

**KOLORISMIN VOIMA –
Rafael Wardin taiteen ja kuvallisen ajattelun taustatekijöitä**



Wardi, Rafael. *Rukousnauha*, 1965, öljy kankaalle

Taidehistorian pro gradu -tutkielma

Anita Schadevitz

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto 2010

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Anita Schadevitz	
Työn nimi – Title Kolorismin voima – Rafael Wardin taiteen ja kuvallisen ajattelun taustatekijöitä	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Joulukuu 2010	Sivumäärä – Number of pages 81 + kuvaluettelo 6, kuvat 25 ja lähteet 9 = 121
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Taidemaalari Rafael Wardi (s. 1928) tunnetaan parhaiten koloristisista maalauksistaan ja keltaisesta väristään. Hänet muistetaan myös sairauden ja vanhuuden esiin nostamisesta 1990-luvun lopulla sekä muutokuvaperinteen rikkomisesta presidentti Tarja Halosen muutokuvalla vuonna 2002. Selvitän pro gradussani Rafael Wardin taiteellisia lähtökohtia ja henkistä taustaa sekä tarkastelen hänen taiteensa kehitykseen vaikuttaneita asioita. Asetan Wardin hänen oman aikansa historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Tutkin hänen kotitaustaansa, opiskeluaikaansa matkoineen sekä 1940-50 -lukujen modernismin merkitystä Wardin taiteelle. Kartoitan myös juutalaisen kulttuurin perinnön vaikutusta hänen tyyliinsä ja töidensä sisällön syntyyn. Tärkeimpänä tutkimusaineistona ovat olleet Wardin maalaukset koko hänen uransa ajalta. Lähteinä olen käyttänyt aikalaisten kriitikkojen kirjoituksia, näyttelyluetteloita, Wardista kirjoitettuja kirjoja, hänen omia tekstejään sekä modernismiin ja juutalaisuuteen liittyvää kirjallisuutta.</p> <p>Varsinainen modernismi saapui Suomeen abstraktina taiteena 1940-luvun lopulla, ensin lähinnä konkretismin muodossa. Ranskalaistyyllisestä maisema- ja asetelmamaalauksesta muodostui Suomen taiteeseen sotien jälkeen toinen modernistinen suunta, jolle oli tyypillistä puoliabstrakti ilmaisu sekä lyyrinen värienkäyttö. Maire Gullichsen teki suomalaisen modernin taiteen hyväksi merkittävän työn. Hän perusti Helsinkiin Pariisin mallin mukaisen Vapaan taidekoulun vuonna 1935, jossa Wardi opiskeli vuosina 1947-48. Wardi on Suomen taidetta uudistaneen modernismin kasvattama, Vapaa taidekoulu antoi hänelle värit sekä formalistisen idean. Wardi poimi modernismista asioita – kuten ei- luontoa jäljittelevän ilmaisun – joita hän käytti välineinä saadakseen tuotua esiin oman sanottavansa. Postmodernit suuntaukset kuten uusekspressionismi eivät ole vuosikymmenten saatossa vaikuttaneet Wardin taiteeseen. Hän on yhä modernisti ja se näkyy hänen töidensä kolorismissa sekä abstraktiin ilmaisuun perustuvassa sommittelussaan.</p> <p>Wardi on lähtöisin juutalaisesta perheestä. Kaksi vanhaa sukua, isän puolen venäjänjuutalainen sekä äidin perheen edustama baltialainen hasidistinen perinne loivat Wardin lapsuudenkotiin vahvan ortodoksisjuutalaisuuden ja moninaisuuden tradition. Aikuisena Wardi ei ole ollut tapoja noudattava uskova, mutta juutalaiset arvot elävät ja tulevat esiin hänen taiteessaan erityisenä valona, ekspressiivisyytenä, omaleimaisena mielikuvituksena sekä kokonaisvaltaisena suhtautumisena ympäröivään maailmaan – eräänlaisena sosiaalisena myötätuntona. Juutalaisuus on antanut hänen taiteeseensa hengen, sisällön. Wardin työskentelyssä on olennaista tunteiden ilmaisu, hän rakentaa niiden herkkyyden, voiman ja dynamiikan valosta ja väreistä. Wardin kolorismiin ei ole kuitenkaan riittänyt pelkkä tunne, tueksi on tarvittu tieto ja välineet; taiteen pitkä historia ja modernismi.</p>	
Asiasanat – Keywords Rafael Wardi, 1950-luku, modernismi, juutalaisuus, kolorismi, henkisyys	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Aiheen esittely ja tutkimuskysymykset	
1.2 Taiteilijan julkinen profiili ja aikaisempi tutkimus	
1.3 Tutkimuksen rakenne, metodit ja lähteet	
2 TAUSTATIETOA	7
2.1 Modernismin ideologiaa	
2.2 Modernismi Suomessa	
2.2.1 Modernismin ensimmäinen vaihe	
2.2.2 Modernismin toinen vaihe	
2.3 Lyhyt johdatus juutalaisuuteen	
2.3.1 Jakamaton kokonaisuus	
2.3.2 Juutalaista mystiikkaa: kabbala ja hasidismi	
3 RAFAEL WARDI	25
3.1 Perhe	
3.2 Lapsuudenkoti	
3.3 Opinnot	
4 TAITEELLINEN TYÖSKENTELY	33
4.1 1940-luvulta 1980-luvun loppuun	
4.2 Vuodesta 1990 vuoteen 2009	
4.3 Keskeiset sarjat	
4.3.1 Työskentely ja välineet	
4.3.2 Väri ja valo	
4.3.3 Muodonmuutos	
4.3.4 Esimerkkejä keskeisistä teemoista sarjoina	

5 RAFAEL WARDIN SUHDE MODERNISMIIN JA JUUTALAISUUTEEN	50
5.1 Modernismia Wardin taiteessa	
5.1.1 Ekspressionismi	
5.1.2 Intimismi	
5.1.3 Impressionismi	
5.1.4 Kubismi	
5.1.5 Abstrakti	
5.1.6 Informalismi ja abstrakti ekspressionismi	
5.1.7 Marc Chagall ja Rafael Wardi	
5.1.8 Suomalainen modernismi	
5.2 Juutalaisen kulttuurin perintö Wardin taiteessa	
5.2.1 Wardin ajatuksia juutalaisuudesta	
5.2.2 Juutalaisuutta Wardin taiteessa	
6 MARK ROTHKON JA RAFAEL WARDIN TAITEEN UNIVERSAALISUUS	70
6.1 Johdanto	
6.2 Esittävyys ja ei-esittävyys	
6.3 Henkisyys ja tunteet	
7 JOHTOPÄÄTÖKSET	78
8 KUVALUETTELO JA KUVAT	82
9 LÄHTEET	88

1 JOHDANTO

1.1 Aiheen esittely ja tutkimuskysymykset

Tutkiessani laudaturseminaarissani taidemaalari Rafael Wardin pastelliliiduin maalaamaa presidentti Tarja Halosen virallista muotokuvaa kiinnostuin taiteilijan käyttämästä symboliikasta ja viittauksista aiheisiin, jotka olivat näkymättömissä. Löysin niille merkityksiä, mutta jäin pohtimaan kysymystä, mistä symboliikka on lähtöisin. Ymmärsin, että Rafael Wardin työn voi kokea kahdella tavalla; puhtaasti esteettisenä elämyksenä tai etsien sisältöä ja merkityksiä. Taiteen tulkintaan vaikuttaa aina katsojan identiteetti, hänen henkinen perintönsä ja kokemuksensa. Ne vaikuttavat myös taidetta tehtäessä.

Mielenkiintoni selvittää Rafael Wardin taiteen taustatekijöitä, hänen henkilökohtaista taustaansa ja tuotantoaan lähti liikkeelle yksittäisistä fragmenteista, jotka mielessäni yhdistin Wardiin. Hämmästyin tutkiessani Claude Monet'n teoksia ja huomattessani, että viimeisimmät – voisi sanoa abstraktit työt 1910-luvulla – muistuttavat paljon joitakin Rafael Wardin maalauksia. Se voi tietenkin olla sattumaa, mutta myös Monet'n vaikutusta tai luonnollisen kehityksen tulos. Innostuin lukiessani modernismiin liittyvää kirjallisuutta, varsinkin törmättyäni siellä määritelmään “juutalainen ekspressionismi”, jota käytti Clement Greenberg artikkelissaan *Amerikkalaistyylisestä maalauksesta*.¹ Oliko juutalaista taidetta tutkittu noin laajasti?

Tutkimukseni perusajatusta selventää myös taidekriitikko Carl-Johan af Forsellesin kommentti: “Siinä missä modernismin uranuurtajan Lars-Gunnar Nordströmin intentiot ovat taiteellisten keinojen rinnalla epäolennaisia, Wardin kohdalla individualismi vaatii intentioiden esiinnostamista”.² Wardin suhde väriin ja valoon sekä esikuviinsa on mielenkiintoinen hänen persoonallisen tyyliinsä vuoksi.

Wardi yhdistetään usein taiteilijoihin kuten Vincent van Gogh, Edvard Munch, Giorgio Morandi, Pierre Bonnard ja Henri Matisse. Häntä on kutsuttu impressionistiksi, Morandin ja

¹ Greenberg 1961, 110.

² Lindgren 1998, 118-132.

Bonnardin mukaan häntä on nimitetty intimistiksi, sensuaalistiksi ja jälki-impressionistiksi. Uran alkuaikoina hänen taiteestaan löydettiin yhteyksiä kubismiin ja myöhemmin matisselaiseen dekoratiivisuuteen. Wardin abstraktiin kauteen on yhdistetty konkretismi, informalismi ja abstrakti ekspressionismi. On esitetty myös, että Vincent van Goghin, Edvard Munchin tai Oskar Kokoschkan sisäinen tunteen palo olisi ohjannut Wardia ekspressionismin suuntaan. Useissa Suomen taidehistorian teoksissa on Wardi nimetty 50-lukulaiseksi, hän kuului samaan taiteilijaryhmään kuin Tapani Raittila, Per Stenius, Anitra Lucander, Erik Granfelt ja Tuomas von Boehm³. Wardiin on liitetty useiden modernismin “ismien” lisäksi kolorismi sekä tunteet. Tunnettuja asioita ovat myös, että Wardi on lähtöisin juutalaisesta perheestä ja että hänen taiteeseensa on vaikuttanut keskeisesti häntä kulloinkin ympäröinyt miljöö, kuten Lauttasaari ja työhuoneiden sijainnit, sekä läheiset ihmiset ja arjen tapahtumat. Hän on kuitenkin kulkenut selkeästi omaa persoonallista tietään, mutta totta on myös, että hänellä on ollut useita esikuvia taidehistoriassa.

Halusin selvittää tämän tutkimuksen kautta Wardin tyylin syntyyn vaikuttaneita taustatekijöitä sekä tutkia kuinka hänen rikas kuvallinen ajattelunsa rakentuu. Mitä Wardin nuoruudessa taidetta uudistanut modernismi ja hänen juutalainen taustansa merkitsevät hänen taiteelleen ja miten ne ilmenevät hänen tuotannossaan? Tutkiessani vastausta tähän kysymykseen kartoitan Wardin taiteen kehitykseen vaikuttaneita asioita ja niiden ilmentymiä. Tarkastelen hänen henkilökohtaista historiaansa, monikulttuurista lapsuutaan sekä opiskeluaikaansa matkoineen. Yksilön antama merkitys taiteelle on vain yksi puoli, yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti vallitseva ajan tilanne on toinen tärkeä vaikuttaja. Taiteilija löytää oman sanottavansa ja toteuttaa sen ajan antamien mahdollisuuksien ja ideoiden avulla. Taiteilija ei töillään kerro vain näkemystään ympäröivästä maailmasta, vaan antaa parhaassa tapauksessa aivan uuden näkökulman siihen. En paneudu tässä tutkimuksessa Wardin yksittäisten maalausten lähtökohtiin vaan erityisesti tekijöihin, jotka ovat vaikuttaneet hänen arvoihinsa, kuvalliseen ajatteluunsa ja ilmaisuunsa.

³ Nummelin 1998, 312-313.

1.2 Taiteilijan julkinen profiili ja aikaisempi tutkimus

Wardista on kirjoitettu ja julkaistu paljon materiaalia hänen yli 60 vuotta kestäneen uransa aikana; lukematon määrä arvosteluja, haastatteluja, artikkeleita, näyttelyjulkaisuja ja TV- ja radio-ohjelmia. Hänestä on kirjoitettu useita kirjoja, lyhyitä taidehistoriallisia tutkielmia sekä kolme pro gradua. Yleisön mielikuvaa Wardista taiteilijana tuo hyvin esiin Didrichsenin taidemuseoon talvella 2008–2009 koottu retrospektiivinen 80-vuotisjuhlanäyttely. Näyttelyssä kävi yli 25 000 vierasta, joista moni kirjoitti kommenttinsa vieraskirjaan. Juhlanäyttely vahvisti jo olemassaolevaa mielikuvaa siitä, mitä yleisö Wardista tietää; erityisesti kiinnitettiin huomiota Wardin keltaiseen väriin ja sen antamaan voimaan, optimismiin, lämpöön ja valoon. Värit ja siveltimen vedot häkellyttivät, vangitsivat, liikuttivat, antoivat toivoa ja lohtua, inspiroivat ja kertoivat herkkyydestä ja viisaudesta. Wardia kiitettiin tavallisen ihmisen ja arjen ylevöittämisestä ja haurauden kuvaamisesta.⁴

Esittelen lyhyesti pro gradut poimien niistä asiat, jotka ovat omani työni kannalta kiinnostavia. Varhaisimman taidehistorian tutkimuksen kirjoitti Sirkka Raikamo vuonna 1969 Taideteollisessa oppilaitoksessa. Tutkielman nimi oli *Rafael Wardi. Ihminen ja taiteilija*. Raikamo toi esiin Bonnardin vaikutuksen Wardin maalauksissa, lähinnä niiden värähtelevässä värienkäytössä. Hän esitti myös, että ”Wardin ilmaisun kieli on väreissä, hän ilmaisee niillä tunteensa, äly ei yksin riitä. Oleellista ei ole aihe vaan värien keskenäinen sommittelu”.⁵ Olen täysin samaa mieltä tutkittuani Wardin tuotantoa takautuvasti neljäkymmentä vuotta myöhemmin.

Anja Mäkelän pro gradu-tutkielma Wardin maisemamaalauksesta valmistui vuonna 1987 Helsingin yliopiston Taidehistorian laitoksella. Johdannossa Mäkelä kirjoittaa ”Wardin taiteilijauran alun nelivuotisen abstraktin kauden olleen mielenkiintoinen, mutta sitä ei kokonaistuotannon kannalta voi pitää merkittävänä”. Tämä innosti minua tutkimukseni suhteen, koska olin toista mieltä ja perustelen sen tutkimukseni edetessä. Mäkelä esittää myös, että tärkein Wardin opettajista olisi ollut Sigrid Schauman ja tämän valomaalaus. Tästä olen samaa mieltä, kuten myös ajatuksesta, että ”Wardi on väri-ilostaan huolimatta vakava taiteilija,

⁴ Schadevitz 2009, tekijän muistiinpanot 11.4.2009 esillä olleesta juhlanäyttelyn vieraskirjasta.

⁵ Raikamo 1969, 3, 7.

joka uskoo hyvän voittoon”. Anja Mäkelä esittää lopuksi yhteenvedossaan, että Wardi olisi ennen kaikkea ekspressionisti - tätä väitettä puolustan erityisesti tässä tutkimuksessa.⁶

Ritva-Liisa Yrjölän taidehistorian pro gradu Helsingin yliopistossa vuonna 2003 on nimeltään *Värin ja kuvan ulottuvuuksia Rafael Wardin maalauksissa: tekijän ja katsojan koettuja näkökulmia*. Tutkimus selvittää Wardin näkökulmaa tekijänä mutta pääasiassa siinä käsitellään erilaisia taiteen katsomis- ja kokemistapoja. Se keskittyy Galerie Anhavaan vuonna 2001 koottuun Arki ja yleveys -näyttelyyn, siellä esillä olleisiin vanhuuden, sairauden ja hoitokotien kuvauksiin. Yrjölä kirjoittaa ”aiheen koskettaneen jokaista katsojaa; joku piti kuvia rumina ja ankeina, joku näki niissä kauneutta. Vastaajien omat arvot vaikuttivat kokemukseen, yhtäläillä heidän ennakkokäsityksensä, jotka olivat muodostuneet lähinnä median sekä omien kokemusten kautta.” Yrjölä kuvailee myös, että “Wardin töissä voi havaita yhtäaikaista erilaisia tasoja, joista yksi on vetoava tunnetaso, jossa sosiaalisuus ja empatia ilmenevät”. Yrjölä toteaa lisäksi, että “Wardin tyyli liikkuu impressionismista ekspressionismiin ja konkretismiin. Se on abstraktia esittämistä sekä symbolista ja kerronnallista kuvaamista”.⁷ Kaikki kolme tutkimusta vahvistavat mielikuvaa runsaudesta ja moninaisuudesta, joka on Wardista puhuttaessa myös tuttu lehtiartikkeleista, kritiikeistä ja kirjallisuudesta.

1.3 Tutkimuksen rakenne, metodit ja lähteet

Tämä tutkielma on kuvaileva perustutkimus, joka pyrkii tuomaan esiin Wardin taiteellisia lähtökohtia, innoittajia ja henkistä taustaa. Näkökulmana on ollut Wardin asettaminen oman aikansa historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Tutkimukselle taustaksi olen tuonut esiin tietoa suomalaisesta ja kansainvälisestä modernismista. Esittelen myös perusasioita juutalaisuudesta sekä tarkastelen Wardin henkilökohtaista historiaa ja opintoja. Saadakseni kattavan kokonaiskuvan kokoan yhteen hänen työskentelyään sekä keskeistä tuotantoaan koko uran ajalta, vuoteen 2009 saakka. Tuotannon tarkkailussa olen käyttänyt lähtökohtana taidehistorioitsija Liisa Lindgrenin artikkelissa *Jäähyväiset 50-luvulle* kuvaamaa mallia. Sen mukaan taiteilijan tuotanto jaetaan toisiaan seuraaviin vaiheisiin ja kausiin niin, että ne muodostavat kehitystä ilmentävän kokonaisuuden. Opiskeluaikaa seuraa oman ilmaisun etsintä

⁶ Mäkelä 1987, 1, 9, 78, 80.

