOHDANTO

Tutkielmani lähtökohta on Jyväskylän taidemuseon joulukuussa 2019 avautuva kokoelmanäyttely, jossa esitellään taidetta vuosilta 1975–1997 pääosin Jyväskylän kaupungin taidekokoelmasta. Olen rajannut tutkielmani 80-lukuun ja taidegrafiikkaan.

Kokoelmanäyttelyn painopisteistä tutkielmassani näkyy erityisesti Jyväskylän kaupungin ylläpitämä grafiikan paja ja keskisuomalaisen 80-luvun taide-elämän kytkeytyminen siihen monin tavoin. Lisäksi näyttelyn yksi teema, taiteen konkreettinen tekeminen saa tilaa tutkielmassani grafiikan menetelmien tarkastelun muodossa. Vaikka tutkielmani keskiössä on taidegrafiikka ja näkökulmani on kokoelmanäyttelyn myötä keskisuomalainen, monet taidegrafiikan 80-luvun ilmiöistä näkyvät myös muilla taiteen osa-alueilla ja valtakunnallisesti. Kansalliset ilmiöt liittyvät nekin luonnollisesti suurempaan kansainväliseen tapahtumavirtaan.

Tutkielmani on osa Jyväskylän taidemuseon tulevan kokoelmanäyttelyn taustatutkimusta ja valmistelevaa työtä. Tutkimusprosessissa karttuvaa tietoa voidaan käyttää näyttelyn verkkomateriaalina, ja sitä voidaan hyödyntää näyttelyn suunnittelussa ja osana näyttelyä. Kokoelmanäyttelyn nimi *Miltä näyttää aika?* sai alkunsa Veikko Hirvimäen haastattelusta keskisuomalaisessa maakuntalehti Vastimessa<sup>1</sup>, jossa hän vastaa teoksensa *Kuningasajatuksen*<sup>2</sup> nostattamaan kiivaaseen keskusteluun julkisesta taiteesta. Keskustelu virisi veistoksesta, jolla Hirvimäki voitti Mika Waltarin muistomerkkilpailun. Yleisöä puhutti teoksen abstraktisuus, ja poleemiseen sananvaihtoon nonfiguratiivisuuden puolesta ja sitä vastaan lehdistössä osallistuivat julkisuuden henkilöt kulttuurielämän eri osa-alueilta. Hirvimäki toteaa artikkelissa: ”Abstrakti taideteos voi kuvata semmoisiakin asioita, joita ei edes ole olemassa minkään näköisinä tai muotoisina. Miltä näyttää esimerkiksi aika? Minkälainen olisi muuttumisen muotokuva?”<sup>3</sup>. Näyttelyn nimenä *Miltä näyttää aika?* voi viitata siten ajan keskusteluun julkisen taiteen esittävydestä. Lisäksi se kysyy, miltä menneet vuosikymmenet näyttävät vuosikymmenten ajallisen etäisyyden päästä. Taidenäyttely vastaa kysymyksiin ajan taiteesta mutta samalla se voidaan nähdä laajemminkin yhtenä kuvana ajasta.

---

<sup>1</sup> Kinanen, Auli 1984.

<sup>2</sup> Mika Waltarin muistomerkki paljastettiin vuonna 1985 Helsingissä.

<sup>3</sup> Kinanen, Auli 1984.

Tutkimukseni tuottaa materiaalia Jyväskylän taidemuseon arkistoon ja kokoelmanäyttelyn kävijöille keskisuomalaisesta taiteesta ja taiteilijoista. Tutkielmani valaisee näyttelyn taustoja ja siitä voi olla hyötyä näyttelykokonaisuuden koostamisessa taidegrafiikan osalta. Tarkastelun keskiössä ovat paikalliset taideinstituutiot ja erityisesti Jyväskylän grafiikan paja, taiteen muuttuvat menetelmät ja tyyli sekä vuosikymmensynteisien muodostaminen.

### 1.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset

Tutkimusongelmani on 80-luvun taidegrafiikan muutosten ulottuvuudet. Tarkastelen vuosikymmenen aikana tapahtuneita muutoksia kolmesta tarkastelupisteestä, jotka ovat 80-luvun taidegrafiikkaan vaikuttaneet taidemaailman osatekijät Keski-Suomessa, menetelmät ja tyyli, sekä 80-luvun taiteesta muodostettuihin käsityksiin kytkeytyvät taidehistorian kirjoituksen haasteet. Koetan tutkielmassani selvittää muutoksen rakenteita: Mitä muutoksen taustalla on? Mikä muuttui? Miten muutokset jäsenyivät ajan kuvaksi?

#### *Tutkimuskysymykset*

Tutkin 80-luvun taidegrafiikan muutoksia keskisuomalaisten taideinstituutioiden näkökulmasta. Pohdin, mitkä seikat mahdollistivat 80-luvulla tapahtuneet muutokset taidegrafiikassa. *Mitkä taidemaailman tekijät olivat luomassa 80-luvun taidegrafiikan toimintaedellytyksiä Keski-Suomessa?* Taiteen kategoriat väljenivät ja taidegrafiikan menetelmävalikko runsastui. Juuri 80-luku näyttää olleen erityisen hedelmällinen maaperä uusille kokeellisille menetelmille. *Miten uudet innovatiiviset taidegrafiikan tekemisen tavat päätyivät Keski-Suomeen?* Tapahtumat näyttävät muutoksilta vasta suhteutettaessa niitä ympäröiviin olosuhteisiin, minkä vuoksi luon lyhyen katsauksen tarkasteluajankohtaan edeltävään aikaan. Pyrin selvittämään, mikä myötävaikutti muutosten tapahtumiseen ja leviämiseen. Olosuhteet 80-luvulla kenties ruokkivat muutosvimmaa taidegrafiikassa, mutta myös muilla taiteen osa-alueilla. Vaikka keskityn taidegrafiikkaan, monet tässä luvussa käsittelemäni asiat pätevät taiteeseen laajemminkin.

Jyväskylän grafiikan paja voidaan lukea alueen taidekehitykselle merkittävimpien institutionaalisten toimijoiden joukkoon 80-luvulla. Jyväskylän grafiikan paja nousi myös

valtakunnallisesti merkittäväksi taidegrafiikan instituutioksi 80-luvulla. Tarkastelen Jyväskylän grafiikan pajan roolia taidegrafiikan muutoksissa. *Miten taiteilijat kuvailevat Jyväskylän grafiikan pajaa toimintaympäristönä? Entä millainen merkitys Jyväskylän grafiikan pajalla oli Jyrki Markkaselle, Tarja Teräsvuorelle ja Tuula Moilaselle*, jotka kuuluivat taidegrafiikassa tapahtuneiden muutosten todistajien ja tekijöiden joukkoon 80-luvulla?

Taidegrafiikan muuttuvat menetelmät ja tyyli, ja niiden väliset suhteet kuvissa muodostavat tutkielmani toisen käsittelyluvun ytimen. Kysyn, *mikä taidegrafiikan tekemisessä muuttui 80-luvulla*. Tarkastelen taidegrafiikan menetelmällisiä muutoksia, sitä miten taidegrafiikkaa tehtiin 80-luvulla. Seuraavassa alaluvussa pyrin vastaamaan kysymykseen *mitä tyyli on?* Erittelen tekijöitä, jotka osallistuvat tyylin rakenteen muodostamiseen. Lopuksi pohdin menetelmän ja tyylin välistä suhdetta sekä 80-luvun visuaalisuutta suhteessa sitä ympäröiviin vuosikymmeneihin.

Tarkastelen 80-luvun oletettuja tunnusmerkkejä suhteessa kokoelmanäyttelyn muodostamiseen ja vuosikymmensynteeseihin yleisesti: *millaisia haasteita taiteen kentän laajentuminen aiheuttaa taidehistorian kirjoittamiselle?* Vuosikymmeneihin perustuvat rajaukset historian tarkastelussa ovat keinotekoisia. Käsittelyä on kuitenkin rajattava, ja usein vuosiluvut tarjoavat työlle kaivatun kehyksen. Tapahtumien vaikutukset ja ilmiöiden alkujuuret ulottuvat kuitenkin tuttujen kehystensä ulkopuolelle kauas historiaan ja tulevaisuuteen. Ajallinen etäisyys ja muuttuvat kulttuuriset kontekstit muodostavat omat haasteensa tutkimuskohteen arvioimiselle. *Millaisen tulkintakontekstin oma nykyisyytemme muodostaa?*

Suomi liittyi 80-luvulla taiteen eturintamaan. Tähän saakka taiteessa oli nähty tyyllisiä yhdenmukaistamispyrkimyksiä, jotka olivat suomalaisittain toteutuneet aina enemmän tai vähemmän jälkijättöisesti. Kuvataiteessa aikaero suhteessa ulkomaailmaan kurottiin viimein umpeen<sup>4</sup>. Pohjoismaissa oltiin ensimmäistä kertaa Suomea myöten mukana luomassa taiteen uusia suuntaviivoja reaaliaikaisesti muun maailman kanssa. Talouden korkeasuhdanne kiihdytti nostetta rohkean, uuden äärellä olevan taiteen ympärillä. Nykyperspektiivistä katsoen tapahtui asioita, jotka tuntuvat puheenaiheina edelleen tuoreilta. Kokijan rooli taiteen merkityksenannossa korostui. Yhden suuren taideyleisön sijaan alettiin nähdä useita pienempiä taiteenkokijaryhmiä, jotka kaikki kohdistivat taiteeseen omia, keskenään erilaisia tarpeitaan ja toiveitaan.

---

<sup>4</sup> Kivirinta & Rossi 1991.

1980-luvun taiteessa voidaan nähdä populaarin ja korkean sekoittuvan toisiinsa<sup>5</sup>.

Vuosikymmenen aikana nähtiin myös naisten nousu taidemaailman huipulle. Marginaalisia taidemuotoja siirtyi taidemaailman laitamilta sen vaikutusvaltaisiksi jäseniksi – sellaisia olivat muun muassa valokuva, performanssi ja video. Vaikuttaa siltä, että 80-luku on taiteilijoiden tuotannosta tyyllisesti helposti tunnistettavissa<sup>6</sup>. Kuitenkin vuosikymmeneen mahtuu erilaista ilmaisua niin paljon, että väite tuntuu samalla liioitellulta. 70-luku ulotti jähmeät käytäntönsä pitkälle 80-luvun puolelle, jolloin niitä oli jo ryhdytty vimmalla ironisoimaan. Huumori, ”sofistikoituneen ajattelun ja slapstickin välillä poukkoilu”<sup>7</sup>, menneille naureskelu ja ironinen viittaaminen – postmodernismin tunnusmerkkeinä pidetyt ilmiöt – näyttävät kyllä olevan perin 80-lukulaista. Vuosikymmenen loppua kohti voidaan kuitenkin nähdä jo ilmaisun käsitteellistymistä ja viilentymistä, osittaista luopumista siitä teini-ikäisen vimmalla toteutetusta hurmioituneesta liikkeestä<sup>8</sup>, jollaiseksi Pessi Rautio tuota 80-luvun tekemiselle leimallista yhtä ulottuvuutta osuvasti kuvailee.

Onkin huomionarvoista, että vähintään nämä kolme puolta – konventioiden jatkumo, kiimainen muutosvimma ja pelkistävä käsitteellistyminen – ovat todettavissa 80-luvusta. Ilmiöt elivät rinta rinnan siitä huolimatta, että näkökulmasta riippuen jokin niistä on voinut painua mieliin toista paremmin. Mikä muistetaan, riippuu ainakin itse tarkastelijan sijoittumisesta suhteessa muutokseen ajallisesti ja paikallisesti – ulkokehälle, ytimeen tai eturintamaan. Uudenlaisella ilmaisulla on ollut kautta historian huomiota herättävä voima, minkä vuoksi se on jäänyt monelle mieleen hyvässä ja pahassa. Maltillisemmin voidaan todeta, että vaikka 80-luvun muutokset vaikuttivat järjestyviltä, todellisuudessa monet niistä eivät suinkaan ponnahtaneet esiin ensimmäistä kertaa – eivätkä milloinkaan tyhjistä. Sekatekniikat ja materiaalikokeilut, joista vuosikymmen toisinaan muistetaan, kuuluivat jo kubistien ja informalistien työkalupakkiin<sup>9</sup>. Yhtäältä taiteen eri kategoriat olivat 80-luvulla vielä varsin jähmeät: graafikot olivat pitkälti edelleen graafikoita ja maalarit maalareita<sup>10</sup>. Näin näyttää olleen erityisesti nykyperspektiivistä. Nyt menetelmä valitaan yhä useammin palvelemaan päämäärää, ja onkin jo tavallista, että taiteilija käyttää eri teoksissaan ja näyttelyissään eri tekniikoita.

---

<sup>5</sup> Rautio 2016, 42.

<sup>6</sup> Rautio 2016, 43.

<sup>7</sup> Sandqvist 2016, 21.

<sup>8</sup> Rautio 2016, 40.

<sup>9</sup> Jaukkuri 2011, 23.

<sup>10</sup> Rautio 2016, 44.

Mikä oli uutta 80-luvulla, ja mikä muuttui kenties pysyvästi? Marginaalisia taidemuotoja tuotiin taiteen keskiöön. Valokuva vakiinnutti viimein paikkaansa taiteen kentällä. Performanssi löi läpi. Jo tuoreeltaan 80-luku nähtiin kehitysuskon loppumisen vuosikymmenenä taiteessa<sup>11</sup>. Yhteiskunnan moniäänisyys alkoi näkyä aiempaa selvemmin, niin että yhden suuren taideyleisön olettamiseen ei ole ollut paluuta. Taide siirtyi yhä enemmän yksilön tarkastelevan silmän purettavaksi ja uudelleenkoottavaksi<sup>12</sup>.

## 1.2 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

Tarkastelen, millaisia edellytyksiä 80-luvulla pintaan nousseille taidegrafiikan muutoksille oli. Kartoitan erityisesti paikallisen taidemaailman luomia edellytyksiä. Tähän erityisesti taidegrafiikan muutosten institutionaalisia myötävaikuttajia ja edellytyksiä kartoittavaan lukuun olen ottanut avukseni Hans van Maanenin taidemaailman käsitteen, jonka hän muotoilee teoksessa *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*<sup>13</sup> George Dickien ja Howard S. Beckerin ajatusten pohjalta.

Vaikka tutkielmaani varten käytettävissä oleva visuaalinen aineisto on syntynyt joitakin kymmeniä vuosia sitten, se on olemassa konkreettisesti myös tässä hetkessä. Kuvat eivät useinkaan kannu mukanaan sanallisia selitteitä, mikä voi altistaa niitä menettämään syntyolosuhteidensa merkityksiä tai painolastin. Voidaanko sanoa, että kuvalla on taipumus olla vähemmän historiallinen kuin tekstillä? Miten kuvassa olevaa historiallisuutta voidaan ”lukea” tai katsoa, ymmärtää? Kun tarkastelen, mikä 80-luvun taidegrafiikan tekemisessä muuttui ja miten käänneet näkyvät teoksissa – ja mistä tyyli rakentuu – käytän tarkastelun tukena erityisesti Altti Kuusamon teosta *Tyylistä tapaan: Semiotiikka, tyyli, ikonografia*<sup>14</sup>. Onko olemassa vuosikymmenelle tyypillistä tyyliä tai tyylipiirteitä? Käsittelen tutkielman lopussa lisäksi historiantutkimuksen perusongelmaa eli ajallista etäisyyttä tutkimuskohteeseen. Aiheen problematisointi on tarpeen. Miten käsityksemme menneestä vuosikymmenestä muodostuvat? Millaisin keinoin voimme tulkita historian tapahtumia? Tarkastelun tukena

---

<sup>11</sup> Kivirinta & Rossi 1991, 82.

<sup>12</sup> Kivirinta & Rossi 1991, 20.

<sup>13</sup> Maanen 2009.

<sup>14</sup> Kuusamo 1996.



käytän Marc Blochin teosta *Historian puolustus*<sup>15</sup>. Syvennyn edellä mainittuihin teoksiin kunkin käsittelyluvun yhteydessä.

Olen van Maanenin avulla pyrkinyt luomaan tutkielmalle muutoksen institutionaalisten edellytysten ja taidemaailmaan kontekstoimisen teoriaa. Kuusamon teos on merkittävässä roolissa tyyllillisten muutosten tarkastelussa. Lisäksi olen käyttänyt 80-luvun visuaalisten ilmimuotojen havainnoimisen tukena muun muassa Kai Mikkosen teosta *Kuva ja sana*<sup>16</sup> sekä taidehistorian metodologista opasta *Katseen rajat*<sup>17</sup>. Bloch tarjoaa kiinnostavia historiantutkimuksen näkemyksiä sovellettavaksi taidehistoriallisten muutosten tarkasteluun.

### *Taidegrafiikasta grafiikkaan*

*Taidegrafiikka* ja *grafiikka* ovat tutkielmassani keskeisiä käsitteitä. Ilman taide-etuliitettä grafiikka merkitsee menetelmiä ja tekniikoita, joilla grafiikkaa tehdään. Taidegrafiikan käsitteellä viitataan puolestaan grafiikan menetelmillä valmistettuihin teoksiin. Tutkielmassa mielenkiintoni kohdistuu erityisesti taidegrafiikkaan.

Taidegrafiikalla viitataan tässä visuaalisiin esityksiin, joiden funktio on tulla koetuksi kokijalähtöisesti ja niin sanotusti sellaisenaan, ilman valmiiksi määriteltyä tehtävää. Siten tarkastelun ulkopuolelle jäävät tässä tutkielmassa esimerkiksi mainosgrafiikan eri muodot. Tarkastelun rajaus on kaikkea muuta kuin ongelmaton ja johtaa taide-käsitteen ja taidekäsitysten äärelle. Onko olemassa muuta kuin kokijalähtöistä kokemista? Mitä tarkoittaa valmiiksi määritelty tehtävä? Ja: mikä on taidetta? Tätä laajaa aihetta van Maanenkin<sup>18</sup> sivuaa käsitellessään taidemaailmaa. Kysymykset siitä, mikä oikeastaan tekee taiteesta taidetta ja erottaa sen maailman muista visuaalisista esityksistä, ovat eräitä taidehistorian kolutuimpia. Tässä tutkielmassa ei ole mahdollista uppoutua taidekäsitysten kiehtovaan maailmaan. Tutkimustehtävän selkiyttämiseksi on tyydyttävä karkeaan yksinkertaistukseen, ja yhden sellaisen artikuloidakseni lainaan van Maanenin siteeraamaa funktionalistia Monroe C. Beardsleyä:

---

<sup>15</sup> Bloch 2003.

<sup>16</sup> Mikkonen 2005.

<sup>17</sup> Elovirta & Lukkarinen 1998.

<sup>18</sup> Maanen 2009.

*Aesthetic objects differ from ... directly utilitarian objects in that their immediate function is only to provide a certain kind of experience that can be enjoyed in itself<sup>19</sup>*

Käyttäessäni käsitettä *taidegrafiikka* viitataan ensisijaisesti esteettisiin objekteihin erotuksena käyttöesineistä. Jako ei ole luonnollinen tai yksiselitteinen. Olisi aivan perusteltua uppoutua aiheeseen, mutta se ei edistäisi tutkielman tavoitetta. Karkean yksinkertaistuksen tarkoitus on kuvailla sitä, millaisesta taidegrafiikan kuvamateriaalista tutkielman visuaalinen aineisto on valikoitunut. En kiistä rajauksen ulkopuolelle jäävän kuvamateriaalin esteettisiä ja taidearvoja.

### *Muutoksesta*

*Muutos* vaikuttaa leimaavan 80-luvun taidekenttää. Bloch toteaa osuvasti, että muutos on tärkeän tapahtuman käsite<sup>20</sup>. Riippuu näkökulmasta, mikä tulkitaan tärkeäksi tapahtumaksi ja siksi myös tulkinnat muutoksista vaihtelevat eri aikoina. Muutokset eivät muodostu tyhjästä, vaan niiden juuret ovat toisissa tapahtumissa. Lisäksi muutosten tulkitseminen muutoksiksi tapahtuu suhteessa vallitseviin olosuhteisiin niiden ympärillä. Kun arvioidaan 80-luvulla tapahtuneita muutoksia taiteessa, arvioidaan oikeastaan tapahtumia suhteessa toisiin tapahtumiin. Millainen painoarvo tapahtumille kulloinkin annetaan, vaikuttaa siihen kuinka radikaalina ne nähdään. Mikä on *muutoksen* ja tapahtuman välinen ero? Merkitsevää lienee, miten tärkeänä tapahtumaa pidetään suhteessa toisiin. Näin ollen tarkastelen tutkielmassani oikeastaan erilaisia tapahtumia, joiden merkityksiä vertailen keskenään.

Tehtävä ei ole helppo, koska tapahtumat eivät koskaan toistu tismalleen samanlaisina. Silloinkin, kun taiteilija työskentelee niin sanotusti konventionaalisesti omassa kategoriassaan perinteisellä välineellä perinteisin menetelmin, hän tulee luoneeksi jotakin ainutlaatuista. Tapahtuu muutos suhteessa olemassa olevaan, suhteessa edeltäviin tapahtumiin. Emme tavallisesti tapaa kutsua tapahtumaa muutokseksi, ellei siinä ole jotakin *riittävän erilaista* suhteessa toisiin tapahtumiin. Milloin *riittävän erilaisen* tai *uuden* tunnusmerkit täyttyvät?

---

<sup>19</sup> Maanen 2009, 9.

<sup>20</sup> Bloch 2003, 59.

### *Tekniikka, menetelmä vai väline?*

Käytän tekniikoista kirjoittaessani *menetelmän* käsitettä. Menetelmää käytetään usein *tekniikan* synonyymina, mutta se voidaan myös nähdä tekniikkaa laajempänä yläkäsitteenä. Silloin tekniikka viittaa konkreettisemmin aineeseen ja prosessiin, joka sisältää tiettyjä suhteellisen sementoituneita mekanismeja. Tekniikka toimii näin edelleen yläkäsitteenä joukolle erityisempiä tekotapoja, joissa välineet vaihtelevat. Taiteessa teoksen tekniikka saa herkästi etuliitteen *seka-*, jos se poikkeaa puhtaana pidetystä tekniikasta, mikä viittaa tekniikan käsitteen tiettyyn joustamattomuuteen.

Näin ajatellen menetelmä on käsitteenä tekniikkaa väljempi. Käsite pitää sisällään ajatuksen paitsi menetelmän kohdistamisesta johonkin myös sen soveltamisesta tapauskohtaisesti. Sama tekniikka käsitetään kahdessa eri teoksessakin vertailukelpoisena, menetelmän voi ajatella olevan sallivampi käyttäjän persoonalliselle otteelle ja kohteen ominaisuuksille. Panin merkille haastatellessani taiteilijoita, että he puhuivat mieluummin työskentelyn menetelmistä kuin tekniikoista. Taidegrafiikan tekeminen ei ole mekaanista tuotantoa vaan käsityötä, jossa perinteisillä menetelmillä sarjaa tehtäessä vedokset eivät suinkaan ole identtisiä. Tekniikan käsite ei kenties muodosta taidegrafiikasta kuvaa *käsityönä* riittävän hyvin. Koska tarkastelen taidegrafiikan muutoksia muutamien esimerkkiteosten kautta ja taiteilijoita haastatellen, menetelmä-käsitteen tapauskohtaisempi luonne puoltaa sen käyttöä tässä.

Entä soveltuisiko käyttötarkoitukseen *väline (medium)*? Käsitteen käytön tässä yhteydessä estää nähdäkseni kolme seikkaa. Ensinnäkin välineen käsitteeseen itseensä liittyy nähdäkseni sellaista epätarkkuutta, että grafiikka vaikuttaa jo sellaisenaan vastaavan kysymykseen välineestä. Tutkielmani rajautuessa vain grafiikkaan ja pyrkiessä sukeltamaan sen sisäisiin tekemisen tapoihin, välineen käsite tuntuu liian väljältä. Toiseksi sana *väline* merkitsee menetelmän lisäksi konkreettista työkalua. Käsite voisi aiheuttaa sekaannusta, onhan taidegrafiikka kaivertimien ja raakeleiden – lukemattomien työvälineiden – aluetta. Kolmanneksi väline viittaa siihen, että teoksen konkretia toimii kantajana jollekin ainetta tärkeämmälle. *Väline* langettaa aineelle välinearvon, oletuksen jonkin kahden merkittävemmän välissä olemisesta – kenties ilmaisun ja tulkinnan. Tässä tutkielmassa juuri tuo ilmaisun ja tulkinnan välissä oleva alue on tarkastelun keskiössä. Väline-käsitteen käyttö voisi tulla kyseeseen, ellei sitä vaivaisi suhteessa grafiikkaan epätarkkuus, sekaannuksen riskit ja lisäksi taiteen tarkastelun kannalta kenties epäedullisesti painottunut arvolataus.

## Tyyli

Aluksi on todettava, että tavoitteenani ei ole *tyylin* käsitteen tyhjentävä selittäminen. Pyrin hahmottelemaan tyylin rakenteen, joka avulla olisi mahdollista perustellusti rajata tarkastelua joihinkin tyylin osa-alueisiin teoksissa. Tutkielmassani lähestyn kompleksista tyylin käsitettä Altti Kuusamon teoksen *Tyylistä tapaan: Semiotiikka, tyyli, ikonografia*<sup>21</sup> pohjalta. Tyyliä täydennetään usein sellaisilla attribuuteilla kuin periodi- ja ”kasari”-, mutta lisämääreet eivät sellaisenaan tarkenna tyylin käsitettä. On tarkasteltava niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat käsitykseen tyylistä. Tyylin rakenteen hahmottelun yhteydessä pohdin käsitteen mahdollista sukulaisuussuhdetta *ajan henkeen*.

### 1.3 Tutkimusaineisto ja tutkimusmenetelmät

Tutkielmani taustalla oleva Jyväskylän taidemuseon tuleva kokoelmanäyttely rajautuu ajallisesti vuosien 1975 ja 1998 väliin. Vuonna 1975 järjestettiin ensi kertaa kansainvälinen grafiikankatselmus *Graphica Creativa*, ja vuonna 1998 Jyväskylän taidemuseo irtautui Alvar Aalto -museosta. Näyttelyssä esitellään taidetta näiden tapahtumien väliin jäävältä ajalta, koska tuo ajanjakso on jäänyt toistaiseksi Jyväskylän taidemuseon kokoelmien osalta keskitetyksi esittelemättä. Näyttely *Mistä taide on kotoisin?* toi vuonna 1994 näkyviin Sydän-Suomen ensimmäisen taiteilijasukupolven ja 1800- ja 1900-lukujen vaihteen.<sup>22</sup> Aikaisemmista kokoelmanäyttelyistä *Ehtiihän sinne Pariisiin myöhemminkin* esitteli 19.12.2014–24.5.2015 keskisuomalaista kuvataidetta vuosilta 1947–1973.<sup>23</sup> *Matkalla maan keskipisteeseen – Nykytaidetta Keski-Suomessa 2015* oli puolestaan keskisuomalaisen nykytaiteen katsaus, joka nähtiin vuosina 2015 ja 2016 Jyväskylän taidemuseon lisäksi Keuruulla ja Saarijärvellä.<sup>24</sup>

Tutkielmani aikarajaus on kokoelmanäyttelyn aikarajasta suppeampi. Keskityn 80-lukuun kahdesta syystä. Ensinnäkin menetelmälliset muutokset näyttävät tulleen taiteessa näkyviin hyvin 80-luvun alussa. Eittämättä ne ovat kyteneet jo 70-lukulaisessa taidegrafiikassa, mutta vasta 80-luvulla ne näyttävät pyrkineen voimalla pintaan. Toiseksi 80-luku oli keskisuomalaisittain taidegrafiikassa merkittävä vuosikymmen. Jyväskylän grafiikan paja sai

---

<sup>21</sup> Kuusamo 1996.

<sup>22</sup> Asadpoor & Mustonen ym.

<sup>23</sup> Ehtiihän sinne pariisiin myöhemminkin, Jyväskylän taidemuseon internet-sivut.

<sup>24</sup> Matkalla maan keskipisteeseen -internet-sivut.

uudet tilat entisen Halosen harmonitehtaan rakennuksesta Hannikaisenkadulta ja toiminta alkoi siellä vuonna 1983. Uusien tilojen ansiosta pajan toimintaedellytykset paranivat huomattavasti. Uusia työskentely- ja opetustiloja pidettiin erinomaisina, ja taidegraafikoita valittiin läänintaiteilijoiksi. Vaikuttaa siltä, että juuri Halosen talon ainutlaatuiset puitteet mahdollistivat pajan kehittymisen 80-luvulla valtakunnalliseksi grafiikan keskuspaikaksi ja sen toiminnan ulottamisen kansainväliselle tasolle.<sup>25</sup>

### *Aineisto*

Visuaalinen aineistoni koostuu Jyväskylän taidemuseon kokoelmien teoksista, joiden joukosta olen valinnut neljä teosta tarkasteltavaksi pareittain. Olen ulottanut visuaalisen materiaalin tarkastelua myös 80-luvun ulkopuolelle, jotta voisin peilata vuosikymmenen visuaalisuutta sitä ympäröiviin kuvallisiin esityksiin. Olen valinnut visuaalisen analyysiini seuraavat teokset: Maija Kumpulainen-Sokan *Tuuli* (Kuva 1), Erkki Hervon *Uvertyyli* (Kuva 2), ja Jyrki Markkasen *Turva* (Kuva 3) ja *Man Screens* (Kuva 4).

Olen hyödyntänyt tutkielmassani Jyväskylän grafiikan pajaan liittyvää arkistoaineistoa. Luultavasti Jyväskylän grafiikan pajan nimikehitys ja hallintosuhteiden muutokset ovat aiheuttaneet epäjohdonmukaisuutta asiakirjojen nimeämiseen. Lisäksi on esiintynyt jonkin verran epäselvyyttä siitä, missä pajaan liittyvät asiakirjat sijaitsevat. Pajan toimintaa koskevia dokumentteja on Jyväskylän taidemuseon arkistossa (johon niitä käsittääkseni vastikään tuotiin Alvar Aalto -museon tiloista) ja Grafiikka- ja valokuvakeskus Ratamossa. Eri paikoissa olevat asiakirjat ovat keskenään limittäisiä: Ratamossa oli Alvar Aalto -museon toiminta- ja vuosikertomusten osia, jotka liittyvät grafiikan pajaan, mutta niitä ei kuitenkaan ollut pajan koko toiminta-ajalta.

Tutkielmassa esitetyt grafiikan pajan perustamisvuotta 1978 edeltävät tiedot löytyvät Alvar Aalto -museoseuran ja Jyväskylän taidekokoelmat ry:n vuosikertomuksia vuosilta 1967-1991 sisältävästä niteestä, johon tutustuin Jyväskylän taidemuseon Vapaudenkadun toimistotiloissa. Vuoden 1978 vuosikertomuksessa todetaan, että yhdistyksen harjoittama museotoiminta siirtyy Jyväskylän kaupungin hallintaan<sup>26</sup>. Tämän jälkeen asiakirjat on samassa niteessä nimetty Alvar Aalto -museon vuosi- tai toimintakertomuksiksi. Jyväskylän grafiikan

---

<sup>25</sup> Ahmio 1998, 48-53.

<sup>26</sup> Alvar Aalto -museoseura 1978 (JTM).

pajan nimi muuttui vuonna 1988 Grafiikkakeskukseksi, joka se oli vuoteen 2012 asti<sup>27</sup>, mutta vasta vuodesta 1994 alkaen Alvar Aalto -museon vuosi- tai toimintakertomuksissa (ainakaan niissä, jotka sijaitsevat tällä hetkellä taidemuseon toimistossa) on erikseen silloista Grafiikkakeskusta koskevia asioita. Jyväskylän taidemuseon arkistossa tutustuin myös 90-luvulla ja vuosina 2018 ja 2019 kerättyyn haastattelumateriaaliin. Uudet haastattelut on tehty tulevaa kokoelmanäyttelyä varten, ja olen ollut mukana niiden suunnittelussa ja toteutuksessa.

Grafiikka- ja valokuvakeskus Ratamon tiloista löytyivät Grafiikkakeskuksen erilliset toimintakertomukset vuosilta 1990-1993 kuten myös itsenäiset Grafiikan pajan toimintakertomukset vuosilta 1986 ja 1987. Vastaava asiakirja vuodelta 1988 oli nimetty Halosen talon toimintakertomukseksi. Ratamossa tutustuin myös Grafiikan kannatusyhdistys Graka ry:n kansioihin. Taiteen edistämiskeskuksen (Taike) Keski-Suomen toimialueen arkistossa Jyväskylän toimipisteessä Keskustiellä sijaitsevat läänintaiteilijuutta koskevat asiakirjat, joista tutustuin etupäässä läänintaiteilijoiden laatimiin toimintakertomuksiin.

Olen järjestänyt lähdeluetteloon arkistomateriaalin ensin sen paikan perusteella, missä olen tutustunut aineistoon. Paikkaa seuraava tieto on asiakirjan nimi tai otsikko aikajärjestyksessä vanhimmasta uusimpaan ensimmäisen vuosiluvun perusteella. Arkistomateriaalin joukossa olevat nimettömät asiakirjat olen nimennyt, ja päiväämättömiin asiakirjoihin viitatessani olen käyttänyt s. a.-merkintää (lat. *sine anno*, ei vuotta). Päiväämättömät asiakirjat olen sijoittanut listan loppuun sen paikan kohdalla, jossa olen niihin tutustunut. Lähdeluettelossa kaikki muut paitsi haastattelut on järjestetty tekijän sukunimen mukaan, jos se on tiedossa. Haastattelut olen asettanut aakkosjärjestykseen haastateltavan sukunimen perusteella.

### *Tutkimusmenetelmät*

Olen kerännyt tietoa tutkielmaani varten taiteilijahaastatteluja tekemällä: suunnittelin ja järjestin vuoden 2019 tammi- ja helmikuun aikana Tarja Teräsvuoren, Jyrki Markkasen ja Tuula Moilasen haastattelut, joista Teräsvuorta ja Moilasta haastattelin itse. Lisäksi syyskuussa 2018 haastattelin Kirsi Neuvosta työskennellessäni Jyväskylän taidemuseossa tulevan kokoelmanäyttelyn suunnittelutiimissä. Valitsin haastateltavikseni henkilöitä, jotka ovat olleet tiiviisti mukana Jyväskylän grafiikan pajan toiminnassa ja taidegrafiikassa tapahtuneiden

---

<sup>27</sup> Partanen (GVR).

muutosten todistajina ja tekijöinä. Tarkastelen tutkimuskysymysteni valossa taiteilijahaastatteluissa esiin nousseita aiheita.

Haastattelemistani taiteilijoista Tuula Moilanen ja Jyrki Markkanen ovat saaneet taiteilijanuransa vauhtiin 80-luvulla. Molemmilla on kokemuksia myös Jyväskylän grafiikan pajasta Halosen taloa edeltävältä ajalta Asemakadulla. He ovat työskennelleet 80-luvulla Halosen talossa ja olleet osa sitä taidegrafiikan muutosten tapahtumakenttää, jota tutkielmassani tarkastelen. Tarja Teräsvuori toimi läänintaiteilijana Jyväskylässä vuosina 1988-1997<sup>28</sup>. Teräsvuoren oma taiteellinen työskentely oli suhteellisen vähäistä läänintaiteilija-aikana, mutta hän asui Halosen talon yläkerrassa olevassa asunnossa toimeksiantonsa ajan ja hänellä on erinomainen tietämys Jyväskylän grafiikan pajan toiminnasta ja yleisesti taidegrafiikasta Keski-Suomessa noilta vuosilta<sup>29</sup>. Tuula Moilanen muutti Japaniin jo vuonna 1989, mutta hänen yhteytensä grafiikan pajaan säilyivät. Siitä mihin Moilasen aika pajalla loppuu, Tarja Teräsvuoren aika siellä alkaa. Jyrki Markkanen on ollut Jyväskylän grafiikan pajan toiminnassa mukana sen varhaisvaiheista miltei nykyvuosiin saakka: hän osallistui kursseille jo Asemakadulla, näki Halosen talon koko kaaren ja työskenteli vielä Grafiikka- ja valokuvakeskus Ratamossakin, joksi Jyväskylän grafiikan pajan nimi muuttui vuonna 2012<sup>30</sup>.

Tutkielmassani Tuula Moilanen edustaa menetelmällisesti puupiirrosta ja paperinvalmistusta, Jyrki Markkanen metalligrafiikkaa ja valokuvapohjaisia ajan uusia menetelmiä. Tarja Teräsvuori tuo mukaan erityisen läänintaiteilijan roolinsa lisäksi litografian ja sekatekniikoiden asiantuntijuutta.

#### 1.4 Aikaisempi tutkimus ja tutkielman rakenne

Heli Ahmio on tehnyt pro gradu -tutkielman<sup>31</sup> Jyväskylän grafiikan pajan kehittymisestä valtakunnalliseksi grafiikan keskuksiksi. Ahmion pro gradu -tutkielma on katsaus Jyväskylän grafiikan pajan valtakunnallisesti ainutlaatuisiin syntyolosuhteisiin ja toimintaperiaatteisiin vuodesta 1978 vuoteen 1988. Ahmion opinnäyte on näkökulmaltaan pääosin kulttuuri- ja aluepoliittinen. Se käsittelee grafiikan pajan perustamiseen johtaneita vaiheita ja

---

<sup>28</sup> Keski-Suomen läänintaiteilijat 1998 (TAIKEKS).

<sup>29</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>30</sup> Partanen (GVR).

<sup>31</sup> Ahmio 1998.

kulttuurihallinnon muotoutumista Keski-Suomessa. Kulttuuripoliittisiin seikkoihin peilataan myös läänintaiteilijuutta, joka kytkeytyy läheisesti Jyväskylän grafiikan pajan alkutaipaleeseen. Grafiikan pajaa tarkastellaan opinnäytteessä myös suhteessa muihin graafikoiden työskentelypaikkoihin kansallisessa mittakaavassa ja kartoitetaan pajan merkitystä omana aikanaan niin kuvataiteen harrastajille kuin ammattitaiteilijoillekin. Tutkielmassa käydään läpi myös pajojen (Asemakadun ja myöhemmin Halosen talon tiloissa) välineistöä, työskentelyolosuhteita ja toimintamuotoja.

*Anne Paakkunaisen Värillisiä reduktiopuupiirroksia: Maija Kumpulainen-Sokan, Annu Vertasen ja Ulla Virran grafiikkaa vuosina 1986-1996*<sup>32</sup> ja Anna Vilkun *Väristä elävä grafiikka: suomalaisen metalligrafiikan värillinen murros 1980-luvun alussa*<sup>33</sup> ovat aiheittani sivuavia opinnäytteitä. Paakkunainen tarkastelee pro gradu -tutkielmassaan Karen Kuncin Jyväskylän grafiikan pajalla vuonna 1986 opettamaa erityistä yhden laatan työstämiseen perustuvaa puupiirrosmenetelmää, joka vaikutti moniin kurssilla olleiden taiteilijoiden ilmaisuun. Anna Vilkuna käsittelee omassa tutkielmassaan taidegrafiikassa 80-luvun alkupuolella tapahtuneita muutoksia, erityisesti grafiikan värillistymistä ja vedoskoon kasvua.

Tämä tutkielma eroaa edellä mainituista opinnäytteistä siinä, että se taustoittaa ja tarkastelee taidegrafiikan koko menetelmäkentässä tapahtuneita muutoksia 80-luvulla. Se suhteuttaa muutoksia Jyväskylän grafiikan pajaan ja toisaalta taidehistorian kirjoittamiseen liittyvään problematiikkaan. Tutkielman painopiste on taidegrafiikan menetelmällisissä muutoksissa ja niiden vaikutuksissa niin sanottuun vuosikymmenen tyyliin. Toisin kuin Paakkunaisen reduktiopuupiirrosta käsittelevä pro gradu -työ, tutkielma ei pureudu yhtä syväälle taidegrafiikan yksittäisen menetelmän käytäntöön, vaan tutkin menetelmän muutoksia suhteessa kuviin ja näkemyksiin vuosikymmenen tyylistä.

### *Tutkielman rakenne*

Tutkielma alkaa johdannolla, joka on luvuista ensimmäinen. Luvut kahdesta neljään ovat varsinaisia käsittelylukuja. Niistä ensimmäisessä lähestyn taidegrafiikan 80-lukua Jyväskylän grafiikan pajan kautta, jota käsittelem taideinstituutiona ja vuosikymmenen muutosten toimintaympäristönä. Sivuan sitä, millaisia mahdollisuuksia paikalliset taidemaailman toimijat

---

<sup>32</sup> Paakkunainen 1996.

<sup>33</sup> Vilkuna 1997.



ovat luoneet taidegrafiikan muutoksille vuosikymmenen aikana. Jyväskylän grafiikan paja ja siellä vaikuttaneet taiteilijat ovat kuitenkin tutkielman keskiössä. Luku kaksi koostuu kandidaatintutkielmastani, joka on kirjattu Jyväskylän yliopiston julkaisuarkistoon aikaisemmin keväällä. Viittaus saman sisältöiseen kohtaan kandidaatintutkielmassa *Jyväskylän grafiikan paja taideinstituutiona ja toimintaympäristönä 1980-luvulla*<sup>34</sup> on merkitty luvussa kaksi kunkin alaluvun tarkkuudella.

Kolmannessa luvussa tarkastelen taidegrafiikan muutosten visuaalisia ulottuvuuksia. Käsittelen menetelmien muuttumista ja hahmottelen tyylin rakennetta. Tarkastelen lisäksi menetelmän ja tyylin keskinäistä suhdetta 80-luvun taidegrafiikan muutoksissa. Käsittelen menetelmän ja tyylin yhteyttä ensin haastatteluaineiston ja kirjallisuuden avulla, ja lopuksi kuva-aineiston yhteydessä. Neljännessä luvussa käsittelen vuosikymmensynteesien muodostamisen problemaattisuutta. Sivuan Jyväskylän taidemuseon tulevaa kokoelmanäyttelyä ja pohdin, millaisen vuosikymmensynteesin se voi muodostaa. Käsittelen lisäksi nykyaikaa tarkastelukontekstina.

---

<sup>34</sup> Syrjälä 2019.

## 2 JYVÄSKYLÄN GRAFIIKAN PAJA TAIDEINSTITUUTIONA JA TOIMINTAYMPÄRISTÖNÄ

*[...] structures make processes possible and types of processes generate types of artworks, be they theatre productions, sculptures, songs, comic strips, or poems.*  
(van Maanen 2009, 12.)

Luvussa tutkin Jyväskylän grafiikan pajaa 1980-luvun taideinstituutiona ja toimintaympäristönä. *Mitkä taidemaailman tekijät olivat luomassa 80-luvun taidegrafiikan toimintaedellytyksiä Keski-Suomessa?* Kahdeksankymmenluvun ilmiöinä on pidetty muun muassa kansainvälisen yhteistyön runsastumista, taiteen tarkkarajaisten kategorioiden väljentymistä, rohkeaa kokeellisuutta ja leikkisää poikkitaiteellisuutta. *Miten uudet innovatiiviset tekemisen tavat päätyivät keski-suomalaiseen taidegrafiikkaan? Millainen merkitys Jyväskylän grafiikan pajalla oli yksittäisille taiteilijoille?* Tarkastelen muutoksia kolmen taiteilijan haastattelujen avulla. Käytän Jyrki Markkasen, Tuula Moilasen ja Tarja Teräsvuoren haastatteluja selvittääkseni, *millainen toimintaympäristö Jyväskylän grafiikan paja oli 80-luvulla.*

Lähestyn tutkimuskysymyksiäni Hans van Maanenin teoksen *How to Study Art Worlds – On the Societal Functioning of Aesthetic Values*<sup>35</sup> pohjalta. Keskityn tarkastelemaan taidemaailman rakennetta ja taiteen ilmiöiden mahdollisuuksia liikkua taidemaailman eri osa-alueiden välillä. Mitkä taideinstituutiot olivat 80-luvulla keskeisiä Jyväskylän ja Keski-Suomen taide-elämälle? Miksi ne olivat merkittäviä? Millaisen toimintapiirin ne yhdessä muodostivat?

Usein juuri instituutiot ja taidemaailman erilaiset toimijat osallistuvat taiteen muutoksiin. Ne tarjoavat keskeiset puitteet yksittäisten taiteilijoiden ja taiteilijaryhmien pyrkimysten edistämiseksi. Taidegrafiikka on luonteeltaan taiteenala, joka hyötyy institutionaalisista toiminnoista erityisesti. Lukuun ottamatta joitakin yksittäisiä menetelmiä – kuten vesiväripuupiirrosta – erityiset laitteet ja tilat ovat tavallisesti välttämättömiä taidegrafiikan valmistamisessa. Yksittäinen taidegrafiikko tarvitsee erityisiä tiloja ja välineistöä useammin kuin vaikkapa taidemaalari.

Merkittäviä taideinstituutioita 80-luvun Jyväskylässä olivat kaupungin ylläpitämä grafiikan paja, läänintaiteilijajärjestelmä ja Alvar Aalto -museo, joka panosti taidegrafiikkaan ja teki näkyväksi kansainvälistä taidegrafiikkaa. Aktiivinen kansainvälinen yhteistyö vaikutti suuresti

---

<sup>35</sup> Maanen 2009.

taidegrafiikan visualiseen ilmeeseen vuosikymmenen aikana. Erityisen merkityksellinen institutionaalinen tekijä on läänintaiteilijajärjestelmä, jonka toiminta kytkeytyi Keski-Suomessa taidegrafiikan osalta paljolti Jyväskylän grafiikan pajaan. Paikalliset päätökset taidegrafiikan painottamisesta kokoelmahankinnoissa olivat nekin tärkeässä roolissa, jotta Jyväskylä saattoi muodostua taidegrafiikan elinvoimaiseksi keskuspaikaksi. Vuosikymmenen taidegrafiikkaan vaikuttaneita taidemaailman toimijoita tarkastellessa huomio kääntyy aina uudelleen grafiikan pajaan. Sen monitahoinen merkitys ulottuu taiteilijayksilöstä taidegrafiikan muutoksiin ja alueen koko taide-elämään.

Kahdessa ensimmäisessä käsittelyluvussa keskityn tarkastelemaan Jyväskylän grafiikan pajaa taidemaailman instituutiona. Tarkastelen myös sen toimintaan 80-luvulla läheisesti kytkeytyviä muita paikallisen taidemaailman tapahtumia ja läänintaiteilijajärjestelmää. Viimeisessä luvussa käsittelen grafiikan pajaa toimintaympäristönä. Merkittävä osa tarkastelusta perustuu taiteilijoiden kertomuksiin pajalla työskentelystä.<sup>36</sup>

## 2.1 Jyväskylän grafiikan paja taidemaailmana

Hans van Maanen pohtii kirjassaan *How to Study Art Worlds*<sup>37</sup> sitä, miten taidemaailma on järjestäytynyt ja sen, miten taiteiden toiminnot toteutuvat kulttuurissa. Hän pitää tärkeänä *teoreettisten* lähestymistapojen ja taidemaailmojen toimintojen *käytännöllisten* toteutusten suhdetta. Hän kysyy, miten taidemaailman järjestykset palvelevat taiteiden toimivuutta yhteiskunnassa<sup>38</sup>. Suhteessa tutkielmaani näkökulma on kiinnostava. Kysyn, miten erilaiset kulttuurin rakenteet vaikuttavat siihen, mitä taidegrafiikassa kulloinkin tehdään. Tarkastelen, kuten van Maanenkin, taiteen toteutumisen ja taidemaailman suhteita. Otaksun, että taidemaailman puitteiden vaikutus taiteen tekemiseen on voimakkaampi kuin teosten vaikutus taidemaailman järjestyksiin. Taidemaailman rakenteissa operoivat näyttämisen ja valitsemisen valtaa käyttävät ja julkista tilaa hallitsevat toimijat.

Van Maanen tarkastelee teoksessaan taiteen esteettisten arvojen yhteiskunnallista toimivuutta. Hän hahmottelee taidemaailman tutkimiseen kaavion<sup>39</sup>, jolla voidaan nähdä

---

<sup>36</sup> Syrjälä 2019, 4-5.

<sup>37</sup> Maanen 2009.

<sup>38</sup> Maanen 2009, 7.

<sup>39</sup> Liite 1, Taidemaailman osa-alueet ja niiden väliset suhteet.

ainakin kaksi käyttötarkoitusta. Ensinnäkin kaavio jäsentää taidemaailman osa-alueisiin ja systematisoi niiden välisten riippuvuussuhteiden tarkastelua, mikä tekee taidemaailmaa ymmärrettäväksi. van Maanenin luoma malli voi toimia apuvälineenä taidemaailman huolellisessa tutkimisessa. Toiseksi taidemaailman toiminta itsessään voidaan van Maanenin mukaan hahmottaa etenevänä tapahtumasarjana, jossa rakenteet, prosessit ja seuraukset ovat erilaisia vaiheita. Siten taideteoksen tekemisestä päädytään taiteen vastaanottamisessa uusiin maailman käsittämisen tapoihin. Yhdeksi tavoitteekseen van Maanen mainitsee polun luomisen institutionaalisesta ajattelusta taiteen konkretiaan. Sen avulla taidemaailman järjestelmät voivat luoda otolliset olosuhteet taiteiden arvojen realisoitumiselle yhteiskunnassa.<sup>40</sup>

Tarkastelen 80-lukulaista keskisuomalaista taidemaailmaa hyödyntämällä tätä van Maanenin kaaviota<sup>41</sup>, joka jäsentää taidemaailman alueita ja niiden välisiä suhteita yhteiskunnallisella tasolla. Hän hahmottelee neljä taidemaailman osa-aluetta, joista kolme muodostaa taidemaailman ytimen. Ne ovat *tuotanto (production)*, *välitys (distribution)* ja *vastaanotto (reception)*.<sup>42</sup> Organisatoristen rakenteiden näkökulmasta tuotantoon kuuluvat taidetta tuottavat instituutiot ja niiden väliset suhteet. Jakamiseen kuuluvat taiteen tapahtumapaikat, ominaisuudet ja keskinäiset suhteet, ja vastaanottoon puolestaan potentiaalisten taiteen kokijoiden ja kokijaryhmien toiveet ja tarpeet. Neljännen alueen, *kontekstin (context)*, tehtävä on kytkeä tarkastelu toisiin järjestelmiin, kuten politiikkaan, talouteen ja koulutukseen, jotka ovat usein taidemaailman toimintojen kannalta merkittäviä. Taidemaailmalla voi myös olla vaikutusta toisiin järjestelmiin. Konteksti paikantaa taiteiden asemaa muiden järjestelmien joukossa, suhteuttaa ne toisiin sosiaalisiin käytäntöihin ja tuo esiin taidemaailman prosessien tulokset, joita ovat esteettiset tuotokset, kokemukset ja kenties uudet kollektiiviset käsitykset maailmasta.<sup>43</sup>

van Maanenin näkemykset taidemaailman ytimeistä (tuotanto, välitys, vastaanotto ja konteksti) tuntuvat raikkaita. Van Maanenin väite, että hänen kaaviossaan ensimmäiselle vaakariville sijoittuva *organisatoriset rakenteet* käsitetään usein sellaisenaan taidemaailman järjestelmäksi. Väite saattaa hyvinkin pitää paikkansa. Van Maanenin mukaan rakenteet ovat kyllä perusta taidemaailmaa *varten* ja ne todellakin sanelevat ehtoja taidemaailman

---

<sup>40</sup> Maanen 2009, 13-14.

<sup>41</sup> Liite 1, Taidemaailman osa-alueet ja niiden väliset suhteet.

<sup>42</sup> Maanen 2009, 11-12.

<sup>43</sup> Maanen 2009, 12.

prosesseille ja vaikuttavat niiden seurauksiin eri alueiden välityksellä, mutta rakenteet eivät ole yhtä kuin taidemaailma.<sup>44</sup>

Organisatoristen rakenteiden lisäksi muita taidemaailman toiminnallisia alueita ovat *prosessit* (*processes*) ja *tulokset* (*outcomes*), ja niitä voidaan tarkastella niin ikään taiteellisen tuotannon, jakamisen ja vastaanottamisen näkökulmista. Kaavio on varsin dynaaminen, koska kentät ovat kontekstin vaikuttamia ja lisäksi vuorovaikutussuhteissa keskenään. Taiteen jakamisvaiheen merkitys korostuu van Maanenin tekstissä. Hänen mukaansa jakaminen muotoilee uudelleen tuotantoa tehden sen saavutettavaksi: siinä taiteellinen tuotanto ja taiteen vastaanotto kohtaavat. Esillepano ja taiteen kokemisen ja osallistumisen paikat (välitys) järjestävät esteettistä kokemusta.<sup>45</sup> Taidemaailman rooli siinä, millaisena taide meille näyttäytyy ja miten teokset koemme, voi olla huomattava.

Nähdäkseni van Maanenin kaaviossa oleva taiteiden jakamisen alue on se osa, joka havaitaan vaivattomimmin. Mikäli on kuten van Maanen väittää, että käsitykset taidemaailmasta typistyvät usein organisatorisiin rakenteisiin<sup>46</sup> jakamisen rakenteiden rooli todella korostuu. Suppea käsitys taidemaailmasta saattaa perustua sille, että taiteiden tuotannon ja vastaanottamisen järjestykset pysyvät usein yleisölle näkymättömämpinä kuin taiteiden jakamiseen osallistuvat organisaatiot. Taideyleisölle taiteen tapahtumapaikat näyttävät luonnollisesti sijoittuvan taidemaailman keskiöön. Taidemaailman toimijoilla tulisi kuitenkin olla ymmärrystä myös tuotannon ja vastaanoton eri rakenteiden sisällöistä ja niiden välisistä vaikutussuhteista. Taiteen tuotannon prosessit ja lopputuotteet – kuten myös taiteeseen osallistumisen ja esteettisen kokemisen tavat – vaikuttavat siihen, millaisia ominaisuuksia tapahtumapaikoilta edellytetään. Van Maanenin mallin perusteella voidaankin päätellä, että minkä tahansa taidemaailman osa-alueen toimija hyötyy taidemaailman kokonaisrakenteen laajasta ymmärtämisestä.

Keskisuomalaisista 80-luvun merkittävistä taideinstituutioista Jyväskylän grafiikan paja tuntuu soveltuvan hyvin tarkasteltavaksi van Maanenin taidemaailman yhteiskunnallista toimintaa jäsentävän kaavion avulla. Grafiikan paja on esimerkki kulttuurikeskuksesta, jossa taiteellinen tuotanto, jakelu ja vastaanotto kohtaavat saman katon alla. Pajan tärkeys alueen taiteelle perustuneeksi osaksi juuri siihen, että siellä taiteen tuotanto ja vastaanottajat kohtasivat

---

<sup>44</sup> Maanen 2009, 13.

<sup>45</sup> Maanen 2009, 12-14.

<sup>46</sup> Maanen 2009, 13.

välittömästi. Grafiikan pajan yhteyteen perustettu Galleria Harmonia palveli tätä tarkoitusta ja oli merkittävä lisä kuvataiteen näyttelytiloille Jyväskylässä, jonka ainoa galleria oli tätä ennen ollut Jyväskylän yliopiston tiloissa toiminut galleria Pinacotheca. Harmoniassa oli vuosittain peräti kymmenestä kahteentoista taidenäyttelyä, joilla haluttiin esitellä yleisölle monipuolisesti taidegrafiikan erilaisia ilmaisumuotoja, menetelmiä ja suuntauksia. Halosen talon toimintamahdollisuuksia laajensivat niin ikään rakennuksessa 80-luvun aikana toimineet Jyväskylän Taiteilijaseuran galleria ja seuran taidelainaamo.<sup>47</sup>

Jyväskylän grafiikan pajassa voi nähdä melkein kaikki taidemaailman osa-alueet, mutta se liittyi samalla laajemmassa mittakaavassa itse ympäröivään taidemaailmaan sen yhtenä kulttuuri-instituutiona. Grafiikan paja on näkökulmasta riippuen mahdollista kontekstoida ympäröivään Keski-Suomen lääniin tai kansainväliseen taidemaailmaankin. Grafiikan paja voidaan myös nähdä van Maanenin mallin mukaisena taidemaailman toimintojen pienoismallina. Paja oli taidetta tuottava ja esittelevä kulttuurikeskus, jossa taide siirtyi tekijältä näkyville ja koettavaksi. Taidemaailman osa-alueet olivat tiiviissä vaikutussuhteissa, joten niiden rajoja voi olla vaikea hahmottaa. Pajan rooli sekä taiteen tuotannon paikkana, taiteen jakamisen ja tapahtumien näyttämönä, että taiteen kokemisen rakenteena asettaa sen sisäisille toimijoille monia päällekkäisiä rooleja. Taidegraafikko saattoi olla pajalla taiteen tekijän ja kokijan, opettajan ja oppilaan rooleissa, ja lisäksi suunnittelemassa pajan toimintaa ja osallistumassa taidegrafiikan asioiden edistämiseen kaupungin taidetoimikunnassa ja ammattijärjestöissä. Jyväskylän grafiikan paja veti puoleensa taidegrafiikkaan liittyviä maakunnallisia, valtakunnallisia ja kansainvälisiä toimintoja ja tapahtumia.

Taidegrafiikka sai 80-luvulla paljon huomiota alueellisesti ja valtakunnallisesti. Jyväskylässä grafiikan paja oli merkittävä osa vuosikymmenen tapahtumia. Kansainvälisestikin grafiikan pajan merkityksen puolesta puhuu kunnioitettava määrä Jyväskylässä vierailleita taidegrafiikan menetelmien huippuosajia<sup>48</sup>. Näyttää siltä, että tärkeä osa Jyväskylän grafiikan pajan taiteilijoiden verratonta ammattitaitoa oli kokonaisvaltainen käsitys taidemaailman rakenteista ja etevä sukkulointi niiden välillä. Onko pajan menestys taideinstituutiona seurausta tästä? Keski-suomalaisen taidegrafiikan vahva itsetunto liittyy kenties taiteen eturintamaan pääsemiseen ja siellä uskottavasti esiintymiseen. Pajalla keskusteltiin siitä, mitä olisi kiinnostavaa nähdä ja oppia, ja keitä kutsua ohjaamaan kursseja. Kansainvälisestä

---

<sup>47</sup> Ahmio 1998, 60-61.

<sup>48</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

taidegrafiikan triennaalista Graphica Creativasta, jota Jyväskylässä oli järjestetty jo vuodesta 1975<sup>49</sup>, poimittiin usein uusia tekniikoita ja niiden osajia pajalle opettamaan.<sup>50</sup>

van Maanenin taidemaailman toimintoja erittelevä malli auttaa kohdistamaan ja rajaamaan huomiota tarkasteltaessa taidemaailman toimintoja yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Jyväskylän grafiikan pajaan sovellettaessa pirstova malli vaikuttaa osittain ongelmalliselta. Malli on toimijoita yksinkertaistava, mikä on tietenkin tarpeellista ja perusteltua, kun tarkastellaan taidemaailmaa kokonaisuudessaan. Mallin suurpiirteisyys ei tuo kuitenkaan esiin Jyväskylän grafiikan pajan monitahoista toimintaa, joka on itse kuin van Maanenin taidemaailma. Tarkastellessani taidegrafiikan kehitystä ja muutoksia 80-luvun Jyväskylässä grafiikan pajan sisäiset rakenteet ja niiden väliset dynaamiset suhteet vaikuttavat merkityksellisemmiltä kuin ympäröivän taidemaailman tekijät. Grafiikan paja näyttää sisältäneen taidemaailman toimintojen koko kirjon teoksen valmistamisesta sen markkinointiin ja uusien käsitysten tuottamiseen ympäröivästä maailmasta esteettisen osallistumisen ja kokemisen kautta. Tuntuukin siltä, että Van Maanenin koko taidemaailma mahtuu Jyväskylän grafiikan pajaan, mikä kertoo pajan toiminnan moniulotteisuudesta pikemminkin kuin van Maanenin mallin heikkouksista.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Alvar Aalto -museoseura 1975 (JTM).

<sup>50</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>51</sup> Syrjäjä 2019, 5-9.

## 2.2 Taidegrafiikan demokraattisuus ja läänintaiteilijajärjestelmä

Taidegrafiikan kysyntä lisääntyi Keski-Suomessa poliittisten muutosten ja alueellisten päätösten vaikutuksesta 70-luvulla. Suomessa 60- ja 70-luvuilla käynnistyneet taiteen demokratisointipyrkimykset eivät toki olleet uusia tai pelkästään keskisuomalainen piirre. Taidegrafiikan potentiaali sellaisiin aatteisiin soveltuvana, saavutettavana ja maalaus- ja veistotaiteen rinnalla verraten edullisena taiteen muotona oli noteerattu maailmalla jo paljon aikaisemmin – onhan taidegrafiikan menetelmien historia myös kirjapainon historiaa.