⁷ Yrjölä 2003, 72, 96-97.

ja kokeileva itsenäistymien. Ilmaisutapansa löytänyt taiteilija siirtyy kypsään kauteen, jota usein ennakoi taiteellinen läpimurto. Seesteisen, myöhäisemmän iän työskentelyn on harvoin nähty tuovan tuotantoon suuria muutoksia.⁸ Laatumani kokonaisuuden pohjalta pyrin yhtäläisyyksiä ja esikuvia tutkimalla tunnistamaan viitteitä modernismiin sekä juutalaiseen kulttuuriin Wardin taiteen kehityksessä. Lopuksi teen vertailevaa tutkimusta kahden juutalaisen taiteilijan, Rafael Wardin ja Mark Rothkon kesken ja pohdin modernismin ja juutalaisuuden universaalia ulottuvuutta heidän taiteessaan.

Kasvatuspsykologinen näkökulma antoi tukea ajatukselleni Wardin lapsuudenkodin merkityksestä sekä nuoruuden taidekoulutuksen ja sen ajan muutosten ilmapiirin vaikutuksesta hänen identiteettiinsä ja luovaan työhönsä. Näkökulman lähtökohtana on ihmisen sosialisatio. Se on kehitys, joka tuottaa identiteetin järjestelmän, joka on arvojärjestelmän ja persoonallisten ominaisuuksien ydin. Sosialisatio tapahtuu kasvuympäristössä kotona ja yhteisössä sekä yhteiskunnan järjestämien koulutuksen kautta. Tärkein vaihe ihmiseksi kasvamisessa on ns. primäärisosialisatio, joka kattaa ne ensimmäiset elinvuodet, jolloin lapsella on tarve turvasuhteen syntymiseen vanhempaan, useinmiten äitiin. Lapsi ei voi valita itselleen merkityksellisiä ihmisiä. Äidin kielen, tunnekielen kautta käsitteet, yhteisön normit ja arvojärjestelmä siirtyvät lapselle ja tähän rakentuu koko tietoisuus, identiteetti. Lapsuuden aikana omaksutut arvot ovaat perustavanlaatuisia sekä usein pysyviä ja voimakkaita.⁹ Yksilöllisyyden kehitys jatkuu läpi koko elämän, mutta lapsuuden ja nuoruuden ikäkausina pidetään merkittävänä ja tärkeinä kehityksen ymmärtämisessä.¹⁰

Wardia koskevassa kirjallisessa lähdeaineistossa olen käyttänyt kirjoittajia, jotka ovat seuranneet Wardin työskentelyä pitkään tai tuntevat hänet henkilökohtaisesti kuten Maija Paavilainen, Martti Anhava ja Carl-Johan af Forselles sekä Eva Wardi ja Timo Valjakka. Vastavuoroisesti olen käyttänyt näkemyksiä myös vähemmän tuntemiltani kriitikoilta ja toimittajilta saadakseni kattavamman ja luotettavamman kuvan. Kirjallinen materiaali koostuu

⁸ Lindgren 2000, 36.

⁹ Pirskanen 2007, 113-114.

¹⁰ Haarti-Kuokkanen 2007, 13.

pääasiassa suomenkielisistä teoksista johtuen aiheen kotimaisuudesta ja tutkimuksen luonteesta perustutkimuksena.

Tärkein tutkimusaineistoni ovat Wardin maalaukset, hänen koko tuotantonsa, jota olen tutkinut taidemuseoiden kokoelmien, huutokauppojen, taideliikkeiden, gallerioiden, näyttelyjen ja kirjallisuuden avulla vuosien ajan. Olen käyttänyt myös kasvatustieteeseen, juutalaiseen kulttuuriin ja uskontoon, modernismiin ja uskonnolliseen taiteeseen liittyvää kirjallisuutta. Lisäksi olen tutkinut ja käyttänyt lähteinä Rafael Wardiin liittyvää kirjallisuutta ja tutkimuksia, näyttelyluetteloita, sanoma-, aikakausi- ja taidelehtien artikkeleita, arvosteluja sekä arkistolähteitä. Suoria otteita Wardin haastatteluista sekä hänen omista teksteistään on joissakin luvuissa useita, koska ne tuovat esiin hänen ajatusmaailmaansa ja lähtökohtiaan. Joitakin yksityiskohtia Wardi on täsmentänyt suullisena tiedonantona. Apuna on ollut myös internet.

2 TAUSTATIETOA

2.1 Modernismin ideologiaa

Modernismille oli ominaista pyrkimys universaalisuuteen, se näki taideteokset autonomisina ja historiattomina. Modernismi korosti individualismia, ainutlaatuisuutta sekä taiteen normien ja rajojen rikkomista. Tämän saavuttaminen tarkoitti kapinaa, vapautumista renessanssin ja akateemisen tradition perinteestä. Modernismin piiriin luetaan yleensä uudistukseen pyrkineet taidesuuntaukset 1800-luvun puolivälistä lähtien. Rajoja rikkoivat jo Vincent van Gogh ja Edouard Manet sekä impressionistit, ensimmäisenä Claude Monet. Paul Cézanne maalasi puhtaasti maalauksen ehdoin, töissä tilarakenne oli hajotettu ja vastaavuus todellisuuteen toissijaista. Ajankohtaisia kysymyksiä tuolloin olivat taiteen suhde todellisuuteen sekä se, kuinka tätä todellisuutta kuvataan.¹¹ Maalaustaiteen modernismi käynnistyi impressionismin, neoimpressionismin ja symbolismin myötä ja jakautui 1900-luvun alussa pääasiassa kahteen päähaaraan: väriä, ilmaisua ja yksilöllisyyttä korostavaan ekspressionistiseen linjaan sekä muotoa, rakennetta ja teoksen autonomisuutta painottavaan kubistis-geometriseen linjaan.¹²

Varsinainen kapinointi alkoi 1900-luvun myötä. Sen aikana kumottiin kaikki aikaisemmat yleisesti hyväksytyt säännöt, jotka taiteenharjoittamiselle, esteettiselle arvioinnille ja taidekaupalle oli asetettu. Prerafaeliitit loivat pintataiteen, symbolistit korostivat näkyvän todellisuuden takana olevaa syvempää mystistä todellisuutta ja syntetistit hylkäsivät syvyysvaikutelman, heidän päämääränään oli figuurien pelkistetty yksinkertaisuus. Ekspressionistit nostivat taiteen päämääräksi taiteilijan subjektiivisen ja tunneperäisen itseilmaisun. Kubistit ja futuristit purkivat lopullisesti renessanssin tilankuvauksen; kubistit esittivät pirstaleisen kuvan tilasta, jossa oli useita kuvakulmia, futuristit halusivat tehdä kuvista dynaamisia ilmentämään liikettä. Materiaalit muuttuivat, maalauskaikalle ilmestyi uusia elementtejä kuten hiekkaa ja sanomalehtipaperia. Wassily Kandinsky maalasi ensimmäisen abstraktin akvarellinsa ja Kasimir Malevits *Mustan neliönsä* 1910-luvulla. Dadaismi ennen toista maailmansotaa teki parhaansa repiäkseen taiteen tradition lopullisesti maan tasalle, mutta surrealismi palasi esittävyuden perinteeseen liittäen siihen alitajunnan ulottuvuuden Sigmund

¹¹ Taidehistorian sanasto 1997, 40; Sakari 2009, 54; Ringbom 1989, 79.

¹² Vieru 2000, 87.

Freudinin tutkimusten ja unien tulkinnan myötä. Maailmansodat ja Venäjän vallankumous saivat aikaan muun muassa, että monet taiteilijat Euroopasta ja Venäjältä muuttivat New Yorkiin, jossa heistä useita tuki mesenaatti ja keräilijä Peggy Guggenheim. Surrealismin ja abstraktissa merkityksessä ymmärretyin ekspressionismin kohtaamisesta syntyi abstrakti ekspressionismi, jossa taiteilijan sisäinen maailma siirtyi kankaalle kiihkolla, piittaamatta muodosta, keskittyen väriin. Euroopassa kehittyi toisen maailmansodan jälkeen informalistinen taidesuuntaus, joka sekä pyrki kiihkeästi vapaaseen, "satunnaiseen" muotoon. Modernismin järjestelmä alkoi murtua 1960-luvulla, syntyi joukkotuotantoa ja kulutuskulttuuria kommentoiva pop-taide.¹³

Yksi modernismin vaikutusvaltaisimmista kriitikoista oli amerikkalainen Clement Greenberg, hän oli modernismin hienovarainen manipulaattori ja muotoilija. Hän loi kirjoittajana pohjan Yhdysvaltain sodanjälkeisen taiteen suurelle läpimurrolle, hän oli erityisesti kiinnostunut abstraktista ekspressionismista. Greenbergille taulun pinta, sen litteys oli keskeinen arvo.¹⁴ Greenberg on todennut abstraktien ekspressionisten radikaaleimman piirteen olleen pyrkimyksen kiistää valöörikontrasti kuvallisen sommittelun perustana. Greenbergin mielestä hyvin pitkälle valöörikontrastin hylkäämisessä oli mennyt aikanaan Claude Monet, Pierre Bonnard ja Edouard Vuillard. Tunnetut abstraktin ekspressionismin edustajat kuten Clyfford Still ja Barnett Newman olivat kummatkin Monet'n ihailijota.¹⁵ Greenbergin mukaan Edouard Manet'n töistä tuli ensimmäisiä modernistisia maalauksia, koska ne toivat esiin maalausten pinnat. Hän arvioi, että Vincent Van Gogh hylkäsi perinteisen perspektiivin, impressionistit unohtivat pohjavärin ja laseerauksen, Paul Cézanne uhrasi naturalistisen luonnon jäljittelyn perinteen voidakseen sovittaa viivansa ja sommitelmansa kankaan muotoon. Litteys, kaksiulotteisuus oli ainoa ehto, joka kuului yksin maalaustaiteelle ja siksi modernismi antoi sen ohjata kehitystään. Vanhat mestarit olivat aikanaan luoneet vaikutelman tilasta, johon katsoja voi kuvitella astuvansa sisään, mutta modernistien vaikutelman läpi voi vaeltaa vain katseellaan.¹⁶ Greenberg painotti, ettei modernismi merkinnyt yhteyden katkeamista menneisyyteen. Se merkitsi ehkä aikaisemman perinteen uudelleenarviointia, jopa sen

¹³ Ferrari 1999, 13-17; Taidehistorian sanasto 1997, 3, 25; Ringbom 1989, 79.

¹⁴ Lintinen 1989, 6-7.

¹⁵ Greenberg 1961, 120-121.

¹⁶ Greenberg 1961, 135, 141.

purkamista, mutta moderni taide kehittyi menneisyyden perusteella. Taide on jatkuvuutta ja jatkuvuudelle on oleellista menneisyys sekä tarve pitää yllä menneisyyden laatuvaatimuksia.¹⁷

Taidehistorioitsija Sixten Ringbomin mukaan modernismia ovat muokanneet kolme eri aateperinnettä: antirationalismi, rationalismi ja primitivismi. Ne ovat antaneet sisältöä ja toimineet esikuvina modernismin eri muunnelmille. Mystillissävyinen antirationalismi tarjosi ratkaisevia virikkeitä abstraktille taiteelle. Rationalistisen suuntauksen esikuvat olivat tieteessä ja tekniikassa. Primitivismi etsi alkuperäistä ja viatonta ilmaisua, jota mikään kulttuuri ei ollut turmellut. Erityisesti primitivismillä on merkittävä asema ja pitkä perinne modernismissa, sen vaikutus näkyy monissa eri suuntauksissa 1800-luvun alun nasareeneista ekspressionisteihin ja kubisteihin. Primitivismin vaikutteet ulottuvat informalismiin sekä nykyaiteeseen saakka, suuntaukset ovat etsineet alitajunnan syvyyksiä sekä voimaa alkukantaisesta taiteesta ja länsimaisen taiteen varhaishistoriasta ja jopa harrastelijoiden, lasten, psykoottisten potilaiden ja apinoiden maalauksista. Jo nasareenit aikanaan kapinoivat akateemista klassismia vastaan korostaen keskiajan ja renessanssin ilmiöitä. Keskiaikaiseen maailmaan hakeutuivat myös prerafaelliitit.

Vuosisatojen ajan jatkuneen tyylien keskinäisen vuorovaikutuksen johdosta uusi tyyli syrjäytti edeltäjänsä, joka vanhentui – renessanssi voitti gotiikan ja uusklassismi rokokoon. Hylättyjä taidekausia nostettiin myöhemmin uudelleen esiin uudistettuina. Vuorovaikutus alkoi 1950-luvun jälkeen postmodernin myötä muuttaa muotoaan. Ringbom pohti asiaa toisesta suunnasta; olisiko mahdollista luoda symboleja, jotka ovat omasta ajastaan riippumattomia. Hän piti sitä epätodennäköisenä, koska useinmiten symbolit liittyvät tiettyihin historiallisiin ilmiöihin.¹⁸ Sekä Greenberg että Ringbom olivat yhtä mieltä vuorovaikutuksen tärkeydestä sekä modernismin yhteydestä historiaan.

Rafael Wardi on todennäköisesti tutustunut Sigmund Freudin unien tulkintaan sekä Carl Jungin teoriaan piilotajunnasta ja kollektiivisesta muistista. Ne liittyivät oleellisesti ajan henkeen 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla sekä modernismin suuntausten kehitykseen. Freud oli pioneeri, joka ensimmäisenä tutki tietoisuuden piilotajuista taustaa. Hän lähti

¹⁷ Greenberg 1961, 143-145.

¹⁸ Ringbom 1989, 8-12.

perusolettamuksesta, että unet eivät ole sattumanvaraisia vaan ne ovat yhteydessä tietoisiin ajatuksiin ja ongelmiin. Unien kiteyttämällä perusmuotoihin oli Freudin psykoanalyysin kehityksessä huomattava osuus. Hän piti unia erityisesti vapaan assosiontiprosessin erinomaisina lähtökohtina.¹⁹ Taiteen tekemistä Freud kuvasi regressiona, taantumana kehityksellisesti varhaisempaan tajunnantilaan, jossa mielen syvä tiedostamaton pukeutui valepukuun. Freudin tulkinnat taideteoksista viittaavat pääasiassa aggressioiden ja seksuaalisuuden sisältöihin.²⁰

Jung oivalsi, että assosiaatiossa päästään tuloksiin melkein minkä tahansa muunkin lähtökohdan kuin unen avulla, esimerkiksi rukouspyörän tai modernin maalauksen avulla. Hän oli sitä mieltä, että unilla oli merkittävämpi funktio. Hän keskittyi pelkästään uniin itseensä ja niistä lähteisiin assosiaatioihin uskoen, että uni ilmaisi jotain, jonka piilotajunta yritti sanoa. Tietoisien mielen kertomuksissa on selkeä alku, kehittäminen ja loppu, mutta unessa ei, sen ulottuvuudet ajassa ja tilassa ovat toisenlaiset. Tietoinen sisältö voi kadota piilotajuntaan ja sieltä voi nousta esiin uutta sisältöä, joka ei ole koskaan ollut tietoista. Monet taiteilijat, filosofit ja tiedemiehet saavat kiittää hyvistä ideoistaan inspiraatioita, jotka äkkiä ilmaantuvat piilotajunnasta.²¹ Jung tähdensi, että tiedostamaton ei ole vain viettien ja primaarien tarpeiden tyyssija, vaan ennenkaikkea ihmisen luovuuden loputon lähde. Jung ymmärsi taiteen samoin kuin unien täydentävän niin yksilön kuin yhteisönkin tietoisuuden yksipuolisuutta. Keskeistä Jungin ajattelussa on käsitys kollektiivisesta tiedostamattomasta, joka on kaikkina aikakausina ja kaikissa yhteisöissä tavoitettavissa yksilöllisten kuvien pohjalla.²² Piilotajunnan voimat ilmenevät kliinisessä tutkimuksessa, mutta myös mytologisessa, uskonnollisessa ja taiteellisessa toiminnassa, jonka välityksellä ihminen ilmaisee itseään.²³

Abstraktin taiteen kehittäjän Wassily Kandinskyn teoriat sekä ajatukset taiteen henkisyydestä ovat Wardille tuttuja.²⁴ Myös Kandinsky on tunnistanut kollektiivisen tiedostamattoman

¹⁹ Jung 1964, 27-28.

²⁰ Aulio et al. 2008, 47.

²¹ Jung 1964, 28-29, 37.

²² Aulio et al. 2008, 47.

²³ von Franz 1964, 304.