Taidegrafiikan kannalta on alueellisesti merkittävää, että Alvar Aalto -museossa oli jo 70-luvulla linjattu taidegrafiikan painottamisesta kuvataiteen kokoelmahankinnoissa. Alvar Aalto -museoseuran ja Jyväskylän taidekokoelmat ry:n vuosikertomuksessa todetaan, että näyttelytoimikunta on vuonna 1974 päättänyt museon mahdollisten taidehankintojen keskittämisestä taidegrafiikkaan määrärahojen niukkuuden vuoksi<sup>52</sup>. Jyväskylän Taiteilijaseura oli jo 50-luvun lopulla järjestänyt kilpailutoimintaa kohottaakseen taidegrafiikan tasoa<sup>53</sup>. Syyt taidegrafiikan korostamiselle olivat siis 80-lukua edeltävinä vuosikymmeninä vaihdelleet ainakin taloudellisista taiteen tasonnostoa tavoitteleviin. Eri tavoilla motivoituneiden ratkaisujen voi yhdessä nähdä edesauttaneen kehitystä, jossa taidemuoto saavutti Keski-Suomessa merkittävät mittasuhteet ja varsin rikkaana näyttäytyvät ilmaisumuodot.

1960-luvulla käynnistynyt ”uusi kulttuuripolitiikka” pyrki yleisesti korostamaan kulttuurin sosiaalisia ulottuvuuksia, ja sen mukaista toimintaa alettiin toteuttaa julkishallinnon ohjauksella. Uuden kulttuuripolitiikan seurauksena syntyi läänintaiteilijajärjestelmä, jota alettiin toteuttaa kokeilumuotoisena 70-luvulla. Tavoitteena oli luoda läänintaiteilijan ammatti, jonka avulla voitaisiin muun muassa lisätä eri taiteen alojen tuntemusta ja vähentää maantieteellistä kulttuurista eriarvoistumista.<sup>54</sup> Läänintaiteilijavalintojen voidaan nähdä ohjanneen keskisuomalaisen taidekehityksen suuntaa 80-luvulla. Jyväskylän grafiikan pajan käynnistäminen uskottiin taidegraafikko Juho Karjalaisen tehtäväksi<sup>55</sup>. Hänen valintansa läänintaiteilijan tehtävään perustui Keskisuomalaisen artikkelin mukaan osittain siihen, että Keski-Suomen läänin alueella oli määrällisesti niukka grafiikan edustus muuhun taiteeseen

---

<sup>52</sup>Alvar Aalto -museoseura 1974 (JTM).

<sup>53</sup> Ahmio 1998, 29.

<sup>54</sup> Ahmio 1998, 10.

<sup>55</sup> Ahmio 1998, 34.



verrattuna<sup>56</sup>. Taidegraafikko läänintaiteilijana vahvasti taidemuodon asemaa tuomalla sille näkyvyyttä. Pajan toiminnan käynnistäneen ja pajan alkuvuodet (1978-1980) läänintaiteilijana toimineen Juho Karjalaisen lisäksi Jyväskylässä valittiin 80-luvun aikana läänintaiteilijan tehtäviin taidegraafikot Marjatta Nuoreva ja Tarja Teräsvuori. Nuoreva toimi läänintaiteilijana vuodet 1982-1986, ja Tarja Teräsvuori vuodesta 1988 vuoteen 1997<sup>57</sup>.

Toimiminen grafiikan läänintaiteilijana Jyväskylässä kytkeytyi tiiviisti grafiikan pajan ympärille. Läänintaiteilijan virka kattoi alueena koko maakunnan, mutta koska välineistön siirtäminen oli mahdotonta, keräsi grafiikan paja tekijät luokseen.<sup>58</sup> Läänintaiteilijan monipuoliseen työtehtävään kuuluivat muun muassa näyttelyvaihtojen ja taiteilijavaihtojen kartoittaminen, pajan kurssien suunnittelu, tutustuminen toisiin taidelaitoksiin maailmalla, yhteyksien luominen ja ylläpitäminen taiteilijoihin, taideinstituutioihin ja taiteilijoiden ammattiliittoihin. Tärkeää oli myös pajan toiminnan näkyväksi tekeminen esittelemällä grafiikan pajan tiloja ja toimintaa vierailijoille. Jyväskylän grafiikan pajan toiminnan tunteminen toi läänintaiteilijoille lisäksi monenkirjavia asiantuntijatehtäviä. Teräsvuori oli toiminut asiantuntijana välineistöhankeissa Suolahteen ja Hankasalmelle, jolle hän laati grafiikan välineistön hankintasuunnitelmat. Teräsvuori laati niin ikään Alajärven kuntaan perustetun grafiikan pajan välineistöön liittyvän suunnitelman. Hänen puoleensa kääntyivät toisinaan myös yksittäiset taidegraafikot työhuoneita suunnitellessaan.<sup>59</sup>

Läänintaiteilijan tehtävänkuvaa tarkastellessa huomaa, miten ympäröivän taidemaailman rakenteet ovat kytkeytyneet grafiikan pajan toimintaan. Marjatta Nuoreva kirjoittaa Grafiikan pajan vuoden 1984 toimintakertomuksessaan, että hänen työtehtäviensä hoitaminen on edellyttänyt kontakteja ja osallistumista taiteilijoiden ammatillisten järjestöjen toimintoihin. Hän on mainittuna vuonna toiminut Jyväskylän taiteilijaseurassa, Suomen Taidegraafikot ry:ssä ja Suomen taiteilijaseurassa vaihtelevissa tehtävissä. Lisäksi hän on tuonut asiantuntijuuttaan taidegraafikkona läänin taidetoimikunnan ja kaupungin kuvataidejaoston kokouksiin ja näyttelyiden ja kilpailujen jurytystehtävissä.<sup>60</sup> Läänintaiteilijat suhtautuivat toisinaan penseästi virkamiehen työtehtäviinsä, koska läänintaiteilijan toimikaudella oli usein

---

<sup>56</sup> Ahmio 1998, 34.

<sup>57</sup> Keski-Suomen läänintaiteilijat 1998 (TAIKEKS).

<sup>58</sup> Teräsvuori 1989 (TAIKEKS).

<sup>59</sup> Teräsvuori 1988 (TAIKEKS).

<sup>60</sup> Nuoreva 1984, 5 (TAIKEKS).

kovin vaikeaa löytää aikaa omaan taiteelliseen työskentelyyn<sup>61</sup>. Asioiden hoitaminen ja kontaktien säilyttäminen oli työläämpää ennen sähköisiä asioinnin muotoja.

Yli kymmenen vuoden kokeilujakson aikana läänintaiteilijan työjaksoon oli kuulunut oman työskentelyn mahdollistava kolmen kuukauden luovan työn periodi. Luovan työn kausi kuitenkin poistettiin läänintaiteilijajärjestelmän vakinaistamisen yhteydessä 1.3.1984.

Läänintaiteilijajärjestelmän kytkeytyy taiteenedistämislakiin, jonka alkuperäisiä lähtökohtia oli ammattitaiteen edistäminen ja tämän edellytyksenä ajateltiin olevan ammattitaiteilijan pätevyys ja oleellisesti myös oman luovan työn harjoittaminen. Luovan periodin poistaminen ja virkamiesmäinen viikkotyöaika aiheuttivatkin huolta alkuperäisten tavoitteiden toteutumisesta.<sup>62</sup>

Kun tarkastellaan taidegrafiikan 80-lukua Keski-Suomessa, tapahtumat näyttävät kytkeytyvän tiukasti Jyväskylän grafiikan pajaan. Edellytykset, jotka ovat Jyväskylässä olleet tarjolla taidegrafiikan muuttumiselle, konkretisoituivat vuosikymmenen aikana usein grafiikan pajassa. Sellaisia olivat erityisesti runsasmuotoinen kansainvälinen yhteistyö ja taidegraafikot läänintaiteilijoina.<sup>63</sup>

### 2.3 Jyväskylän grafiikan paja taiteilijoiden kertomana

Jyväskylän grafiikan paja oli 80-luvulla Alvar Aalto -museon alaiseen toimintaan kuuluva kunnallinen laitos, jonka toimintaa Jyväskylän kaupunki rahoitti. Grafiikan pajan asioita käsiteltiin kaupungin kulttuurilautakunnan kuvataidejaostossa, jonka alaisuuteen Alvar Aalto -museo grafiikan pajoineen kuului.<sup>64</sup> Jyväskylän kaupungin ylläpitämänä paja kukoisti, koska se oli kaupungin omistuksessa kenties vakaampi kuin se olisi ollut itsenäisenä organisaationa.

Jyväskylän grafiikan paja näyttää toimineen kunnalliseen hallintoon sitoutuneeksi instituutioksi kuitenkin varsin taide- ja taiteilijavetoisesti. Pajalla järjestettiin kursseja grafiikan harrastajille ja ammattitaiteilijoille jo vuodesta 1978 pajan vanhoissa tiloissa kouluviraston rakennuksessa Asemakadulla. Tiloissa oli 80-luvun ensimmäisten vuosien aikana alkamassa peruskorjaus, ja lisäksi työskentelytilojen yhteyteen suunniteltiin sijoitettavaksi

<sup>61</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM); Nuoreva 1987, 6 (TAIKEKS).

<sup>62</sup> Läänintaiteilijajärjestelmä tienhaarassa (TAIKEKS).

<sup>63</sup> Syrjälä 2019, 10-12.

<sup>64</sup> Ahmio 1998, 58.

keramiikkapaja. Taideteollisuuden läänintaiteilija Markku Asunta totesi kirjeessään Jyväskylän kaupunginhallitukselle, että Asemakadun tilat olivat liian ahtaat grafiikan pajan toiminnoille. Hän ehdotti, että paja sijoitettaisiin Halosen taloon, joka oli vanha harmonitehtaan rakennus ja Jyväskylän kaupungin omistuksessa. Muutto käynnistyi vuoden 1982 lopulla.<sup>65</sup>

Jo uuden pajan suunnitteluvaiheessa Jyväskylästä oli alkanut muodostua valtakunnallinen grafiikan keskuspaikka. Uusien tilojen monipuoliset mahdollisuudet tiedostettiin, ja puhuttiin pajan mahdollisuuksista kehittyä taidegraafikoiden valtakunnalliseksi täydennyskoulutuskeskukseksi. Profiloitumiseen olivat vaikuttaneet asemansa jo vakiinnuttanut kansainvälinen taidegrafiikan katselmus Graphica Creativa ja Suomen Taidegraafikot ry:n kokoelmien deponointi Alvar Aalto -museoon. Pajalla järjestetyt, ammattigraafikoille suunnatut erikoiskurssit olivat saaneet osakseen huomiota, ja niiden järjestämistä haluttiin uudella pajalla jatkaa kesäisin, jolloin ei ollut harrastajille suunnattua kurssitoimintaa. Peruskurssitoiminta haluttiin säilyttää kattavana Halosen taloon muuton jälkeenkin. Lisäksi ammattitaiteilijoiden työskentelymahdollisuuksiin haluttiin kiinnittää erityistä huomiota.<sup>66</sup>

Monet suomalaiset Jyväskylän grafiikan pajalla työskennelleet taidegraafikot opettivat harrastajia grafiikan peruskursseilla. Osa heistä, kuten Jyrki Markkanen, sai itsekin grafiikan perusoppinsa pajan kursseilla<sup>67</sup>. Grafiikan peruskurssit, harrastajille suunnattu kurssitoiminta ja grafiikan harrastajat ovat kaikki merkittävä osa Jyväskylän grafiikan pajan toimintaa. Tutkielmassani keskityn kuitenkin tarkastelemaan ammattitaiteilijoille järjestettyä kurssitoimintaa, ja erityisesti taidegrafiikan erikoiskursseja, jotka järjestettiin usein kesäaikaan peruskurssitoiminnan ulkopuolella. Lisäksi pyrin selvittämään, millainen taidemaailman toimija grafiikan paja oli, ja millaisena toimintaympäristönä taiteilijat sen kokivat.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Ahmio 1998, 47-50.

<sup>66</sup> Ahmio 1998, 49-51.

<sup>67</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>68</sup> Syrjälä 2019, 13-14.

### 2.3.1 Kansainvälinen toiminta

Taiteilijoille ja taide-elämän toimijoille ympäri maailmaa matkustamisesta on tullut niin tavallinen ja oleellinen osa työtä, ettei sitä ehkä enää mielletä kansainvälisyydeksi. Vuonna 2016 valmistuneen selvityksen mukaan puhe taiteen kansainvälistymisestä mielletään aikansa eläneeksi 2000-luvun Suomessa. 70-luvun lopun tilanne oli ratkaisevan erilainen: tietoa muualta maailmasta ja yhteyksiä toisiin taidealan toimijoihin alettiin hakea aktiivisesti, sillä niitä ei ennestään ollut runsaasti. Tärkeitä taidemaailman tapahtumista kertovia lähteitä olivat kansainväliset taidelehdet ja ulkomaisen taiteen näyttelyt maailmalla ja Suomessa.<sup>69</sup> Maailman avartumisesta oltiin innostuneita, sillä se oli merkittävä muutos entiseen.

Gertrud Sandqvist kirjoittaa artikkelissaan Helsingin taide-elämästä 80-luvulla, mutta kuvailussa on havaittavissa yhteneväisyyttä Jyväskylän tapahtumiin samana aikana:

*Helsinki ei Tukholman tai Kööpenhaminan tavoin pitänyt itseään pienenä metropolina vaan siellä oivallettiin, että jos halutaan yhteyksiä muuhun taidemaailmaan, se on kutsuttava kylään ja sitä on kohdeltava hyvin. [...]. Suomenlinnan Pohjoismainen taidekeskus ja Ateneumin tiloissa myöhemmin aloittanut Nykytaiteen museo esittivät paljon kiinnostavia pohjoismaisen ja kansainvälisen nykytaiteen näyttelyitä, ja ulkopuolisia kuraattoreita ja kriitikoita kutsuttiin mukaan. Tällaista ei ylipäänsä muissa Pohjoismaissa tähän aikaan tapahtunut (eikä ikävä kyllä enää tapahdu Helsingissäkään). Kukaan ei ajatellut, ettei tämä kansainvälinen huipputaide olisi ollut kyllin "kansanomaista".<sup>70</sup>*

Ennakkoluulottomuus, rohkea kokeilevuus ja aktiivinen suuntaaminen valtion rajojen ulkopuolelle vaikuttavat 80-luvulle leimallisilta piirteiltä. Erityisesti kansainvälisten suhteiden vaaliminen näyttää olleen kollektiivinen päämäärä, ei ainoastaan yksittäisten taiteilijoiden pyrkimys. Taideinstituutioilla oli merkittävä rooli kansainvälistymispyrkimyksissä 1980-luvulla.

Graphica Creativa -triennaali oli tuonut näkyvyyttä Jyväskylässä kansainvälisille taidegrafiikan virtauksille jo vuodesta 1975, jolloin Alvar Aalto -museossa ja Keski-Suomen museossa oli esillä yli 600 taidegrafiikan teosta 14:stä eri maasta<sup>71</sup>. Kansainvälinen ja pohjoismainen näyttely-yhteistyö jatkui 80-luvulla. Se laajeni ja sai uusia muotoja grafiikan pajan Halosen

<sup>69</sup> Valjakka 2016, 10.

<sup>70</sup> Sandqvist 2016, 20.

<sup>71</sup> Alvar Aalto -museoseura 1975 (JTM).

taloon muuton jälkeen. Kansainvälinen residenssitoiminta tuli mahdolliseksi yläkerran majoitustilojen ansiosta.

Kansainvälisyys oli Jyväskylän grafiikan pajan johtavia teemoja Halosen talon alkuvaiheista saakka. Avajaisnäyttelyssä oli esillä ruotsalaisen Ulla Friesin ja islantilaisen Johanna Bogan ja seuraavassa Pariisissa asuvan intialaisen Anju Chaudhuri-Dufrénen taidegrafiikkaa. Kaikki näyttelyt liittyivät myös pajan opetusohjelmaan, ja kesällä 1983 näiden kolmen taiteilijan kurssit kokosivat osallistujia ympäri Suomen. Myös keskisuomalaisia taiteilijoita oli runsaasti.<sup>72</sup>

Läänintaiteilijat olivat avainasemassa kansainvälisten suhteiden ja toiminnan ylläpitämisessä. Vuonna 1984 Marjatta Nuoreva osallistui kutsuttuna pohjoismaiseen taidegraafikoiden symposiumiin ja Suomen Taidegraafikot ry:n valitsemana kansainväliseen taidegraafikoiden kokoontumiseen Berliinissä. Samana vuonna Jyväskylässä järjestettiin kansainvälinen taidegraafikoiden tapaaminen.<sup>73</sup> Nuorevan vuonna 1984 käymät neuvottelut Italian kulttuuri-instituutin kanssa johtivat laajan näyttelykokonaisuuden hahmottumiseen seuraavaksi vuodeksi: syntyi Ruotsin, Suomen ja Italian taidegrafiikkaa esittelevä biennaali, joka järjestettiin vuoden 1985 aikana kaikissa kolmessa maassa.<sup>74</sup>

Vuosikymmen oli Jyväskylän grafiikan pajalla kauttaaltaan kansainvälisen yhteistyön läpäisemää. Vuosi 1986 toimii erinomaisena esimerkkinä ulospäin suuntautuvasta asenteesta ja sen vaikutuksista taiteilijoihin. Tuolloin pajalla järjestettiin valtakunnallisina ammattitaiteilijoille suunnattuina erikoiskursseina japanilaisen Kunito Nagaokan ja yhdysvaltalaisen Karen Kuncin kurssit<sup>75</sup>. Taiteilijahaastatteluissa kävi ilmi, että nämä kaksi taiteilijaa kurssineen olivat jääneet erityisen hyvin taidegraafikoiden mieliin.

Samana vuonna 1986 Nuoreva kertoo olleensa ”[...]mukana järjestämässä yhteistyössä keramiikkapajan kanssa paikalle sattuneen asiantuntijan ohjauksessa maalauskurssia meille jokseenkin tuntemattoman stucco lustro -tekniikan oppimiseksi. [...] Toimin koko ajan assistenttina ja tulkkina.”<sup>76</sup> Nuorevan mukaan ”paikalle sattunut asiantuntija” oli italialainen Gherardo Chiadini ja menetelmä eräänlainen fresco-tekniikka.<sup>77</sup> Huomionarvoista on pajan harvinaisen monipuolisen opetustarjonnan lisäksi mutkattoman oloinen suhtautuminen

---

<sup>72</sup> Nuoreva 1984 (TAIKEKS).

<sup>73</sup> Nuoreva 1984 (TAIKEKS).

<sup>74</sup> Nuoreva 1986, 4 (TAIKEKS).

<sup>75</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>76</sup> Nuoreva 1987, 2 (TAIKEKS).

<sup>77</sup> Nuoreva 1987, 2 (TAIKEKS).

kansainvälisten taiteilijoiden vierailuun pajalla. Taiteilijoita tuli ja meni, ja he toivat mukanaan tietoa ja taitoa hallitsemistaan menetelmistä. Tuula Moilanen kertoo, että hänelle verkostoituminen oli tärkeä osa pajalla työskentelyä ja vailla vierauden ja jännityksen tuntua. Ulkomaalaisten taiteilijoiden kohtaaminen oli mukavaa ja luontevaa, ja se vilkastutti pajan arkea. Kohtaamiset valmistivat myös omaan kansainvälisen uran rakentamiseen.<sup>78</sup>

Taidegraafikko Tarja Teräsvuoren kausi läänintaiteilijana alkoi vuonna 1988. Teräsvuori raportoi noina kahtena vuonna grafiikan pajan toimintakertomuksissa pyöryttävän määrän kansainvälisen yhteistyön tuloksia. Hän kirjoitti vuoden 1988 yhteispohjoismaisesta taidegraafikkojen tapaamisesta, johon liittyi myös työpaja näyttelyineen. Samana vuonna Teräsvuori oli järjestämässä suomalaisten taidegraafikoiden yhteisnäyttelyä Nürnbergiin. Mukana oli myös jyvaskyläläisiä taiteilijoita. Niin ikään vuonna 1988 Teräsvuori teki tutustumismatkan New Yorkiin, jossa oli parhaillaan laaja suomalaista taidegrafiikkaa esittelevä näyttely. Taiteilijoiden joukossa oli myös jyvaskyläläisen Kirsi Neuvosen töitä. Teräsvuori oli myös tutustumassa kutsuttuna New Yorkin osavaltiossa sijaitsevaan Albanyn yliopistoon, sen taidelaitokseen ja mittavaan grafiikan osastoon. Yliopiston suuressa näyttelyhallissa oli tuolloin näyttävästi esillä Ulla Virran puupiiroksia. Keväisellä Skotlannin-matkallaan Suomen Taiteilijaseuran edustajana Teräsvuori pääsi tutustumaan grafiikan työhuoneisiin Dundeessa, Aberdeenissa, Glasgowssa, Edinburghissa ja Invernessissä. New Yorkin- ja Skotlannin-matkoillaan hän kävi myös keskusteluja mahdollisuuksista näyttely- ja taiteilijavaihtoihin.<sup>79</sup>

Seuraavana vuonna Teräsvuori tutustui grafiikkaan liittyviin työpajoihin Lontoossa. Hän oli myös Matti Koskelan kanssa valitsemassa vuoden 1990 Graphica Creativa -triennaalin taiteilijoita Tallinnan kansainvälisestä taidegrafiikan näyttelystä.<sup>80</sup> Marjatta Nuorevan ja Tarja Teräsvuoren grafiikan pajan toimintakertomuksista välittyy kuva melkein uskomattoman ulospäinsuuntautuneesta taideyhteistyöstä. Taide, taidegrafiikan menetelmät ja taiteilijat liikkuvat kansallisten rajojen yli hämmästyttävän tiuhaan aikana, jolloin etäisiä suhteita hoidettiin paljolti kirjeitse. Sittemmin oletusarvoiseksi ja ehkä erilaiseksi muodostunut kansainvälinen taideyhteistyö kenties todella oli aktiivisimmillaan juuri 1980-luvulla. Sen

---

<sup>78</sup> Tuula Moilasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>79</sup> Teräsvuori 1988 (TAIKEKS).

<sup>80</sup> Teräsvuori 1989 (TAIKEKS).

suuntaisesti Sandqvist muotoilee kuvaillessaan vuosikymmenelle tyypillistä aktiivista näyttely- ja kuraattorivaihtoa, jollaista hänen mukaansa nykyään tuskin nähdään.<sup>81</sup>

### 2.3.2 Pajan merkitys taiteilijoille

Grafiikan paja oli taidegrafiikan tärkeä tapahtumapaikka 80-luvulla, ja sen toiminnassa konkretisoituvat monet vuosikymmenen aikana tapahtuneet muutokset. Pelkästään kunnallisen grafiikan pajan olemassaolo oli erityistä ja sen edistykselliset työskentelytilat houkuttelivat kaupunkiin taidegraafikoita. Juuri grafiikan paja toi muiden muassa Kirsi Neuvosen<sup>82</sup>, Tuula Moilasen<sup>83</sup> ja Tarja Teräsvuoren<sup>84</sup> Jyväskylään. Moni heistä oli jo ennen taiteilijan ammattiin ryhtymistä tutustunut grafiikan pajan kursseihin sen Halosen taloa edeltävissä tiloissa Asemakadulla. Niin oli tehnyt myös Jyrki Markkanen, jonka mukaan juuri Jyväskylän grafiikan paja teki hänestä taiteilijan<sup>85</sup>. Taiteilijayksilöitä korostava diskurssi unohtaa toisinaan henkilöiden takana olevien instituutioiden ja työyhteisöjen valtavan merkityksen. Työskentelytilojen luomat mahdollisuudet ja rajoitukset tai niiden puuttuminen voivat olla tärkeä merkittäjä taidegraafikon tuotannossa.

#### *Tarja Teräsvuori*

Taidegraafikko Pentti Kaskipuron opissa nuorempana ollut Tarja Teräsvuori tutustui Jyväskylän grafiikan pajaan Marjatta Nuorevan läänintaitelija-aikana ja havaitsi siellä aivan uudenlaista ajattelua verrattuna aiempiin taidegrafiikan käsityksiin. Koko kunnallisen grafiikan pajan idea oli Suomessa uusi, mutta 80-luvulla kaikki alkoi avautua Teräsvuoren mukaan erityisesti grafiikan osalta. Erilaiset grafiikan menetelmät löysivät tiensä Keski-Suomeen ulkomaalaisten pajalla opettaneiden taiteilijoiden välityksellä.<sup>86</sup> Juuri Jyväskylän grafiikan pajan kurssit vaikuttavat olleen merkittävä kanava, jonka kautta uudenlaiset tekniikat päätyivät taiteilijoiden tietoon ja käyttöön.

<sup>81</sup> Sandqvist 2016, 20; Syrjäle 2019, 14-17.

<sup>82</sup> Kirsi Neuvosen haastattelu 2018 (JTM).

<sup>83</sup> Tuula Moilasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>84</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>85</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>86</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

Myös vanhoja perinteikkäitä grafiikan menetelmiä muotoiltiin uudelleen. Puupiirros avautui uudella tavalla monille keskisuomalaisille graafikoille<sup>87</sup>, kun yhdysvaltalainen Karen Kunc kävi opettamassa Jyväskylän grafiikan pajalla yhden laatan tekniikkaansa, niin kutsuttua reduktiopuupiirrosta vuonna 1986<sup>88</sup>. Jyväskylän grafiikan paja tarjosi taiteilijoille hyvät työskentelypuitteet, mutta lisäksi pyrittiin siihen, että erilaista taidetta nähtäisiin laajemmin: luotiin ja ylläpidettiin kansainvälisiä kontakteja. Pohjoismaisten taidegraafikoiden välinen yhteistyö oli tiivistä 80-luvun aikana, ja jyväskyläläisille voitiin esitellä muun muassa italialaista taidetta Marjatta Nuorevan kontaktien avulla.<sup>89</sup> Nuoreva kirjoittaa vuoden 1983 Keski-Suomen läänin taidetoimikunnan toimintakertomuksessaan, että ”Grafiikan paja on jo muodostunut sekä kansainvälisten että maan sisäisten taiteilijatapaamisten paikaksi”<sup>90</sup>. Jyväskylän grafiikan pajan toiminta vaikuttaa siis käynnistyneen varsin vilkkaasti jo ensimmäisenä vuotenaan. Kurssitoiminta ei toki alkanut tyhjästä Halosen talossa, sillä Jyväskylän grafiikan pajalla oli järjestetty kursseja sen edeltävissä tiloissa perustamisvuodesta 1978 asti<sup>91</sup>. Uusien, valtakunnallisestikin edistyksellisten työskentelytilojen täysimittainen hyödyntäminen vaikuttaa alkaneen saumattomasti. Nuoreva näkee pajan kansainvälisen toiminnan vilkastumisen kannalta tärkeänä Halosen talon yhteydessä sijaitsevat vierashuoneet, joista on tullut kyselyitä Yhdysvaltoja myöten<sup>92</sup>.

Teräsvuori kuvailee muun muassa Jyväskylän grafiikan pajan, paikallisten valokuvatapahtumien, Alvar Aalto -museon ja Jyväskylän Kesien muodostamaa kokonaisuutta runsauden sarveksi, joka antoi tarvittavan rysäyksen 80-luvun aikana erilaisten ilmaisumuotojen hyväksymiselle. Uusille ideoille oltiin avoimia, pohjoismainen yhteistyö oli tiivistä. Uusiin kursseihin ja niiden järjestämiseen suhtauduttiin ennakkoluulottomasti. Teräsvuori muistelee lämmöllä Kaskipuron koulua, jossa opettaja saattoi tunnilla puhjeta soittamaan huuliharppua ja oppilaat tanssivat. Sellaista henkeä hän on halunnut aikoinaan tuoda myös grafiikan pajalle. Kansainväliset suhteet ovat taiteilijan mukaan rikastaneet jyväskyläläistä taidetta ja myös auttaneet paikallisia taiteilijoita viemään taidettaan ulkomaille. Teräsvuori pohtii vuosikymmenen tapahtumia ja toteaa, että muutoksille ”hedelmällinen maaperä oli taiteilijoissa”.<sup>93</sup> Teräsvuori kuitenkin tähdentää, että Jyväskylän grafiikan pajan

<sup>87</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>88</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>89</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>90</sup> Nuoreva 1983 (TAIKEKS).

<sup>91</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>92</sup> Nuoreva 1983 (TAIKEKS).

<sup>93</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).



tarkoitus oli ensisijaisesti opettaa perustekniikat. Vankka klassinen pohja antoi edellytykset vapautua tekemään myöhemmin hyvää persoonallista työtä.<sup>94</sup>

Teräsvuori uskoo Karen Kuncin, Kunito Nagaokan, Jacki Parryn ja Garner Tullisin tarjonnan kurseillaan tuoreita välineitä uudenlaiseen ilmaisuun. Muun muassa Kuncin reduktiopuupiirros, Nagaokan akvatintamenetelmä, Parryn paperinvalmistuskurssi ja Tullisin monotypia toistuvat Teräsvuoren, Markkasen ja Moilasen puheissa. Teräsvuori itse omaksui Jyväskylän grafiikan pajalla erityisesti offset-litografian tekniikan, jota grafiikan pajalla kävi opettamassa islantilainen Johanna Boga vuonna 1983<sup>95</sup>. Erityisesti eri menetelmien sekoittelusta kiinnostuneelle Teräsvuorelle Jyväskylän grafiikan paja oli 80-luvulla otollinen paikka tutustua eri grafiikan menetelmiin ja ne taitaviin asiantuntijoihin. Löydetyistä taiteen muodostaminen on Teräsvuoren mukaan ollut hänelle ominainen työskentelytapa. "[...]kompostin hyväksikäyttö... Sieltä kasvaa ne kukat."<sup>96</sup> Kiireisinä läänintaiteilijavuosina Teräsvuoren oma taiteellinen työskentely jäi kuitenkin vähäiseksi.<sup>97</sup>

### *Jyrki Markkanen*

Kuten useimmille taidegraafikoille, Markkasellekin grafiikka merkitsi aluksi mustavalkoista ja pienikokoista metalligrafiikkaa. Syyt olivat usein käytännölliset: erityisesti työlään mezzotinton opettelussa ja yleisestikin metalligrafiikan menetelmiä harjoitellessa teoksen pieni koko oli varsin luonnollinen.<sup>98</sup> Myös metalligrafiikassa käytettävät hintavat laatat ovat monien aloittelevilla graafikoilla rajanneet aluksi teoskokoa<sup>99</sup>. Pienikokoisuus ja mustavalkoinen työskentely edelsivät usein kookkaampaa ja värillistä grafiikkaa taiteilijan henkilökohtaisessa menetelmällisessä kehityskaaressa, mutta samankaltaista muutosta voidaan havaita myös 70-luvulta 80-luvulle tultaessa. Yleiset ja yksilölliset tendenssit ovat osin yhteneväiset.

Jyrki Markkanen sai ensimmäiset kosketukset värillisen grafiikan tekemiseen Jyväskylän grafiikan pajalla työskennellessään Kirsi Neuvosen kanssa<sup>100</sup>. Markkanen alkoi laajentaa ilmaisuaan Teräsvuoren tapaan perinteisten menetelmien pohjalta. Tekeminen vapautui ja

<sup>94</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>95</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>96</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>97</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>98</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>99</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>100</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

mukaan tuli erilaisia syövytystekniikoita, työskentely alkoi muuttua vähä vähältä kerroksellisemmaksi, monimutkaisemmaksi ja kokeilevammaksi. Markkanen kertoo kehittäneensä Olli Puusaaren kanssa erilaisia menetelmiä Jyväskylän grafiikan pajalla, missä Markkanen työskenteli muutenkin aktiivisesti 80-luvulla. Grafiikan menetelmien asettamia teknisiä rajoituksia pyrittiin ylittämään aina uudelleen haluttujen lopputulosten saavuttamiseksi. Kokeilemalla päällekkäin erilaisia syövytyksiä ja tekniikoita syntyikin uusia käyttökelpoisia tapoja tehdä grafiikkaa. Teosten monimutkaistuminen vuosien saatossa oli ainakin Jyrki Markkasen tekemisessä tosiasia. Teoksessa saattoi olla lukuisia eri laattoja ja monia painokertoja, mutta silti siitä oli otettu vain yksi vedos. Tällaisten teosten tekeminen on ollut luonnollisesti hyvin kallista.<sup>101</sup>

Valokuvaaminen on alusta asti vaikuttanut oleellisesti Markkasen työskentelyyn. Aluksi kysymys oli valokuvien elementtien käytöstä osana grafiikkaa, myöhemmin enemmän valokuvan siirtämistä suoraan kuparilevylle. Taiteellista työskentelyä ohjailivat myös pajalla järjestetyt kurssit. Markkanen sai oppinsa peruskursseilla, joita Jyväskylän grafiikan pajalla järjestettiin. Alkuvaiheen merkittäviä opettajia olivat Marjatta Nuoreva ja Tuula Moilanen, joka hänkin oli tuolloin Markkasen tapaan taiteilijanuransa alussa. Puolestaan pajalla järjestetyistä erikoiskursseista Markkanen kertoo olleen hänelle merkittäviä erityisesti Kunito Nagaokan akvatintakurssin<sup>102</sup>, Kari Holopaisen fotopolymeerikurssin<sup>103</sup>, Kristoffer Albrechtin valokuvan reprojurssin<sup>104</sup> ja Håge Wiktorssonin fotograpyrikurssin.<sup>105</sup>

Markkanen puhuu Teräsvuoren tapaan löytämisen viehätystä. Hänelle se on kameran tai esineiden kautta löytämistä. Teoksessa *Puhu minulle* kaikki alkoi laattaan jääneestä liimatahrasta, jonka Markkanen halusi saada siirrettyksi kuvaan. Liimajäljen syövyttäminen laattaan onnistui, ja muu teos rakentui sen ympärille. *Rasvatyyni*-teoksen (1993) lähtökohtana on niin ikään jostakin saatu vanha lasinegatiivi, löydetty lähtökohta. Markkanen kertoo myös usein tavoittelevansa teoksiinsa vaikutelmaa jostakin oikeasta kolmiulotteisesta pinnasta.<sup>106</sup>

Markkanen pitää merkittävänä, että pajalla on ollut laadukasta opetusta alusta asti: oli omia paikallisia erinomaisia opettajia, ja lisäksi pajalla seurattiin tiiviisti taidegrafiikkaa

---

<sup>101</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>102</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>103</sup> Grafiikkakeskus 1994 (GVR).

<sup>104</sup> Grafiikkakeskus 1993 (GVR).

<sup>105</sup> Grafiikkakeskus 1990 (GVR); Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>106</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

maailmanlaajuisesti. Kansainvälisen ahkeran verkostoitumisen seurauksena omien menetelmiensä huippuosajia saatiin opettajiksi Jyväskylään. Pajalla työskentelevien ja vierailevien ihmisten välinen yhteisöllisyys, ja yhdessä menetelmien oppiminen vaikuttivat nostavasti taiteen tekemiseen.<sup>107</sup> Vuodesta 1975 lähtien järjestetty kansainvälinen grafiikan triennaali *Graphica Creativa*<sup>108</sup> ja pajan residenssitoiminta lisäsivät kansainvälisiä kontakteja merkittävästi. Grafiikan paja oli tiivis työyhteisö, jossa läänintaiteilijat Marjatta Nuoreva ja Tarja Teräsvuori olivat avainasemassa kokoamassa pajalle vaikuttavia tekijöitä. Markkanen toteaa, että Jyväskylän grafiikan paja on ollut hänen taiteilijanuransa varrella jokaisessa hetkessä mukana.<sup>109</sup>

### *Tuula Moilanen*

Moilasan tutustuminen grafiikkaan alkoi jo Kuopion kansalaisopiston iltaryhmässä 70-luvulla. Jo silloin hän kertoo ”jääneensä koukuun” puupiirroksen, joka oli myös hänen kohdallaan aluksi pienikokoista, mustavalkoista ja – mikä muuttui myöhemmin hänen kohdallaan liki pysyvästi – öljyväripohjaista. Moilanen nostaa hänelle merkittävimpinä pajan kursseina esiin Karen Kuncin puupiirroskurssin<sup>110</sup>, Jim Caven värillisen linopiirroksen kurssin<sup>111</sup> sekä Eija Isojärven<sup>112</sup> ja Jacki Parryn<sup>113</sup> paperinvalmistuskurssit.

Kuncin kurssi avasi Moilaselle värillisen ilmaisun tapoja ja yhden laatan tekniikkaa. Niihin aikoihin Intian-matkansa vaikuttamana hän oli viehätynyt värillisestä ilmaisusta muutenkin. Paperin valmistamisesta ja puupiirroksesta tulikin 80-luvulla Moilaselle kiinnostuksen kohde, joka vei hänet Japaniin opiskelemaan menetelmiä yli kahdeksikymmeneksi vuodeksi. Moilaselle vesiväripuupiirroksen tutustuminen ja käsintehdyn paperin tulo grafiikkaan 80-luvulla vaikuttivat ratkaisevasti hänen ilmaisuunsa ja uransa muotoutumiseen. 80-luvun puolivälistä saakka Moilanen keskittyi täysin puupiirroksen. Kiinnostus alkoi, kun Moilanen opetti puupiirrosta. Hän oli hyvin pian kohdakkain kiinalaisen ja japanilaisen puupiirroksen kanssa, joista hänen opetuksessa käyttämässään taidehistorian diasarjassa oli esimerkkejä.

---

<sup>107</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>108</sup> Alvar Aalto -museoseura 1975 (JTM).

<sup>109</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>110</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>111</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>112</sup> Halosen talo 1988 (GVR).

<sup>113</sup> Grafiikkakeskus 1989 (GVR).

Opiskelijat kyselivät, miten kuvat oli tehty. Kysymykset vaivasivat Moilasta, ja hän tilasi ulkomailta grafiikan oppikirjoja ja ryhtyi opiskelemaan ja kokeilemaan käytännössä perinteisen puupiirroksen tekniikkaa. Nopeasti kävi ilmi, että perinteinen puupiirrosmenetelmä ja paperinvalmistus kulkivat käsi kädessä, ja siksi myös paperin tekemistä täytyi päästä opettelemaan. Moilanen muuttikin Japaniin vuonna 1989 käytyään siellä ensin vuonna 1987 kolmen viikon mittaisella matkalla.<sup>114</sup>

Suurimmat erot öljyväri- ja vesiväripuupiirrostekniikan välillä ovat värin käyttämisessä ja vedostamisessa. Vesiväripuupiirroksessa vesiliukoinen painoväri harjataan laatalle ja vedostaminen tehdään käsin, kun taas öljyväripuupiirroksessa väri telataan ja painamisessa käytetään usein prässiä. Vesivärillä voidaan luontaisesti saavuttaa keveyttä ja herkkyyttä, tehdä värisiirtymiä ja häivytyksiä. Jälki voi olla vesivärimaalausta muistuttavaa ja kuultavaa, pikkutarkkaakin. Öljyväritekniikalle ominaista on raskaampi jälki. Sillä on myös helpompi vedostaa suuria kokoja.<sup>115</sup>

Moilaselle menetelmien yhdistely taidegrafiikassa tarkoittaa ennen muuta erilaisten papereiden käyttöä ja nykyisin myös grafiikan palauttamista sen alkuperäiseen olomuotoon - kirjaan. Hän valmistaa paperin, vedostaa sille ja sitoo lehtiä kirjoiksi. Hän tekee myös kuvasarjoja, joille valmistaa itse laatikot. Puupiirros yleensä ja etenkin vesiväripuupiirros ovat ilmaisumuotoina moni-ilmeisiä, eikä Moilanen ole kaivannut niihin muiden tekniikoiden tuomaa vaihtelua nyt eikä 80-luvullakaan. Moilanen ei kokenut ahdistavina taidegrafiikan perinteisiä kategorioita, joita monet pyrkivät tuolloin vimmaisesti laajentamaan ja häivyttämään.<sup>116</sup>

Vuosikymmenen aikana grafiikan perinteinen sarjallisuus menetti joidenkin taiteilijoiden tuotannossa merkitystään. Vaikka Moilanen itse on pitäytynyt sarjan tekemisessä, yleisesti monotypia nosti suosiotaan. Monotypiassa tuotetaan yksi uniikki vedos. Sielläkin missä sarjallisuus yhä säilyi – kuten reduktiopuupiirroksessa – ne usein kuitenkin kutistuivat. Kenties Markkasenkin kuvailema kokeellinen työskentelytapa, joka muuttui yhä monimutkaisemmaksi ja vaati yhä useampia menetelmiä, vähensi kiinnostusta suurten sarjojen vedostamiseen. Osittain sarjallisuudesta luopumisen lisäksi toinen 80-luvun trendi grafiikassa oli Moilasan

---

<sup>114</sup> Tuula Moilasan haastattelu 2019 (JTM).

<sup>115</sup> Tuula Moilasan haastattelu 2019 (JTM).

<sup>116</sup> Tuula Moilasan haastattelu 2019 (JTM).

mukaan maalauksellisuus ja teoskoon kasvattaminen, jossa oli jopa ajoittain kilpailun tuntua<sup>117</sup>.

Markkasen tapaan Moilanen oli mukana Jyväskylän grafiikan pajan toiminnassa jo sen alkuvaiheista asti – ensin kurssilaisena ja pian opettajanakin. Halosen taloon muuttamisen jälkeen pajasta tuli Moilaselle kuin toinen koti. Jyväskylän grafiikan pajan olemassaolo vaikutti oleellisesti hänen hakeutumiseensa Jyväskylään Kankaanpäässä suoritettujen taideopintojen jälkeen. Vuosikymmenen kansainvälistyvä ilmapiiri mahdollisti verkostoitumisen ja taiteilijat vaihtoivat teoksia toistensa kanssa. Taiteilijoita tuli pajalle eri maista, mikä vilkastutti pajan arkea.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Tuula Moilasan haastattelu 2019 (JTM).

<sup>118</sup> Tuula Moilasan haastattelu 2019 (JTM); Syrjälä 2019, 17-23.

### 3 MUUTTUVAT MENETELMÄT JA TYYLI

Jyväskylän taidemuseon kokoelmanäyttelyn aikarajaus (1975-1997) kääntää katseen luontevasti kohti Jyväskylän grafiikan pajaa, joka nousi valtakunnallisestikin merkittäväksi taidegrafiikan tapahtumapaikaksi 1980-luvulla. Lisäksi taiteen *tekeminen* yhtenä kokoelmanäyttelyn teemoista houkuttelee tarkastelemaan juuri taidegrafiikkaa, johon erilaiset menetelmät ja työskentelyn konkreettisuus kytkeytyvät erityisen läheisesti. Luvussa etsitään vastauksia siihen, miten taidegrafiikkaa on 80-luvulla tehty. Kaksi tutkimuskysymystä *mikä taidegrafiikan tekemisessä muuttui 80-luvulla ja mitä tyyli on* jakavat luvun kahteen osaan. Luvun kolmannessa osassa pureudutaan molempiin kysymyksiin teosten avulla. Kysymykset menetelmistä ja tyylistä yhdistyvät tarkasteltaessa niiden välisiä suhteita kuvassa. Visuaalisia piirteitä pyritään tässä yhteydessä myös suhteuttamaan 80-lukua ympäröiviin vuosikymmeneihin.

Ensimmäinen kysymys *mikä taidegrafiikan tekemisessä muuttui 80-luvulla* viittaa menetelmällisiin muutoksiin taiteen tekemisessä, ja pyrkii selvittämään, miten taidegrafiikkaa tehtiin. Tässä yhteydessä tarkastellaan taidegrafiikan menetelmävalikon laajenemista Keski-Suomessa 80-luvulla taidegraafikoiden haastatteluiden ja grafiikan menetelmäkirjallisuuden perusteella. Kysymyksistä jälkimmäinen, *millaisia ominaispiirteitä taidegrafiikka sai tarkasteluajankohtana*, lähestyy tekemisen visuaalisia lopputuloksia. Siinä pohditaan Altti Kuusamon teoksen *Tyylistä tapaan: Semiotikka, tyyli, ikonografia*<sup>119</sup> pohjalta tyylin problemaattista käsitettä. Huomio kohdistuu tyyliä muodostaviin tekijöihin, joiden tarkastelemisen avuksi esitellään yksi jäsentely. Luvun loppuun tarkastellaan menetelmän ja tyylin suhdetta 80-luvun taidegrafiikasta valittujen esimerkkiteosten avulla. Tarkastelun lähtökohdaksi on valittu kaksi kuvaparia, jotka johdattavat vuosikymmenen kuvien äärelle.

Käsittelyluvun kaksi haaraa, menetelmällinen ja visuaalinen, kytkeytyvät toisiinsa erottamattomasti. Taidegrafiikan tekemisen konkretia ja visuaalisuus, *miten* ja *millaista*, taipuvat pitkin matkaa toisiaan kohti. Pyrkimystä tarkastella niitä erikseen voisikin perustellusti syyttää keinotekoiseksi. Teemoja onkin tarkasteltu ensin erikseen lähinnä käsittelyn selkiyttämiseksi. Tarkoituksena ei tässä ole pyrkiä luomaan tyhjentävää selitystä vuosikymmenen tyylistä, vaan tarkastella vuosikymmenelle tyypillisinä pidettyjä piirteitä ja

---

<sup>119</sup> Kuusamo 1996.

lopuksi havainnoida niiden esiintymistä kuvissa vuosikymmenen menetelmällisten muutosten valossa. Tarkoituksena on yhdistää näkemykset siitä, miten asioita 80-luvulla tehtiin ja minkä näköistä taidegrafiikka oli vuosikymmenen kuluessa. Miten visuaalinen ilmimuoto voi indikoida tekniikkaa?

### 3.1 Taidegrafiikan runsastuva menetelmävalikko

1980-lukua leimasi postmoderni monimenetelmällisyys, leikkisyys ja konventioiden kyseenalaistaminen ja rohkea kokeellisuus. Kaikista taiteen lajeista menetelmällisten rajojen ylittely on näkynyt tuona aikana erityisen hyvin taidegrafiikassa, joka imaisi 1980-luvulla mukanaan maalareita ja laajeni pienikokoisesta, menetelmänä perinteisesti varsin kurinalaisesta mustavalkoisesta metalligrafiikasta ekspressiiviseen reduktiopuupiirroksen, fotopolymeeriin ja teknisesti yksilölliseen monotypiaan. Taiteilijoiden edessä oli paitsi valokuvan myös muiden perinteisten grafiikan menetelmien sovellusmahdollisuuksia sisältävä runsas menetelmävalikko, jota pajalla työskennelleet taidegraafikot hyödynsivät ja kehittivät omaan ilmaisuunsa sopivaksi.

Haastatellut taiteilijat pitävät tärkeinä työssään taidegrafiikan perusmenetelmien hallitsemista. Jyrki Markkanen kertoo saaneensa grafiikan tekniikoiden perusoppinsa aluksi Jyväskylän grafiikan pajan kursseilla Tuula Moilasan ja Marjatta Nuorevan opissa<sup>120</sup>. Tarja Teräsvuori kertoo saaneensa perinteisen taidegrafiikan koulutuksen taideteollisessa koulussa Helsingissä, jossa grafiikan menetelmiä opetti hänen aikanaan Pentti Kaskipuro. Opetus ei Teräsvuoren mukaan kuitenkaan ollut 70-luvulla kovin teknistä vaan enemmän opetettiin ”grafiikan henkeä”, jonka oivaltaminen jäi opiskelijan vastuulle. Teräsvuori korostaa, että hän pitää tärkeänä saamaansa perinteistä opetusta pienikokoisten mustavalkoisten etsausten ja akvatintojen avulla, joita kouluaikana tehtiin. Klassinen tieto ja taito antavat hyvän pohjan rajojen rikkomiselle myöhemmin.<sup>121</sup>

Pajalla järjestetyt ammattitaiteilijoille suunnatut valtakunnalliset erikoiskurssit<sup>122</sup> näyttävät saavuttaneen suosiota ja niiden vaikutus pajan taiteilijoihin vaikuttaa olleen merkittävä.

---

<sup>120</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>121</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelu 2019 (JTM).

<sup>122</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

Haastatteluissa taiteilijoiden puheessa toistuivat pajalla vierailleiden taiteilijoista erityisesti Karen Kuncin ja Kunito Nagaokan nimet. Molempien taiteilijoiden kurssit järjestettiin pajalla vuonna 1986. Nuoreva toteaa kyseisen vuoden toimintakertomuksessaan Kuncin puupiirrostekniikan jääneen elämään pajalla<sup>123</sup>. Kuncin reduktiopuupiirrosmenetelmää vuosikymmenen aikana käyttivät omassa työskentelyssään muun muassa Ulla Virta, Maija Kumpulainen-Sokka ja Annu Vertanen ja sitä sovelsivat tuoreeltaan ansiokkaasti myös muun muassa Riitta Uusitalo ja Tuula Moilanen<sup>124</sup>. Kunito Nagaokan metalligrafiikan kurssin oppeja olivat ainakin syövytysprosessin nopeuttaminen lämmitetyn hapon avulla. Menetelmä jäi niin ikään pysyvään käyttöön pajalla, ja sen suomiin uusiin mahdollisuuksiin olivat tyytyväisiä erityisesti Kirsi Neuvonen ja Jyrki Markkanen<sup>125</sup>.

Vierailevien taiteilijoiden pajan kursseilla opettamat menetelmät vaikuttivat taiteilijoiden ilmaisuun ja pajan toimintaedellytyksiin. Kunito Nagaokan kurssia varten Nuoreva suunnitteli pajalle kokonaan uuden syövytyskaapin ja kuivatuslevyjärjestelmän, mikä laajensi huomattavasti työskentelymahdollisuuksia metalligrafiikan osalta. Nuoreva on toimintakertomuksissaan kuvaillut Kuncin ja Nagaokan kursseja tarkemmin kuin muiden vierailevien taiteilijoiden kursseja toimintakautensa aikana.<sup>126</sup> Kun lisäksi sekä Markkanen, Moilanen, Neuvonen että Teräsvuori nostavat kyseiset taiteilijat esiin haastatteluissaan vuosikymmeniä myöhemmin, näyttää siltä, että Jyväskylän grafiikan pajan toimintavuosi 1986 vaikutti monien siellä työskentelevien taidegraafikoiden tekemiseen pysyvästi.

Pajalla järjestettiin runsaasti muitakin mieleenpainuvia kursseja. Nuoreva toteaa grafiikan pajan toimintakertomuksessaan vuodelta 1985, että

*[...]aikaisempien ammattilaisille tarkoitettujen kurssien merkitys näkyy edelleen, esimerkiksi lito-offset-tekniikka, jonka islantilainen Johanna Boga opetti pitämällään kurssilla on innostanut yhä uusia tekijöitä. Tekninen tieto jää elämään pajaan ja leviää taiteilijalta toiselle.<sup>127</sup>*

Myös Teräsvuori kertoo tutustuneensa offset-litografiaan grafiikan pajalla. Hän toteaa Bogan kurssin tarjonnan mahdollisuuksia erityisesti isokokoisemman ja värillisen grafiikan

---

<sup>123</sup> Nuoreva 1987 (TAIKEKS).

<sup>124</sup> Paakkunainen 1996; Nuoreva 1987 (TAIKEKS).

<sup>125</sup> Nuoreva 1987, 1-2 (TAIKEKS).

<sup>126</sup> Nuoreva 1987 (TAIKEKS).

<sup>127</sup> Nuoreva 1986 (TAIKEKS).



tekemiseen.<sup>128</sup> Offset-litografian kurssi oli järjestetty grafiikan pajan ensimmäisenä toimintavuonna Halosen talossa<sup>129</sup>, joten toimintavuoden 1985 kertomuksessa kurssista on kulunut jo liki kolme vuotta. Vaikka nämä ammattitaiteilijoille valtakunnallisesti suunnatut erikoiskurssit eivät olleet tavallisesti kestoaltaan kuin noin viikon pituisia, niiden vaikutus pajan taiteilijoihin on ollut huomattava.

Taiteilijat kertovat haastatteluissa näkemyksiään siitä, miten taidegrafiikan tekeminen muuttui 1980-luvulla. Esiin nousivat erityisesti taidegrafiikan värillistyminen ja vedoskoon kasvu. Markkanen ja Moilanen puhuvat lisäksi teostensa monimutkaistumisesta, vaikka se kenties merkitsi hiukan eri asioita heistä kummallekin. Yhteistä kuitenkin oli yhtä työtä varten valmistettavien laattojen määrän lisääntyminen, mikä vaikuttaa kulkeneen alkuun käsi kädessä menetelmällisen ammattitaidon kehittymisen kanssa. Uran alussa kahden laatan käyttäminen yhdessä vedoksessa saattoi tuntua monimutkaiselta, mutta määrä lisääntyi taitojen karttuessa<sup>130</sup>. Moilasella työskentelyn monimutkaistuminen merkitsi sitä, että teosten yksityiskohtaisuus lisääntyi ja yhdessä työssä saattoi olla jopa seitsemänkymmentä väriä. Monimutkaisuuden huipentuma oli hänen työskentelyssään 1990-luvun puolivälin paikkeilla, minkä jälkeen hän alkoi pyrkiä yksinkertaisempaan ja selkeämpään ilmaisuun. Myös Markkanen muistelee, että hänen taidegrafiikkansa monimutkaistui merkittävästi vuosikymmenen kuluessa. Hänen työskentelyssään se tarkoitti sitä, että 1980-luvun loppua kohti laattojen ja eri tekniikoiden määrä teoksissa kasvoi. Tekniikoita kokeiltiin päällekkäin ja yhdessä työssä saattoi olla valtava määrä laattoja.<sup>131</sup>

Kuncin yhden laatan tekniikka toi erilaisen näkökulman laattojen määrään perustuvaan monimutkaistumiseen. Moilanen kertoo saaneensa Kuncin kurssilta eväitä omaan tekemiseen, mutta hän kiinnostui kuitenkin perinteisestä japanilaisesta vesiväripuupiirroksesta ja käytti jatkossakin useita laattoja. Työskentelytapa sopi hänen tarinalliseen ja figuratiiviseen ilmaisuunsa paremmin. Moilanen ei vienyt taidegrafiikassa ilmaisuaan kohti ekspressiivistä maalauksellisuutta, joka oli monille Kuncin menetelmää soveltaneille tyypillistä. Markkanen ei osallistunut itse Kuncin kurssille, mutta hän näki Kuncin puupiirrostekniikan vaikutuksia kollegoissaan.

---

<sup>128</sup> Tarja Teräsvuoren haastattelut 1997 ja 2019 (JTM).

<sup>129</sup> Ahmio 1998, Liite 5.

<sup>130</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 2019 (JTM).

<sup>131</sup> Markkasen, Moilasen ja Teräsvuoren haastattelut 2019 (JTM).

Kuncin puupiiroksessa käyttämän niin sanotun yhden laatan menetelmän juurien on arveltu ulottuvan 50-luvulle ja Pablo Picasson linopiiroksiin. Yhden laatan menetelmään kuuluu usein painokaavioiden eli sabluunoiden käyttö: painoalueita voidaan rajata paperiin leikattujen aukkojen avulla. Keski-Suomessa työskennelleistä taidegraafikoista erityisesti Ulla Virta omaksui omaan käyttöönsä reduktiopuupiirosmenetelmän Karen Kuncin kurssilla vuonna 1986. Menetelmälle tyypillinen sabluunoiden käyttö ei kuitenkaan sopinut Virran työskentelyyn, vaan hänelle luonteenomaista oli suoraviivaisempi työskentelytapa. Virta kertoo haastattelussa 90-luvulla, että hän työskentelee puupiiroksia tehdessään luonnostelematta. Työ ohjaa voimakkaasti tekemistä, ja sattuma ja tiedostamaton vaikuttavat lopputulokseen. Virran mukaan puupiiirros ei juurikaan eroa maalaamisesta. Näin todetessaan Virta viittaa nimenomaan käyttämäänsä yhden laatan työstämiseen perustuvaan tekniikkaan. Siinä kaiverretaan samaa laattaa menetelmän kaikissa vaiheissa. Välillä vedostetaan, ja jatketaan kaivertamista. Tällä tavoin työskennellessä laatalle olleet välivaiheet tuhoutuvat uusien käsittelykertojen tieltä, eikä aikaisempia vedostusvaiheita voi toistaa. Teoksesta otettava sarjan koko on päätettävä ensimmäisessä vedostusvaiheessa.<sup>132</sup>

Yhden laatan käyttöön perustuvalla puupiiroksen menetelmälle eli reduktiopuupiiroksella on mahdollista saavuttaa varsin ekspressiivinen jälki. Ekspressiivisyys yhdessä suuren vedoskoon kanssa – molemmat tyypillisiä Kuncin menetelmälle ja vuosikymmenen taidegrafiikalle laajemminkin – voidaan nähdä taidegrafiikan pyrkimyksenä kohti maalaustaidetta. Moilasan mukaan muutokset etäännyttivät taidegrafiikkaa perinteisestä kirjapainotekniikasta, jossa sen juuret ovat. Toisinaan vedoskoossa tunnuttiin suorastaan kilpailevan.<sup>133</sup> Taidegrafiikka haastoi uusilla muodoillaan maalaustaidetta. Perinteisestä taidegrafiikan sarjallisuudesta luopuminen voidaan nähdä yhtenä vuosikymmenen trendinä, joka on sidoksissa ajan uusekspressionistisiin pyrkimyksiin. Täysin sarjaton grafiikan muoto, monotypia, laajensi edelleen taidegrafiikan maalauksellisia mahdollisuuksia. Monotypia näyttää kuitenkin täydentäneen Jyväskylän grafiikan pajan kurssitarjontaa vasta 90-luvun alussa yhdysvaltalaisen Garner Tullisin<sup>134</sup> johdolla.

Vuosikymmenen loppupuolella alkoi käsintehdyn paperin suosion nousu. Ensimmäinen paperinvalmistuskurssi järjestettiin pajalla vuonna 1988 tekniikan suomalaisen pioneerin Eija

<sup>132</sup> Laitinen ym. 1999, 145; Ulla Virran haastattelu 1995 (JTM).

<sup>133</sup> Tuula Moilasan haastattelu 2019 (JTM).

<sup>134</sup> Grafiikkakeskus 1992 (GVR).

Isojärven johdolla.<sup>135</sup> Seuraavana vuonna käsintehdyn paperin valmistukseen perehdytti skotlantilainen paperitaiteilija Jacki Parry<sup>136</sup>. Vuosikymmenen loppua kohti vahvistui myös taidegrafiikan ja valokuvan suhde, kun pajalla järjestettiin valokuvan vedostamiseen ja erikoismenetelmiin perehdyttäviä kursseja<sup>137</sup>. Fotomekaaniset menetelmät olivat tulleet taidegrafiikkaan vähitellen 60-luvulta alkaneen kehityksen seurauksena, mutta vähitellen valokuva alettiin nähdä kuvataiteen osana eikä omana valokuvataiteen alueenaan. Valokuvasta muodostui oleellinen ”kuvataiteen uuden luovuuden alue”. Valokuvan ja aiemmin vähempiarvoisena pidetyn videotaiteen aseman vakiintuminen alkoi 80-luvulla ja jatkui 90-luvulla, jolloin niin sanottu mediataide nousi esiin toden teolla.<sup>138</sup>

### 3.2 Tyyli

Visuaalisuuden tarkastelussa tullaan liki väistämättä kohdakkain *tyylin* käsitteen kanssa. Kysymys *millaisia alueellisia ominaispiirteitä taidegrafiikka sai* sukeltaakin ensi metreillä *tyylin* käsitteen problemaattiseen ytimeen. Tyyli sivuaa taidehistorian diskursseissa niin ikään taajaan esiintyviä *ajan hengen* ja *muodon* käsitteitä. Mitä tyyli on? Mistä kaikesta koostuu jokin ajalle tyypillinen tyyli? Millainen konstruktio se on?

Tyyliin kytkeytyvä ajan henki -ajattelu tuntuu vanhanaikaiselta, mutta siinä on tiettyä puoleensavetävyyttä. Mihin muuhun kuin pitkälti juuri *ajan hengen* kuvaamiseen vuosikymmensynteetit (ja vuosisata-) ovat perustuneet? Kuusamo kysyy, onko ajan henki -determinismi hyödytöntä ja tulisiko keskittyä mikrokonteksteihin. Hän jatkaa aihetta pohdintaan mikrokontekstin mahdollisesti muuttuvasta määritelmästä.<sup>139</sup> Ajan hengen on usein ajateltu synnyttävän tyyliä. Käsitteily ajan hengestä on kiinnostava: se on käsitteenä problemaattinen, mutta jokin sen kaltainen – taiteeseen ja samalla kaikkeen muuhun vaikuttava – kokonaisuus voidaan hahmotella.

On helpompi todeta, että tyyliin vaikuttaa vahvasti kulttuurinen konteksti. Onko konteksti vain uudelleen muotoiltu ajan hengen inkarnaatio? Voivatko kontekstitekijät muodostaa

---

<sup>135</sup> Ahmio 1998, 71.

<sup>136</sup> Grafiikkakeskus 1989 (GVR).

<sup>137</sup> Ahmio 1998, 71.