²⁴ Wardi 1994c, 4.

merkityksen taiteen kuvien pohjalla.²⁵ Kandinsky kirjoittaa teoksessaan *Taiteen henkisestä sisällöstä* taiteen syntyvän sisäisestä välttämättömyydestä, joka on ilmaisemisen tahtoon sisältyvä voima. Sisäinen välttämättömyys koostuu kolmesta tekijästä: “Jokaisen taiteilijan on taideteoksen luoja ilmaistava itselleen, omalle persoonalleen ominaista. Jokaisen taiteilijan on myös, aikansa lapsena, ilmaistava tälle aikakaudelle ominainen – kuten tyylien elementit sisäisinä arvoina, jotka ovat syntyneet aikakauden kielestä ja kansan kielestä. Kolmantena taiteilijan on, taiteen palvelijana ilmaistava taiteelle yleensä ominaista, joka on puhtaasti taiteellinen elementti, joka ei tunne tilaa eikä aikaa.” Kahteen ensimmäiseen liittyy ajallisuus ja paikallisuus. Kolmas säilyy ikuisesti elävänä kuten egyptiläinen veistos, joka vaikuttaa meihin enemmän kuin aikalaisiinsa, jotka olivat liian voimakkaasti sidoksissa aikansa tunnuksiin.²⁶ Jungin kollega Aniela Jaffé tulkitsee ajatusta näin: “On psykologinen tosiasia, että taiteilija kaikkina aikoina on ollut oman aikansa hengen välikappale ja puhemies. Hänen työtään voidaan vain osaksi ymmärtää hänen persoonallisen psykologiansa puitteissa. Tietoisesti tai tiedostamattomasti taiteilija antaa muodon aikansa luonteelle ja arvoille, jotka puolestaan muovaavat häntä.”²⁷

2.2 Modernismi Suomessa

2.2.1 Modernismin ensimmäinen vaihe

Suomalainen taide sai osakseen vähemmän kiittävää kansainvälistä kritiikkiä Pariisin vuoden 1908 virallisessa Syyssalongissa, jossa oli edustettuna Suomen parhaimmisto, Albert Edelfeltin, Akseli Gallen-Kallelan ja Pekka Halosen johdolla. Kriitikot kuvasivat suomalaisten teoksia raskaiksi, ilottomiksi ja liian kirjallisiksi, heitä kutsuttiin myös primitiivisiksi. Tämä epäonnistuminen sai aikaan sen, että taiteilijat alkoivat kiinnostua taidekriitikko Sigrud Frosteruksen ajatuksista. Frosterus ihaili impressionisteja ja pointillisteja sekä kehoitti taiteilijoita ottamaan oppia ulkomaisesta taiteesta. Frosteruksen mielestä suomalaiset maalarit oli saatava ranskalaiseen kouluun, oppimaan värinkäytön lakeja.

²⁵ Aulio et al. 2008, 48.

²⁶ Kandinsky 1951, 73-74; Aulio et al. 2008, 48.

²⁷ Jaffé 1964, 250.

Monet taiteilijoista kuten Werner Thomé ja Magnus Enckell opiskelivat Pariisissa ja saivat sieltä suoria vaikutteita. Kuitenkaan impressionismi, pointillismi, fauvismi ja useat muut kansainvälisen modernismin suorat ilmiöt eivät kotiutuneet Suomeen kokeiluja lukuun ottamatta. Kirkkaampi väripaletti kiinnosti kuitenkin ja sen ympärille syntyi vuonna 1912 Septem-ryhmä, jota johti Enckell. Suomalainen maalarikunta oli omaksunut väri uudistuksen, jota on nimetty puhtaan paletin kaudeksi vuosina 1910–12. Mukaan tuli myös tarve puhdistaa koko taiteellinen ilmaisu, muoto ja sisällös kaikesta perinteisestä ja yleisesti hyväksytyistä. Jäljelle jäävä oli “puhdasta taidetta” – muoto ja väri, jotka välittivät rehellisen elämyksen ja sisäisen sanoman. Tästä askeesin ja protestin hengestä kasvoi suomalaisen modernismin läpimurto, suoraan sisäiseen ilmaisuun perustuva ekspressionismi. Se alkoi vuonna 1912, jolloin Tyko Sallinen toi esille uusimpia maalauksiaan. Hänen ympärilleen syntyi vuonna 1917 ekspressionistinen suuntaus “Marraskuun ryhmä”, jossa värin keinoin ilmennettiin taiteilijan henkilökohtaista kokemusta maisemasta, ihmisestä ja olemisesta.²⁸

Modernismin läpimurron on katsottu tapahtuneen vuosina 1912–14 ja ekspressionismia alettiin pitää suorastaan kansallisen taiteen yhtenä tunnuksena. Elävä ihminen kaikessa raihnaisuudessaankin ja maisema kaikkein synkimmillään olivat kuvaamisen arvoisia aiheita. Pyrkimys löytää kansan sisin toteutettiin modernin taiteen uusin subjektiivisin ilmaisukeinoin, maalausta alettiin pitää itsenäisenä ja itseriittoisena kokonaisuutena. Kuvan synteettinen pelkistäminen alkoi jo 1800-luvulla Helene Schjerfbeckin maalauksissa. Ekspressionisteille muodon tutkiminen merkitsi perinteisen muoto-opin hylkäämistä, perspektiivisestä esitystavasta luopumista ja muotojen alistamista sommittelulle. Rakenteellisuus korostui ja kubismista kiinnostuminen auttoi tarkastelemaan ajan ja tilan suhdetta uudella tavalla. Ekspressionismissa oli paljon yksilöllisiä eroja, mutta Sallisen johtajuutta ei kyseenalaistettu. Sallinen oli saanut myös kansainvälisiä vaikutteita: van Goghilta voiman, Cézannelta rytmin, rakenteen kubisteilta ja värin fauvisteilta.²⁹

Ensimmäinen maailmansota johti rajojen sulkeutumiseen. Sulkeutumista vahvisti Suomen keskittyminen itsenäistymiseen ja kansallisen identiteetin rakentamiseen. Mutta Pariisi pysyi paikallaan ja sinne menttiin, jos päästiin.³⁰ Sallisen ekspressionismi, maalaukset köyhästä

²⁸ Valjakka 2009, 39-41; Valkonen 1990, 35-37; Huusko & Ojanperä 2001, 3.

²⁹ Valkonen 1990, 38-41; Huusko & Ojanperä 2001, 23.

³⁰ Valkonen 1990, 38-41.

kansasta herättivät keskustelua taiteen rappiosta, ne eivät istuneet nuoren ja tulevaisuuteen katsovan tasavallan keulakuviksi liiallisessa totuudessaan. Kansallisen identiteetin hallitsevaksi muodoksi valikoitui perinteitä ja pysyvyyttä edustava kuvanveisto, tunnetuimpana edustajanaan Wäinö Aaltonen.³¹ Taiteellinen ristiriita kärjistyi 1920-luvun lopulla: kuinka taiteilijat voisivat yhdistää tai löytää kultaisen keskitien heihin kohdistettujen kansallisten odotusten ja heitä itseään kiinnostavien kansainvälisten pyrkimysten välille? Aaltonen turvautui kahteen tyyliin, kubismiin ja klassismiin, joita hän käytti rinnakkain.³²

Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* vuonna 1929 oli aikanaan merkittävä teos, se oli pitkään ainoa suomenkielinen yleisesitys taiteen uusimmista kansainvälisistä ilmiöistä. Paavolaisen ajattelua leimasi vahva kansallisen ja kansainvälisen, maaseudun ja kaupungin sekä vanhakantaisen ja modernin välinen vastakkainasettelu.³³ 1930-luvulla Suomea koetteli kansainvälinen lama, maa oli eristyksissä ja vailla yhteyksiä mihinkään kansainväliseen tai uutta edustavaan instanssiin ja joko kansalliseen ja kansainväliseen oli voimissaan. Taiteen rintamalla tapahtui kuitenkin jotain, Reputettujen näyttely Taidehallissa vuonna 1934 sai aikaan ekspressionistisen Lokakuun ryhmän perustamisen. Maire Gullichsen, Alvar ja Aino Aalto sekä Nils-Gustav Hahl perustivat sisustusliike Artekin vuonna 1935 tarkoituksenaan Alvar Aallon suunnitteleminen, “yksinkertaisten ja halpojen mutta hyvin valmistettujen” huonekalujen myynnin. Artekin ohjelmaan kuului myös kuvataide, ja jo vuonna 1937 sen tiloissa nähtiin Fernand Légerin ja Alexander Calderin yhteisnäyttely. Maire Gullichsen perusti Helsinkiin vuonna 1935 ranskalaisten vapaiden akatemioiden mukaisen Vapaan taidekoulun, josta kehittyi merkittävä vastapaino Suomen Taideyhdistyksen koulun konservatiiviselle opetukselle. Vapaan taidekoulun linja oli ranskalaistyylistä värin ja rakenteen merkitystä korostavaa opetusta – jatkaen tavallaan Frosteruksen ja Septemin aloittamaa linjaa. Gullichsen toi Suomeen suuren ranskalaisen taiteen näyttelyn vuonna 1939, mukana olivat edustettuina mm. Georges Braque, Pierre Bonnard, André Derain, Fernand Léger, Henri Matisse ja Pablo Picasso. Näyttely johti Nykytaide ry:n perustamiseen samana vuonna ja sen tarkoitus oli jatkaa

³¹ Valjakka 2009, 50.

³² Valjakka 2009, 58.

³³ Valjakka 2009, 22.

kansainvälisten näyttelyjen järjestämistä, mutta toinen maailmansota siirsi suunnitelmat tuonemmaksi.³⁴

2.2.2 *Modernismin toinen vaihe*

Elämä normalisoitui sodan jälkeen vaikka takana oli vaikea ja ahdistava ajanjakso: kaksi maailmansotaa, kansalaissota sekä itsenäisyystaistelu. Aika vaikutti Suomen taiteen kehitykseen siinä määrin taantumuksellisesti, että 1920- ja 30-lukujen taidetta on tulkittu usein välivaiheeksi, jonka jälkeen 1950-luvulla päästiin vasta todella jatkamaan modernismin 1910-luvulla alkaneiden virikkeiden pohjalta. Kansallisen ja kansainvälisen suhde oli yhä hankala, huolta kannettiin kansallisen identiteetin säilymisestä.³⁵ Kansallismielisten asenteen muuttumiseen ja uudistumiseen pyrkivät vaikuttamaan erityisesti ruotsinkieliset taiteilijat, kriitikot ja kirjailijat, jotka korostivat kansainvälisyyden merkitystä.³⁶ Irtiotto sodista oli tarpeen, niitä ei haluttu kuvata, pinnan alle kätkeytyi valtava uusien henkisten vaikutteiden tarve. Wassily Kandinskyn, Paul Kleen ja Piet Mondrianin abstraktin ideoita tunnettiin, mutta ei-esittävyys oli silti liian kansainvälinen ilmiö. Suuri yleisö ei aluksi ollut valmis vastaanottamaan modernismia, suhtautuminen oli konservatiivista ja vieroksuva, mutta kypsyy hiljalleen ja antoi periksi. Abstrakti taide saapui Suomeen 1940-luvun lopulla ensin lähinnä konkretismina.³⁷ Maire Gullichsen kuvasi vuonna 1987 “tuon ajan merkinneen Suomen taiteessa ‘jäiden lähtöä’, irtautumista akateemisuudesta ja siirtymistä vapaampaan väri- ja muotokieleen”.³⁸

Taidekriitikko Erik Kruskopfin mukaan modernismin pyrkimykset eivät saaneet vastakaikua Suomessa maailmansotien välisenä aikana, koska Suomi oli nuori valtio ja sen tarvitsi tuoda julki kulttuurista itsenäisyyttään. Kaikki, mikä käsitettiin kansalliseksi, nousi itseisarvoksi ja kansainväliseen suhtauduttiin varauksella. Modernismin nousu oli hidas, mutta löysi lopulta vankan paikkansa Suomen taiteessa. Taiteilijat, jotka alkoivat maalata abstraktia konkretismin ja konstruktivismin tyylien mukaan, muodostivat geometrisen suunnan, jonka uranuurtaja oli Lars-Gunnar Nordström ensimmäisellä täysin ei-esittävän taiteen näyttelyllään Suomessa

³⁴ Valjakka 2009, 142-145.

³⁵ Valkonen 2000, 8.

³⁶ Mäkinen, 2004, 273.

³⁷ Valkonen 2000, 9.

³⁸ Gullichsen 1987, 1.

vuonna 1949. Sotien välissä tukahtunut ranskalaistyylinen maisema- ja asetelmamaalaus uudistui sotien jälkeen omaksumalla abstrakteja muotoja ja ideoita. Tästä muodostui Suomen taiteeseen toinen elinvoimainen suunta, jolle oli tyypillistä puoliabstrakti ilmaisu sekä lyyrinen värienkäyttö. Suuntausta kutsuttiin “Pariisin kouluksi”. Sen edustajat Kruskopfin mukaan olivat pääasiassa suomenruotsalaisia taiteilijoita. Hänen mielestään on huomionarvoista, kuinka tuohon aikaan taiteen uutiset ja uutuudet saapuivat ensimmäisinä juuri suomenruotsalaisten keskuuteen. Tätä ovat monet taidehistorioitsijat pohtineet ja yksi selitys on ollut se, ettei 1930-luvun kansallinen ideologia koskettanut niin syvästi suomenruotsalaista väestöä. Lisäksi heillä oli 1940-luvulla eristetyissä olosuhteissa paremmat yhteydet saada tietoa ulkomaailmasta, erityisesti Ruotsista.³⁹

Tilanteen parannuttua kansainvälisiä vaikutteita pyrittiin hakemaan Pariisista, niinkuin jo ennen sotia, mutta niitä saatiin myös Suomessa Ateneumin sekä Nykytaideyhdistyksen Taidehalliin ja Artekiin tuottamien näyttelyjen kautta sekä ulkomaisen taidekirjallisuuden myötä. Tärkeimmät kansainväliset näyttelyt olivat Taidehalliin koottu ranskalaisen nykytaiteen näyttely “Klar Form” vuonna 1952 sekä Ateneumin Solomon R. Guggenheimin kokoelman näyttely vuonna 1957. Kun jälkikäteen on arvioitu mitä “modernismin toisen tulemisen” myötä tapahtui, on todettu opintomatkoilla ja näyttelytoiminnalla, ajankohtaisilla kansainvälisillä suuntauksilla ja keskinäisillä ystävyysuhteilla sekä erilaisilla taiteilijaryhmittymillä olleen tärkeä merkityksensä. Varhainen 50-luku merkitsi koloristien pyrkimysten läpimurtoa Suomessa, joka johti Prisma-ryhmän syntyyn. Se aloitti näyttely-yhteistyön merkeissä vuonna 1956. Jäsenet edustivat erilaisia näkökulmia moderniin taiteeseen: Gösta Diehl ja Unto Pusa kubismin, Sigrid Schauman, Torger Enckell ja Ragnar Ekelund ekspressionismin sekä Yngve Bäck ja Sam Vanni maalauksellisen realismin kautta. Monet heistä toimivat Vapaan taidekoulun opettajina ja he tarjosivat oppilailleen esimerkin löytää oma persoonallinen ilmaisutapa modernistisin keinoin.⁴⁰

1950- ja 60-luvuilla henkisillä arvoilla ja elämänfilosofisilla pohdinnoilla oli vielä merkitystä, 1950-luvulla erityisesti eksistentiaalistiset asenteet olivat tyypillisiä sotien jälkeiselle illuusionsa ja identiteettinsä menettäneelle sukupolvelle. Usko entisiin maailmanselitysmalleihin oli

³⁹ Kruskopf 2002, 142-143.

⁴⁰ Valkonen 2000, 11, 14; af Forselles 1987, 7.

horjunut, mutta uutta suuntaa antavia ideoita ei oltu vielä löydetty. Tässä välitilassa taiteelle oli luonteenomaista levoton etsintä, kokeilu ja sitoutumattomuus.⁴¹

Taidehallin Klar-Form -näyttelyn myötä 1950-luvun yleisen taidekeskustelun teemaksi nousi “abstrakti taide” ja se jatkui koko vuosikymmenen ajan. Abstrakti-nimitys oli yhteinen kaikille vanhoille ja uusille suuntauksille, joiden muodoilla ja väreillä ei ollut ulkoista todellisuutta esittävää tarkoitusta. Maalaustaiteessa modernismi hylkäsi todellisuusilluusion ja pyrkimyksen kolmiulotteisen tilan luomiseen, keskeinen ajatus oli muodon ensisijaisuus. Katsojan tuli tyytyä kankaan pintaan ja elementteihin, joista kuva rakentui. Modernismi ei kuitenkaan ilmennyt ainoastaan abstraktina taiteena, vaan toisaalla vaikuttivat esittävydestä kiinni pitävät ekspressionistit, surrealistit ja muotoa ja väriä tutkivat intimistit.⁴² Taiteilijoiden kesken vallitsi optimistinen ja aktiivinen ilmapiiri, uskottiin taiteen uudistumiseen ja jatkuvaan kehitykseen. Joskin yleisöltä toivottiin enemmän kannustusta “henkisille tiennäyttäjilleen”.⁴³

Suomen taide 1950-luvulla merkitsi suurta muutosta, vapautumista ja moninaisuutta.

Taidehistorioitsija Elina Vieru kuvaa 1950-lukulaisia: “He olivat vapaita, mutta he noudattivat tyyliä ja tapaa”, eli he olivat kuitenkin aikaansa sidoksissa. Varsinaisia 50-lukulaisia olivat nuoren polven modernistit, joiden ura käynnistyi silloin. Heidän harteilleen on annettu nostalginen 50-luvun henkinen perintö – oikeus kantaa modernismin lippua”.⁴⁴

Wardin työskentelyä pitkään seurannut ja hänestä paljon kirjoittanut taidekriitikko Carl-Johan af Forselles määrittää suomalaisen modernismin kaksijakoisesti älylliseksi tai aistilliseksi. Älyllinen saa ilmaisunsa esimerkiksi konkretismissa ja Lars-Gunnar Nordströmin taiteessa, joka on kuin puhdasta ajattelua. Aistillinen ja lyyrinen puolestaan viittaa Vapaan taidekoulun ranskalaisenhenkisen kolorismin piiriin, esimerkkeinä Anitra Lucander sekä Rafel Wardi. Af Forsellesin mukaan kyse on enemmän innoituksesta kuin kuvallisesta tasapainosta, lyyriselle modernismille on ominaista sisäisyys, se on sen aitouden taie. Af Forselles esittää, että

⁴¹ Vieru 2000, 97.

⁴² Vieru 2000, 94-95.

⁴³ Valkonen 2000, 8-20.

⁴⁴ Vieru 2000, 82-83.

Nordströmin intentiot ja persoonallisuus ovat epäolennaisia hänen töitään tulkitessa, mutta Wardin kohdalla individualismi vaatii intentioiden esiinnostamista.⁴⁵

Af Forselles tulkitsee Suomen modernismin syntyneen kubismista ja Septemin väritäiteesta, konkretismi edellisen ja “vapaalainen kolorismi” jälkimmäisen perillisinä. Modernismin pitkän linjan myöhäisempiä perillisiä ovat esimerkiksi optinen ja kineettinen taide. Af Forsellesin mukaan pitkistä perintölinjoista kehittyi taiteen “luonnollinen jatkuvuus”, jota voisi sanoa modernismin traditioksi. Modernin suhde traditioon on af Forsellesin mukaan kuitenkin modernin sisäisen logiikan vuoksi ristiriitainen – edistys ja perinne ovat toisilleen vastakohtia – joten termi jatkuvuus olisi terminä parempi.⁴⁶

Suomalaista kuvataidetta on yksinkertaistettu ja jaettu kielellisesti siten, että kansainvälisesti orientoituneita ruotsinkielisiä taiteilijoita on pidetty suomenkielisiä valmiimpina omaksumaan uusia suuntia. Suomenkieliset taiteilijat olivat enemmistönä marraskuulaisessa ja lokakuulaisessa “kansallisekspressionismissa”, ruotsinkieliset ranskalaisvaikutteisessa kolorismissa ja konkretismissa. Af Forsellesin tulkitsemana Vapaassa taidekoulussa 1940-luvun lopulla kasvanut, pääosin ruotsinkielinen taiteilijapolvi nousi vanhoillisen suomalaisen kulttuuriperinteen murtajaksi.⁴⁷ Näyttelytoiminta vilkastui Nils-Gustav Hahlin ja Maire Gullichsenin toimesta Nykytaide ry:n nimissä. Yhdistys toimi läheisessä yhteistyössä Helsingin Taidehallin kanssa, joka tarjosi ainoat kunnolliset tilat suurille näyttelykokonaisuuksille. Taiteen uudistuminen tapahtui huomattavin osin Nykytaide ry:n, Vapaan taidekoulun ja Artekin vapaamielisen, lähinnä suomenruotsalaisen yhteisön suojeluksessa.⁴⁸

Maire Gullichsen teki suomalaisen modernin taiteen hyväksi suuren työn. Hän teki kansainvälistä taidetta tunnetuksi Suomessa, hänen päämääräänsä oli tuoda virikkeitä suomalaisille taiteilijoille sotien jälkeen, mutta myös kohentaa suomalaisen yleisön taiteen tuntemusta sekä järjestää kunnianosoituksia kansainvälisesti tunnetuille taiteilijoille. Ankara

⁴⁵ Lindgren 1998, 121, 124.

⁴⁶ Lindgren 1998, 123.

⁴⁷ Lindgren 1998, 130.

⁴⁸ Valkonen 2000, 16.

konkretismi ei koskettanut Gullichsenia, mutta älyllinen puhdas muoto kyllä. Erityisesti häntä puhuttelivat värien herkkyyys ja abstraktin aiheen lyyrisempi tulkinta. Hänen puolustamiaan taiteilijoita ja hänen kokoelmansa teoksia yhdistää yhteinen linja, heijastuma tunteesta. Gullichsenin taidekokoelman suomalaisia keskeisiä nimiä ovat Sam Vanni, Unto Pusa, Tor Arne, Rabbe ja Torger Enckell, Anitra Lucander, Rafael Wardi, Paul Osipow, Göran Augustson, Jorma Hautala, Matti Kujasalo ja Juhana Blomstedt.⁴⁹

2.3 Lyhyt johdatus juutalaisuuteen

2.3.1 Jakamaton kokonaisuus

Modernismin lisäksi toinen Wardin taustaan olennaisesti liityvä aihe on juutalaisuus. Kaikki juutalaiset kuuluvat juutalaiseen kansaan, kansallinen yhteenkuuluvuus merkitsee osallisuutta kollektiiviseen historialliseen kokemukseen, joka tulee esiin yhteisinä rituaaleina.⁵⁰ Voi sanoa, että juutalaisuus on rituaaleja ja juhlia, mutta se on myös opillista traditioiden siirtymistä. Juutalaisuus tarkoittaa uskonnollisten määräysten noudattamista sekä juutalaisuuden kirjallisten lähteiden eli pyhien kirjojen tutkimista ja opiskelua. Juutalaisuus ei merkitse kuitenkaan yksinomaan juutalaisen uskonnon harjoittamista ja määräysten noudattamista vaan juutalaisuudella tarkotetaan koko juutalaisen elämäntavan ja ajattelun kokonaisuutta. Siihen sisältyvät juutalainen historia, kirjallisuus, teatteri, juutalaiset kielet sekä juutalaisten yhdyskuntien ei-uskonnollinen toiminta, kuten monenlaiset verkostot köyhien, sairaiden ja vanhusten avustamiseksi. Uskonto on aina jossakin muodossa mukana vaikuttamassa juutalaisen elämässä ja ajattelussa, eroa uskonnollisen ja maallisen välille on vaikea tehdä.⁵¹ Ero kristinuskon ja juutalaisuuden välillä on se, että kristinusko erottaa uskonnollisen ja profaanin, juutalaisuudessa tätä eroa ei ole, vaan uskonto, kulttuuri ja yhteiskunta muodostavat jakamattoman kokonaisuuden.⁵²

Juutalaisten pyhät kirjat ovat juutalaisen kulttuurin perusta. Juutalaisia sanotaan kirjan kansaksi: lukutaito on ollut yleinen heidän keskuudessaan lähes kahden tuhannen vuoden ajan.

⁴⁹ Woirhaye 2002, 157, 162.

⁵⁰ Valkonen 1997, 24.

⁵¹ Schwarz et al. 1989, 93-94.

⁵² Valkonen 1997, 12.

Asuessaan diasporassa muiden kansojen keskuudessa he ovat omaksuneet valtaväestöltä näiden kieliä, tapoja ja yhteiseloä kulttuurisen vuorovaikutuksen myötä. Juutalainen kuvataide on suhteellisen uusi käsite johtuen kuvariidasta sekä juutalaisvainoista. Synagoga-arkkitehtuuri ja erityisesti koristetaide synagogissa, kirjoissa ja rituaaliesineissä kukoisti vuosisatojen ajan. Varsinaisia juutalaisia kuvataiteilijoita tunnetaan yleisesti vasta 1800-luvun puolivälin jälkeiseltä ajalta, koska aikalainen suuri yleisö ei ollut heistä kiinnostunut uskontoon liittyvien aiheidensa vuoksi. Camille Pissarro oli ensimmäinen kansainvälisesti tunnettu juutalainen kuvataiteilija Pariisin ollessa taiteen keskus – hänellä oli tärkeä osa impressionismin ja modernismin synnyssä.⁵³ Juutalaisten osallistuminen kansainvälisesti tieteisiin, kirjallisuuteen sekä taiteisiin lisääntyi merkittävästi vasta ensimmäisen maailmansodan jälkeen. He kohdistivat omia vahvuuksiaan niille aloille, joissa kansat joiden keskuudessa he asuivat olivat menestyneet ja näin antoivat panoksensa omasta kulttuuristaan yhteiseen käyttöön. Se on auttanut heitä itseäänkin sopeutumisessa, mutta samalla synnyttänyt juutalaisuuteen uusia lahkoja ja ryhmittymiä.⁵⁴

Juutalaisuuden kolme peruseriaatetta ovat usko yhteen Jumalaan, usko liittoon, jonka Jumala oli solminut kansansa Israelin kanssa, sekä usko tämän liiton peruskirjaan *Tooraan* eli Jumalan lakiin. Kirjallisen *Tooran* perustan muodostavat viisi *Mooseksen kirjaa*. Kaikkein laajimmassa merkityksessä kirjallinen *Toora* käsittää koko juutalaisuuden opin sisältäen myös *Tanahin*, juutalaisten *Raamatun* eli kristittyjen *Vanhan testamentin*. Suullinen *Toora*, sen selitysteokset *Mishna*, *Talmud* ja *Midrash*-kirjallisuus muodostuivat vähitellen rabbien esittämistä *Tooran* tulkintoista. Juutalaisen elämäntavan perustana oleva *Toora* on hyvin laaja kokonaisuus Jumalan käskyjä sekä rituaalisia ja moraalisia säädöksiä. *Toora* ja *Tanah* ovat muuttumattomia, niiden sisältöön ei voi tulla muutoksia, lisäyksiä tai poistoja. Niihin perustuvan tulkinnan sitä vastoin edellytetään seuraavan kehitystä, tuoden mukanaan muutoksia ja uusia tulkintoja. Juutalaisten on ilman epäilyä uskottava *Tooran* olevan jumalallinen ilmestys, Mooseksen kautta saatu uskonnollisten tapojen ja moraalisääntöjen lähde, jonka he hyväksyvät elämänsä ohjeistoksi. He hyväksyvät myös sen, että uskonnolliset johtajat ja opettajat ovat olleet ja ovat

⁵³ Strandström 2003, 371, 380

⁵⁴ Illman 2003a, 43; Harviainen 2003a, 160.

yhä vastuussa tulkinnoillaan *Tooraan* ja *Tanahiin* perustuvasta uskonnollisten perinteiden kehityksestä ja sivistyksestä. Tooran eli lain noudattaminen on keskeinen osa juutalaisuutta.⁵⁵

Perinteisessä juutalaisuudessa kaikkein korkeimmin arvostettuja olivat juutalaisen lain tuntijat eli rabbit. Rabbilta ei vaadita hengellistä kutsumusta tai mystistä kokemusta, mutta vaaditaan uskoa ja sitoutumista juutalaiseen perinteeseen. Rabbin tehtävä on toimia seurakuntansa hengellisenä johtajana ja huoltajana, ratkaista uskonnollisia määräyksiä koskevia käytännön kysymyksiä, ohjata jumalanpalveluksia sekä saarnata sapattina ja juhlapäivinä. Synagogalla on ollut tärkeä merkitys juutalaisuuden säilymiselle, niissä juutalaiset ovat pystyneet kokoamaan seurakuntansa yhteen, omistautumaan *Tooralle*, oppineisuudelle ja sosiaaliselle oikeudenmukaisuudelle. Synagogasta juutalaiset ovat aina saaneet henkisen voimansa rukoilemalla Jumalaa sekä etsimällä ja vahvistamalla juutalaisuuttaan.⁵⁶ Nykyinen synagoga on täysin eri instituutio kuin muinainen Temppele, jossa uhrattiin eläimiä ja papin virka oli periytyvä. Nykyään synagoga on juutalaisen yhteisön uskonnollisen ja sosiaalisen elämän keskus. Synagogan alkuperäinen tehtävä on säilyttää *Toora*, pergamenttiarkki, joka sisältää heprealaisen alkuperäistekstin. Sen lukeminen on keskeinen osa jumalanpalvelusta. *Tooran* teksti on kirjoitettu aina käsin, hepreankielisessä tekstissä ei käytetä vokaali- eikä välimerkkejä. Jokainen synagoga omistaa toorarullan ja sitä säilytetään pyhässä arkissa, joka on puusta tai marmorista tehty kaappi, jonka edessä palaa ikuinen tuli. Juutalaisen jumalanpalveluksen keskeisin osa on Jumalan antaman lain noudattaminen, laupeuden harjoittaminen ja lähimmäisenrakkaus.⁵⁷

Juutalainen kalenteri vakiinnutettiin vuoden 360 aikoihin jKr. Vuorokausi alkaa auringon laskiessa ja päättyy auringonlaskuun. Viikko alkaa sunnuntaista ja viikonpäivät on nimetty numeroin, ensimmäinen päivä, toinen päivä ja niin edelleen. Ainoastaan lauantailta, seitsemännellä päivällä on nimi "shabbat", sapatti. Juutalainen ajanlasku perustuu sekä kuukauteen aurinkovuoteen. Vuosi on pituudeltaan keskimäärin 354 vuorokautta, 11 vuorokauden ero tasoitetaan lisäämällä ylimääräinen kuukausi 7 kertaa 19 vuoden kierron aikana. Juutalaiset vuosiluvut perustuvat pyrkimykseen rekonstruoida, niin hyvin kuin mahdollista, Raamatun

⁵⁵ Schwarz et al. 1989, 81-97; Lindroos 2003, 201.

⁵⁶ Schwarz et al. 1989, 59-65; Lindroos 2003, 195.

⁵⁷ Schwarz et al. 1989, 59-65; Lindroos 2003, 200.

oma sisäinen kronologia maailman luomisesta saakka. Siten esimerkiksi juutalaisten kalenterivuosi 5759 vastaa vuotta 1998–99. Uusivuosi sijoittuu syys-lokakuuhun.⁵⁸

Juutalaiseen vuoteen kuuluu paljon juhlapäiviä, joista useimmat liitetään juutalaisen kansan historiaan. Juhlien vietolla kodeissa on juutalaisten elämässä tärkeä merkitys. Jumalanpalvelus synagogassa ja kotien juhlat täydentävät toisiaan. Jollei synagogaa ole lähellä, voi juutalainen perhe toteuttaa jumalanpalveluksen lait ja rituaalit kotona vietettävien juhlien muodossa. Tärkeimpiä kotona vietettäviä juhlia ovat sapatti, pääsiäisjuhla ja lehtimajajuhla.⁵⁹

2.3.2 Juutalaista mystiikkaa; kabbala ja hasidismi

Juutalaisuus ei ole koskaan ollut yhtenäinen ilmiö eivätkä juutalaiset ole koskaan olleet täysin yhtenäinen ryhmä, myöskään uskonnollisessa mielessä. Jo Jeesuksen ajoilta tunnetaan näkemyseroja fariseusten ja saddukeusten kesken. Myöhemmin juutalaisten jakaantuminen eri maihin ja maanosiin, eläminen erilaisissa olosuhteissa ja kulttuureissa on saanut aikaan erilaisia ideologioita, suuntauksia ja painotuksia. Keskiajalla Aasiassa ja Arabimaissa vaikutti juutalaisuuden itämainen suunta. Euroopassa muuttoliikkeet, kaupankäynti ja vainot synnyttivät kaksi uutta perussunntausta; Espanjassa ja Pohjois-Afrikassa syntyi sefardilainen perinne ja Ranskassa ja Saksassa ashkenasilainen perinne. Näiden eri suuntausten sisällä on aikojen kuluessa esiintynyt liikkeitä, jotka ovat tunteneet vetovoimaa mystiikkaa kohtaan. Juutalaisen mystiikan tärkein ilmetymä on kabbala, joka syntyi Ranskassa ja Espanjassa keskiajalla. 1700-luvulla kehittyi Itä-Euroopassa toinen merkittävä juutalaisuuden mystinen liike, hasidismi.⁶⁰ Kabbala ja hasidismi ovat kummatkin edelleen olemassaolevia ja toimivia ryhmittymiä – erityisesti Israelissa ja Yhdysvalloissa.⁶¹

Kabbala tarkoittaa juutalaiseen perimätietoon perustuvaa mystiikkaa ja salaoppia, jossa pyrittiin maailmanjärjestyksen selvittämiseen ja Jumalan läheisyyden kokemiseen.⁶² Kabbala on *Tooran* mystistä tulkintaa. Kabbalistit tähdensivät, ettei *Tooran* pyhiä kirjoja pidä tulkita vain kirjaimellisesti, vaan tulkinnassa voi käyttää metodeja, joiden avulla yhteys Jumalaan

⁵⁸ Illman 2003b, 63, 66-67.

⁵⁹ Harviainen 2003b, 64; Helsingin juutalainen seurakunta.

⁶⁰ Veijola 2003, 48-49; Vasko 2003, 86-87.

⁶¹ Martola 2003, 139.

⁶² Rossi 2003, 170.

voidaan saavuttaa. Pyhissä kirjoissa ei ole turhia sanoja vaan ne on kirjoitettu niin, että sanoilla ja puheella, kirjaimilla sekä niistä muodostuvilla numeroilla on syvä, mystinen merkitys. *Tooran* selitysteos, kabbalistien 1200-luvun lopulta lähtien vähitellen kirjoittama *Zohar* on laadittu auttamaan mystisessä tulkinnassa.⁶³ Juutalaiset mystikot käyttivät erilaisia tekniikoita saavuttaakseen mystisten ilmestysten tietoisuuden tilan. Termi “kawwana” merkitsee suuntautumista ja kiinnittymistä: päästäkseen jumalalliselle tasolle on ajatuksen, sielun suuntauduttava Jumalaan. Suuntautumisessa käytettiin erilaisia elementtejä, kuten liturgisia lauseita, Jumalan nimityksiä, jotka olivat usein yhdistelmiä heprealaisista kirjaimista. Lisäksi käytettiin musiikkia, hengitysharjoituksia, värien mietiskelyä sekä jo antiikin aikana jumalyhteyden luomisessa käytettyä tekniikkaa, itkemistä.⁶⁴ Jumalan katsottiin sijaitsevan maailmankaikkeuden keskustassa. Luomakunta virtasi hänestä samoin kuin valo ja lämpö virtaa auringosta, Jumalaa on usein kuvattu juuri auringolla ja valolla. Puhutaan myös jumalallisesta valomateriasta, joka on lähtöisin Jumalasta. Jumalan luodessa alkuihmistä tapahtui onnettomuus ja sen seurauksena valomateria jakautui sefiroiksi ja luomistyö jäi kesken, kunnes korjaus oli suoritettu. Sen teki osin valomateria itse ja osin Jumalan valittu kansa eli ihminen, josta tuli näin osa kosmista pelastushistoriaa.⁶⁵

Hasid merkitsee uskollista ja hurskasta. Hasidismin opin mukaan Jumala täyttää koko luomakunnan, Jumala ja maailmankaikkeus ovat yhtä. Hasidismin kaksi perusideaa ovat panteismi sekä yhteys Jumalan ja ihmisen välillä. Ihminen voi saavuttaa ykseyden Jumalan kanssa joko keskittymällä todellisuuden olemukseen tai ekstaasisen haltioitumisen avulla. Hasidismi korostaa elämänmyönteisyyttä ja iloa uskonnollisuuden keskeisinä ulottuvuuksina.⁶⁶

Hasidismi on juutalaisen mystiikan joukkoliike, se levisi juutalaisten keskuudessa laajalle, joskaan se ei tuonut juutalaiseen mystiikkaan uusia piirteitä, mutta se teki kabbalan ideoita tunnetuksi. Hasidismi korotti kabbalan kaiken yläpuolelle, vei sen äärimmäisyyksiin ja kansanomaisti sen. Hasidismi on hyvin läheisessä yhteydessä kabbalistiseen mystiikkaan, jossa voimakkaan tunnelatauksen tuloksena saavutetaan jumalyhteyden kokemus. Rajaton usko,

⁶³ Martola 2003, 127-128, 134-136.