<sup>138</sup> Ahmio 1998, 84; Rautio 2016, 47; Kivirinta 2003, 254.

<sup>139</sup> Kuusamo 1996, 175.

tietylnaista visuaalisuutta suosivan vakion? Kun puhutaan tyylistä ja ajan hengestä, tarkoitetaanko ilmaisua vai tulkintaa? Kuusamo kysyy osuvasti, miten sellaiset eripariset systeemit kuin kuvan visuaalinen muoto ja kulttuuriset kategoriat voisivat tuottaa johonkin kulttuurikauteen ehjän ilmaisun tason<sup>140</sup>? Muodostuvatko käsitykset visuaalisesti ehyistä kulttuurikaudesta niin, että muutamme omia kerrontatapojamme ja rajauksiamme?

Tyylin teorit ovat oman aikansa tuotoksia ja muodostuvat aikakauden vaatimusten pohjalta. Oman periodinsa tuotos oli niin ikään Wölfflinin tapa tulkita barokin ja renessanssin kuvastoa vastakohtapareja soveltaen.<sup>141</sup> Tyylin käsitteen riippuvuus syntykontekstistaan saa pohtimaan parhaillaan elettävää aikaa: millaisen tyylin teorian voisi kehittää nykyperspektiivistä, jossa taide on erilaisista kulttuurisista aineksista koostuva sekoitelma tai immerssiivinen moniaistisesti koettava speaktaakkeli, jonka merkitykset ovat lakkaamattomassa liikkeessä. Elämme aikaa, jossa tuntuu epämukavalta tiivistää mitään vuosikymmentä käsitettävään pakettiin. Kuten tänäänkin, 80-luvulla oli joitakin selkeitä, kategorioihin sulautuvia ilmiöitä, mutta myös paljon muuta. Tehtiin paljon sellaista, jonka nyt nähdessään joutuu laajentamaan käsitystään ajalle tyypillisestä taiteesta.

Ehkä onkin, kuten Pessi Rautio ehdottaa artikkelissaan *Heti kaikki muuttui – tai hetken ajan tuntui siltä*<sup>142</sup>, että 1980-luvulla puheenaiheeksi nousseet, tuoreilta tuntuneet, ja ehkä siksi ahkerimmin esillä olleet ilmiöt jäivät elämään aikakauden kuvina, vaikka todellisuudessa samanaikaisesti näkyi runsaasti ”aikaisemman tekemisen monensuuntaisia häntiä”<sup>143</sup>. Tietoisuus rinta rinnan eläneistä keskenään erilaisista taiteellisista pyrkimyksistä aiheuttaa paineita niin tyylistä kirjoittamiselle kuin synteiesien muodostamiselle eri aikoina. Kenties nykyajan haaste onkin nähdä erilaisuuden kirjo yhdellä katseella. Ajatus ”kuvataiteellisten formuloiden yleisistä historiallisista laeista”<sup>144</sup> tuntuu utopistiselta nykypositiosta käsin, jossa taiteilijat tuntuvat refleктоivan yksilöllistä kokemusmaailmaansa ympäristön kanssa hyperaktiivisesti ja lopputulos näyttäytyy ennen muuta uniikkina. Kenties eheä aikakauden tyylisynteesi edellyttää suhteellisen vahvaa yhtenäiskulttuuria. Voiko yksilöllisyyttä korostava *ajan henki* tuottaa muuta kuin henkilökohtaista tyyliä?

---

<sup>140</sup> Kuusamo 1996, 173.

<sup>141</sup> Kuusamo 1996, 169.

<sup>142</sup> Rautio 2016.

<sup>143</sup> Rautio 2016, 42.

<sup>144</sup> Kuusamo 1996, 169.

### 3.2.1 Tyylin rakenne

Tyylistä kirjoittaminen tuntuu siltä, kuin yrittäisi osua liikkuvaan maaliin. Tyyliin liittyvät läheisesti käsitteet *muoto* ja *sisältö*, jotka ovat niin ikään avoimia käsitteitä. Tyyli saa usein lisäksi määreitä *ajan* tyyli tai *aikakauden* tyyli (*periodi-*). Käsitettä käytetään usein väljästi selittämättä, mitä sillä tarkoitetaan. Tyylin voi ajatella muodostavan ylä- ja alaluokkia. Avoimena kattokäsitteenä tyyli voi pitää sisällään tarkempia tyylin aspekteja kuten muodon (*miten* jokin visualisoidaan) ja sisällön (*mitä* visualisoidaan), joka sekin voi joskus olla yhtä kuin muoto. *Tyylin rakenne* -liitteessä<sup>145</sup> on hahmoteltu sitä, mistä kaikesta tyyli koostuu. Siinä on eritelty tekijöitä, joiden voi nähdä osallistuvan tyylin muodostamiseen. Eri kategorioissa olevat tyylin tekijät eivät todellisuudessa ole eristyksissä toisistaan, vaan leikkaavat toistensa sisään ja keskustelevat keskenään.

Ensimmäiset tyylin muodostukseen osallistuvat tekijät konkretisoituvat **kuvassa** itsessään. *Miten* kuvassa realisoituu kuvan tekemisen menetelmien käsityö ja millaisia piirteitä käytetyt menetelmät tuovat kuvaan? Kuvan tekemisen taustalla olevat käytännöt ovat menetelmäsidoonaisia, mutta niitä ei voi erottaa tekijäpersoonasta. *Mitä* kuvassa on? Kuvan tarkastelu voi olla visuaalisen muodon havainnointia, sisältöjen hakemista, mitä kuvassa nähdään. Tässä vaiheessa tarkastelijapersoonaa ei luonnollisesti voi sulkeistaa havainnoinnista, mutta on kuitenkin mahdollista pyrkiä tarkastelemaan kuvan visuaalisia ominaisuuksia. Kuvan omaan todellisuuteen tarttumista voi kokeilla, jos kohta sitä voi pohdiskella ja perustellusti problematisoida. Rajanveto kuvan tarjoaman ja ympäristöstä havainnoijan kautta tulevan tiedon välillä on väistämättä keinoteknoinen.

Kaavion oikeassa reunassa on **kontekstin** alue. Monilla kysymyssanoillaan se näyttää kahmaisevan suuren roolin tyylin muodostumisessa. Painotus on tuskin täysin väärä, koska vierekkäiset, toiset kuvat ja kuvan paikantuminen suhteessa kaikkeen muuhunkin ympäröivään vaikuttaa siihen, millaisena tyyli voidaan nähdä. Kuusamo toteaa osuvasti, että tyyli sitoo yksittäisen teoksen aina laajempaan kokonaisuuteen,<sup>146</sup> ja kuvan kontekstiton tarkastelu voikin tuntua varsin pintapuoliselta. Kontekstin poistaminen tuntuisi jättävän suuremman aukon tyyliin kuin kuvan niin sanotun oman todellisuuden tai tekijä- ja kokijapersoonan sivuuttaminen.

---

<sup>145</sup> Liite 2, Tyylin rakenne.

<sup>146</sup> Kuusamo 1996, 171.

*Milloin* ja *missä* täydentyvät *miksi*-kysymyksellä. Kontekstit motivoivat usein tyyliä, ja ilmaisun tai vaikuttamisen syyt voivat nousta kokija- ja tekijäpersoonan lisäksi myös kontekstista. Tyylin kannustajina voi nähdä kulttuurisia vaikutteita ja yhteiskunnallista kantaaottavuutta.

Aihevalinnat liittyvät läheisesti kontekstiin ja nousevat osaksi visuaalista tyyliä. Konventiot luovat odotuksia tyyleistä suhteessa aiheisiin ja muihin tekijöihin. Totunnaisuuksia rikottaessa tästä itse *poikkeamisen teosta* voi tulla leimallinen osa tyyliä.

Vaikka konteksti ei välttämättä ole yhtä kuin ajan henki, käsitteet sisältävät tiettyä samankaltaisuutta. Kontekstikentän *milloin* ja *missä* saattavat vastata tyyliä koskeviin kysymyksiin. Ajan hengen suhdetta tyyliin valottavat niin ikään *milloin* ja *missä* -kysymykset. Ajan hengen käsitteeseen on kuitenkin sitoutunut mystistä tietämistä, jota ei perinteisesti pystytty selittämään. Vastaavaa verhoa ei ole kontekstin käsitteen edessä: se on yhtä liikkuva, mutta avoin tarkastelulle. Mutta aiheuttaako konteksti tai ajan henki tyyliä vai selittääkö se sitä? Varovaisin ja siksi kenties käyttökelpoisin tulkinta lienee, että konteksti auttaa ymmärtämään tyyliä. Tähän sopivat Marc Blochin ajatukset siitä, että alkuperä ei riitä selittämään historiallisia ilmiöitä, mutta se voi auttaa ymmärtämään niitä<sup>147</sup>. Millainen ajan hengen ja kontekstin suhde toisiinsa onkin, tyylin selittäminen sellaisenaan niistä kummallakaan olisi hataraa. Syy on yksinkertainen: käsitteet ovat määritelmiltään liian liikkuvia voidakseen tarjota varmoja vastauksia. Samasta syystä ne tuskin voivat aiheuttaa mitään tiettyjä tyylin ominaisuuksia. Ne voivat parhaimmillaan toimia tyylin ymmärtämisen välineinä, ja sellaisena konteksti saavutettavampana lienee ajan henkeä täsmällisempi työkalu.

**Ihminen** tyylin muodostajana on kaaviossa sulkeistettu muista, vaikka todellisuudessa tekijä- ja kokijapersoonien voi ajatella toimivan eräänlaisina suodattimina muiden tyyliä muodostavien tahojen ja kuvan välillä. Kaikki *miten*-, *mitä*-, *miksi*-, *missä*- ja *milloin*-kysymykset saavat edelleen uusia vivahteita, kun ihminen osallistuu väistämättä tyylin muodostamiseen tekijänä ja kokija-tulkitsijana. Sillä on väliä, kuka puhuu ja kenen tyylistä. On selvää, että tyyliä luova ja määrittelevä persoona kätkee taakseen niin ikään joukon omaan näkökulmaansa vaikuttavia muuttuvia konteksteja. Kontekstin yhteydessä esitetyt *miksi*-sarjan motiiviseikat liittyvätkin myös ihminen-kategoriaan, jossa ne ovat laadultaan henkilökohtaisiin tarpeisiin sitoutuvia ja persoonan läpeensä värittämiä. Tässä esitetty tyylin rakentumiseen vaikuttava ihminen on ennen muuta erilaisten mikro- ja makrokulttuurien vaikuttamana *yksilö* eikä niinkään

---

<sup>147</sup> Bloch 2003, 79-82.

yleisinhimillisiä biologisia ja psykologisia tulkintatapoja toisten yksilöiden kanssa jakava toimija.

**Tunnelma** läpäisee kaikki tyylin osa-alueet. Se voi nousta esiin kuvasta korostetusti, jolloin tunnelmaa on voitu luoda kuvaan visuaalisin keinoin ja menetelmin. Tunnelma voi toisaalta tulla kuvaan myös niin sanotusti sen ulkopuolelta. Kontekstit – kuten erilaiset tilat, tapahtumat ja kulttuuriset asiayhteydet – aiheuttavat itsessään kuviin vaihtelevia tunnelmia. Kokijan oma tunnelma tai tunnetila tarkasteluhetkellä voi niin ikään värittää kuvaa. Myös tekijän tunnetila voi jossain tapauksessa välittyä, mutta sitä on vaikea osoittaa. Vaikkapa aggressiivisuus tai flegmaattisuus, jota tekijän koetaan ilmaisevan, saattaa ilmetä kuvassa raivokkaaksi tulkitussa siveltimenvedossa. Näin tunnelma palautuu takaisin tulkitsijaan, johon vaikuttavat henkilökohtaiset taustatekijät. Tunnelman voi ajatella olevan tyylin tekijöistä kaikkein liikkuvim ja siksi haasteellisin määriteltävä.

### 3.2.2 Vuosikymmenen tyyli

Luultavasti jokaisella on 1980-luvun estetiikasta omat mielikuvansa, jotka saattavat sisältää tiettyjä värejä, muotoja ja kuva-aiheitakin. Näkemys taidegrafiikan vuosikymmenestä vaihtelee sen mukaan, keneltä kysytään. Yleisesti voidaan sanoa, että vuosikymmenen aikana nähtiin ainakin *uusekspressiivisiä* pyrkimyksiä, rohkeaa *kokeilevuutta* ja *postmodernistisia aiheiden käsittelytapoja*: huumoria, ironiaa ja leikkiä. Riitta Uusitalo pohtii vuonna 1995 tehdyssä haastattelussa identifioitumistaan bad painting -suuntaukseen<sup>148</sup>. Oliko tällä suomeksi huono- tai kehnomaalaukseksikin kutsutulla<sup>149</sup> maalaustaiteen suuntauksella jotain yhteyttä ”uuskömpelyteen”, johon Kivirinta ja Rossi tarttuvat teoksessa *Koko hajanainen kuva?* Realistinen ilmaisu tai abstraktio ei ollut enää sääntö, mikä tuotti uudenlaista figuratiivista ilmaisua. Taidegraafikoista Kirsi Neuvosen rantaelämäkuvaukset esitetään esimerkkinä tämän inhimillisen ja viattoman hilpeän tyyliin edustajista.<sup>150</sup>

Pessi Raution esiin nostama vuosikymmenen *visuaalisuuden monenlaisuus* – se, että ilmaisua ei pyritty yhdenmukaistamaan kuten aikaisempina vuosikymmeninä – voidaan myös nähdä yhtenä ydinseikkana tyyliä tarkasteltaessa. Voitaisiinko tuohon 80-luvun visuaalisuuden kirjavuuteen viitata *yksilöllisenä tyylinä*, joka kuvaa vuosikymmenen omavaltaisuutta ja havainnollistaa yleistettävyyden haastetta? Maaretta Jaukkurin mukaan voidaan myös puhua *katsojan vapautumisesta*, jonka seurauksena taideteos alettiin ymmärtää taiteilijan käynnistämäksi merkityskentäksi, jota katsoja on vapaa tulkitsemaan omista lähtökohdistaan.<sup>151</sup> Paineet taiteen *ymmärtämisestä oikein* lievittivät.

Rautio kirjoittaa polveilevasti 80-luvun taiteen erilaisista ulottuvuuksista:

luonnonmuotoisuudesta, postmodernistisesta historiallisen aarrearkun ammentamisesta ja toisaalta taiteen käsitteellistymisestä vuosikymmenen loppua kohti. Hän viittaa kuitenkin lisäksi tiettyyn esteettiseen *tyyliin*, ja väittää vuosikymmenen olevan selkeästi tunnistettavissa monien taiteilijoiden tuotannosta<sup>152</sup>. On haastavaa kuvailla monimuotoista 1980-luvun taidetta sortumatta liiallisiin yksinkertaistuksiin. Millaisena vuosikymmenen taidegrafiikka näyttäytyy Jyväskylän taidemuseon kokoelmien teosten välityksellä? Millaista 80-luvun

<sup>148</sup> Riitta Uusitalon haastattelu 1995 (JTM).

<sup>149</sup> Hämäläinen-Forslund 1996, 301.

<sup>150</sup> Kivirinta & Rossi 1991, 294.

<sup>151</sup> Jaukkuri 2011, 199.

<sup>152</sup> Rautio 2016, 40-44.



taidegrafiikka on, ja mitä vuosikymmenelle tyypillistä tai erityistä siitä voidaan erottaa? Millaisia piirteitä käytetyt menetelmät aiheuttavat kuviin?

Taiteilijat Riitta Uusitalo ja Jyrki Markkanen käyttivät 80- ja 90-luvuilla jääkiekkokorttien, tv-sarjojen ja elokuvien kuva-aineeksi teoksissaan<sup>153</sup>. Populaari visuaalisuus otti 80-luvulla ahkerasti taiteesta vaikutteita ja toisin päin. Rautio toteaa, että Music Television oli vuosikymmenen tärkeimpiä visuaalisia vaikuttajia. Hän arvelee, että 80-luvun kuva on paljolti perua populaarikulttuurin itseään ruokkivasta nosteesta, jossa ”hyvää on se mistä muutkin pitävät”<sup>154</sup>. Mediat toistivat sitä, mikä oli tuoreen tuntuista, ja siitä tuli aikakauden kuva. Raution tulkinnat 1980-luvun visuaalisuuden tietynlaisesta hurmioituneesta murrosikäisen ilmaisusta on osuva.<sup>155</sup> Entisen naurettavana pitäminen ja postmodernin ironian valjastaminen kaiken mullistamisen pyrkimyksille tuntuu näkyvän vuosikymmenen taiteessa. Aiemmasta erottautuminen sinänsä ei ole ainutlaatuista, vaan erityistä on kenties intensiteetti, jolla se 80-luvulla tehtiin.

### 3.3 Menetelmän ja tyylin suhde

Saattaa olla, että taiteessa on viime aikoina painottunut tyyli jossain määrin menetelmän kustannuksella. Trendin olemassaolo on tietenkin vaikea osoittaa. Voi olla kyse tehtäväalueiden eriytymisestä suunnitteluun ja tekniseen toteutukseen. Tämä ei itsessään ole uutta, ovathan taiteilijat käyttäneet apulaisia, valimoita ja vedostajia vuosisatoja. Huoli tyylin etuoikeudellisesta asemasta suhteessa manuaaliseen käsityöhön saattaa olla todellinen, jos painotus aiheuttaa lamaa perinteisten menetelmien taitamisessa. Uusien menetelmävalikkojen avautuminen taiteessa ei soisi merkitsevän vanhojen taitojen rapistumista.

Tyylillisen ja taiteenfilosofisen kiinnostuksen ohella voidaan toisaalta jo aavistaa trendejä, jotka tähtäävät perinteisten menetelmien uuteen arvonnousuun taiteen eri osa-alueilla. Lakkauttamisuhan alla vuonna 2012 ja 2013 ollut Kankaanpään taidekoulu on toistaiseksi saanut jatkaa muun muassa perinteistä kuvanveisto-opetustaan<sup>156</sup>, jollaista ei tarjota muualla Suomessa. Perinteiden säilyttämisessä ei ole kyse vain esimerkiksi grafiikan menetelmien

<sup>153</sup> Jyrki Markkasen haastattelu 1995 (JTM); Riitta Uusitalon haastattelu 1995 (JTM).

<sup>154</sup> Rautio 2016, 42.

<sup>155</sup> Rautio 2016, 42.

<sup>156</sup> Rantala 2013.

teknisen taidon vakuumpakkaamisesta tulevia sukupolvia varten, vaan niiden aktiivisesta käyttämisestä, soveltamisesta ja päivittämisestä taiteellisessa työskentelyssä eri aikoina.

### 3.3.1 Menetelmät tyylin osatekijöinä

Taidegraafikko Kirsi Neuvosen mukaan tekniikka ja sisältö ovat työpari<sup>157</sup>. Taiteilija Mikko Hietaharju puolestaan puhuu tekniikan sijaan mieluummin menetelmistä<sup>158</sup>. Menetelmän ja tyylin välinen suhde näyttäytyy vaihtelevana taiteen eri osa-alueilla. Miten eri taiteilijat tuon suhteen hahmottavat, miten käsitys heijastuu heidän taiteessaan ja miten he ovat ratkaisseet työskentelyssään niihin liittyviä mahdollisia ristiriitoja? Menetelmän ja tyylin välinen juopa voi korostua grafiikan ja kuvanveiston alueilla, sillä niissä materiaalisuus ja menetelmiin kuuluvat erilaiset työvaiheet ovat läsnä konkreettisella tavalla, prosessin väliasemina.

*[...]Joskus hyvin suunniteltukin onnistuu. Tällä kertaa piti kulkea purkamisen, erehdyksen, luovuttamisen, paniikin, vahingon ja ällistyksen kautta. Sekä tekninen että taiteellinen ratkaisu olivat siinä aivan vieressä[...]<sup>159</sup>*

Yllä Hannu Väisänen kuvailee kiehtovasti työskentelyään grafiikanpaja Himmelblausssa Tampereella. Taidegrafiikka on mielenkiintoinen taiteen osa-alue, jonka menetelmät ja työskentelyprosessin monimutkaisuus eivät välttämättä ole näkyvissä tottumattomalle katsojalle. Visuaalisesti eheä kokonaisuus voi sisältää useita painolaattoja ja lukemattomia eri vaiheissa painettuja sävyjä. Taidegrafiikan ammattimainen tekeminen vaatii kykyä ymmärtää menetelmien prosesseja, jotta tekniikoilla voidaan saavuttaa suunniteltu lopputulos.

Pelkästään värit voivat aiheuttaa rajoituksia grafiikassa: Kirsi Neuvonen kertoo haastattelussa 90-luvulla, että hän on saavuttanut haluamiaan punaisia sävyjä vasta painolaatan terästyksen avulla. Hän toteaa myös, että esimerkiksi maavärit ovat karheita ja kuluttavat laattaa muita värejä nopeammin. Hän toteaa, että tekniset asiat voivat vaikuttaa merkittävästi ilmaisuun.<sup>160</sup> Taidegraafikot joutuvat usein ajattelemaan kuva-aihionsa peilikuvina ja pohtimaan tarkkaan etukäteen, mitä värejä ja muotoja painetaan miltäkin laatalta, ja miten kutakin laattaa käsitellään ennen vedostamista. Lopputulos voi joskus näyttää siltä, kuin kaikki olisi painettu

<sup>157</sup> Kirsi Neuvosen haastattelu 2018 (JTM).

<sup>158</sup> Mikko Hietaharjun haastattelu 2018 (JTM).

<sup>159</sup> Väisänen 2003, 15.

<sup>160</sup> Kirsi Neuvosen haastattelu 1995 (JTM).

paperille kerralla, vaikka todellisuudessa painokertoja on useita. Toisaalta vain kahta laattaa käyttäen voidaan saavuttaa vaikutelma runsaammasta kerroksellisuudesta. Taitava taidegraafikko voi halutessaan luoda vaikutelman monikerroksisesta työstä vain kahdella laatalta tai vaikkapa imitoida litografian menetelmän piirteitä käyttämällä metalligrafiikkaa<sup>161</sup>.

Useilla grafiikan menetelmillä on omia tunnusomaisia piirteitä. Silti esimerkiksi metalligrafiikan menetelmien kirjo on niin laaja, että mitään yleistä menetelmien yhdennäköisyyttä lienee mahdotonta tiivistää. Tuula Lehtinen kirjoittaa kattavasti metalligrafiikan perinteisistä ja uusista menetelmistä kirjassaan *Syväpaino*<sup>162</sup>.

Metalligrafiikassa joillakin menetelmillä kuitenkin on varsin tunnistettavia ominaisuuksia, ja yksi sellainen on mezzotinto. Mezzotintotoille tyypilliset syvä musta ja pehmeät siirtymät valööristä toiseen saadaan aikaan rouhimalla alkuun painolaatan pinta, jonka jälkeen tuodaan esiin valokohdat tasoittamalla ja kiillottamalla laattaa<sup>163</sup>. Akvatintatekniikalla puolestaan voidaan tyypillisesti saavuttaa vesivärimäisiä laveerauksia muistuttavia väripintoja. Kuivaneulamenetelmässä piirtimen kulma suhteessa sellaisenaan työstettävään painolaataan vaikuttaa viivan luonteeseen, viivasyövytyksessä – jota kutsutaan usein etsaukseksi, vaikka kirjaimellisesti etsaus tarkoittaa ylipäättään kaikkea syövyttämistä<sup>164</sup> – lopputuloksen kannalta merkitsevää on, kuinka kauan pohjustukseen tehtyjä piirtojätkiä altistetaan hapolle.

Valotusmenetelmien mahdollisuudet ovat niin ikään erittäin monipuoliset. Menetelmissä ei ole kyse pelkän valokuvan hyödyntämisestä osana taidegrafiikkaa, vaan niiden avulla voidaan tuoda teokseen monenlaisia valmiita kuva-aineeksiä. Siten niiden visuaalisuudesta ei ole mahdollista todeta mitään kovin yleistä. Valotusmenetelmien käyttö metalligrafiikassa yleistyi 90-luvulla. Valotustekniikoita on syväpainografiikassa monia erilaisia, ja menetelmä valikoituu sen mukaan, millaista jälkeä tavoitellaan. Valotusprosesseissa käytetään valoherkkiä emulsioita, joille valmis kuva tai aihio siirretään UV-valon avulla. Esimerkiksi fotoetsausta voi tehdä valokopiolakalla tai silkkipainolla, ja menetelmälle tyypillisesti jälki on jyrkkää. Fotoetsaus sopiikin erityisen hyvin kirjainten ja selkeiden ornamenttikuvioiden siirtämiseen laatalle. Fotoetsauksellakin saadaan välisävyjä, mutta se edellyttää kuvan rasteroimista.

---

<sup>161</sup> Kirsi Neuvosen haastattelu 1995 (JTM).

<sup>162</sup> Lehtinen 2010.

<sup>163</sup> Lehtinen 2010, 59.

<sup>164</sup> Lehtinen 2010, 91.

Valottamalla voidaan siirtää laatalle valokuvia ja muuta materiaalia kuten tulosteita, kirjoitusta tai vaikkapa kasvinosia ja pitsiä.<sup>165</sup>

Puupiirroksen tyypillinen jälki on puisen vedostuslaatan terävä leikkausjälki.

Linoleikkausmenetelmän jälki joskus lähellä puupiirroksen lopputulosta, mutta puupiirroksessa oman vivahteensa työhön tuovat puun ominaisuudet, jotka vaihtelevat käytettävän puulajin mukaan. Puun syyt ja kovuus sekä käytetyt piirtimet vaikuttavat lopputulokseen. Merkitsevää lisäksi on, onko käytetty öljy- vai vesiväripuupiirrostekniikkaa. Öljyväripuupiirrosjälki näyttää vesiväritekniikkaan verrattuna painavammalta ja raskaammalta, ja sen käyttämisessä yhden laatan tekniikka<sup>166</sup> ja ekspressiivinen ilmaisu ovat olleet perinteisesti käytetympiä kuin vesiväripuupiirroksessa. Vesiväripuupiirrosmenetelmälle tyypillistä on kevyempi jälki, ja sillä värisiirtymien ja yksityiskohtien toteuttaminen on helpompaa. Itse laatan kaivertaminen ei eroa menetelmissä toisistaan, mutta värin levittäminen laatalle ja vedostaminen tehdään eri tavoin. Lopputulokseen vaikuttaa puupiirrosmenetelmissä lisäksi kaivertimien laatu ja se, mistä puusta laatat on valmistettu.<sup>167</sup> Teoksessa *Puupiirroksen taito*<sup>168</sup> Kari Laitinen, Tuula Moilanen ja Antti Tanttua kirjoittavat öljyväripuupiirroksesta ja japanilaisesta vesiväripuupiirroksesta seikkaperäisesti. Etenkin perinteisessä japanilaisessa vesiväripuupiirrosmenetelmässä sillä, millaiselle paperille vedostetaan, on lopputuloksen kannalta suuri merkitys. Paperin valintaan vaikuttavat muun muassa painokertojen määrä ja oikeanlainen liimaus.<sup>169</sup>

Monet taidegraafikot ovat viitanneet tekniikkaan ilmaisun apuvälineenä matkalla kohti taiteellista määränpäättä<sup>170</sup>. Samalla menetelmät ovat niin suuri osa työtä, että usein tekniset asiat vaikuttavat ilmaisuun vahvasti. Esimerkiksi taidegraafikko Kirsi Neuvosen työskentelyssä on ennen kaikkea kysymys aiheiden ja tekniikoiden, teemojen ja materiaalien yhteiselosta ja sidoksisuudesta, ei erillisyydestä. Neuvonen sanoittaa tätä yhteyttä siten, että taiteellinen työskentely alkaa sisällöstä ja päättyy teknisten ratkaisujen äärelle. Omassa työskentelyssä tapahtuvat muutokset ovat prosesseja, jotka eivät koskaan toteudu ilman teknistä valmiutta

---

<sup>165</sup> Lehtinen 2010, 148-150.

<sup>166</sup> *Reduktiopuupiirros, jossa yhtä laattaa työestetään vedostusten välissä, niin että laatan välivaiheet tuhoutuvat.*

<sup>167</sup> Tuula Moilasan haastattelu 2019 (JTM).

<sup>168</sup> Laitinen ym. 1999.

<sup>169</sup> Tuula Moilasan haastattelu 15.2.2019 (JTM).

<sup>170</sup> Laitinen ym. 1999, 11.

muutokseen. Grafiikalle on ominaista, että menetelmien hallintaa edeltää vuosien harjoittelu.<sup>171</sup>

Edellä on nostettu esiin joitakin esimerkkejä siitä, millainen rooli menetelmillä voi olla kuvan tyylin muodostumisessa. Kuvassa menetelmä voi olla katsojalle samanaikaisesti vahvasti läsnä ja kuitenkin salattu: se voi leimata ominaisella jäljellään kuvan visuaalisuutta, mutta tekemisen tapa ei silti paljastu. Menetelmällisten piirteiden läsnäolo teoksessa voi olla sekoitus taiteilijan harkintaa, omaa tyyliä (joka muodostuu suhteessa menetelmään), sattumaa ja joitakin menetelmän välttämättömyyksiä, joita voisi ehkä kutsua rajoituksiksi. Kenties taidegrafiikkaa luonnehtivatkin vaihtelevien menetelmien *mahdollisuudet* ja toisaalta yksittäisen menetelmän *rajoitukset*, ja se, miten taiteilija onnistuu yhdistämään nämä pyrkimyksiinsä ja persoonalliseen tyyliinsä. Onnistunut lopputulos on enemmän kuin menetelmät, joilla työ on tehty. Toisinaan menetelmä näyttää todella apuvälineeltä muiden pyrkimysten saavuttamiselle, vaikka se olisikin ollut työtä ohjaava voima. Menetelmien taitaminen aiheuttaa lopputuloksen, jonka ilmaisu vaikuttaa soljuvalta ja työtä on helppo katsoa riippumatta siitä, millaisia tunteita se herättää ja mitä teemoja se käsittelee. Samoja väitteitä voidaan toki esittää muistakin taiteenlajeista kuin taidegrafiikasta.

---

<sup>171</sup> Kirsi Neuvosen haastattelut 1995 ja 2018 (JTM).