⁶⁴ Martola 2003, 126-127.

⁶⁵ Martola 2003, 136-137.

⁶⁶ Buber 2000, 99.

pitkä intensiivinen rukoilu, nöyryys ja vaatimattomuus, uskonnollinen kiihko ja voimakkaat ilonilmaukset ovat hasidismille tyypillisiä piirteitä. Varhainen hasidismi korosti asketismia mutta myöhempi painotti jokapäiväisen elämän pyhyttä keskittyen tavallisten ihmisten tarpeisiin. Jokapäiväisillä askareilla ja elintoiminnoilla oli yhtä suuri uskonnollinen merkitys kuin uskonnollisilla rituaaleilla.

Hasiditit herättivät myös kielteistä huomiota pukeutumisellaan sekä elehtimällä, hyppimällä ja tanssimalla uskonnollisissa kokouksissaan ja synagogissa. Mutta vahva yhteys tunteisiin auttoi liikkeen kestävämmään vastustukseen jota se sai osakseen. Liikkeen vahvistumista edesauttanut piirre oli uusi ja erilainen rabbi, tsaddik. Tsaddik oli karismaattinen, hengellinen johtaja, jolla oli seurakunnassa keskeinen merkitys, hän ei ollut enää vain *Tooran* tuntija vaan hän oli personoitunut *Toora*.⁶⁷

Opillisesti tärkein asia hasidisteille oli ajatus liittymisestä tai yhdistymisestä Jumalaan, henkilökohtainen jumalkontakti oli tärkeämpi kuin uskonnollinen sivistys tai rituaalit.⁶⁸ Lähimmäisten huomiointi oli keskeinen piirre, se myös sitoi jäsenensä tiiviisti yhteen. Ajatus lähimmäisyydestä syntyi heprealaisessa *Raamatussa* ja sitä on pidetty tärkeimpänä antina minkä juutalaiset ovat ihmiskunnalle lahjoittaneet.⁶⁹

Tunnusomaista hasidismille on ollut opettavaisten kertomusten viljely, legendat kertoivat mitä mestarit olivat tehneet tai sanoneet. Juutalaisten käsite- ja ajatusmaailma on kehittynyt kulttuurisessa vuorovaikutuksessa kulloisenkin ympäristön kanssa. Erityisesti rabbit kertoivat moraalisesti rakentavia kertomuksia tai hämmästyttivät kuulijoitaan tarinoilla yliluonnollisista tapahtumista todistaen näin Jumalan kaikkivaltaa maailmassa. Esimerkiksi rabbi Isak Lurijan kabbalistinen koulukunta 1500-luvulla kehitti opin sielunvaelluksesta, josta syntyi usko dibbukkeihin sekä lukemattomat niihin liittyvät tarinat. Dibbukit olivat vainajien vaeltavia sieluja, joita ei oltu haudattu asianmukaisesti. Saksalainen kansanperinne toi tarinoihin mukaan paholaiset ja demonit. Saksassa 1200-luvulla kirjoitettu *Sefer Hasidim*, kansanomaisten uskomusten *Vanhurskauden kirja* paneutuu erityisesti yliluonnollisiin asioihin. Sen mukaan

⁶⁷ Martola 2003, 138-143; Langer 2003, 35.

⁶⁸ Martola 2003, 143.

⁶⁹ Levinson 1992, 82.

Jumala luomistyönsä jälkeen vetäytyi pois maailmasta, mutta jätti maan päälle itsestään muistoksi ilmiöitä, joita ei voida selittää järjen avulla.⁷⁰

⁷⁰ Hasan-Rokem 2003, 152-155.

3 RAFAEL WARDI

3.1 Perhe

Rafael Wardi, alunperin Waprinsky, syntyi Helsingissä 5.7.1928 kolmilapsisen kauppiasperheen nuorimmaisena. Sisar Rakel oli häntä neljä vuotta ja veli Jakob kaksi vuotta vanhempi.⁷¹ Isänisä räätälimestari David Waprinsky ja isänäiti Ester Katzman olivat lähtöisin Mogilevista, Valko-Venäjältä. Sekä Waprinskyt että Katzmanit saapuivat silloisen suuriruhtinaskunnan pääkaupunkiin Helsinkiin vuosina 1876–1880.⁷² Waprinskyt kuten useimmat Suomessa asuvat juutalaiset polveutuivat Tsaarin vallan aikana Venäjältä Suomeen varusväeksi lähetetyistä sotilaista. Rafael Wardin äiti Riko Leah Skribnik syntyi Liettuassa, josta hän vuosisadan alussa nuorena tyttönä muutti perheensä kanssa Latvian Dvinskiin. Sieltä he pakenivat juutalaisiin kohdistuneita vainoja Viipuriin päätyen lopulta Helsinkiin.⁷³ Suomen juutalaisten sopeutumista valtakulttuuriin on kuvattu integroitumiseksi assimilaation sijaan. Heillä oli pyrkimys säilyttää omaa kulttuuriperintöään suomalaisen kulttuurin omaksumisen lisäksi.⁷⁴

Wardin isä kauppias Isak Waprinsky asettui perheensä kanssa asumaan Helsingin Lauttasaaren meren rannalle 1920-luvulla. He olivat ostaneet puutarhan ympäröimän puuhuvilan niemen kärjestä, Hevoshaan alueelta. Saari oli eristetty mantereesta Lauttasaaren sillan rakentamiseen saakka vuoteen 1934, joten sitä ennen sinne pääsi kulkemaan vain veneellä ja lautalla tai talvella jäätä pitkin. Saarella asui enimmäkseen suomen- ja ruotsinkielisiä käsityöläisiä ja ammattikalastajia.⁷⁵ Vanhemmat olivat omaksuneet ruotsin kielen, mutta keskenään he saattoivat puhua venäjää tai jiddishiä, Raamattua luetiin aina heprean kielellä. Wardin äidinkieli on ruotsi, tovereidensa kanssa hän puhui suomea sekä lisäksi hän opiskeli koulussa yhdeksän vuoden ajan hepreaa.⁷⁶

⁷¹ Koivula 1990, 39.

⁷² Fritze 1999, 69.

⁷³ Paavilainen 2003, 18.

⁷⁴ Valkonen 1997, 76.

⁷⁵ Koivula 1990, 40.

⁷⁶ Paavilainen 2003, 19; Anhava 2005, 136.

Vuonna 1934 Wardin isä yllättäen kuoli tapaturman jälkiseurauksiin. Tämän jälkeen perheen taloudellinen tilanne huononi. Äiti oli varsinaiselta ammatiltaan ompelija, mutta hän jatkoi perheen osto- ja myyntiliikkeen pitoa Helsingin Kalliossa. Kesäisin he vuokrasivat huvilaansa ja asuivat itse piharakennuksessa. Äidinisä, lähes 90-vuotias kultaseppä Benjamin Skribnik muutti isän kuoltua asumaan perheen luokse.⁷⁷ Hän oli lähtöisin Baltian juutalaiskeskuksista, hasidistisesta juutalaismiljööstä. Hänestä tuli Wardille läheinen ihminen, äidinisältään hän pyysi piirustuskynää jiddishiksi jo 4-vuotiaana.⁷⁸ Wardin äidin sekä isän suvuissa molemmissa esiintyi taiteellista lahjakkuutta; isän puolelta musikaalisuutta ja äidin puolelta kulta- ja hopeaseppien käsityöläistaitoa usean sukupolven takaa.⁷⁹

3.2 Lapsuudenkoti

Wardi muistaa äitinsä uskonnollisena henkilönä, mutta myös rakastavana sekä hallitsevana, monitaitoisena persoonana. Äiti oli joutunut elämänsä aikana pakenemaan monia venäläisten vainoja ja muuttamaan useasti paikkakuntaa.⁸⁰ Äidin terveys ei ollut hyvä ja hänen voimansa joutuivat koetukselle kolmilapsisen perheen yksinhuoltajana. Silti perheessä kävi paljon vieraita, jo uskonnon vaatimiin tapoihin kuului kutsua köyhiä syömään. Äiti uskoi vahvasti enteisiin ja ilmiöihin, hän kertoi lapsille dibbukki-tarinoita, joissa hyvä ja paha taistelevat keskenään. Ne olivat kuin satuja, jotka muodostuivat osaksi jokapäiväistä elämää. Ne olivat sekoitus vanhoja juutalaisia tapoja, uskomuksia, legendoja, perimätietoa. Enkelit ja paholaiset elivät todellisina, ne ehkä vaanivat, mutta niitä vastaan voitiin suojautua – vaikka käsiä pesemällä. Juutalainen kansanperinne satuineen ja kertomuksineen rohkaisi Wardin mielikuvitusta. Toisaalta myös ”pyhyys” oli kaikkialla ympärillä ja se oli luonnollista, Jumala oli läsnä koko ajan. Tarinat eivät pelottaneet vaan toivat kotiin sadunomaisen tunnelman. Asioita kuviteltiin ja mielikuvituksella leikittiin, fantasia oli läsnä arjessa. Wardi muistaa äitinsä uskoneen että ”pyhissä kirjoissa” on elämän totuus. Maailma oli monipuolinen, eikä todellisuutta rajattu.⁸¹

⁷⁷ Koivula 1990, 39.

⁷⁸ Paavilainen 2003, 19; Koivula 1990, 39.

⁷⁹ Paavilainen 2003, 19.

⁸⁰ Saraste 2003, 32.

⁸¹ Wardi 1994a, 109; Paavilainen 2003, 20, 31.

Wardi opiskeli useita vuosia hepreaa juutalaisessa koulussa. Siellä tutkittiin myös Talmudia ja sen kirjoituksista keskusteltiin – paras oli oppilas, jolla oli kiinnostavin mielipide tai perustelu. Jokaisena sapattina äiti vei hänet synagogaan kello kymmeneksi aamulla.⁸² Wardi lauloi synagogassa veljensä kanssa Cohan-kuorossa. Hän on isänsä kautta “Cohan”, muinaisten Jerusalemin temppelipappien jälkeläinen. Isän arvoaseman ansiosta Wardi pääsi kuoroon, jolla oli etuoikeus pyytää Jumalalta siunausta kansalle.⁸³

Isän kuolema oli järkytys 5-vuotiaalle Wardille, isän menetys rikkoi osan lapsuuden luottamuksesta elämään. Se muutti täysin kodin atmosfääriin. Äidistä tuli läheisempi, hänestä ja hänen sisaristaan sekä sukulaisnaisista on lähtöisin Wardin lämmin suhtautuminen naisiin. Hän oli lapsuuden kodissaan naisten ympäröimä, myöhemmin olivat lähellä vaimo ja tytär.

Toinen idyllin rikkoutuminen oli jatkosota, sen aikana alkoi suomenjuutalaisille tulla tietoa Norjan juutalaisvainoista, Norjan juutalaisten kuljetuksesta Saksaan. Vähitellen tuli myös tietoja Saksan keskitysleireistä, Wardi oli silloin 16-vuotias. Lopullisesti hän on katsonut lapsuutensa loppuneen 18-vuotiaana äitinsä kuolemaan.⁸⁴ Äidin kuolema, joka merkitsi myös uskonnollisen auktoriteetin katoamista, sai aikaan suuren muutoksen. Wardi keskeytti aloittamansa, suvun perinteitä noudattavan hopeaseppäkoulutuksen ja päätti ryhtyä kuvataiteilijaksi. Hän hylkäsi uskonnon ja sen käytännöt. Hän solmi myöhemmin avioliiton ei-juutalaisen kanssa eikä heidän kodissaan noudatettu juutalaisia tapoja.

Kaksi vanhaa juutalaista sukua, isän puolen venäjänjuutalainen sekä äidin perheen edustama baltialainen hasidistinen perinne loivat lapsuudenkotiin jo lähtökohtaisesti vahvan ortodoksijuutalaisuuden ja moninaisuuden tradition. Äidinisä oli itäeurooppalaisen kabbalaperinteen harjoittaja, puhdasoppinen juutalainen, jolle uskonto oli elämää hallitseva asia.⁸⁵ Perheen ja ympäröivän ruotsinkielisen kalastaja- ja käsityöläisyhdyskunnan elämän välinen ero oli suuri. Koti loi turvallisen maailman Wardille, mutta sen sisältö oli vieras ympäröivälle yhteisölle. Kahden kulttuurin törmäys jätti ristiriidan, hän ymmärsi olevansa

⁸² Anhava 2005, 136.

⁸³ Wardi 1994a, 109; Kiviranta 1999, 60.

⁸⁴ Saraste 2003, 34.

⁸⁵ Saraste 2003, 34.

erilainen. Lapsuudenkodin ja ympäristön monikulttuurisuus ja kielet antoivat Wardille varhain tietoisuuden maailman monipuolisuudesta sekä sytyttivät tiedonjanon.⁸⁶

Jokaisella ihmisellä on jokin katsomus, joka vaikuttaa hänen ajatteluunsa, käyttäytymisensä ja valintoihinsa. Kaikilla on omat käsityksensä olemassaolosta, maailmasta, ihmisyydestä, oikeasta ja väärästä. Koti sekä ympäröivä kulttuuri luovat raamit, joiden pohjalta vakaumus kehittyy. Elämäkokemukset ja tieto muovaavat katsomuksen, joka aikuisella ihmisellä on tavallisesti kohtalaisen muuttumaton.⁸⁷

Jokainen juutalainen on juutalaisen äidin lapsi. Äitiys on antanut juutalaisille naisille erityisen aseman perheessä sekä valtaa, mutta se korostaa samalla naisten velvollisuuksia. Perinteisesti miesten tehtävä on ollut oppineiden kirjoitusten tutkiminen ja juutalaisen vaimon tehtävä on ollut kannustaa häntä siihen. Naisille on annettu avioliiton solmimisen myötä kolme perusvelvollisuutta: kahden sapattikynttilän sytyttäminen, kahden sapattileivän leipominen ja huolehtiminen siitä, että perhe noudattaa rituaalisen puhtauden sääntöjä. Kynttilöiden sytyttäminen on yksi juutalaisuuden tärkeimpiä velvollisuuksia.⁸⁸ Naisten tehtäviä ovat olleet kodin käytännön toimet sekä arjen uskonnollisten rituaalien harjoittaminen, perinteiden ylläpitäminen ja lasten kasvatusta. Juutalaisilla vanhemmilla on vahva vastuu lapsistaan, aineellisen hyvinvoinnin huolehtimisen lisäksi oikean kasvatuksen antaminen on ensiarvoista. Juutalaisista kouluista huolimatta kotona saatu kasvatusta on pohja, jolle juutalaisen lapsen identiteetti rakentuu.⁸⁹ Tärkeitä lapsille välitettäviä arvoja ovat olleet juutalaisten tapojen ylläpitämisen lisäksi kulttuurin arvostus, toisten ihmisten kunnioitus, vanhempien ihmisten huomioiminen, perhekeskeisyys, rehellisyys sekä kyky luoda ja tehdä hyvää.⁹⁰ Koti on ollut perusta, joka on turvannut juutalaisuuden säilymistä historian.⁹¹

⁸⁶ Wardi 1994a, 109.

⁸⁷ Rossi 2003, 94

⁸⁸ Béliński 2003, 305-307.

⁸⁹ Schwarz et al. 1989, 73.

⁹⁰ Valkonen 1997, 69.

⁹¹ Schwarz et al. 1989, 66.

Wardi muistaa vielä, kuinka kaarnavene keinui laineilla ja kuinka puuhuvilan ikkunasta näkyi käyrä koivu ja miten sapattikynttilät heijastuivat mereen.⁹² Lapsuuden maisema, Lauttasaassa aina lähellä oleva meri ja rannat kaislikkoineen, lintuineen ja veneineen, aurinkoiset ja valoisat pitkät kesät ja intiimi turvallinen kylämiljöö ovat yhä läsnä hänen elämässään – jo siksi että hän edelleen asuu Lauttasaassa. Perheen omistama puuhuvila purettiin 1950-luvulla ja sen tilalle rakennettiin kerrostalo. Hän kokee lapsuuden ja nuoruuden mielikuvat yhä elämispohjana taiteelleen.⁹³ Wardi avioitui vuonna 1953 Anna Reeta Karjalaisen kanssa. Heidän tyttärensä Eva Elisa syntyi vuonna 1956.⁹⁴

3.3 Opinnot

Wardi kävi kansakoulun Lauttasaassa ja sen jälkeen Helsingin Juutalaista yhteiskoulua viisi luokkaa. Hänen mielialheitaan olivat historia ja piirustus. Koulun ohella hän kävi laulamassa kuorossa sekä piirsi ja maalasi. 13-vuotiaana, syksyllä vuonna 1941 Wardi vieraili Sam Vannin ateljeessa Westendissä näyttääkseen hänelle samana kesänä tekemiään töitä. Vanni neuvoi aloittelijaa pysymään puhtaasti siinä mitä näki ja hankkiutumaan taiteilijoiden työhuoneisiin katseluoppilaaksi. Lopetettuaan koulunkäyntinsä Wardi mietti erilaisia vaihtoehtoja kuten tekstiili-insinöörin ammattia, mutta hän halusi kuitenkin jatkaa suvun perintöä ja aloitti hopeasepän ammattiopinnot Taideteollisen keskuskoulun iltalinjalla syksyllä 1945. Samaan aikaan hän kävi piirtämässä croquis-luonnoksia Vapaassa Taidekoulussa. Hopeaseppäkoulu jäi lopulta kesken, koska taidemaalarin ammatti kiinnosti enemmän. Syksyllä 1946 Wardi aloitti opinnot Suomen Taideakatemian koulussa. Taideakatemian ohella hän opiskeli Vapaassa taidekoulussa vuosina 1947–48 sekä 1950–51.⁹⁵ Hän kokeili myös muita taiteenaloja: otti laulutunteja, kävi tanssimassa ja piirtämässä Oopperan baletin harjoitustunneilla sekä harrasti painia. Tilapäistyöskentely satamassa toi opiskelurahan lisäksi tuntuman ruumiilliseen työhön ja uuden aihemaailman maalauksiin. Wardi valmistui taidemaalariksi Taideakatemian koulusta vuonna 1949.⁹⁶

⁹² Saraste 2003, 32.

⁹³ Wardi 1994a, 108-109; Paavilainen 2003, 25.

⁹⁴ Paavilainen 2003, 47.

⁹⁵ Koivula 1990, 41.

⁹⁶ Wardi 1994c, 1-2; Paavilainen 2003, 44.

Taideakatemian koulussa opettajina olivat muiden muassa Aarre Heinonen, Per-Åke Laurén ja Olli Miettinen. Työskentely oli kurinalaista, siellä vietettiin päivittäin kahdeksan tuntia. Ensimmäisenä vuonna piirrettiin kipsimallista ja toisena vuonna aloitettiin maalaaminen. Maalaukset olivat perinteisesti figuratiivisia. Koulu merkitsi Wardille piirtämisen ja sommittelun perusteiden oppimista sekä valööreihin ja värienkäyttöön tottumista, sen tarkoitus oli antaa ammattitaito. Wardi epäili käyttäneensä liian voimakkaasti värejä verrattuna koulun silloiseen ajattelutapaan. Hän opiskeli samanaikaisesti myös Vapaassa taidekoulussa, joka oli hänen mielestään ”taiteellisempi”.⁹⁷

Puhdas väri ja selkeä muoto olivat saapuneet Suomeen ja ne vetosivat erityisesti nuoriin, jotka aloittivat taideopintonsa sodan jälkeen. Vapaassa taidekoulussa ilmapiiri oli Wardin aikana avoin, siellä ”luettiin vapaus ja avarakatseisuus itsestään selvinä inhimillisiin hyveisiin”. Vapaa taidekoulu ei ollut tuolloin vain taidekoulu, vaan myös luovan innoituksen keskus.⁹⁸

Vapaan taidekoulun perustajan Maire Gullichsenin lähtökohta oli antaa vaihtoehto Taideakatemian opetukselle. Gullichsen oli opiskellut taidetta 1920-luvulla sekä kotimaassa että Pariisissa ja koki suomalaisen taideopetuksen vanhanaikaiseksi. Taide-elämä Suomessa oli hänen mukaansa konservatiivista ja kansallisia arvoja korostavaa verrattuna ranskalaiseen avantgarde-taiteeseen. Maire Gullichsenin ajatuksen mukaan koulun pyrkimyksenä oli edistää ranskalaisperäistä älyllistä ja analyttistä maalaustraditiota suomalaisen ekspressionistisen ilmaisun perinteen vaihtoehtona.⁹⁹ Vapaan taidekoulun alkuperäinen tarkoitus oli myös kirkastaa puhtailla väreillä 1930-luvun suomalaisen taiteen harmautta, Paul Cézanne, André Lhote ja pointillistiset väriteoriat saivat keskeisen sijan. Päämääränä oli levittää puhtaan värin ja selkeän muodon tajua. Vapaassa taidekoulussa tuli keskittyä muodon ja värien sisäisen harmonian opetukseen aatteellisen tai kirjallisen sisällön sijaan. Opetus perustui modernismille tärkeään periaatteeseen, jonka mukaan teoksen muoto synnyttää sen sisällön ilman tarvetta luonnon jäljittelyyn tai narratiivisuuteen. Yhteys Ranskaan säilyi monien sieltä palanneiden taiteilijoiden toimiessa opettajina. Värimaalauksen puolustamisen lisäksi Vapaa taidekoulu

⁹⁷ Björkman 1998, 86; Koivula 1990, 41.

⁹⁸ af Forselles 1987, 4, 7.

⁹⁹ Anttonen 2007, 108, 116-118.

puolusti 1950-luvulta lähtien abstraktia ilmaisua.¹⁰⁰ Vuonna 1952 Helsingin Taidehallissa pidetty Nykyaide ry:n maahan tuottama Pariisin nykyaiteen näyttely Klar-Form sai aikaan kiivaan keskustelun, jossa pohditiin abstraktin taiteen asemaa ja oikeutusta. Polemiikki jatkui koko 1950-luvun ajan ja monet taiteilijat etsiytyivät abstraktin ilmaisun piiriin; tässä Vapaalla taidekoululla oli tärkeä osa. Vapaata taidekoulua on arvioitu vastavoimaksi ja oppositioliikkeeksi ajan kansalliselle ja modernismin vastaiselle ilmapiirille. Gullichsen itse piti koulua enemmän vaihtoehtona akateemiselle taidekoulutukselle.¹⁰¹

Vapaassa taidekoulussa Wardia opettivat Sam Vanni, Sigrid Schauman, espanjalais-ranskalainen Vicente Rossell sekä Unto Pusa. Vanni ja Pusa tutkivat muun muassa Wassily Kandinskyn teorioita ja välittivät niitä opiskelijoille. Sigrid Schaumaniin Wardi oli tutustunut jo piirtäessään croquis'ta Vapaassa Taidekoulussa vuonna 1945. Schauman oli todennut aikanaan, että maalaamaan voi opetella, mutta joillakin maalaamisen lahjakkuus on synnynnäistä. Wardi kuului hänen mukaansa tähän ryhmään, Schauman pystyi vain seuraamaan Wardin kehitystä sivusta. Schaumania kiinnosti myös Wardin puhdasoppinen juutalainen kotitausta. Opettajana hän kannusti oppilaitaan oman persoonallisen ilmaisutavan löytämiseen. Wardi ja Sigrid Schauman keskustelivat paljon taiteesta ja he ystävystyivät. Myöhemmin Schauman on kirjoituksissaan käsitellyt Wardin taidetta ja taiteilijapersoonaa kannustavasti ja asiantuntevasti.¹⁰² Omassa taiteellisessa työskentelyssään Schauman edusti ranskalaista koulukuntaa. Hän oli koloristi, jonka värit kirkastuivat Etelä-Ranskan Mentonissa vuonna 1949. Sieltä löytyneellä paletilla hän maalasi teokset, joilla hän osallistui taiteilijaryhmä Prisman näyttelyihin 1956–1970.¹⁰³

Vicente Rossellin vaikutuksesta Wardi siirtyi abstraktin kautensa jälkeen vähitellen puoliabstraktisiin mallitutkielmiin ja muotokuvaan, säilyttääkseen kosketuksen luontoon. Rossell innosti Wardia käyttämään sekoittamattomia värejä, kirkastamaan väripalettinsa. Rossell kehoitti oppilaitaan taiteellisesti monipuoliseen ajatteluun, tutustumaan muihin taidelajeihin kuten musiikkiin ja tanssiin sekä löytämään oman maalauksellisen

¹⁰⁰ Woirhaye 2002, 44-46; Anttonen 2007, 111, 121.

¹⁰¹ Anttonen 2007, 108, 116, 127.

¹⁰² Koivula 1990, 42; Björkman 1998, 86; Valkonen 1985, 32; af Forselles 1987, 5.

¹⁰³ Rajakari 1997, 104.

ilmaisukielensä.¹⁰⁴ Tärkeimmät vaikuttajat Wardille opettajista olivat Vanni, Schauman sekä Rossell.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Wardi 1994c, 2; Heininen 2008, 112.

¹⁰⁵ Heininen 2008, 110.

4 TAITEELLINEN TYÖSKENTELEY

4.1 1940-luvulta 1980-luvun loppuun

Kesällä 1946 Wardi teki ensimmäisen opintomatkinsa Tukholmaan ja sai ensimmäisen kosketuksensa kansainvälisiin taidesuuntauksiin. Nationalmuseumin Vincent van Gogh-näyttely oli hänelle suuri elämys keltaisen värin sekä vahvojen värimassojen voiman vuoksi. Vuonna 1947 hän teki debyyttinsä vuoden Nuorten näyttelyssä Taidehallissa, jossa hänellä oli kaksi satama-aiheista työtä. Kriitikki oli myönteistä, erityisesti Sigrid Schauman toi esille Wardin persoonallisten töiden herkäät värisävyt.¹⁰⁶ Talvella 1947 Wardi kävi uudelleen Tukholmassa ja vuonna 1948 Kööpenhaminassa saaden kattavan kuvan Euroopan taiteesta ja tutustuen erityisesti Gauguinin ja Matissen maalauksiin, joiden koristeellisuus ja värimaailma kiinnittivät hänen huomionsa. Vuonna 1948 hän osallistui muutamalla maisemamaalauksellaan uudelleen Nuorten näyttelyyn ja sai jälleen huomiota herkästä sävyasteikostaan.¹⁰⁷ Wardin 1940-luvun lopun maalaukset olivat herkkiä ja läpikuultavia siveltimen vetojen kudelmia, erilaisia kuin kenenkään toisen teokset siihen aikaan.¹⁰⁸ Päätettyään opintonsa Taideakatemiassa vuonna 1949 Wardi sai sekä Akatemian että Suomen taideyhdistyksen apurahat ja alkoi kokeilla ei-esittävää, abstraktia maalausta. Kesällä 1950 yhteisnäyttelyssä Erik Granfeltin, Lars-Gunnar Nordströmin ja Per Steniuksen kanssa Galerie Artekissa Helsingissä Wardin taiteen tulkitaan lähestyneen eurooppalaista konkretismia. Töiden koko kasvoi ja sommitelmat koostuivat eri kokoisista väripinnoista, joissa pääväreinä olivat keltainen, punainen ja vihreä. Näiden töiden esikuviksi on nimetty Piet Mondrian ja erityisesti Serge Poliakov. Työt sisälsivät abstraktisuudestaan huolimatta elementtejä luonnosta. Väri alkoi muodostua tärkeimmäksi tekijäksi ja se näkyi voimakkaissa väririnnastuksissa. Vuonna 1951 Wardi kävi varusmiespalveluksen ja maalasi sen aikana Dragsvikin kasarmin vintissä. Samana syksynä hän palasi Vapaaseen taidekouluun ja jatkoi abstraktin taiteen piirissä vuoteen

¹⁰⁶ Koivula 1990, 42; Wardi 1994c, 1.

¹⁰⁷ Koivula 1990, 42-43.

¹⁰⁸ Valjakka 2008, 14.

1954. Wardi kuului Suomen ensimmäisten abstraktin taiteen edustajien joukkoon 1940–50 lukujen vaihteessa.¹⁰⁹

Nykytaide ry:n järjestämä matka Tukholmaan vuonna 1952 Meksikon taiteen näyttelyyn oli tärkeä; Wardiin tekivät vaikutuksen erityisesti Diego Riveran kookkaat maalaukset. Samana vuonna Pariisin nykyaiteen Klar Form-näyttelyssä Artekissa Wardi varsinaisesti tutustui konketismiin sekä abstraktiin maalariin Edgard Pillét’iin. Seuraavana vuonna 1953 hän oleskeli kolme kuukautta Pariisissa, jossa hän kiinnitti erityistä huomiota kanadalaisen Jean Paul Riopellen ekspressiivisiin töihin, tutustui Le Cubisme 1907–1914 -näyttelyyn ja tutki espanjalaisten mestareitten taidetta Louvressa. Hän alkoi osittain palata figuratiivisuuteen; hän maalasi luontoa sekä satama- ja rakennustyömaa-aiheita abstrahoivasti innoittajinaan Rivera ja El Greco. Hankkiakseen toimeentulonsa, stipendien ja lehdenkannon lisäksi Wardi työskenteli monen taiteilijatoverinsa tavoin ajoittain satamassa.¹¹⁰ Wardi sai paljon arvostamaltaan Sam Vannilta murskaavaa kritiikkiä koskien abstrakteja maalauksiaan: “Sinua sanotaan erikoisuuden tavoittelijaksi jos panet näitä esille”.¹¹¹ Wardi tuhosi osan töitään purkaen pettymystään, mutta samalla ymmärsi tarpeen uudistumiseen. Hän ymmärsi, että abstraktista ilmaisusta puuttui hänelle tärkeä asia, tunne. Abstrakti kausi oli kuitenkin tärkeä kehitysvaihe hänen tulevia puoliabstrakteja sommittelujaan silmällä pitäen.¹¹²

Ensimmäisen yksityisnäyttelynsä Wardi piti 1954 Galerie Artekissa, jolloin täysabstrakti oli ohitettu vaihe. Näyttely koostui rakenteellisesti ja puoliabstraktisti käsitellyistä satama-aiheisista maalauksista ja piirustuksista, lisäksi näyttelyssä oli henkilö-, interiööri- ja muotokuvia. Töistä tunnistettiin taiteilijan eläytyminen ja ekspressiivinen ote. Näyttely sai hyvän vastaanoton, erityisesti värienkäyttöä kiitettiin.¹¹³

Talvi Italiassa, lähinnä Roomassa Villa Lantessa vuonna 1954–55, kuten myös aikaisempi Pariisissa vietetty aika, oli monin tavoin uudistava ja antoi virikkeitä myöhemmälle kehitykselle ja tuotannolle. Wardi maalasi Rooman lisäksi myös Firenzessä ja Urbinossa

¹⁰⁹ Wardi 1994c, 1; Koivula 1990, 43-44.

¹¹⁰ Koivula 1990, 44; Heininen 2008, 114; Wardi 1994c, 2.

¹¹¹ Anhava 2005, 101.

¹¹² af Forselles 1984, 31; Harjula 1999, 12.

¹¹³ Nieminen & Valjakka 1999, 69; Heininen 2008, 114; Fritze 1999, 69.

vuosien 1954-56 aikana ja tuolloin syntyi Wardin rakkaus antiikkiin. Hän löysi Välimeren voimakkaan valon, jonka valoisuusaste ”imi itseensä” värit lähes kokonaan ja hävitti rajan abstraktisuuden ja figuratiivisuuden välillä, ympäröivä maailma ja luonto näyttivät epäesineellisiltä. Tämän taiteilija pystyi tuomaan esiin valon avulla. Ratkaisu abstraktin kanssa syntyneisiin ongelmiin löytyi valosta sekä kolmiulotteisuuden merkityksestä maisemalle ja edelleen maalaukselle. Wardi oivalsi myös, ettei varjokaan ole kuollut, vaan on täynnä väriä. Välimeren valo ulottui kaikkialle ja vaikutti kaikkeen. Wardi tutki valon merkitystä ja sen erilaisia käsittelymahdollisuuksia myös museoissa ja näyttelyissä vanhojen mestareiden sekä aikalaistensa modernistien teoksista, vaikuttavimpana Giorgio Morandi pelkistettyine asetelmineen. Morandin kautta Wardi ymmärsi arkisten ja yksinkertaisten asioiden ja esineiden arvon ja sen, kuinka suuria mahdollisuuksia taiteilijan lähiympäristö voikaan tarjota. Välitön Italian matkan anti oli toistakymmentä teosta käsittävä Rooman maisemien vaaleasävyinen ja ilmava sarja, jolla hän osallistui Nuorten näyttelyyn vuonna 1955.¹¹⁴

Vuoden 1956 aikana Wardi osallistui Suomen taiteilijain sekä Taidemaalariiliiton näyttelyyn ja samana vuonna hänen tyttärensä syntyi. Jo ennen tämän syntymää taiteilija oli maalannut lapsiaiheita, mutta nyt tytär ja hänen leikkiverinsa olivat lähellä olevia malleja.¹¹⁵ Wardin toista yksityisnäyttelyä Galerie Artekissa vuonna 1957 pidettiin läpimurtona. Töistä pääosa oli asetelmia, mutta mukana oli myös joitakin lapsiaiheita ja maisemia. Vuonna 1958 hän osallistui Taiteilijaliitto 58:n näyttelyyn Helsingin Taidehallissa, jossa hän osoitti lähestyneensä väri- ja valomaalausta, jota pidetään hänen kypsän kautensa tunnusmerkkinä: asetelmat etruskilaisista ruukuista ja kynttilänjaloista eri muunnelmineen sekä punakaaliasetelmat. Wardi sai useita tunnustuksia seuraavina vuosina, muun muassa Nuorten Taiteilijoiden apurahan. Hänellä oli jo varhain keskeinen asema nuorten koloristien joukossa Granfeltin, Lucanderin ja Steniuksen lisäksi.¹¹⁶ Vuonna 1959 Wardi kutsuttiin pitämään kuvataidekerhoa Nikkilän mielisairaalaan. Hän työskenteli siellä ensimmäisenä kuvataideterapian alan taiteilija-terapeuttina, hän ohjasi 15–20 hengen potilasryhmiä, usein erikoissairaanhoidajan avustamana. Wardi itse ei pitänyt työtään varsinaisesti taideterapiana,

¹¹⁴ Wardi 1994c, 3; Koivula 1990, 45; Valjakka 2008, 17-18.