### 3.3.2 80-luvun kuvat

80-luvun tarjoamasta visuaalisuudesta olisi haastavaa poimia vain muutamia esimerkkejä ilman, että otanta tuntuu auttamatta riittämättömältä kuvaamaan kaikkea, mitä tuona tapahtumarikkaana vuosikymmenenä nähtiin. Tässä tutkielmassa käytetäänkin kahta kuvaparia nimenomaan väylänä 80-luvun muutosten tarkasteluun: kuva-analyysissä nostetaan esiin muita ajan kuvia ja ilmiöitä. Muutamalla kuvalla ei voida antaa kuvaa koko vuosikymmenestä, vaan niillä pyritään avaamaan niitä teemoja, joita edellä on esitetty olevan ajalle tyypillisiä. Analysoitavien teosten synnyttämät assosiaatiot toisiin kuviin laajentavat käsitystä ajan taiteesta. Kuvaesimerkkien valitseminen 80-luvun lisäksi sen ulkopuolelta on tarpeellista, jotta voidaan suhteuttaa vuosikymmenen taidegrafiikkaa sitä edeltävään ja seuranneeseen kuvamateriaaliin. Näin voidaan kenties välttää sulkeutuminen tarkasteltavaan vuosikymmeneen, jolloin muutosten syyt ja seuraukset voisivat jäädä huomiotta. Mitä havaitaan, ja mikä nähdyssä voisi olla 80-lukulaista? Tässä yhteydessä pohditaan, mistä vuosikymmenen ominaispiirteet mahdollisesti tulivat ja miten ne jatkoivat muuttumistaan vuosikymmenen jälkeen.

Tarkastelun tueksi valitut teokset kuuluvat Jyväskylän taidemuseon kokoelmiin. Ne antavat osviittaa siitä, millaisia menetelmällisiä muutoksia vuosikymmenen aikana nähtiin. On totta, että kokoelmissa oleva taide on sekin vain otanta kaikesta alueella tehdystä taiteesta. Otannan ominaisuuksiin ovat vaikuttaneet kokoelmahankintoja ohjaavat tietoisesti hankintakriteerit ja lisäksi tiedostamattomat ja yksilölliset mieltymykset, joita ei tässä yhteydessä ole mahdollista kartoittaa. Lähtökohtana on, että kokoelman teosten perusteella voidaan muodostaa jonkinlainen käsitys taidegrafiikassa tapahtuneista menetelmällisistä ja tyyllillisistä muutoksista 80-luvulla.

Tarkastelu pyritään kohdistamaan tyylin tekijöistä<sup>172</sup> molemmissa 80-luvun esimerkeissä *kuvaan* itseensä: aluksi kuvaillaan *mitä* kuvassa on. Sen jälkeen pohditaan menetelmiä (*miten*) suhteessa kuvan tyylin muodostumiseen. Visuaalisuuden tarkastelun tueksi on valikoitunut kaksi kuvaparia. Niistä ensimmäisen – Maija Kumpulainen-Sokan *Tuulen* (Kuva 1) ja Erkki Hervon *Uvertyyli* (Kuva 2). Kumpulainen-Sokan teos on vuodelta 1988, ja Hervon teos on

---

<sup>172</sup> Liite 2, Tyylin rakenne.

valmistunut vuonna 1967. Ensimmäisen kuvaparin yhteydessä tarkastellaan yhtä esimerkkiä 80-luvun *tyylipiirteistä*.

Toisen teosparin muodostavat Jyrki Markkasen teokset *Turva* (Kuva 3) vuodelta 1987 ja *Man Screens* (Kuva 4) vuodelta 1997. Teosten ajallinen etäisyys toisiinsa on kymmenen vuotta, ja kuviin sisältyy varsin perinteistä 70-luvun metalligrafiikan visuaalisuutta ja toisaalta valokuva osana grafiikkaa. Teosten valossa on mahdollista tarkastella muutoksia, joita taidegrafiikan tekemisessä vaiheittain tapahtui siirryttäessä 70-luvulta 90-luvulle. Toisessa kuvaparissa keskitytään 80-luvulla lisääntyneiden *erilaisten realismien* suomiin kuvallisiin mahdollisuuksiin. Lopuksi tarkastellaan tyylin rakentumista kuvassa, ja arvioidaan edellä esitellyn tyylin tekijät - kaavion käyttömahdollisuuksia.

### *Tyylipiirre*

Kumpulainen-Sokan *Tuuli* (Kuva 1) edustaa 80-luvulla esiin nousutta kookasta (152 cm x 100 cm) värillistä puupiirrosta. Kumpulainen-Sokka oli osallistunut kaksi vuotta aikaisemmin Karen Kuncin reduktiopuupiirroksurssille<sup>173</sup>. *Tuulessa* on harmaalla taustalla erivärisiä kappaleita, sininen, turkoosi, keltainen, harmaa ja valkoinen. Kappaleiden muoto vaikuttaisi olevan geometrista alkuperää, mutta liike näyttää pehmentäneen niiden muotoa. Kappaleet tuntuvat olevan jonkinlaisessa liikkeessä. Liike on kuin roskia heittelevän tuulen, joka kaupunkiympäristössä vaihtaa suuntaa ja pyörii talojen välissä. Teoksesta välittyy mielikuva tuulen mukana eri suuntiin leijuvista lehdistä tai roskista, joiden muoto vaihtelee katselukulmasta riippuen. Kappaleiden lomassa on pitkiä ohuita viivoja, jotka muistuttavat tuulen voimistamaa piiskaavaa sadetta. Vaaka- ja diagonaalisuuntaiset viivat vahvistavat liikkeen tuntua. Käsitys kolmiulotteisesta tilasta syntyy muotojen keskinäisistä suhteista, niiden osittaisesta läpikuultavuudesta ja näennäisestä liikkumisesta toistensa lomitse. Välittyy tunnelma syksyn alkavasta sateesta ja tuulesta, joka riepottelee muutamia lehtiä, joista osa on jo muuttanut keltaisiksi, mutta mukana on vielä vihreääkin. Muodostuu vaikutelma näiden syksyn ensitahtien katselusta bussin ikkunan tai muun kenties hiukan samean lasin läpi. Kuvan liike näyttää tapahtuvan ilmassa: mitään kiinteään muotoon tai maahan ankkuroituvaa elementtiä ei ole.

---

<sup>173</sup> Karen Kuncin puupiirroksurssin osallistujat (GVR).

Kumpulainen-Sokan ja Hervon (Kuva 2) teosten tarkastelussa nousee esiin ajatus *tyylipiirteestä*, jonka alkuperää ja merkitystä on seuraavaksi pyritty erittelemään. 80-luvun visuaalisuuteen näyttäisivät liittyvän eräänlaiset ”*kasaripalkit*”, joiden joukkoon *Tuuli*-teoksen kuvaelementitkin voidaan lukea. Palkkeja voi kuvailla kappaleiksi, jotka vaikuttavat olevan liikkeessä. Niiden lähtökohta on kenties suorakulmio, jonka liikevaikutelma syntyy siitä, että ne ovat toisesta päästä kapeampia kuin toisesta, tai ne voivat olla kaarevia tai repaleisia. Kulmat ovat myös usein hiukan pyöristyneet, jolloin ne luopuvat osasta geometrisuuttaan. Palkkien voidaan nähdä edustavan sitä estetiikkaa, jonka Pessi Rautio osuvasti kirjoittaa 80-luvulla ulottuneen eri väriyhdistelminä kaikkialle mopon bensatankkien koristeluista lakanakuoseihin ja kirjojen kansiin<sup>174</sup>.

Ovatko ”*kasaripalkit*” kenties op-taiteen johdannaisia, jotka ovat saaneet vapaamman muodon? Tai ehkä ne ovat konstruktivistisia kappaleita 80-luvun dynaamisessa liikkeessä. Viitteitä Kumpulainen-Sokan palkeista näkyy tosin jo Erkki Hervon teoksessa yli kaksikymmentä vuotta aikaisemmin. Hervon teoksessa ne ovat pienempiä, enemmän viivan kaltaisia – kuin siveltimen vetoja. Niitä voisi kutsua myös ”*pyyhkäisyiksi*”, mikä kuvaa kenties paremmin piirteiden viittausta niiden omaan tuottamisprosessiin. Vaikuttaa siltä, että tyylipiirteenä pyyhkäisy – tai palkki – on tätä ilmaisuaktia (kuvan tuottamisprosessia) alleviivaava. Jos illuusion ”*luonnon suorasta puheesta*” usein pyritään häivyttämällä ilmaisuaktiin liittyvät merkit kuvasta (siveltimenjälkien ja tekijän kädenjäljen häivyttäminen, tuloksena ”*nuoltu*” pinta)<sup>175</sup>, niin pyyhkäisyllä – tai palkilla – näyttäisi olevan täysin päinvastainen tavoite: vaikuttaa siltä, että se pyrkii itse *olemaan* ilmaisuakti. Kuvassa on läsnä tällöin kahdenlaista ilmaisuaktia: pinnassa olevat tuotantoprosessin materiaaliset ilmaisuaktin viitteet ja tekemisen liikettä imitoiva ilmaisuakti tyylipiirteenä. Jälkimmäinen voidaan tulkita vain liikkeen kuvaamisen tavaksi. Liikkeen kuvaaminen näyttää kuitenkin olevan niiden pääasiallinen tehtävä, minkä vuoksi ne on mahdollista nähdä paitsi liikkeen kuvaajina myös *liikkeen tuloksena*. Oleellista ei niinkään tunnu olevan se, mitä ne ovat, vaan millaisessa liikkeessä ne ovat. Niiden pehmeys ja luikerteleva liike korostuvat Hervon teoksessa kuvassa olevan geometrisen ja tarkkarajaisen – ja siksi liikkumattomalta vaikuttavan – suorakulmion vaikutuspiirissä. Kenties palkit tosiaan imitoivat paksuja siveltimen vetoja, jotka Kumpulainen-

---

<sup>174</sup> Rautio 2016, 43.

<sup>175</sup> Lukkarinen 1998, 97.



Sokka on omassa työssään toteuttanut suurempana. Kappaleet vaikuttavat yhtä kaikki olevan teoksen subjekteja, eri suuntiin liikkuvia toimijoita.

Näissä kahdessa teoksessa esiintyviä palkkeja voitaisiin kutsua tyylipiirteiksi. Edellä on ehdotettu, että tyylipiirre voidaan tulkita myös tekotavan ilmaisuksi. Edellä esitetty tyylin rakenteen hahmottelu<sup>176</sup> ehdottaa, että tyyli ei tule ainoastaan kuvasta itsestään. Tyylin tarkastelu tuskin voi rajoittua teoksen formaalisiin ominaisuuksiin, vaikka siihen on usein pyrittykin<sup>177</sup>. Tässäkin esimerkiksi valitussa teosparissa kuvat kytkeytyvät saumattomasti ulkopuoliseen todellisuuteen paitsi kuvan menetelmällisten (miten) ja muodollisten (mitä) ominaisuuksiensa myös tekijänsä ja kokijansa (persoonalliset tavat prosessoida, assosoida, käsittää ja tulkita) sekä vaihtelevien kontekstitekijöiden välityksellä.

### *Kuvan ja sanan realismeja*

Jyrki Markkasen *Turvassa* (Kuva 3) huomio kiinnittyy ensi näkemältä tunnistamattomuuteen: on konkreettiselta tuntuvia kappaleita sisältävä tila, jossa hätkähdyttää outous. Jokin on tuttua, mutta mikä? Visuaaliset elementit ovat monumentaalisen yksinkertaisia: Kahdenlainen valo paljastaa ja lakaisee elementtejä, jotka ovat stabiileja. Dynaamisuus, joka kuvassa on, perustuu diagonaalisuuntaisiin linjoihin, jotka jakavat kuva-alaa erikokoisiin segmentteihin. Kyseessä vaikuttaa olevan jonkinlainen urbaani maisema, jossa vallitsevat sen omat sisäiset lainalaisuudet. Objektit vaikuttavat ensi silmäyksellä olevan nimeämisen ulottumattomissa. Linjat muotoilevat kuution, joka on kiinteä mutta myös raskaan huokoinen, siinä on kolo ja syvennys. Missä ilmatilaa ei ole, aine on tiivistä. Kuutio on kylmä ja sementtinen, raskaan tuntuista materiaalia. Se sijaitsee pimeässä ja sen saamat erisävyiset valot aiheuttavat sen pintaan asfaltista tuttua hehkua. Hiukan alemmaa etualalta tuleva valo on kylmän sinertävää ja muistuttaa valaistusta, jonka kuu luo sydäntalvella lumisessa maisemassa kaukana katulamppujen loisteesta. Toinen valo on toista hiukan kellertävämpi, ahnaampi, ja laskeutuu ylhäältä kuution kulmaan. Se valaisee kulman lähellä olevan, nyt jo etäisesti salmiakkipastillia muistuttavan, pyöreän muodon.

Ympyrä on kuin kansi, ja se puhkoo kuutiota kahdella tavalla: Se tekee reiän vaakatasossa olevaan pintaan ja rikkoo lisäksi oikean kyljen jatkumalla eheänä kuution leikkauspinnan

---

<sup>176</sup> Liite 2, Tyylin rakenne.

<sup>177</sup> Kallio 1998, 63.

ulkopuolelle. Pyöreä kansi on kuin tulppa tai luukku sen alapuolella olevaan kuiluun, joka voisi olla viemäri tai hissi, ehkä tieteiselokuvan portti toiseen ulottuvuuteen. Sen sisään voi nähdä, koska muotoelementti on halkaistu ikään kuin tarkastelua varten. Syntyy mielikuva jostakin suuremmasta kokonaisuudesta irrotetusta siivusta, silmien edessä olevasta preparaattista. Näyte, joka on kuin valittu *osoittamaan* jotakin, kenties sen kätkemät käytävät, lepää hiljaa tarkasteltavana.

Vasemman kyljen siivutuspinna, kuten oikeankaan, ei ole katkaissut mitään positiivista muotoa, ainoastaan kivisen massan sisällä kulkevan kanavan tai tunnelin. Leikkauksen paljastamassa ilmatilassa on jotakin. Muodosta ei löydy mitään kovin tuttua, korkeintaan jotain simpukankuoren poimuisuutta imitoivaa. Katseltuaan Jyrki Markkasen grafiikan vedoksia laajemmin, voi muodossa tunnistaa jotakin hänen teoksissaan tiuhaan esiintyvistä vanhoista särmikkäistä autoista ja koneista, ehkä niiden osista. Muoto yhdistyy mielikuvaan rengasta ympäröivästä lokasuojasta. Vasemman reunan leikkaus, kuten oikeanpuoleinenkin, paljastaa jotain sisällä ytimessä piilevää, ilmatilan mutta sen lisäksi muodon. Olisivatko tilat ja muodot olemassa, ellemmme voisi havaita niitä? Teosta leimaa hienovarainen, osittainen paljastaminen, vähittäinen näyttäminen. Mutta minkä vihjeitä ne ovat? Tunnelma on samalla kertaa salavihkainen ja toteava kuin sanoen ”tässä se on”. kuvan vieraudessakin tunnistaa kanavia, rytmejä, suuntia, massoja ja muotoja, jotka luovat assosiaatioita muista orgaanisista ja epäorgaanisista järjestyksistä. Käsittää, että ne merkitsevät jotakin myös sellaisenaan. On helppo katsoa Markkasen luomaa preparaattia, vaikka ei täysin ymmärtäisi sen anatomiaa.

Taidekentällä esiintyi 80-luvulla runsain mitoin erilaisia realismeja. Realismia ei ollut enää vain välittömän todellisuuden kuvaaminen, vaan monenlaisista ilmaisumuodoista käytettiin realismi-nimitystä. Massatiedotusvälineet, valokuva, video ja mainokset olivat alkaneet luoda ympäristöä, joka ei ollut enää niin yhdenmukainen kuin ennen.<sup>178</sup> Vaikka niin kutsuttu transparentti realismi on problematisoitu ja sittemmin on puhuttu toden tunnusta tai todellisuusvaikutelmasta<sup>179</sup>, käsitepari on kiinnostava. Transparentin realismin ongelmallisuus tuntuu väistelevän populaaria keskustelua kuin valheellinen käsitys kuvan puhtaasta, sisäsyntyisestä ymmärtämisestäkin. Kaikki realismi on korkeintaan läpikuultavaa. Ymmärtäminen täytyy subjektiivisista ja kulttuurisista ”epäpuhtauksista”. Markkasen kuviin näkemykset tuntuvat sopivan, sillä niiden visuaalisuus on luonteeltaan varsin todelta

---

<sup>178</sup> Jaukkuri 2011, 70-71.

<sup>179</sup> Lukkarinen 1998, 96.

vaikuttavaa. Kiinnostavaa on, miten Markkanen luo sellaista visuaalisuutta metalligrafiikan perinteisin menetelmin ja grafiikan ja valokuvan yhdistelmillä.

Artikkelissa *Mielikuvituksen ulottuvuudet - Kuvatyylittelyä Georges Mélièsin elokuvissa ja 1900-luvun alun postikorteissa* Sandra Lindblom esittelee aloitussivulla stillkuvan Georges Mélièsin elokuvasta *Matka kuuhun* (1902)<sup>180</sup>. Tässä kuvassa on jotain perin tuttua Jyrki Markkasen synkähköstä ilmaisusta hänen 80- ja 90-lukujen grafiikantuotannossaan. Kuun pinta muodostaa aution, tutkimattoman jättömaan, joka tulee taustaksi ihmisen muotoilemalle teolliselle materiaalille. Muodon tunnistamattomuus ja materiaalin metallinen kylmyys ja ympäristön ankaruus näkyvät molemmissa visuaalisissa esityksissä. Kokonaisuuksia leimaa eräänlainen outous, sanallisen ulottumattomissa oleva.

*Turvassa* on selkeästi tavoiteltu – ja ansiokkaasti onnistuttu saavuttamaan – uskottava kolmiulotteinen todellisuus. Ehkä teosta leimaava *tuttu vieraus* kumpuaa realismisuuden ja tunnistamattoman ristiriidasta. On tunnistettavia muotoja ja todellisen viitteitä, mutta lähemmässä tarkastelussa kohteet hajoavat toden erilaisiksi mahdollisiksi tulkinnoiksi, kuin paljastuvat muistumiksi jostain olevasta – tai muistumiksi toden ideoista. Onko kyse katselijan fragmentaaristen, mutta silti valokuvamaisten, käsitysten heijastumisesta kuvassa? Valokuvamaisuus luo *Turvaan* dokumentaarisen tunnun tilanteesta tai kappaleista, jotka ovat konkreettisia ja mitä suurimmassa määrin olemassa. Ja samaan aikaan on selvää, että ne eivät ole.

Tiedon ja havainnon vuorovaikutus on intiimi<sup>181</sup> ja teos *Turva* koettelee tätä herkkää suhdetta tarjoamalla epäilyttävän täsmällistä tietoa jostakin vieraasta todesta. Kuvaa katsoessa on vaikea sanoa, kohdistuuko epäily tiedon vai havainnon luotettavuuteen. Markkasen teos on epäilemättä realismia sur-etuliitteellä. Realismi on retoriikkaa<sup>182</sup> ja Markkasen *surrealismi* on *Turvassa* retorisesti vahvaa ja ehjää. Markkanen näyttää kätkeneen kuvan merkkiluonteen - ilmaisuaktin merkit - ja tarina näyttää kertovan itse itse itsensä<sup>183</sup> representaatioissa, joka onnistuu olemaan samaan aikaan todentuntuinen ja epätodellinen. Toden tuntuun vaikuttavat merkityksettömät mutta aidon oloiset detaljit<sup>184</sup>. Kokonaisuuden ollessa

---

<sup>180</sup> Lindblom 2016, 101.

<sup>181</sup> Elovirta 1998, 78.

<sup>182</sup> Lukkarinen 1998, 97.

<sup>183</sup> Lukkarinen 1998, 97.

<sup>184</sup> Lukkarinen 1998, 98.

tuntematon detaljeista tulee käsityksenmuodostuksen avain, jolloin ne saavatkin vakuuttavuuden ja vaikutelman luojina kenties merkityksistä suurimman.

*Turva* puhuttelee -tai peilaa- alitajunnan jäseneltyä osaa, logiikkaa, ja samalla koettelee sitä. Teos tuntuu operoivan kaikkivoivan epäloogisen ja jäsenelemättömän alueella tehden sen loogisesti ja jäsennellysti. Tästäkö nousee hämmennys, joka valtaa kuvaa katsoessa? Kaikki tuo ponnistus, jotta voidaan kuvata tajunnan järjestelevää puolta, ei villiä vaan standardisoivaa outoamme, joka ei ole hävytön ja torjuttu vaan oudon turvallinen. Kuvan visuaalinen ilmiasu on kovin hämmentävä ja aktiivisesti mieltä askarruttava. Se on kyllin viitteellinen antaakseen runsaasti muistumia ja vasteita sementoitumatta silti erityisesti mihinkään.

Ilona Räihä paneutuu artikkelissaan *Rajojen härnäjä - Claude Cahun ja surrealistinen esinesommitelma* surrealismiin. Hän toteaa: ”Surrealistit halusivat säilyttää vieraat ilmiöt kutkuttavan ja kiihottavan tuntemattomina, eivät pusertaa niitä mielen valmiisiin lokeroihin”<sup>185</sup>. Markkasen *Turva* aiheuttaa tuntemattoman kutkuttavuutta samalla kiusaten ehdottamalla mielen eri lokeroita, joita katsoja ei pääse pakoon. Mikään lokero ei kuitenkaan määrittele nähtyä, vaan ainoastaan keskustele nähdyn kanssa, mikä lisää entisestään outoa viehätystä. Surrealismille tyypillinen todentunnun oleellisuus, heijastuspinnan tarvitseminen reaali maailmasta<sup>186</sup> vaikuttaa luovan pohjan myös Markkasen teoksessa. Kuten Räihä osuvasti ilmaisee ”[...]sillä outo ei ole outoa, jos se ei vertaudu tuttuun”<sup>187</sup>. Markkasen teos tuntuu toteuttavan tätä oudon ja tutun turvallista leikkiä unenomaisessa tehdasmiljöössä.

Markkasen teoksessa *Man Screens* (Kuva 4) on hallitsevana kuva-aiheena ihmiskasvoja esittävä antiikin veistos. Kuvakulma on hieman kohdettaan alaviistosta lähestyvä, ja rajaus jättää pois kasvojen alaosan nenän alta, joten hahmon suu ja leuka puuttuvat kuvasta. Vedoksen oikeaan yläreunaan on kuitenkin liitetty suhteessa kasvoin tyylillisesti varsin erilliseltä näyttävä kuva-aihe, joka tuo mieleen avoimen suun hampaineen. Tämä pienempi kuva muistuttaa hieman röntgenkuvaa. Vaikutelma röntgenprojektiosta syntyy kenties siksi, että kuva on läpikuultava. Lisäksi siinä näkyvien valkoisten elementtien välissä kulkevat taustaväriin täyttämät juosteet. Ne ovat kuin kanavia, jotka samalla sekä yhdistävät että erottavat valkoisia kappaleita, kuten röntgenkuvissa näkyvät pienet raot luiden väleissä. Ensi katsomalta puuttuva suu siis näyttää löytyvän kuvasta, ja se on asetettu oikeaan yläkulmaan.

---

<sup>185</sup> Räihä 2016, 151.

<sup>186</sup> Räihä 2016, 153.

<sup>187</sup> Räihä 2016, 153.

Ratkaisusta syntyy kollaasivaikutelma. Pienempi kuva on jollain tapaa vääristyneen oloinen ja suuhun assosioituessaan siksi levottomuutta herättävä tai jopa häiritsevä. Tämä kuva kuvassa herättää katsojan huomion ja kääntää sen itseensä. Mitä se esittää ja mikä on sen suhde ja panos kokonaisuuteen?

Hahmon oman suun puuttuminen viittaa sen mykkyYTEEN. Paikalla on kuitenkin tämä häiritsevä aukko – kuin jonkin toisen suu – joka on auki. Huutaako se tekstiä, joka *kaikessa hiljaisuudessa* täyttää kuva-alan? Kirjoitus vaikuttaa ensi katsomalta varsin vähäeleiseltä osalta kuvaa, eikä hyppää voimakkaasti esiin. Pienehkö, säännönmukainen fontti ja yhtenevä sävy muun kuvan kanssa saavat aikaan vaikutelman harvasta verhosta, joka peittää kuvaa. Kuitenkin oikean yläkulman rauhaton suu rikkoo tekstitason, kääntää huomion kirjoitukseen ja suhteuttaa sen taka-alalle jääviin kasvoihin.

Katse kiinnittyy tarkemmin kuvassa oleviin sanoihin: Plastic Man, Ice cream Man, Sandman, Hitman, Batman, Demolition Man, Cat Man, Spiderman, Darkman, Action Man, Owlman, Vapo-Man, Pyroman, Funnyman, Miracle Man, Scarman, Bulletman, Mirror Man, Invisible Man, Little Big Man, Omega Man, X-Man, Wonder Man, Starman, Madman, Aquaman, Hour-Man, Power Man, Ultra Man, Hawkman, Kangaroo Man, Crazyman, Mighty Man, Deadman, Minute-Man, Dynamic Man, Atomic Man, Third Man, Dogman ja niin edelleen. Osassa sanoista kirjaimet hukkuvat taustaan, ja niistä on vaikea saada selvää. Keitä nämä miehet ovat? Valtaosa luetelluista miehistä paljastuu toimintaelokuvien ja sarjakuvien sankareita ja supersankarihahmoja. Jokainen luettelon mies viittaa omaan tarinaperinteeseensä, jonka tunnistaminen ja tunteminen ovat havainnoijasta riippuvaisia seikkoja. Kun silmät poimivat tutun sanaparin, kuvan yhteyteen avautuu kokonaisen rinnakkaismaailma lukuisine merkityksineen. Ja koska jokaisella käsitteellä on voima tehdä niin, syntyy mielikuva kuvasta, jossa on sisällä loputon määrä toisia kuvia. *Man Screensissä* teoksen todellisuus on kuvan ja sanan hybridi.

On olemassa erilaisia näkemyksiä tekstin ja kuvan keskinäisistä suhteista, jotka perustuvat niiden oletettuihin erilaisiin kykyihin vaikuttaa havaintoihimme eri merkkijärjestelmän edustajina. Semiotikka tarjoaa runsain mitoin kiinnostavia näkökulmia kulttuuria riivanneeseen historialliseen kuva ja teksti -vastakkainasetteluun. Muun muassa erilaiset vanhentuneet käsitykset kuvan suoraviivaisesta totuudellisesta havainnoimisesta vaivaavat

paikoin edelleen. Näin siitäkin huolimatta, että myös kuvien konventionaalinen luonne ja niiden perustuminen kielen lailla kulttuurisiin sopimuksiin on tunnustettu ja tunnustettu<sup>188</sup>.

*Kuvan ja sanan yhteistoiminnan kaikkialle tunkeutuva yleisyys on synnyttänyt uuden tarpeen ajatella esitysmuotojen suhdetta: Miten kuva ja sana ovat samanlaisia tai erilaisia? Miten niitä voi yhdistää, ja mitä tapahtuu, kun kuva ja sana ovat vuorovaikutuksessa keskenään? Miten ne merkitsevät erikseen ja yhdessä?<sup>189</sup>*

Sanan ja kuvan vuorovaikutusmuotoja on erilaisia, ja niistä useat voivat toteutua samassa teoksessa yhtä aikaa. Kuten embleemissä tai sarjakuvassa, *Man Screensissä* kuva ja teksti - kaksi eri mediaa - yhdentyvät ja muodostavat kokonaisuuden. Mikkonen esittelee Hans Lundin Kibèdi Vargan kommenttien pohjalta tarkentamaa yhdistelmämedian luokkaa, jonka Lund on jakanut kuvan ja sanan poikkiviittaukseen (*interreferens*) ja kuvan ja sanan rinnakkaiseloon (*samexistens*). Tätä jakoa ja Mikkosta mukaillen *Man Screensissä* teoksen nimi toimisi esimerkkinä poikkiviittauksesta.<sup>190</sup> Toteutuuko teoksessa lisäksi kuvan ja tekstin rinnakkaiselo? Kirjoitus tuntuu viittaavan kuvaan, jossa tekstin *mies* visualisoidaan. Kuvan mies voidaan esimerkiksi nähdä edustavan visuaalista kattokäsitettä fantasiamaailman mieheyden esityksille. Siinä voidaan nähdä perustyyppi, kehys, projisointialusta (*screen*) muille mieheyden variaatioille.

Mikkonen esittelee tekstissään yleistä kuvan ja sanan suhdetta hahmottavaa tapaa, jossa on pyritty kartoittamaan kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tehtäviä ja niiden taustalla vaikuttavia periaatteita. Hän esittää, että siinä missä kuvakirjan ja sarjakuvan tutkimuksessa on keskusteltu sanasta ja kuvasta toistensa säestäjinä, vuorottelijoina, täydentäjinä, vahvistajina, laajentajina ja tarkentajina, kieliopin aseina kuvan ja sanan suhde voisi olla kuin attribuutin ja substantiivin tai se voisi olla vaikkapa meronyyminen.<sup>191</sup> Markkasen teoksessa kuvan miehen voisi näin ajatella sisältyvän kaikkiin tekstin miehiin, mutta toisaalta kaikkien sankarimiesten voi myös nähdä kuuluvan visuaalisen miehen prototyypin alle, tarkentaen (yksi niistä) tai laajentaen (kaikki mainitut ja niiden lisäksi olemassa olevat).

---

<sup>188</sup> Lukkarinen 1998, 101.

<sup>189</sup> Mikkonen 2005, 16.

<sup>190</sup> Mikkonen 2005, 22.

<sup>191</sup> Mikkonen 2005, 22-23.

Vaikka luetellut miehet eivät osallistu kuvaan visuaalisina elementteinä, ovat ne kyllä läsnä. Markkanen on käyttänyt nerokkaalla tavalla tekstiä ladatakseen yhteen kuvaan valtavan määrän populaarikulttuurin visuaalista aineistoa ammennettavaksi. Luetteloiminen on yksi tapa liittää hahmoihin liittyvää visuaalista ainesta kuvaan -sanoista syntyvien mielikuvien muodossa. Tekstinä hahmot voivat olla havainnoijasta riippuen visuaalisia esityksiään moniulotteisempia, suppeampia tai jopa sangen puutteellisia. Jos ei tunne X-mania, ei sana välttämättä aiheuta paljonkaan visuaalisia miellelyhtymiä. Jos taiteilija olisi liittänyt kuvaan sankarihahmojen visuaalisen olomuodon sanallisen merkin sijaan, olisivat nämä mieheydet erilaisessa suhteessa taustan mieheen riippumatta siitä, miten ne olisi ryhmitelty kuvaan. Suhde olisi kuvan suhde toiseen kuvaan, ei kuvan suhde tekstiin ja mielikuviin, kuten nyt.

*Turvaa* hallitsee musta syvyys, josta tasot pistävät esiin, mutta joka on itse aineeton. Mihinkappaleet katoavat? Tai mistä valot poimivat muotoja esiin? Pimeys on hallitseva osa kuvaa ja silti sitä katsotaan valon kautta. Nokinen tummuus ja arvoituksellinen synkkyys ovat mezzotintotekniikalla toteutetun grafiikan tunnusomaisia piirteitä. Mezzotinton voima on syvässä mustassa, josta muodot harkiten paljastetaan. *Turvassa* reaali maailman ja kuvan suhdetta tiivistää illuusio ”suorasta puheesta”, joka saavutetaan ilmaisuaktin häivyttämisellä kuvasta: tarina näyttää ikään kuin kertovan itse itsensä<sup>192</sup>. Menetelmällisen taitavuuden voi ajatella vahvistavan entisestään kuvan realismia. Akvatintamenetelmä tuo pinnoille tekstuuria ja mezzotinto perustuu muotojen poimimiseen pimeästä: tämän tietäminen luo mielikuvia työskentelystä, ja auttaa katsojaa ymmärtämään kuvaa eri näkökulmista.

Verrattuna *Turvaan*, *Man Screensissä* valokuvan mukaantulo lisää voimakkaan viittauksen kuvan ulkoiseen todellisuuteen. Ei välttämättä siksi, että se vastaisi sellaisenaan todellisuutta paremmin, mutta se aiheuttaa eittämättä vahvoja assosiaatioita toisiin olemassa oleviin kuvastoihin. Voisi yhtäältä ajatella, että valokuvan suhde ympäristöönsä todella on suurempi kuin muilla menetelmillä valmistetun. Mutta onko kysymyksessä kuitenkin vain illuusio, joka syntyy ilmaisuaktin poissaolosta – tai ainakin ilmaisuaktin vähäisemmästä roolista kuvassa? Markkasen teosten todellisuussuhteet vaikuttavat keskenään erilaisilta, mutta molemmissa kuvissa voidaan aistia aikamatkailun tunnelmaa: *Turvassa* siihen johdattelevat futuristiset muodot ja tieteiselokuvien unenomainen arkkitehtuuri, *Man Screensissä* antiikin kuva-

---

<sup>192</sup> Lukkarinen 1998, 97.

aineksen ja yhdeksänkymmentäluvun populaarikulttuurin (sanallisessa muodossa) sekoittuminen ja yhdistyminen.

### *Tyylin rakenne kuvassa*

Tyylin tekijät -kaavion avulla havaitaan, että tyyli sisältää paljon tekijöitä, joiden väliset suhteet ovat aktiivisia. Tämä tekee havaintojen keskittämisestä vain osaan tyylin tekijöistä pulmallista. Suhteellisen suppeissa analyyseissa onkin mahdollista tarkastella vain osia tyylistä. Teosten yhteydessä on pyritty vastaamaan kysymyksiin ”mitä kuvassa on?” ja ”miten menetelmät vaikuttavat tyyliin?”. Jälkimmäinen kysymys laajenee välittömästi lukuisiin suuntiin, koska siihen vastaamista ei voi edes aloittaa määrittelemättä mitä tyylillä tarkalleen ottaen tarkoitetaan. Tyyli kiteytyy Kumpulainen-Sokan teoksen *Tuuli* tarkastelussa tyylipiirteenä pidettyyn muotoon. Abstraktiin kuvaan kytkeytyvät formalistisen ajattelun perinteet ja niiden sitoutuminen tyylin käsitteeseen aiheuttavat nekin haasteita pyrkimyksille tarkastella kuvaa ”sellaisenaan”. Markkasen 80-luvun teoksen äärellä tyyli kiteytyy tuntemattoman realismiin, ja sanan ja kuvan panokseen realismien muodostumisessa. Molemmat kuvaparien käsittelyt ovat vain esimerkkejä tavoista katsoa kuvan tyyliä, ja ne tarjoavat väistämättä vain tyylin fragmentaarisia katsauksia. Mikä rooli menetelmällä on näissä tyylin osissa, joita olen tarkastellut? Puupiirroksen luonteenomaisten piirteiden tarkastelu ei tunnu vievän lähemmäs *Tuulen* tyyliä, vaikka menetelmillä epäilemättä on oma osansa niin materiaalisessa tyylipiirteiden ilmaisuaktissa kuin tyylipiirteessä ilmaisuaktia imitoivana symbolinakin. Myös Markkasen käyttämät tekniikat osallistuvat kuvien tyylin muodostamiseen luomalla erilaisia kuvan todellisuuksia ja todellisuussuhteita.

Kun hahmottaa tyylin käsitteen liikkuvan ja monikerroksisen luonteen, on vaikea todeta siitä mitään ilman, että tarkastelu laajenee kuvan ekstrapiktoriaalisiin ulottuvuuksiin: tekijään, kokijaan ja valtavaan määrään kontekstitekijöitä. Tyylin tekijöitä erittelevä rakenne on lopulta yhtä kykenemätön tarttumaan tyyliin kuin sen lukuisat edeltäjätkin: tyyliä ei voi eristää kuvasta. Kontekstin alue vaikuttaa ensi silmäyksellä pulmalliselta monien näkökulmiensa vuoksi, mutta kontekstitekijöiden monet näkökulmat ovat sentään läpinäkyviä. Tarkastelun edetessä kaikkein ongelmallisilta alkaa näyttää niin sanotusti ”kuvan itsensä” kategoria. Sumentaako tyylin analyttistä erittelyä kuvassa harha niin sanotusta suorasta havainnosta?



Ongelma houkuttelee jälleen kielen ja kuvan merkkisysteemien pohdiskeluun, jonka perinteet eivät ole taiteen historiassa hurjan pitkät mutta sitäkin monipolvisemmat.

Tyylin rakenteet ovat liikkuvat, mutta niin tuntuvat olevan kuvankin. Ne tuntuvat liian liukuvilta, että niille voisi perustaa tyylin teoriaa. Mikä on kuvan tyyliä, ja mikä sen ulkopuolelta tulevaa tietoa? Kuvaa – tai kuvan tyyliä – ei tunnu olevan olemassa ilman siihen sitoutuneita muita tekijöitä: tekijää, katselijaa ja olosuhteita joissa se on muodostunut. Kuva itsessään koostuu niistä aineista, kemiallisista yhdisteistä, jotka siitä voidaan tunnistaa. Vain ne ovat todella kuvassa itsessään, kaikkeen muuhun sekoittuu kaikkea sitä, mitä ihminen tuo mukanaan kuvaan.

Edellä esitetyn tyylin tekijät -kaavion mukaan kuvan tyyliin vaikuttavat ne menetelmät, joilla se on tehty. Siihen kuuluvat menetelmiin sitoutuneet käytännöt värien telaamisesta vedostusprosessiin. Työvaiheet ovat teoksessa erottamattomasti, mutta ne eivät ilmene, ellei katselijalla ole valmiutta etsiä niiden merkkejä. Menetelmät ovat osa työtä, mutta eivät automaattisesti osa *tulkintaa*. Katsoja näkee kuvan, vaikkei tietäisi miten se on tehty. Hänelle menetelmän ominaispiirteet voivat olla yhdentekeviä, sillä merkitysten muodostuksessa oleellista on, mihin tarkkaavaisuus teoksessa kohdistuu. Tyylin rakenteista edellä esitetyn kaavion hyväksyminen tyylin selitykseksi sellaisenaan vaatisi oletusta kaikkietävästä katsojasta, jolla on hallussa menetelmätuntemus, taiteilijan näkökulma ja teoksen valmistumiseen ja tulkintaan vaikuttavat kontekstiedot. Ongelmaksi muodostuu silloin, millaisen katselijan taustatiedot hänellä on hallussaan. Kaikkietävälle katsojalle ei ole mahdollista asettaa todellisen yksilön persoonaa ja historiaa. Tällöin tyylin rakenteesta puuttuu kokonaan yksilön panos tyyliin.

Kuvitellaan tilanne, jossa katsoja arvioi teosta: Hän havaitsee vahvan viivan, joka jakaa kuva-alan erikokoisiin segmentteihin. Katsoja käsittää viivan sillaksi aamuyön usvaisten saarten välissä. Kuvaillun havainnon kannalta lienee yhdentekevää, tietääkö katsoja, että viiva on vahva, koska se on tehty syövyttämällä. Metsien hämyisyys voi viehättää häntä ja luoda hänen silmissään kuvaan kiehtovan tunnelman – tai ahdistavankin – riippumatta siitä, tunteeo hän ennestään mezzotintotekniikan mahdollistavan juuri tämänkaltaista ilmaisua ja tunnelmaa kuvaan. Mitä merkitystä menetelmän vieraudella tai tuttuudella on katsojalle? Tieto oletettavasti vaikuttaa kokemukseen jollakin tavalla, mutta on vaikeaa tarkastella, miten. Olisi kiinnostavaa tutkia, vaikuttaako menetelmien tunteminen kuvista ja niiden tyylistä tehtyihin tulkintoihin.

Menetelmällä on rooli kuvan tyylin muodostumisessa, mutta millainen? Menetelmä ei välttämättä paljastu katsojalle, mutta tyyli on kuitenkin ”näkyvissä” – vaikkakin alati vaihtelevana. Tyylin täytyy siis olla muutakin kuin tekemisen tapa, menetelmä. Katsoja kulttuurisine konteksteineen osallistuu kuvan tyylin muodostukseen. Mutta voiko ajatella, että taidegrafiikan menetelmällä olisi oma merkkikieli, jonka ymmärtäminen vaikuttaa teoksen tulkintaan? Taidegrafiikkaa katsoessa on varsin tavallista (ja tämä pätee taiteeseen yleisestikin) ei usein tiedetä *miten* se on tehty. Silloin iso osa niin sanotusti kuvan sisältä tulevista tyylin vaikuttajista säilyy katsojalle arvoituksena. Mutta millainen rooli menetelmätiedolla on kuvassa? Tuskin kokemus teoksesta tai sen tyylistä jää vajaaksi ilman sitä.

Kuten mikään taiteen ilmiö ei synny tyhjästä, ei myöskään tyyli ole yksilölle auki, luotavissa alusta asti uudelleen jokaista teosta varten. Tyyli on malleihin perustuvaa toistoa, joten se on käsitteenä luonteeltaan yhteisöllinen ja sosiaalinen<sup>193</sup>. Jokainen uusi teos syntyy maailmaan, jonka jo olemassa olevat rakenteet määrittävät sen tyyliä. Ihmiset – yksilöinä ja yhteisöinä – muokkaavat jatkuvasti näitä tyylin rakenteita, joiden perusteella uutta tyyliä arvioidaan.

---

<sup>193</sup> Kallio 1998, 59.

#### 4 MILTÄ NÄYTTÄÄ AIKA?

Taiteen kenttä vaikutti laajenevan räjähdysmäisesti 80-luvulla, ja tuo kasvuprosessi näyttää jatkuvan. Jälkikäteen on pyritty niputtamaan ajanjaksoja käsitettäviin kokonaisuuksiin, tiivistämään visuaalisuutta muun muassa löytämällä säännönmukaisuutta kuten aiemmin tarkasteltuja tyylipiirteitä. Mutta *millaisia haasteita taiteen kentän laajentuminen aiheuttaa taidehistorian kirjoittamiselle?*

Veikko Hirvimäen *Kuningasajatus*-teoksen ympärillä velloneesta värikkästä julkisesta keskustelusta on kulunut yli kolmekymmentä vuotta, ja puhe taiteen ympärillä jatkuu moniäänisenä. Vaikka taiteen ”ymmärtämisen” paineet ovat jossain määrin väistyneet, on väitetty, että uusien taiteen muotojen hyväksyminen osaksi taidetta tuntuisi olevan yhä vaikeaa, koska käsitykset taiteen määritelmästä ovat usein edelleen keskimäärin varsin konservatiivisia. Toisaalta eriävien näkemysten rinnakkaiselo näyttää toteutuvan entistä paremmin. Entistä sallivampi suhtautuminen taiteen keinoihin ja lähtökohtiin vaikuttaa saavan jalansijaa.<sup>194</sup> *Millaisen tulkintakontekstin oma nykyisyytemme muodostaa?*

Tässä luvussa tarkastellaan vuosikymmensynteesien muodostumista ja muodostamista historiantutkimuksen perusongelman – ajallisen etäisyyden tutkimuskohteeseen – valossa. Vaikuttaa siltä, että tähtäämme niin sanotuista suurista kertomuksista luovuttuammekin jonkinlaisten eheidän synteesien luomiseen menneestä. Jyväskylän taidemuseon vuoden 2019 lopussa avautuva kokoelmanäyttely muodostaa jälleen uuden kuvan 80-luvun visuaalisuudesta, taiteesta ja vuosikymmenen *tyylistä*. Se tarjoaa jälleen yhden silmäyksen 80-lukuun, siihen miltä vuosikymmen näyttää.

---

<sup>194</sup> Jaukkuri 2011, 199.

#### 4.1 Taidehistorian tutkimuksen haasteita

Kolmenkymmenen vuoden ajallinen etäisyys tutkimuskohteeseen saattaa ensi alkuun tuntua haastavalta lähtöasetelmalta. Marc Blochin näkemykset historiantutkimuksesta teoksessa *Historian puolustus*<sup>195</sup> hälventävät kuitenkin tehokkaasti sellaisia epäilyksiä. Hänen mukaansa historian tarkastelu on lähes poikkeuksetta jälkien tarkastelua<sup>196</sup>. Pelko siitä, että kolmekymmentä vuotta eristäisi tutkijan kohteestaan, on aiheeton. Blochin mukaan menneisyyden tutkimista on vaivannut liiaksi alkuperän pakkomielle ja asioiden *polveutumisen* sekoittaminen niiden *selityksiin*. Tutkitaanpa mitä tahansa inhimillistä toimintaa, alkuperän tunteminen voi olla välttämätöntä tapahtumien ymmärtämiseksi, mutta alkuperä ei välttämättä riitä selittämään niitä. Alkuperän käsite ylimalkaan on haastava. Tarkoitetaanko sillä jonkin alkamista? Tapahtumien alkupisteitä on tavallisesti vaikea tavoittaa.<sup>197</sup> Alkupisteen metsästyksen lienee myös tavoitteena vaikean lisäksi useimmiten epärealistinen: jos ilmiön lähtökohta on varhaisemmassa tapahtumassa, on tällä aikaisemmalla tapahtumalla omat lähtökohtansa. Lisäksi mitään ilmiötä tuskin voidaan palauttaa yhteen tapahtumaan, vaan niitä on useimmiten monia. Näillä ”aluilla” olisi kullakin useita omia alkuja. Missä mikäkin siis oikeastaan alkaa?

Jos alkuperällä tarkoitetaan tapahtumien *syitä*, on edessä syysuhteisiin liittyvä problemaattisuus. Merkitysten välille rakentuvat tartuntayhteydet eivät tavallisesti ole selvästi havaittavia. Käsite alkuperästä alkupisteenä, joka riittää *selittämään* jatkon, on Blochin mukaan vaarallinen.<sup>198</sup> Bloch muotoilee<sup>199</sup>, että ideoiden siirtymiselle maasta toiseen - tartunnalle - ovat edellytyksenä ensiksi mikrobien synty ja toiseksi kasvualusta. Tässä tutkielmassa on pyritty tarkastelemaan keskisuomalaista kasvualustaa ja siitä nousseiden taimien ominaislaatuja.

Altti Kuusamo käsittelee ikonografian ja tyylin ongelmia semiotiikan kannalta teoksessa *Tyylistä tapaan*. Kuusamon mukaan kuvallisen semiotiikan historiassa esiintyy toistuvasti konflikteja historiallisen orientaation ja kuvan semiotiikan välillä. Ensimmäisessä ilmiötä selittävät paikannetut merkitykset, jälkimmäisessä tutkimuksen tuottamat ylihistorialliset

---

<sup>195</sup> Bloch 2003.

<sup>196</sup> Bloch 2003, 34.

<sup>197</sup> Bloch 2003, 79-82.

<sup>198</sup> Bloch 2003, 79-80.

<sup>199</sup> Bloch 2003, 84.

tulkintakaaviot, jotka näyttävät luonnollisilta mutta ovat todellisuudessa oman aikamme tuotosta.<sup>200</sup> Samat konfliktit värittävät usein myös vuosikymmenistä muodostettavia ajan synteesejä. Ne perustuvat toisinaan aikarajaukseen, jonka puitteissa pyritään muodostamaan kuvaa ehjästä tyylistä. Joskus alkupiste on tyyli, jolloin aikarajaus on tavallisesti suppeampi: etsitään ehkä yksittäisten taiteilijoiden tai taiteilijaryhmien pyrkimyksistä vastauksia siihen, milloin jokin tyyli syttyi ja alkoi kukoistaa. Tyyli- tai vuosikymmensynteesin muodostamisessa ei kummassakaan voida välttyä kysymästä, missä määrin on kyse Kuusamon mainitsemista paikannetuilla merkityksillä selittyvistä ainutlaatuisista ilmiöistä ja missä määrin ”kuvan semiotiikasta” eli ylihistoriallisten tulkintakaavioiden soveltamisesta tutkimuskohteeseen. Molempien tähtäimessä lienee ollut visuaalisuuden eheyttäminen sen ymmärtämiseksi. Kontekstuaalisten tulkintojen haasteena on tietty kehämäisyys. Havainnollistaessaan kontekstuaalisen tulkinnan tarvetta myös oman historiallisen kontekstinsa määrittelyyn Kuusamo siteeraa Foucaultia (1983, 209): ”Meidän on tunnettava ne historialliset suhdanteet, jotka motivoivat oman käsitteellistämismme”<sup>201</sup>.

Blochin ajatukset tuntuvat monilta osin vastaavaan tämän tutkielman haasteisiin. Hän käyttää uskontoa esimerkkinä todetessaan, kuinka jokin asia, jolla on vuosisatoja vanha nimi, ei välttämättä enää ole perusolemukseltaan sama kuin ennen<sup>202</sup>. Näkemys, että asian perusolemus sanan takana on muuttunut, on kiinnostava. Mikä on pätenyt ennen, ei ehkä päde enää. Tätä muutosta ei kenties riittävän usein oteta huomioon. On muistettava, että vanhaan vertaaminen *tavoitteena selittää* ei automaattisesti ole aina hedelmällistä. Kuten muillakin ajanjaksoilla, 80-luvulla on monia kasvoja ja nimiä. Tavoite *ymmärryksen* lisäämisestä on riittävän kunnianhimoisen.

Kolmekymmentä vuotta on ihmisyksilön elämässä suhteellisen paljon, mutta historian tutkimuksen mittakaavassa kyse on silmänräpäyksestä. Teknologiset harppaukset ovat kuitenkin muuttaneet arkipäiväistä olemistamme perustavanlaatuisella tavalla. Bloch kirjoittaa jo ennen toisen maailmansodan loppua, että

*Perättäiset teknologian vallankumoukset ovat suhteettomasti laajentaneet psykologista välimatkaa sukupolvien välillä. Sähkön ja lentokoneiden aikakaudella elävä ihminen tuntee olevansa hyvin kaukana esi-isistään, eikä*

---

<sup>200</sup> Kuusamo 1996, 24.

<sup>201</sup> Kuusamo 1996, 24.

<sup>202</sup> Bloch 2003, 82.

*syyttä. Mielellään ja varsin varomattomasti hän päättelee vapautuneensa esi-  
isien vaikutuksesta.*<sup>203</sup>

Toteamus tuntuu edelleen ajankohtaiselta, vaikka kysymys ei enää ole vain sähköstä ja lentokoneista. Arkitodellisuus on muuttunut parin vuosikymmenen aikana niin paljon, että nyky-yhteiskunnassa syntyvän, teknologian lakkaamattomassa vaikutuspiirissä ja virtuaalitodellisuuksien ympäröimänä kasvavan ihmisen voi olla yhä vain vaikeampaa eläytyä maailmaan ennen internetiä ja älyteknologiaa. Toisaalta muutokset etenevät epätasaisina aaltoina ja aikaisemman elämän konkreettiset jäljet luultavasti pysyvät näkyvissä vielä pitkään. Jäljet näkyvät sellaisille, jotka huomaavat ne ja haluavat tutkia niitä. Vaikka tutkielma keskittyy 80-lukuun, hieman huomiota on saanut myös sitä edeltävä ja seuraava aika. Myös nykyhetkestä on pyritty luomaan jonkinlainen käsitys – tuskin aivan turhaan. Blochin mukaan nykyhetki voi joskus olla avain menneisyyden käsittämiseen<sup>204</sup>.

Blochin huomiot siitä, että ikäryhmille luonnollinen ajatusmaailmojen vastakohtaisuus esiintyy tavallisesti toisiaan välittömästi seuraavien sukupolvien välillä<sup>205</sup>, saa pohtimaan 80-luvun taiteen muutoksia uudesta näkökulmasta. Vuosikymmenen aikana oli käynnissä nuorten naisten emansipatorinen nousu taidemaailman silmäätekevien joukkoon ja esille, mikä tulee esiin monissa yhteyksissä, myös paikallislehdistössä 80-luvulla<sup>206</sup>. Ilmiö yhdistettynä Blochin huomioon kääntää katseen nuoriin taiteilijoihin ylipäätään: Mikä on nuorten vaikutus vuosikymmensynteeseihin kaikkina aikoina? Jos nuorten tekemä taide on luonteeltaan vastakkaista verrattuna edeltävän sukupolven taiteeseen, eikö se ole aina jossain määrin tuoretta ja täytä muutoksen tunnusmerkit? Onko nuorten tekemä taide näin ollen likimain poikkeuksetta juuri sitä, joka kulloisestakin ajasta jää mieleen? Nuorten itsensä näkökulmasta teot saattavat tuntua luonnollisilta, koska he toteuttavat omalle sukupolvelleen ”luonteenomaista” ilmaisua (joka muodostuu suhteessa edeltäviin sukupolvien taiteeseen). Muille heidän tekemisensä voivat näyttäytyä uutena, epäsovinnaisena ja kokeellisena, epäortodoksisenakin. Mikä on nuorten taiteilijoiden osuus taiteesta, jonka valitsemme kuvaamaan tiettyä aikaa?

---

<sup>203</sup> Bloch 2003, 87.

<sup>204</sup> Bloch 2003, 91.

<sup>205</sup> Bloch 2003, 89.

<sup>206</sup> L-T 1983; Kivirinta & Rossi 1991; Jaukkuri 2011, 66.

Bloch jakaa menneisyyden todistusaineistoa vapaaehtoiisiin ja tahattomiin todisteisiin<sup>207</sup>. Seuraavassa tarkastellaan noiden kahden todisteiden lajin läsnäoloa tässä tutkielmassa. Sanomalehdet ja muut kertovat lähteet (muun muassa haastattelut) kuuluvat vapaaehtoiisiin todisteisiin. Ajankuvan välittäjinä näillä todisteilla on paljon annettavaa. Kuitenkin tulee muistaa, että vapaaehtoisilla todisteilla voi olla tietoisia tai tiedostamattomia tavoitteita kuulijan suhteen ja ne kertovat sen, minkä ne haluavat paljastaa. Tutkijana voi tietenkin olla kiinnostunut myös muista tasoista, kuten *miksi* jokin asia sanotaan tai miksi jostakin vaietaan.

Vaikka tahattomissa todisteissa vääristymiä ei aktiivisesti suunnata jälkipolville, eivät ne automaattisesti ole totuudellisia. Nämä harkitsemattomat merkit voivat kuitenkin mahdollistaa uskaliaamman tutkimuksen ja pois pääsyn kronikoiden kahleista.<sup>208</sup> 80-luvun taidegrafiikka voidaan nähdä sekä tahattomien että vapaaehtoisten todisteiden kategorioissa. Vaikka monitasoinen harkinta ja valinta ohjaavat graafikon työtä, teoksiin tallentuu väistämättä lisäksi jotakin tahattomasti. Mitä nämä vapaaehtoiset tai tahattomat piirteet teoksissa ovat, lienee mahdotonta jäljittää. Olivatpa intentiot teosten taustalla minkälaiset tahansa, kuvat ovat jälkiä menneestä vuosikymmenestä.

Bloch toteaa osuvasti, että missään tieteessä hedelmällistä ei ole passiivinen havainto, vaan on *osattava kysyä*<sup>209</sup>. Hänen kouriintuntuvat esimerkkinsä puhuttelevat. Hän jatkaa: "[...]kysymysten valinnan on alusta alkaen voitava toimia magneettina, joka vetää puoleensa asiakirjoja viilatessa syntyneen rautapölyn<sup>210</sup>." Metallitöitä tehneet voivat suorastaan nähdä silmiensä edessä metallikappaleet, joihin pöly kiinnittyy säikeiksi. Bloch peräänkuuluttaa niin ikään monialaisen yhteistyön merkitystä, jotta voitaisiin yhdistää eri alojen tutkijoiden taitoja tutkimuksen hyväksi. Tämä hänen toivomuksensa "ryhmyöskentelyn" lisäämisestä on sittemmin muuttunut päämäärästä kohti tavallista monitieteellistä toimintatapaa tutkimuskentillä.

Taidehistorian tutkimuksen haasteet kiteytyvät siihen, miten synteeseissä voitaisiin säilyttää läpinäkyvyys. Historian kerroksellisuus ja ajan mukana muuttuvat merkitykset tulisi sisällyttää nykytulkintaan. Tiivistettäessä 80-lukua yhdeksi uudeksi tulkinnaksi on tiedostettava, miten vaikkapa 1990-luvun näkemykset vuosikymmenestä eroavat 2010-luvun tulkinnoista, ja miksi.

---

<sup>207</sup> Bloch 2003, 35 & 104.

<sup>208</sup> Bloch 2003, 105-106.

<sup>209</sup> Bloch 2003, 107.

<sup>210</sup> Bloch 2003, 108.

Blochin ajatukset vapaaehtoisista ja tahattomista todisteista lisäävät tietoisuutta siitä, millaista tietoa eri lähteet voivat tarjota käsitysten muodostamiselle vuosikymmenestä.

## 4.2 Nykyisyys tulkintakontekstina

Kontekstuaalisten teorioiden - kuten semiotiikan - sisältämä metodinen kehäkuvio aiheuttaa, että kontekstuaalisen tulkinnan tulisi myös määritellä oma historiallinen kontekstinsa.

Kuusamo lainaa Culleria, joka toteaa kontekstin olevan tuotettu, ei annettu.<sup>211</sup> Tutkijan oma positio tässä ajassa vaikuttaa aiheen tarkasteluun ja siihen, millaisia tulkintastrategioita hän käyttää kontekstin koostamisessa. Foucault´a mukailleen Kuusamo toteaa, että meidän tulee tuntee ”oman nykyisyytemme historiallisuus”<sup>212</sup>.

Keskenään erilaisen taiteen tiheämpi rinnakkainen esiintyminen ei tarkoita sitä, että sen hyväksyminen lisääntyisi simultaanisesti. Nykypäivän *toive* erilaisuuden hyväksymisestä ei ole todiste suvaitsevaisuuden toteutumisesta. Tuntuu, että 80-luvulla alkaneen taiteen ”räjähdysmäisen monipuolistumisen” nähdään jatkuneen siitä asti. Tällaisia näkemyksiä voisi niin ikään olla tarpeen kyseenalaistaa. Näyttää, että 80-luvulla oltiin varsin ennakkoluulottomia: ainakin moniääninen ilmaisu sallittiin tai sitä suvaittiin. Retoriset keinot taiteessa ja sen kommentoimisessa olivat kenties erilaiset kuin tänään, mutta yksittäisten eriävien mielipiteiden ilmaisu saattoi olla jopa vapaampaa. Taiteen kentässä anakronistinenkin ilmaisu sallittiin, kun nykyään hiukankin vanhahtava teema lakkaa olemasta kiinnostava, koska ei vastaa taidemaailman sisäistä konsensusta terävimmästä taiteesta – konsensusta, joka on varsin nopeasti muuttuva.<sup>213</sup>

On merkille pantavaa, että 80-luvun aikana ilmestyneissä keskisuomalaisissa sanomalehdissä taideyleisöjen aliarvioimisesta tai niin sanotusti varman päälle pelaamisesta ei näy juuri merkkejä. Näyttää siltä, että eräänlainen nykyajalle tyypillinen varovaisuus ei ollut vielä noussut ajankohtaiseksi. Taideinstituutiot vaikuttavat ainakin jossain määrin olleen mukana pelottomassa kokeilunhalussa. Esitettiin taidetta, joka saattaisi ravistella ja jopa todennäköisesti herättää närää. Taloudellisen nousukauden olosuhteet 80-luvulla

---

<sup>211</sup> Kuusamo 1996, 20-24.

<sup>212</sup> Kuusamo 1996, 24.

<sup>213</sup> Rautio 2016, 43-44.



oletettavasti osin vapauttivat taidemaailmaa miellyttämisen pyrkimyksistä ja varovaisuudesta. Taloudellisten resurssien yhdistyessä runsaaseen taidetarjontaan riskeihinkin oli varaa.

Tunnumme nyt elävän eleen ja osoittamisen, itsen paikantamisen aikaa. Siihen kuuluu oleellisesti, että yksittäisen henkilön ajattelematon mielipide uhkaa näyttää kaikkien samassa kulttuurikontekstissa kasvaneiden mielipiteeltä, ellei sitä nopeasti tuomita ja siitä irtisanouduta. Yhteisöllisyyden ja yksilöllisyyden teemat tuntuvat olevan kriisissä tai ainakin ristipaineessa: yhteisöllisyyden perään haikaillaan ja sen merkitys yksilön onnellisuudelle tunnustetaan, mutta samalla yksilön uhrautuminen toisten eteen tuntuu vanhanaikaiselta. Kokemusasiantuntijuus on nousussa ja yksilöllisesti räätälöidyt palvelut ja elintavat ovat avain menestymiseen. Mitä tulee ravintoon, politiikkaan ja asenteisiin, on pyrittävä osoittamaan oma oikeamielisyys. Miten valtavan yksilötietoiset yksilöt sopivat yhteisöihin, joissa toimiminen vaatii kompromisseja? Mitkä voivat olla yksilön oikeudet niiden loukkaamatta toisten oikeuksia?

Tyylin teorit - kuten kaikki muutkin - muodostuvat Kuusamon mukaan aikakauden esittämistä vaatimuksista<sup>214</sup>. Moniäänisessä (*polyfonia*) tai monikatseisessa (*polyskopia*<sup>215</sup>) nykytodellisuudessa saattaa helposti tulla ajatelleeksi, että on mahdotonta sanoa mitään, mikä pitäisi kutinsa. On kuitenkin muistettava, että on voitava tehdä joitakin yleistyksiä voidakseen sanoa edes jotakin. Olisi upeaa nähdä ja kuvailla kerralla koko erilaisuuden kirjo. Tämä haaste lienee yhtä vanha kuin ihmiskunta itse.