¹¹⁵ Koivula 1990, 45; Fritze 1999, 69.

¹¹⁶ Koivula 1990, 46; Fritze 1999, 70; af Forselles 1987, 7.

vaan terapeuttisena toimintana kuvataiteellisin keinoin.¹¹⁷ Hänen katsotaan aloittaneen taideterapiatoiminnan Suomessa ja kehittäneen sitä urauurtavalla tavalla. Hän työskenteli Nikkilässä 1980-luvulle saakka.¹¹⁸

1960-luvun alussa Wardi teki matkan Leningradiin ja Eremitaasin museoon, jossa hän tutki Cézannen ja van Goghin teoksia ja viehättyi erityisesti Matissen kaksiulotteisuudesta, väreistä ja koristeellisuudesta.¹¹⁹ 1950-luvun lopun leipä- ja punakaaliasetelmissä oli henkisyyttä ja allegorisuutta, joita on pidetty Wardin varhaisen ekspressionismin alkuna. Vuosien mittaan ekspressivisyys kehittyi, mutta leimaavimmin hänen taiteestaan nousivat esiin kansantaide sekä ranskalaisuus ja hänet yhdistettiin Cézannen ja Bonnardin traditioon. 1960-luvulla näkyi ensi kertaa myös Wardin kompositioissa pyrkimys useiden samanaikaisen teemojen yhdistämiseen: kerroksellisuus ja kerronnallisuus. Syntyi sarja akvarelleja, joiden kotoiset aiheet kuten lasten lelut ja muistoesineet muodostivat keveän, lähes abstraktin pinnan.¹²⁰

Vuonna 1960 Wardi voitti ensimmäisen palkinnon Valtion taidekilpailussa ja seuraavan kymmenen vuoden aikana hänellä oli joka vuosi töitä esillä näyttelyissä sekä Suomessa että ulkomailla.¹²¹ Maalatessaan lapsiaiheita Wardi halusi saada töihin mahdollisimman puhtaat ja heleät värit, hän osti kukkia ja löysi niistä haluamansa sävyt sekä struktuurin sommitteluilleen. Ateneumin taidemuseossa järjestetyssä Ars 61 Helsinki -näyttelyssä Wardilla oli värikkäitä lapsi- ja kukka-aiheisia maalauksia. Taidehallissa 50-lukua -näyttelyssä samana vuonna hänellä oli esillä töitä, joiden nimet ovat viitteellisiä: *Auringossa*, *Puutarhassa*, *Kukkien keskellä* ja *Lapsia*. Henkilö- ja interiööriaiheet laajentuivat parvekkeelle, pihalle, puutarhaan ja rannalle, keskeisinä aiheinaan nuori tyttö ja aikuinen nainen.¹²² Vuonna 1969 Wardi palasi Vapaaseen Taidekouluun maalaamaan alastonmallia, vuosikymmenen lopulla töiden keskeiseksi aiheeksi nousi naisen hahmo. Wardi on todennut naisen merkitsevän turvallisuutta ja lämpöä, ensin olivat lähellä äiti ja sisar ja myöhemmin vaimo ja tytär. Vuonna 1971 Suomen Taideyhdistys järjesti Wardin tuotannosta retrospektiivisen näyttelyn, joka oli läpileikkaus 25

¹¹⁷ Seeskari 2008, 34.

¹¹⁸ Heininen 2008, 117.

¹¹⁹ Koivula 1990, 47.

¹²⁰ Wardi 1994c, 3-4.

¹²¹ Fritze 1999, 70.

¹²² Koivula 1990, 47.

vuoden ajalta varhaisista henkilö- ja muotokuvista, väriabstraktioista ja maisemista asetelmiin ja alastontutkielmiin.¹²³

Wardi oli asunut koko ajan Lauttasaassa, hänellä oli kodin lähellä erillinen työhuone. Myös 1970-luvun aihepiiri koostui edelleen maisemista, asetelmista sekä koristeellisista henkilö- ja interiöörikuvausista. Värit olivat tummuneet, mutta keltainen eri sävyineen oli johdonmukaisesti esillä. Ajan yhteiskunnalliset suuntaukset ja taideilmiöt eivät jättäneet näkyviä jälkiä huolimatta siitä, että Wardi oli seurannut aktiivisesti aikansa tapahtumia. Nuoruusvuosien Morandi tuli uudelleen läheiseksi, Henri Matisse, Pierre Bonnard ja Edvard Munch olivat myös tärkeitä innoittajia.¹²⁴ Näkemykset kehittyivät sarjalliseen suuntaan, sarjoista oli muodostunut Wardille tyypillinen tapa työskennellä. Vuosikymmen oli Wardille vilkasta aikaa, hän osallistui moniin näyttelyihin kotimaassa ja ulkomailla ja vuonna 1973 hänet palkittiin Suomen Leijonan Pro Finlandia-mitalilla. Vuonna 1978 hänellä oli yksityisnäyttely Galerie Artekissa.¹²⁵ Seuraavana vuonna hän sai työhuoneen Katajanokalta Merikasarmilta, jossa hän kuvasi laivoja, satamarakennuksia ja ihmisiä satamassa. Samoihin aikoihin syntyi suuria sisäkuvia, joissa pääteemana oli henkilö, useimmiten ikkunaa vasten oleva varjoon jäävä naisfiguuri. Nämä henkilökuvat olivat valon ja varjon tutkielmia, joiden tunnelmassa oli lähes sakraalisuutta sekä erillisyyden tunteen kokemusta.¹²⁶

Vuosina 1977–79 Wardi toimi taideterapian opettajana Taideteollisessa korkeakoulussa sekä vuosien 1979–84 Suomen Taideakatemian koulussa piirustuksen opettajana.¹²⁷ Vuonna 1982 Wardi hankki Harjutorilta Kalliosta pienen työhuoneen, jonka ikkunasta näkyi tori. Torin muoto ja ihmiset, erityisesti alueella asuvat vanhukset tulivat maalausten keskeiseksi aihepiiriksi.¹²⁸

Vuonna 1980 Wardi toteutti monumentaalimaalauksen, avaruutta kuvaavan abstraktion *Auringonkehrä* Helsingin evankelis-luterilaiseen seurakuntayhtymään. Työn sommittelua

¹²³ Fritze 1999, 70; Heininen 2008, 118.

¹²⁴ Koivula 1990, 49.

¹²⁵ Heininen 2008, 120.

¹²⁶ Wardi 1994c, 4; Fritze 1999, 71.

¹²⁷ Heininen 2008, 120.

¹²⁸ Fritze 1999, 71.

varten hän tutki Kandinskyn tila- ja avaruuskäsityksiä sekä ajatuksia värien symbolisesta merkityksestä. Häntä kiinnosti se, että Kandiskylle ratkaisevaa oli tieto valon ja koko aistimaailman läpinäkyvyydestä. Wardin teosten sommitteluun tuli uutta moniulotteisuutta, hänen maalauksiinsa tuli lisää menneiden aikojen historiaa ja kulttuurikerroksia, myös henkilökohtaisia merkityksiä, esimerkkinä suurikokoisten akvarellien sarja nimeltä *Sielun maisema*. Kulttuurikerrokset, joissa esimerkiksi Raamatusta lähtöisin olevat kuvat siirtyvät nykyaikaan, tulevat erityisesti esiin 1980-luvun koptilaisissa kaupunkikuvissa ja 1990-luvun öljypastellisarjoissa, mutta myös 2000-luvun oopperalavastuksissa.¹²⁹ 1980-luvun loppupuolella Wardi tutustui Etiopian varhaiskristilliseen taiteeseen ja vanhoihin koptilaisiin käsikirjoituksiin, joiden selkeä ikonikuvamaailma, kansanomaisuus ja kollektiivisuus kiinnostivat häntä. Niiden pohjalta syntyi sarja koptilaisia kaupunkikuvia, joiden kompositio ja rakenne poikkesivat Wardin aikaisemmasta tuotannosta. Sommittelu oli muuttunut kerronnalliseksi maalaukseksi, jossa mielikuviutus ja todellisuus kohtasivat uudella tavalla.¹³⁰

Koko 1980-luvun ajan Wardin töitä oli vuosittain esillä eri näyttelyissä, esimerkiksi vuonna 1983 yhteisnäyttely Porin Taidemuseossa Erik Granfeltin, Anitra Lucanderin ja Per Steniusen kanssa sekä retrospektiivinen näyttely Taidehallissa vuonna 1984, jolloin Wardi valittiin Helsingin juhlatiimien Vuoden taiteilijaksi. Samana vuonna hän sai myös valtion viisivuotisen taiteilija-apurahan ja luopui opetustyöstään Taideakatemian koulussa.¹³¹

4.2 Vuodesta 1990 vuoteen 2009

Vuonna 1990 Sara Hildénin taidemuseo kokosi Wardin 1980-luvun teoksista näyttelyn. Samana vuonna hänen työhuoneensa siirtyi Kalliosta Kaapelitehtaalle, sen viidenteen kerrokseen, josta oli näköala Jätkäsaaren ja Lauttasaaren selän yli avomerelle. 1990-luvulla hän kiinnostui sodanjälkeisestä amerikkalaisesta maalaustaiteesta, erityisesti Milton Averystä, jonka töihin hän oli tutustunut jo 1960-luvulla. Hän matkusti useaan otteeseen Yhdysvaltoihin ja tutustui myös Frank Auerbachin, Lucien Freudin, Leon Kossofin ja Willem de Kooningin

¹²⁹ Wardi 1994c, 4.

¹³⁰ Wardi 1994c, 5.

¹³¹ Fritze 1999, 71; Porin taidemuseo.

teoksiin. Tähän kauteen vaikutti myös Nicholas de Staël, jonka retrospektiivisen näyttelyn Wardi näki Pariisissa 1994.

Wardin Afrikka-innostus löytyi uudelleen, afrikkalaiset naamiot ja kulttiesineet olivat kiinnostaneet pitkään, mutta nyt kiinnostus löysi uuden kohteen: ghanalaiset tekstiilit. Niiden luonnonrytmiikka ja geometria, rakenteellisuus ja monen sukupolven henki kiehtoivat Wardia; abstrakti ja figuratiivinen sekä symbolinen ja realistinen yhdistyivät samassa esineessä.¹³²

1990-luvulla Wardilla oli joka vuosi meneillään jokin näyttelyprojekti, joko yksityisesti tai yhteisesti. Hän esitelmöi juutalaisesta filosofiasta Pariisin Suomen instituutissa vuonna 1994 ja vuonna 1996 hänelle myönnettiin Valkoisen Ruusun Ritarikunnan Komentajamerkki. Wardi oli myös Suomen Taiteilijaseuran edustajana Jerusalemin Artists Housessa vuonna 1995. Suomipalkinnon hän sai vuonna 1998, Alfred Kordelinin säätiön kunniapalkinnon vuonna 1998 sekä Stina Krookin säätiön kunniapalkinnon vuonna 1999. Wardin töitä hankittiin kansainvälisten museoiden kokoelmiin, kuten vuonna 1998 *Omakuva* vuodelta 1950 Galleria degli Uffiziin Firenzeen. Vuonna 1999 Wardi valittiin toistamiseen Helsingin juhlatiikkojen Vuoden taiteilijaksi.¹³³

Wardi oli pohtinut jo aikaisemmin ihmisen arvokkuutta omien juuriensa ja historiansa kautta. Tätä hän oli käsitellyt töissään sitomalla niihin mukaan menneisyyden ja ihmisen monesti tiedostamattomat tunteet, kuten toiveet ja kaipauksen.¹³⁴ Tämä teema jatkui 1990-luvulla, mutta mukaan tuli voimakkaampaa ekspressiivisyyttä. Wardin vaimon Reetan sairastuminen vuonna 1995 Alzheimerin tautiin merkitsi muutosta taiteilijan elämässä sekä hänen taiteessaan. Hoitokodit tulivat päivittäisiksi työympäristöiksi, hän vietti usean vuoden ajan kaiken mahdollisen aikansa vaimonsa vierellä hoitaen sekä piirtäen häntä. Rajoitettuihin olosuhteisiin sopivat pastelliliidut, niillä oli mahdollista dokumentoida nopeasti. Kuivapastelleista muodostui lopulta hänen pääasiallinen tekniikkansa, öljyväri jäi pois. Syntyi laaja sarja töitä, joissa Wardi kuvasi sairautta ja kuolemaa sekä vanhuuden kauneutta ja rumuutta. Hän tallensi vaimonsa matkan aivan viime hetkiin saakka, marraskuulle 2001. Töitä on ollut esillä useissa

¹³² Wardi 1994c, 5.

¹³³ Fritze 1999, 72; Heininen 2008, 124-127.

¹³⁴ Wardi 1994c, 1, 6.

eri näyttelyissä, muun muassa Helsingin Juhlaviikkojen Vuoden taiteilija 1999 -näyttelyssä, Ihminen ja valo, Manus – elämän käsikirjoitus -näyttelyssä Lasipalatsissa vuonna 2003, sekä Galerie Anhavassa vuosina 1997, 2001 ja 2003.¹³⁵ Wardi toi sairauden, vanhuuden ja kuoleman ihmisten huomioon tavalla, jolla niitä ei ollut totuttu käsittelemään.

Vuonna 2000 Wardi suunnitteli ja toteutti juutalaispakolaisten muistomerkin *Apua hakevat kädet* yhdessä Niels Haukelandin kanssa Tähtitorninmäelle Helsinkiin. Veistoksen tilaaja oli Helsingin juutalainen seurakunta.¹³⁶ Vuosina 2000–2001 Wardi oli mukana 1950-luvun taidetta esittelevässä Vapautumisen aika -kiertonäyttelyssä Helsingin Taidehallissa, Oulun Taidemuseossa ja Jyväskylän Taidemuseossa. Kesällä 2002 Halosenniemen museossa Tuusulassa järjestettiin näyttely ”Koboltinsinistä, kadmiuminkeltaista”, esillä olivat Pekka Halonen, Verner Thomé ja Rafael Wardi. Keväällä 2002 Wardi sai tilauksen valtioneuvostolta Tasavallan presidentin muotokuvasta. Suunnittelu ja luonnostelu alkoi Kaapelitehtaan ateljeessa ja varsinainen teoksen työstäminen juhannukselta 2002 Kultarannassa. Wardi työskenteli siellä lähes koko kesän tehden samalla muitakin pastellitöitä Kultarannan puutarhasta, rakennuksista ja ihmisistä. Syyskuussa hän viimeisteli muotokuvaa Mäntyniemessä ja loppusyksyn vielä ateljeessaan. Tasavallan presidentti Tarja Halosen muotokuva paljastettiin presidentin esittelysalissa Valtioneuvoston linnassa 8. marraskuuta 2002.¹³⁷

Kesinä 2003 ja 2004 Wardi sai mahdollisuuden jatkaa työskentelyä Kultarannassa. Nämä kesät saivat aikaan muutoksen hänen aihepiirissään ja väreissään. Voimakkaasti ekspressiivisten ja tummasävyisten hoitokotitöiden jälkeen kirkkaat ja voimakkaat värit palasivat. Wardi löysi Kultarannan puutarhan kukkaloiston ja hän piirsi lämpöä ja valoa. Hän maalasi ulkona käyttäen edelleen pastelliliituja niiden käytännöllisyyden vuoksi. Kultaranta-sarja oli esillä Galerie Anhavassa yksityisnäyttelyssä elokuussa 2003. Vuonna 2004 Wardi otti osaa lapsiaiheiseen yhteisnäyttelyyn Didrichsenin Taidemuseossa. Hänet kutsuttiin myös mukaan oopperaprojektiin Tampereen Työväenteatteriin suunnittelemaan Mozartin Taikahuilun puvustustus sekä osittain myös lavastus Lisbeth Landefortin ohjauksessa. Tehtävä oli hänelle

¹³⁵ Heininen 2008, 124-125.

¹³⁶ MTV3 uutisarkisto.

¹³⁷ Heininen 2008, 127, 129.

uusi aluevaltaus ja hän nautti työskentelystä teatterin maailmassa.¹³⁸ Saman vuoden syksyllä Wardille myönnettiin Suomalaisen Lääkäriseuran Duodecimin kulttuuripalkinto kiitokseksi johdonmukaisesta toiminnastaan terveyden, sairauden ja kuvataiteen yhteyksien syventämiseksi.¹³⁹

Vuonna 2005 hänellä oli monia projekteja: lastenopperapuvustus Helsingin Juhlaviikoille Mozartin varhaisopperaan Bastien ja Bastienne, retrospektinen katselmus Joensuun Taidemuseossa ja yksityisnäyttely Galerie Anhavassa Helsingissä sekä osallistuminen Carnegie Art Award 2006 -kilpailuun ja -näyttelyyn. Lisäksi Wardi osallistui muutamaan ryhmänäyttelyyn: Väinö Aaltosen museossa Turussa ja Vexi Salmen taidekokoelman esittelynäyttelyyn Hämeenlinnan Taidemuseossa. Vielä samana vuonna WSOY ja Martti Anhava julkaisivat teoksen *Rafael Wardi ja värin ilo*.¹⁴⁰ Vuosi 2006 oli sekin aktiivinen vuosi, mutta vähemmän julkisesti näkyvä. Wardi keskittyi maalaamiseen työhuoneellaan sekä ulkona luonnossa. Yksi projekti sai kuitenkin ensi-illan lokakuussa: Mozartin oopperan Zaiden visualisointi pukuineen Kansallisopperassa Lisbeth Landefortin ohjaamana. Joulukuussa oli näytteillä Wardin kukka-aiheisia pastellitöitä yhteisnäyttelyssä Galerie Anhavassa.