Millainen katselmus 80-luvusta tulisi muodostaa? Vuosikymmenen tulkintojen perusteella olisi helppo todeta: mahdollisimman monipuolinen, villi, raju, huumorin sävyttämä, leikkisä, ärsyttävä, provosoiva, kyseenalainen, menneille ja – jos suinkin mahdollista – tulevallekin naljaileva. Marc Blochin mukaan valitsemme, tietoisesti tai tiedostamatta, omia eri tavoin värittyneitä kokemuksiamme rekonstruoidaksemme menneisyyttä. Kuva menneestä on näin ollen varsin erinäköinen eri tarkastelupisteistä. Tutkimuksellista itseriittoisuudelta suojaa lisäksi tietoisuus siitä, että käsityksemme menneestä muuttuu taukoamatta.<sup>216</sup>

Tarkastellessa 80-luvun taiteesta kirjoitettuja tekstejä voi havaita yhtäläisyyksiä 2010-luvun taiteen ympärillä käytäviin diskursseihin. Moniäänisyys, taiteen kokijan roolin korostuminen ja monet pienet taiteen tarinat ja yleisöt suurien sijaan vilahtelevat tämän tästä keskusteluissa.

---

<sup>214</sup> Kuusamo 1996, 169.

<sup>215</sup> Jaukkuri 2011, 159.

<sup>216</sup> Bloch 2003, 91-103.

Millainen vaikutus 80-luvun ilmaisun vapautumisella ja monipuolistuneilla mahdollisuuksilla on ollut taiteen muuttumiseen sellaiseksi kuin se on nyt? Vuosikymmen oli monessa mielessä erilainen kuin omamme. Se muodosti taiteen tekemiselle kontekstin, jolla ei ole yhtä totuutta. Saattaa olla, että maailma on nyt hiukan suvaitsevaisempi ja monikatseisempi, mutta jotakin voisimme kenties oppia 80-luvun ajattelusta. Vuosikymmenestä nousee esiin kaksi tärkeää asiaa, jotka toteutuivat hienosti ainakin ajoittain: ilmaisun vapaus ja erilaisuuden salliminen. Vapauteen – jonka tuolloin osaltaan mahdollistivat tyystin erilaiset taloudelliset suhdanteet – tulisi jatkossakin pyrkiä. Taiteellinen vapaus tuntuu olevan arvo, joka nähdään tärkeänä laajalla rintamalla. Voisimmeko onnistua luomaan taiteilijoille 80-lukulaisen vapaan ja rohkean ilmaisun olosuhteet ilman jatkuvan talouskasvun ja kuluttamisen eetosta? Toinen vuosikymmenen hieno piirre näyttää olleen keskenään todella erilaisen ilmaisun salliminen. Taide koetaan aina myös yksilöllisesti. Erilaisuuden vaaliminen toteutuu vasta, kun opimme hyväksymään myös sellaisen taiteen olemassaolon, joka ei miellytä meitä. Toisten tarkoituksellinen loukkaaminen ei tietenkään ole suotavaa, mutta taiteelta ei pitäisi edellyttää liiaksi pyrkimistä varovaisuuteen tai kaikkien miellyttämiseen.

Edellisen jatkeeksi voidaan todeta, että kohderyhmien muotoilu on tärkeä osa kokoelmanäyttelyyn – kuten minkä tahansa muunkin esillepanon – näyttelyviestintää. Suunnittelussa tulisi kysyä, mikä on kohderyhmä: näyttelyn kohdistaminen ”kaikille” ei ole mahdollista.<sup>217</sup> 80-lukua esitellessä oleellisia kysymyksiä voisivat olla, millainen kohderyhmä olisivat esimerkiksi 80-luvulla nuoruuttaan eläneet museokävijät. Entä mitä näkökulmia näyttelyyn voitaisiin löytää tämän päivän nuorille? Tärkeä kysymyssana on myös *miksi*, ja se laajenee useille näyttelyn suunnittelun osa-alueille. Miksi näyttelyyn on valittu juuri nämä teokset? Miksi 80-luvun taide on sellaista kuin on?

Tarinoilla voidaan luoda kontekstia näyttelylle<sup>218</sup>. Jyväskylän taidemuseossa on alustavasti ajateltu, että näyttelyssä kävijöitä voisivat kuljettaa sarjakuvan muotoon puetut tarinat ja kenties taiteilijoiden kertomukset taiteesta. Taidemuseon arkistossa olevista 90-luvulla tehdyistä haastatteluista on suunniteltu otettavan osia näyttelytilassa kuunneltavaksi. Kävijä voisi tempautua vuosikymmenten päähän taiteilijoiden tarinoiden mukana. Niiltä osin vastattaisiin myös osittain näyttelysuunnittelussa oleellisiin kysymyksiin kertojasta. Museossa on myös ollut suunnitteilla selkeä ja yksinkertainen teosten yhteydessä sovellettava kuvakieli,

---

<sup>217</sup> Hällström 2011, 39.

<sup>218</sup> Hällström 2011, 37.

joka on monille ennestään tuttu arkielämän toisesta yhteydestä. Ratkaisu on perusteltu, sillä kommunikoimiseen käytetyn kielen tuttuus puhuttelee<sup>219</sup>. Tätä näyttelyn visuaalista kieltä on ajateltu hyödyntää myös näyttelykävijöiden osallistamisessa: kukin saisi itse arvioida teosten ekspressiivisyyttä, kantaaottavuutta, huumoripitoisuutta ja niin edelleen. Tällainen lähestymistapa vaikuttaa kiinnostavalta. Saadaan talteen 2010-luvun ihmisten näkemyksiä siitä, miltä 80-luvun ilmiöt näyttävät nyt.

---

<sup>219</sup> Hällström 2011, 79.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

Jyväskylän grafiikan pajalla oli suuri merkitys monille keskisuomalaisille taiteilijoille 80-luvulla. Paja tarjosi suurelle joukolle taiteilijoita ja harrastajia taidegrafiikan erityisesti tarvitsemat puitteet. Grafiikan pajan voi nähdä toimineen helposti lähestyttävänä taideinstituutiona, jonka läpi taiteen monet muodot saattoivat vapaasti liikkua taiteen tekijöiltä sen kokijoille – olipa mittakaava valtakunnallinen tai kansainvälinen. Pajan perustaviin toimintaedellytyksiin vaikuttivat kaupungin hallintoelimet, Alvar Aalto -museo ja läänintaiteilijajärjestelmä, jotka muodostivat toiminnan kehykset. Paja näyttää silti olleen hämmästyttävän taidevetoinen yksikkö, jonka toimintaan taiteilijapersonat ja yksilöt vaikuttivat myös sisältä päin. Läänintaiteilijoiden merkitys pajan monipuoliselle toiminnalle oli suuri: he ovat laittaneet likoon oman persoonansa ja kontaktejaan vaivojaan säästelemättä. Pajasta haluttiin muodostaa elävä ja innostava työskentely-ympäristö taiteilijoille. Pajan ilmapiiri koettiin nostattavana, ja haastattelemieni taiteilijoiden uralle pajalla on ollut erityinen merkitys: siellä opittiin ja opetettiin menetelmiä ja verkostoiduttiin. Jyväskylän grafiikan paja näyttäytyy paikkana, jossa on toteutunut van Maanenin artikuloima tavoite polusta institutionaalisen ajattelun ja taiteen konkretian välillä.

Taidegrafiikkaan viittaaminen demokraattisena taidemuotona perustunee tavallisesti sen saavutettavuuteen ja edullisuuteen suhteessa toisiin taidelajeihin – tämä näkökulma on kuitenkin taiteen ostajan ja katselijan. Taidegrafiikan tekijän näkökulmasta vaatimukset tilojen ja välineistön suhteen sen sijaan ovat suhteellisen korkeat, minkä vuoksi grafiikan tekemisen olosuhteet eivät ole aina kovin saavutettavia. Juuri erityisiä työskentelyolosuhteita vaativa taiteenlajin luonne onkin kenties vaikuttanut siihen, että taidegrafiikassa vaikuttaa olevan jonkinlaista sisäänrakennettua yhteisöllisyyttä. Aloittelevalla taidegraafikolla ei ole mahdollisuutta omiin prässeihin ja vetokaappeihin, ja välineiden yhteiskäyttöön totutaan uran alkumetreillä. Vaikka suomalaisessa taidegrafiikassa ei ole ollut perinteisesti tapana käyttää vedostajia vaan taiteilija on tehnyt usein kaiken alusta loppuun itse (tähän tuli muutoksia vasta 80-luvulla)<sup>220</sup> – tai kenties juuri siksi – menetelmällisten ratkaisujen etsiminen yhdessä on kuulunut oleellisesti monien taidegraafikoiden ammattitaidon kasvattamiseen.

---

<sup>220</sup> Majara-Delaere 2009, 6.

Taidegrafiikka näyttää muuttuneen 80-luvulla ekspressiivisemmäksi, kokeilevammaksi, leikkisämmäksi ja yksilöllisemmäksi. Vaikka muutosten syyt ovat kyteneet pinnan alla jo paljon ennemmin ja seuraukset ovat vaikuttaneet taiteeseen sen jälkeen, monet muutokset kyllä näyttävät pyrkineen pintaan juuri 80-luvulla. Vuosikymmenen maaperä vaikuttaa olleen uudistushenkisille pyrkimyksille erityisen hedelmällinen. Taiteen ostamista ja myymistä vauhditti talouden noususuhdanne. Nuorten taiteilijoiden debyyttinäyttelyistä kohistiin, ja suomalainen nykytaiteilija saattoi olla julkisuuden henkilö omana aikanaan. Arvomaailma vapautui uuden sukupolven ja kenties kansainvälistymisen mukanaan tuoman erilaisuuden näkymisen seurauksena. Trendit eivät itsessään olleet upouusia, mutta yllättävä oli kenties mittakaava, jossa kaikki tapahtui.

Menetelmien runsastuminen lisäsi yksilöllisen ilmaisun mahdollisuuksia taiteen tekemisessä. Uusiin menetelmiin perustuvia kokeiluja tehtiin, ja jotkut taiteilijat ravistelivat konventioita rohkeasti. Taiteen osa-alueiden rajojen kaatumisesta tuskin voidaan kuitenkaan puhua. Maalauksen, taidegrafiikan ja kuvanveiston kategorian säilyivät, mutta niiden sisäiset menetelmälliset mahdollisuudet kasvoivat ja ehkä visuaaliset lopputulokset muistuttivat toisiaan aiempaa useammin kategorioista piittaamatta. Käynnistyi taiteenlajien kasvukausi, jonka jälkeen niitä oli muutaman sijaan toistakymmentä ja rajanveto – jos sellaiselle vielä tarvetta oli – alkoi käydä problemaattiseksi. Ainakin erilaiset taidemuodot tulivat näkyvämmiksi ja laajempaan tietoisuuteen, koska niitä alettiin nimetä. Erilaisia muotoja oli ollut jo paljon ennenkin, mutta karsinat olivat olleet ahtaampia, ja siksi ne olivat pullistelleet erilaisista taiteellisista pyrkimyksistä. Taiteen keskenään kovin erilaisten lajien kamppailu saman kategorian sisällä tuskin oli kovin usein kannustavaa. Aiempaa useammat kategoriat kenties auttoivat ilmaisun rikastumista edelleen, sillä muutaman määritelmän ei enää tarvinnut sulkea sisäänsä kaikkea. Itse asiassa teoksen määrittely jonkun tietyn lajin alle alkoi oletettavasti menettää 80-luvulla kiinnostavuuttaan. Muilla asioilla oli enemmän painoarvoa kuin sillä, voidaanko teosta kutsua vaikkapa taidegrafiikaksi.

Kategorioiden runsastumisella voi olla jotakin tekemistä sen kanssa, että vuosikymmenen taide tuntuu vapautuneelta. Ei liene sattumaa, että vuosikymmenen tyylistä nostetaan yhä uudelleen esiin juuri se, mikä tuntui rohkealta, vapaalta, leikkisältä ja yksilölliseltä. Pyrkimykset tuntuvat edelleen sellaisilta tarkasteltaessa 80-luvun tapahtumia kontekstissaan. Se tapa, jolla perinteitä haluttiin kyseenalaistaa ja ironisoida *oli* rohkeaa. Kaikki uusi toki tehtiin vanhasta ponnistaen, kuten aina ennenkin: uudistajien etujoukossa olevat

taidegraafikot olivat tehneet nokiset mezzotintonsa ja arvostivat saamiaan perinteisiä oppeja ja menetelmällisiä perustaitojaan. Oppeja saattoi nyt kuitenkin aiempaa ennakkoluulottomammin käyttää erilaisiin tarkoituksiin, jotka olivat yksilöllisiä ja omannäköisiä. Yksilölliseen suuntaukseen ja tarkastelemistani taidegraafikoista erityisesti Tuula Moilasan ja Tarja Teräsvuoren 80-luvun tuotantoon tuntuvat sopivan Maaretta Jaukkurin ajatukset puheenkaltaisesta kuvakerronnasta. Hänen mukaansa muun muassa Outi Heiskasen, Raimo Reinikaisen ja Hannu Väisäsen kuvaamisen tapa muistuttaa yksilöllistä puhetta, joka on lähtöisin persoonasta.<sup>221</sup>

*Heidän taiteessaan on tuntu, että [...] taiteilija omalla äänellään, joka heidän tapauksessaan on tehdä kuvaa, kertoisi tapahtumista.*<sup>222</sup>

Edellä lainattuun Jaukkurin luonnehdintaan puheenkaltaisesta kuvakerronnasta kytkeytyy samanlaista kertovaa äänettömyyttä kuin taiteen tekemiseen elimellisesti liittyvässä hiljaisuudessa, josta Jyrki Siukonen toteaa: "[...]tekemisen juoni ja sanojen punos ei ole sama"<sup>223</sup> Siukonen pohtii syvällisemminkin työn konkreettisen tekemisen ja sanomisen tapoja, taiteen tekijöille periytynyttä sanallistamisen "sietämätöntä vaikeutta" kuvataiteen näkökulmasta. Hänen mukaansa taiteilijan työhuoneellaan ilman sanoja materiaalien ja työkalujen kanssa käymä keskustelu on tyystin toisenlaista kuin se puhe, jonka keskellä teokset ovat museossa ja galleriassa<sup>224</sup>. Kenties joidenkin taiteilijoiden kuvissa on mahdollista nähdä pilkahdus tuosta hiljaisesta dialogista.

Yksilölliset pyrkimykset voidaan nekin nähdä yhdestä tarkastelupisteestä yksilöllisinä, toisesta vuosikymmenen tyyppillisenä tyylinä. Vastausta ajan visuaaliseen ilmeeseen voi etsiä vuosikymmenen aikana tehdyistä teoksista, mutta yhtä hyvin niistä perusteista ja näkökulmista, joista käsin muodostamme näkemyksiämme niistä. Rautio näkee 80-luvun taiteessa regressiivisyyttä, paluuta "värittämisen tai maalaamisen yksinkertaiseen hurmioituneeseen liikkeeseen, sellaiseen asioista hurmaantumiseen, joka on tyyppillistä puberteetti-ikäiselle[...]"<sup>225</sup> Tekstin lomaan liitetyt Rosa Liksomien huopakynätyöt, kolme piirustusta sarjasta *Lauantai-iltana* (1985) tuntuvat sopivan hyvin yksiin Raution näkemysten kanssa. Vuosikymmenen ilmapiirissä saattoi tuntea kihelmöivää odotusta, maailmanlopun tai -

---

<sup>221</sup> Jaukkuri 2011, 138-143.

<sup>222</sup> Jaukkuri 2011, 142.

<sup>223</sup> Siukonen 2011, 9.

<sup>224</sup> Siukonen 2011, 85.

<sup>225</sup> Rautio 2016, 40.

alun – ehkä kummankin. Aavisteleva, vielä tunnistamaton tunne pyrki vimmaisesti ulos taiteen eri muodoissa.<sup>226</sup> Rautio kuvailee vuosikymmenen taidetta toteamalla, että ”aiemman tekemisen monensuuntaisten häntien” lisäksi 80-luvulla näkyy lisäksi ”se ´sähkö´, ´värikäs´, ´ekspressiivinen´ ja ´romanttinen´ kasaritaide – yhtenä monista”. Hän viittaa tiettyyn vuosikymmenen tyyliin, joka saattoi olla melko yhtenäinenkin, niin että 80-luku on hänen mukaansa mahdollista tunnistaa eri taiteilijoiden tuotannosta. Toisaalta Rautio toteaa, että 1950- ja 60-luvuilla taide näyttää olleen kokonaisuudessaan ”samannäköisempää”, eikä vastaavaa taiteen yhdenmukaistamista 80-luvulla nähty. Vuosikymmen salli taiteessa jopa anakronistisen ilmaisun, ja oli ”monenkaltainen”.<sup>227</sup>

Vaikuttaa siltä, että 80-luvun ilmaisun monenkirjaisuus ja keskinäinen ristiriitaisuus eivät päästä helpolla vuosikymmenen taiteen tulkitsijoita. Raution havainnot 80-luvun visuaalisuudesta ovat samaan aikaan hämmästyttävän tarkkanäköisiä ja keskenään täydellisen ristiriitaisia. Kenties juuri hänen muotoilemansa, sisäiset jännitteet hyväksyvä ja riittävän monitahoinen, tulkinta onnistuu luomaan mahdollisimman tarkan kuvan 80-luvusta. Tai ehkä kaikki pyrkimykset vuosikymmenen tyylin kiteyttämiseksi ovat sittenkin vastoin niin sanottua 80-luvun ydintä. On kuin yrittäisi tiivistää yhteen lauseeseen satoja sivuja pitkän polveilevan romaanin.

---

<sup>226</sup> Bonelius 2016, 6.

<sup>227</sup> Rautio 2016, 42-43.

## Lähteet ja kirjallisuus

### Painamattomat lähteet

#### Jyväskylän taidemuseo (JTM); Jyväskylä

Alvar Aalto -museon vuosi- ja toimintakertomukset 1967-1991:

Alvar Aalto -museoseura, Jyväskylän taidekokoelmat ry: Vuosikertomus 1974

Alvar Aalto -museoseura, Jyväskylän taidekokoelmat ry: Vuosikertomus 1975

Alvar Aalto -museoseura, Jyväskylän taidekokoelmat ry: Vuosikertomus 1978

Alvar Aalto -museo, Jyväskylän kaupunki: Toimintakertomukset 1979-1991

Haastattelut:

**Hietaharju**, Mikko: 27.9.2018

**Markkanen**, Jyrki: 23.8.1995 ja 21.1.2019

**Moilanen**, Tuula: 15.2.2019

**Neuvonen**, Kirsi: 15.8.1995 ja 25.9.2018

**Teräsvuori**, Tarja: 4.10.1997 ja 16.1.2019

**Uusitalo**, Riitta: 23.8.1995

**Virta**, Ulla: 22.8.1995

#### Grafiikka- ja valokuvakeskus Ratamo (GVR); Jyväskylä

Grafiikan paja: Toimintakertomus 1986

Grafiikan paja: Toimintakertomus 1987

Halosen talo: Toimintakertomus 1988

Grafiikkakeskus: Toimintakertomus 1989

Grafiikkakeskus: Toimintakertomus 1990



Grafiikkakeskus: Toimintakertomus 1991

Grafiikkakeskus: Toimintakertomus 1992

Grafiikkakeskuksen toimintakertomus 1993

Grafiikkakeskuksen toimintakertomus 1994

Karen Kuncin puupiirroskurssin ojalistujat (s.a.). Grafiikan kannatusyhdistys Graka ry:n asiakirjat

**Partanen**, Jukka (s.a.): "Kansainvälistä grafiikanpajatoimintaa Jyväskylässä" -esittelymateriaali

Taiteen edistämiskeskus, Keski-Suomi (TAIKEKS); Jyväskylä

Keski-Suomen läänintaiteilijat. 20.5.1998

Läänintaiteilijajärjestelmä tienhaarassa (s.a.). Kymen läänin taidetoimikunta.

**Nuoreva**, Marjatta: Läänintaiteilijan toimintakertomukset vuosilta 1983-1986

**Teräsvuori**, Tarja: Läänintaiteilijan toimintakertomukset vuosilta 1988-1989

#### *Lehtiartikkelit*

**Kinanen**, Auli 1984. "Näköispatsaita näkymättömästä". Keskisuomalainen maakuntalehti Vastin N:o 11, 15.3.1984. Jyväskylän taidemuseo.

**L-T**, M 1983. "Naisen unohdettua historiaa etsimässä". Sanomalehti Keskisuomalainen 11.9.1983. Jyväskylän taidemuseo.

#### *Internet-lähteet*

**Asadpoor**, Johanna; Mustonen, Milka & Mäkinen, Marketta ym. (s.a.). *Mistä taide on kotoisin?* URL <http://www3.jkl.fi/taidemuseo/aloitus.htm>. Viitattu 23.5.2019.

Ehtiihän sinne Pariisiin myöhemminkin: *Kuvataidetta Keski-Suomessa 1947–1973*. Jyväskylän taidemuseon internet-sivut. URL <https://www.jyvaskyla.fi/jyvaskylan->

[taidemuseo/nayttelyt/nayttelyarkisto/2014-nayttelyt/ehiihan-sinne-parisiin-myohemminkin](http://taidemuseo.nayttelyt.nayttelyarkisto/2014-nayttelyt/ehiihan-sinne-parisiin-myohemminkin). Viitattu 23.5.2019.

Matkalla maan keskipisteeseen -näyttelyt. Matkalla maan keskipisteeseen –näyttelyiden internet-sivut. URL<http://matkalla.keskisuomentaide.fi/nayttelyt/>. Viitattu 23.5.2019.

**Rantala, Kati** 2013. *Kankaanpäässä osoitetaan mieltä - taidekoulu taas uhattuna*. Yle Kulttuuri 8.5.2013. URL<https://yle.fi/uutiset/3-6630635>. Viitattu 11.4.2019.

## Kirjallisuus

**Ahmio, Heli** 1998. *Jyväskylän grafiikan paja : kehittyminen valtakunnalliseksi grafiikan keskuksiksi 1978-1988*. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

**Ahmio, Heli** 1998. Liite 5: ”Jyväskylän grafiikan pajan kurssitoiminta vuosina 1978-1988”. *Jyväskylän grafiikan paja : kehittyminen valtakunnalliseksi grafiikan keskuksiksi 1978-1988*. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

**Bloch, Marc** 2003. *Historian puolustus*. Helsinki: Artemisia edizioni.

**Bonelius, Elina** 2016. ”Antaa palaa!”. Teoksessa Valjakka, Timo (toim.) 2016, *Palavat tornit : otteita Suomen taiteen 1980-luvusta = Burning towers : excerpts from the Finnish art of the 1980s*. Kouvolan taidemuseon julkaisuja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

**Elovirta, Arja** 1998. ”Katseen kuviteltu viattomuus”. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) 1998. *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

**Hällström, Jaana** af 2011. *Näyttelyviestintä*. Suomen museoliiton julkaisuja. Sastamala: Vammalan Kirjapaino Oy.

**Hämäläinen-Forslund, Pirjo** 1996. *Tervetuloa taidenäyttelyyn*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

**Jaukkuri, Maaretta** (; Eskelinen, Kirsi ; Amos Andersonin taidemuseo) 2011. *Muutosten pyörteissä: Suomalaista kuvataidetta 1960-80 -luvuilta*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia. Hämeenlinna: Kariston kirjapaino Oy.

**Kallio, Rakel** 1998. ”Tyyli – taiteen näennäinen itsestäänselvyys”. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) 1998. *Katseen rajat: Taidehistoria metodologiaa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

**Kivirinta, Marja-terttu** 2003. ”Rajat murtuvat”. Teoksessa Sederholm, Helena ym. (toim.) 2003, *Pinx. Maalaustaide Suomessa: Siveltimen vetoja*. Porvoo: WS Bookwell OY.

**Kivirinta, Marja-Terttu ; Rossi, Leena-Maija** 1991. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

**Kuusamo, Altti** 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Tammer-Paino Oy.

**Laitinen, Kari; Moilanen, Tuula & Tantt, Antti** 1999. *Puupiirroksen taito – Öljyväripuupiirros ja japanilainen vesiväripuupiirros*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu. Keuruu: Otavan kirjapaino OY.

**Lehtinen, Tuula** 2010. *Syväpaino – Metalligrafiikan uudet ja perinteiset menetelmät*. Aalto-yliopiston taideteollisen korkeakoulun julkaisu. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

**Lukkarinen, Ville** 1998. ”Taiteen kielet”. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) 1998. *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

**Lindblom, Sandra** 2016. ”Mielikuvituksen ulottuvuudet - Kuvatyylyttelyä Georges Mélièsin elokuvissa ja 1900-luvun alun postikorteissa”. Teoksessa Kalha, Harri (toim.) 2016, *Kummat kuvat - Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*. Tallinna: Meedia Zone OÜ.

**Maanen, Hans van** 2009. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

**Majara-Delaere, Minka** 2009. *Metalligrafiikan vedostajien ammattikunta Ranskassa*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

**Mikkonen, Kai** 2005. *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Tampere: Tammer-Paino Oy.

**Paakkunainen, Anne** 1996. *Värillisiä reduktiopuupiirroksia : Maija Kumpulainen-Sokan, Annu Vertasen ja Ulla Virran grafiikkaa vuosina 1986-1996*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

**Rautio**, Pessi 2016. "Hetki kaikki muuttui – Tai hetken ajan tuntui siltä". Teoksessa Valjakka, Timo (toim.) 2016, *Palavat tornit : otteita Suomen taiteen 1980-luvusta = Burning towers : excerpts from the Finnish art of the 1980s*. Kuvolan taidemuseon julkaisuja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

**Räihä**, Ilona 2016. "Rajojen härnääjä - Claude Cahun ja surrealistinen esinesommitelma". Teoksessa Kalha, Harri (toim.) 2016, *Kummat kuvat - Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*. Tallinna: Meedia Zone OÜ.

**Sandqvist**, Gertrud 2016. "Kappale, joka toistaa esikuvansa muut kuin toiminnalliset piirteet". Teoksessa Valjakka, Timo (toim.) 2016, *Palavat tornit : otteita Suomen taiteen 1980-luvusta = Burning towers : excerpts from the Finnish art of the 1980s*. Kuvolan taidemuseon julkaisuja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

**Siukonen**, Jyrki 2011. *Vasara ja hiljaisuus: Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Tampere: Juvenes Print- Tampereen Yliopistopaino Oy.

**Syrjälä**, Maya 2019. *Jyväskylän grafiikan paja taideinstituutiona ja toimintaympäristönä 1980-luvulla*. Taidehistorian kandidaatintutkielma, Jyväskylän yliopisto.

**Valjakka**, Timo 2016. "Noin kolmekymmentäviisi vuotta sitten". Teoksessa Valjakka, Timo (toim.) 2016, *Palavat tornit : otteita Suomen taiteen 1980-luvusta = Burning towers : excerpts from the Finnish art of the 1980s*. Kuvolan taidemuseon julkaisuja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

**Vilkuna**, Anna 1997. *Väristä elävä grafiikka : suomalaisen metalligrafiikan värillinen murros 1980-luvun alussa*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

**Väisänen**, Hannu (s.9-15); Nyrhinen, Tiina (s.16-135), 2003. *Vedostuksia: Suomalaista taidegrafiikkaa 2000-luvulta*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

## Liitteet

Liite 1. Taidemaailman osa-alueet ja niiden väliset suhteet; Taidemaailman toiminta yhteiskunnallisella tasolla. (van Maanen 2009, 12: kirjoittajan oma suomennos ja muotoilu)

| Toiminnan →<br>alueet<br>↓           | TUOTANTO  | VÄLITYS   | VASTAANOTTO  | KONTEKSTI   |
|--------------------------------------|---|---|--|---|
| <b>ORGANISATORISET<br/>RAKENTEET</b> | tuottavat<br>instituutiot:<br>niiden<br>ominaisuudet,<br>määrä,<br>suhteet                    | tapahtumapaikat:<br>niiden<br>ominaisuudet,<br>määrä, suhteet                                   | potentiaaliset<br>kokijat ja<br>kokijaryhmät:<br>niiden rakenteet,<br>toiveet, tarpeet | taiteiden asema<br>muiden<br>käytäntöjen<br>joukossa                      |
| <b>PROSESSIT</b>                     | esteettisten<br>tuotosten<br>alkuun<br>saattaminen<br>ja erilaiset<br>valmistamisen<br>muodot | esteettisten<br>tuotosten erilaiset<br>suunnittelun,<br>tarjonnan ja<br>markkinoinnin<br>muodot | erilaiset<br>esteettiseen<br>osallistumisen ja<br>sen<br>vastaanottamisen<br>muodot    | taidekokemusten<br>toimivuus muissa<br>yhteiskunnallisissa<br>rakenteissa |
| <b>TULOKSET</b>                      | esteettisten<br>tuotosten eri<br>lajit ja määrä   | esteettisen<br>kokemisen<br>tilanteet<br>(taidetapahtumat)                                      | erilaisten<br>sosiaalisten/<br>yhteiskuntaryhmien<br>esteettiset<br>kokemukset         | (uudet)<br>kollektiiviset<br>käsitykset<br>maailmasta                     |

## Liite 2. Tyylin rakenne.



## KUVA

Miten?

menetelmät, käytännöt

Mitä?

sisällöt, muodot, aiheet

## IHMINEN

Kuka?  
Miksi?

Tekijä

Kokija

**henkilökohtaiset motiivit****persoonalliset tavat:**

prosessoida

assosoida

käsittää

tulkita

## KONTEKSTI

Miksi?

**motiivit:**

ilmaisu

tarve

vaikuttaminen

Milloin?

Missä?

**ympäröivät ajalliset ja paikalliset ominaispiirteet:**

aiheet

motiivit

yhteiskunnat

kulttuurit

tapahtumat

TUNNELMA

## Kuvat



Kuva 1. Maija Kumpulainen-Sokka (1988): *Tuuli*. Puupiirros.

Jyväskylän taidemuseon arkisto



Kuva 2. Erkki Hervo (1967): *Uvertyyli*. Puupiirros.

Jyväskylän taidemuseon verkkosivut:

<http://www3.jkl.fi/taidemuseo/oravienaarteita/olohuone/pic24.html>





Kuva 3. Jyrki Markkanen: *Turva* (1987). Akvatinta, mezzotinto, viivasyövytys.

Jyväskylän taidemuseon arkisto



Kuva 4. Jyrki Markkanen: *Man Screens* (1997). Akvatinta, fotoetsaus.

Jyväskylän taidemuseon arkisto