Vuonna 2007 Helsingin kaupunginteatterissa paljastettiin lähes mustavalkoinen hiilellä ja pastelliliiduilla toteutettu tilaustyö *Kvartetti*, Wardi oli seurannut esitystä usean näytännön ajan tehden luonnoksia paikan päällä. Hänen töitään oli esillä Jyväskylän Taidemuseon näyttelyssä Nykytaidetta Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelmasta sekä Porin taidemuseon Maire Gullichsenin 100-vuotisjuhlanäyttelyssä *Kyse on aikamme taiteesta*. Taiteilijoiden ateljeet kiinnostivat vuonna 2007 sekä Jugend-salia että Didrichsenin taidemuseota ja Wardin työtilaa esiteltiin niissä kummassakin.¹⁴¹

Vuonna 2008 valmistui litografiasalkku *Varjojen valo*, joka käsitti Bo Carpelanin runoja ja Wardin litografioita. Helsingin Kaupunginteatteri lunasti toisen työn *Kvartetti*-teemasta, värikkään pastellimaalauksen. Wardi lahjoitti Firenzen Galleria degli Uffizi-taidemuseolle

¹³⁸ Heininen 2008, 132.

¹³⁹ Pasternack 2005, 24.

¹⁴⁰ Heininen 2008, 133.

¹⁴¹ Heininen 2008, 133.

sarjan akvarelleja, luonnoksia Kvartetti-teemasta. Amos Anderssonin Splash! - akvarellinäyttelyssä oli kesällä esillä useita Wardin töitä. Heinäkuussa hän täytti 80 vuotta ja merkkipäivän kunniaksi Didrichsenin taidemuseo kokosi retrospektiivisen Värin sielu - näyttelyn. Myös Galerie Anhava juhlisti Wardia yksityisnäyttelyllä ja Joensuun taidemuseossa oli esillä hänen töitään Forselles-kokoelman näyttelyssä.¹⁴²

Vuoden 2009 aikana Wardi teki opintomatkoja Berliiniin sekä työskenteli intensiivisesti etsien uusia ekspressiivisiä ilmaisun muotoja tutkimalla öljypastellien mahdollisuuksia tekstuurin muodostamiseksi. Syntyi useita koloristisia, voimakkaan ekspressiivisiä ja lähäs täysin abstrakteja töitä. Hän työskenteli Kaapelitehtaalla sijaitsevan työhuoneensa lisäksi myös ulkona maalaten Lauttasaaren talvista aurinkoa, kesäistä Kultarannan puutarhaa sekä syksyistä merta ja maisemaa Harakan saarella. Syyskuussa paljastettiin tilausmutokuva Lauttasaaren kirkkoherrasta Kaj Engströmistä ja marraskuussa hänellä oli pieni yksityisnäyttely Kaapelitehtaan Kaapelin Galleriassa, jossa oli esillä uusimpia töitä.¹⁴³

4.3 Keskeiset sarjat

Tarkastelen Wardin tuotantoa jakamalla sen ajallisesti toisiaan seuraviin keskeisiin vaiheisiin, temaattisiksi sarjoiksi niin, että se muodostaa yhtenäisen, kehitystä kuvaavan kokonaisuuden. Se ei tuo esiin kaikkea: poikkeamia keskeisistä linjoista esiintyy tilaustöiden, luonnosten ja kokeilujen muodossa. Kyseessä on kehityskertomus Wardin opiskeluajasta oman ilmaisun löytymiseen ja itsenäistymiseen, josta edelleen kypsään kauteen ja seesteiseen, myöhemmän iän työskentelyvaiheeseen.¹⁴⁴

Sarjallisuus työskentelyssä on ollut Wardille ominainen piirre alkuaajoista lähtien. Sarjat eri aikakausina ovat käsitelleet erilaisia teemoja ja niiden kautta esittelen kuvaesimerkein Wardin taiteen kehitystä. Keskeiset sarjat olen valinnut siitä syystä, että ne muodostavat kokonaisuuden, ja että ne ovat edustaneet aikanaan jotakin uutta, että ne ovat olleet julkisesti

¹⁴² Heininen 2008, 135; Yli-Lassila 2008, ”Tervetuloa akvarellipuistoon”, Helsingin Sanomat 20.7.2008, C4.

¹⁴³ Saario 2009, 3; Pallaste 2009, 27; Rafael Wardin tiedonanto 16.12.2009.

¹⁴⁴ Lindgren 2000, 36.

arvioitavina kritiikeissä ja että ne ovat osoittaneet kehityksen taiteilijan tuotannossa. Sarja voi olla johonkin tiettyyn aiheeseen ja tyyliin liityvä tai kokonaisuus käsittäen erilaisia aiheita, josta on hyvänä esimerkkinä *Kultaranta*-sarja. Pois olen jättänyt yksittäiset työt, luonnokset ja tilaustyöt kuten Oopperaan liittyvät teokset.

Wardi on maalannut lähinnä asetelmia, henkilösommitelmia, maisemia, interiöörejä sekä kaupunkikuvia. Hän on yhdistänyt erilaisia ympäristöjä, soveltanut töihinsä aikalaiskollegoilta, taidehistoriasta, kirjallisuudesta tai musiikista saamiaan ideoita ja vaikutteita. Hän on maalannut sielunmaisemia, muistikuvia menneisyydestä, hetken vaikutelmia sekä välähdyksenomaisia hetkiä, joissa hän on pyrkinyt tavoittamaan herkkyyttä ja alkuperäisyyttä, joka on ympäröivästä maailmasta kadonnut tai näkymättömissä.

4.3.1 Työskentely ja välineet

Wardin aiheet ovat aina lähtöisin luonnosta, mutta taiteen todellisuus on hänelle toinen kuin luonnon todellisuus. Wardi etsii jatkuvasti uutta ilmaisuunsa, mutta lähtökohtina ovat aiheet lähellä olevissa miljöissä, kuten kotona Lauttasaassa, ateljeissa Katajanokalla, Kalliossa ja Kaapelitehtaalla, vaimon luona hoitokodissa. Wardin aihepiiri on keskittynyt erityisesti ihmisiin, mutta myös asetelmiin ja maisemiin. Maalaukset viittaavat usein taidehistorialliseen perinteeseen kuten ikkuna-teemaan tai koptilaiseen kuvakäsitykseen raamatullisine vertauksineen, mutta pohjautuvat Wardin henkilökohtaisiin kokemuksiin melkein päiväkirjanomaisesti (kuvat 53, 65 sekä 31, 60). Hänen työkalujaan ovat muisti ja mielikuvitus. Wardi on tunnustanut Martti Anhavalle haastattelussa vuonna 2005 maalaavansa paljon muistista: ”Joskus otan esiin valokuvan jostain vanhasta maalauksesta, ryhmäkuvasta tai maisemasta, jostakin jo tutkitusta aiheesta, ja maalaan siitä. Lopputulos irtoaa kokonaan todellisuudesta, se on täyttä mielikuvitusta.”¹⁴⁵ C-J af Forselles on kuvannut Wardin työskentelyä omaperäiseksi, hänen töistään on turha etsiä muiden taiteilijoiden suoranaisia vaikutuksia, mutta ”sukulaisuutta” löytyy. Wardi muuntaa kaikki näkemänsä oman, enemmän tai vähemmän abstraktin kuvakielensä mukaiseksi, joka on yksi hänen taiteensa

¹⁴⁵ Anhava 2005, 68.

tunnusmerkkejä.¹⁴⁶ Wardi itse on todennut eräässä haastattelussa, ettei hän ”häivyttä maailmaa abstraktioon vaan koettaa ikäänkuin löytää sen abstraktion avulla”¹⁴⁷.

1950-luvulla Wardilla oli kaksi pääteemaa abstraktin jälkeen: asetelmat ja lapset. Asetelmat erityisesti olivat Italian valon vaikuttamia; Wardi muunsi virtaavan valon väriksi. 1960-luvun alussa sarjassa *Lapsia pöydän ympärillä* yhdistyivät lapset ja asetelmat, niistä kehittyivät 1970-luvulla interiöörikuvat, joissa esiintyi lasten sijaan naishahmoja. C-J af Forsellesin mukaan Wardin töissä asetelma ja ihmishahmo ovat sommitelmien samanarvoisia aihehätkökohtia. Alkuperäinen lähtökohta menettää usein merkityksensä ja työ etenee värin ja valon ehdoilla. Wardi sijoittaa värit maalauksiinsa osin intuitiivisesti, osin harkiten, hänen täpläteknikkansa tarkoittaa vierekkäin asetettuja, toisiaan korostavia värialueita. Sama toimii pastellitekniikassa viivojen ja niiden eri kerrosten muodostamassa kokonaisuudessa. Wardi sommittelee värialueet tai viivat yhteen, hänellä on näin taipumuksia rakenteellisuuteen.¹⁴⁸ Taidearvostelija Torsten Michelsen on kiinnittänyt huomiota Wardin sommittelun kerroksellisuuteen. Hänen maalauksissaan esiintyy ihmishahmoja tai esineitä, joilla ei näytä olevan reaalista suhdetta aiheeseen. Ne lisäävät töiden sisällöllistä kerroksellisuutta, joka on yleistynyt 1990-luvulla.¹⁴⁹

Työskentelyyn ja ilmaisuun ovat vaikuttaneet osaltaan välineet: hiili, akvarelli, öljyväri ja pastelliliidut. Wardin pääasiallinen tekniikka oli öljyvärimaalaus 1990-luvulle saakka, sen rinnalla syntyi akvarelleja ja piirustuksia. 1990-luvun puolivälistä lähtien, Reeta-vaimon sairauden myötä, hän valitsi välineikseen erilaiset liidut ja pastellit voidakseen työskennellä paremmin sairaalaympäristössä. Pastellien kautta hän löysi uuden puolen taiteestaan ja se on sopinut hänelle niin hyvin, ettei hän harkitse palaamista öljyväreihin. Akvarelleja ja piirustuksia hän tekee edelleen pastellitöiden ohessa. Öljyväreissä Wardi käytti välillä hyväkseen maalien paksuutta ja kerroksia ja korosti näin omaa läsnäoloaan. Vuonna 2008 myös öljypastellitekniikkaan on tullut mukaan pintarakenteen tuoma ulottuvuus.

Kuivapastellitöiden intensiivisyys syntyy tiheästi ja moneen kertaan kerrostuneista viivojen ja värien rihmastoista.¹⁵⁰

¹⁴⁶ af Forselles 1984, 33.

¹⁴⁷ Odrischinsky 1997, 28.

¹⁴⁸ af Forselles 1987, 8; af Forselles 1980, 2-3; af Forselles 1984, 33.

¹⁴⁹ Michelsen 1993, 5.

¹⁵⁰ Valjakka 2008, 27.

Värillä, maalauksellisesti työstetyllä pintastruktuurilla ja puoliabstraktisella ilmaisulla on oleellinen osa Wardin ekspressiivisyydessä. Ekspressiivisyyttä esiintyy lähes kautta koko tuotannon, mutta vaihtelevin nyanssein vahvasta ja koskettavasta herkkään ja lyyriseen. Se ei ole synkkää eikä pessimististä kuten perinteistä suomalaista ekspressionismia on luonnehdittu, eikä koskaan aggressiivista, jota esiintyi usein 1980-luvun uusekspressionismissa.¹⁵¹

Ekspressiivisyys on ollut Wardille sopiva suuntaus, se on korostanut taiteilijan oikeutta kuvata maailmaa sellaisena kun hän sen itse kokee.¹⁵²

4.3.2 Väri ja valo

Valo ja väri ovat olennaiset tekijät Wardin taiteessa, erityisesti elävä ja intensiivinen keltainen väri. Keltainen on yhdistävä tekijä, joka kulkee halki Wardin tuotannon, 1950-luvun asetelmista 1960-luvun lapsikuviin, 1970-luvun naisfiguureihin, 1980-luvun Harjutorin kautta Kultarannan kukkiin ja viimeaikaisiin talvimaisemiin. Wardin paletti kirkastui abstraktin vaiheen myötä, mutta silloin keltainen väri ei ollut vielä hallitseva. Se ei hallinnut myöskään Wardin puolison sairauden ajan töissä eikä se hallitse vuosien 2008–2009 aurinko-abstraktioissa, niissä keltainen taistelee pimeyden kanssa. Wardin työskentelyssä on lähtökohtaisesti kysymys väristä ja valosta, myös ihmiset ovat hänelle väriä ja valoa. Tärkeintä on värien suhde toisiin väreihin, värit eivät ole yksin, ne ovat aina suhteessa toisiinsa ja muuttuvat saadessaan viereensä toisia värejä. Valo syttyy maalaukseen värikerrosten avulla.¹⁵³ Wardi kertoo kirjassa *Värin sielu*, että keltainen voi symboloida lämpöä, läheisyyttä ja iloa, väri on ennenkaikkea tunnetta. Hän ei hae ulkoista yhdennäköisyyttä, vaan tunnesisältöä värin, valon ja muodon kautta. Hän esittää, että ”värin lämpö riippuu paljon myös siitä mitä sen yhteydessä on. Keltainen väri voi olla myös tunnetila joka halutaan kieltää. En usko värisymboliikkaan, mikä tahansa väri muuttuu kun se saa rinnalleen toisen värin. Väri on suhde, ei asia sinänsä”.¹⁵⁴

Wardi ei työskentele väriteorioiden pohjalta, mutta Wassily Kandinskyn teoria on hänelle tuttu ja huomion arvoinen keltaisen vuoksi: ”Värit antavat kaksi pääasiallista vaikutelmaa. Ne

¹⁵¹ Arkio 1988, 5-7.

¹⁵² Tervo 2007, 161.

¹⁵³ Paavilainen 2003, 96-99.

¹⁵⁴ Anhava 2005, 49, 52.

vaikuttavat fyysisesti – värin kauneus aiheuttaa katsojassa tyydytyksen ja ilon tunteen, joka on kuin herkullinen ruoka. Tämä on pinnallinen tuntemus ja kestää lyhyen aikaa jättämättä mitään kestävästä vaikutusta. Värit vaikuttavat myös psyykkisesti, niillä on voimaa, joka aiheuttaa sielullista väreilyä, liikituksen.”¹⁵⁵ Värien lämpimyydellä tai kylmyydellä on Kandinskyn mukaan mittaamaton sisäinen merkitys. Lämmin liikkuu dynaamisesti katsojan päin, pyrkii tätä kohti, kylmä etääntyy katsojasta. Keltaisella on raju aktiivinen voima, mutta siltä puuttuu syvenemisen kyky, joka on sinisellä. Keltaiseen maalattu kuva säteilee henkistä lämpöä.¹⁵⁶

4.3.3 Muodonmuutos

Wardi on itse todennut eräässä monista lehtihaastatteluista, että ”vaikka työni taustalla on luonnon havainto, maalatessa se muuttuu minun työkseni”.¹⁵⁷ Wardi on, kuten muutkin taiteilijat, ottanut oppia toisten taiteilijoiden töistä saaden niistä ideoita omaan työskentelyynsä ja muuntanut ne itselleen sopiviksi. Hänen maalaukseensa syntyy prosessi, erilaisten ainesten vuorovaikutus saa aikaan uusia näkökulmia ja siten uudistumista, luontoon pohjautuva aihe muuttuu asteittain maalauksellisena prosessina. Kaikki alkaa näköhavainnosta, mutta kuva irtautuu esittävästä ja tunnistettavasta aiheesta, muodot hajoavat väriksi ja valoksi.

Työskentelyn edetessä värit ottavat vallan ja vievät uusiin ratkaisuihin – tapahtuu muodonmuutos.¹⁵⁸ Muodonmuutoksen myötä töiden sisältö muodostaa universaalimman kokonaisuuden, joka on merkityksellinen monille ihmisille. Maisemat, ihmiset ja esineet sekoittuvat, ne palvelevat maalauksellista tarkoitusta, sommittelua, rakennetta ja tunnetta.¹⁵⁹ Muodonmuutoksen prosessi työskentelyssä on tuttu modernisteille, hyvinä esimerkkeinä tässä tutkielmassa esiintyvät eri aikakausien edustajat Claude Monet, Pablo Picasso ja Mark Rothko.

Wardin työskentelyn kypsässä ja seesteisessä vaiheessa on ollut useita teemoja, jotka ovat erityisen huomionarvoisia, koska ne ovat johtaneet hänen taiteellisen kehityksensä uuteen suuntaan. 1950-luvun lopun asetelmat, kuten *Punakaaliasetelmat* olivat aikanaan jotakin aivan uutta (kuva 21). C-J af Forselles kirjoitti Wardin kehittäneen juuri tuolloin

¹⁵⁵ Kandinsky 1951, 55-56.

¹⁵⁶ Kandinsky 1951, 79-85.

¹⁵⁷ Lappalainen 2005, ”Tulos on tärkein”, Ilta Sanomat 3.11.2005.

¹⁵⁸ Tervo 2007, 117; Paavilainen 2003, 96.

¹⁵⁹ Michelsen 1993, 5.

asetelmamaalaukseensa värikylläisen kolorismin, jonka lämpimissä väreissä syttyi erityinen sisäinen valo.¹⁶⁰ Timo Valjakan mukaan Wardin taiteellinen läpimurto tapahtui yksityisnäyttelyssä Galerie Artekissa vuonna 1957 ja muutamassa yhteisnäyttelyssä seuraavana vuonna töillä kuten *Kynttilänjalat* ja *Etruskilaisia ruukkuja* vuodelta 1956 (kuva 20). Valjakka katsoo Wardin löytäneen tuolloin itsenäisen ilmaisunsa, väri- ja valomaalauksen, joka oli kypsän kauden alku.¹⁶¹ Monille sairauden ja vanhuuden esiin nostaminen 1990-luvun lopulla on ollut yhteiskunnallisesti tärkein ja koskettavin teema. Myös muotokuvaperinteen rikkominen presidentti Halosen muotokuvalla sai aikaan julkista keskustelua.

Tähän yhteyteen voi lisätä vielä vaiheen, joka ei ole kypsyyden osoitus, mutta se on tärkeä työskentelyn kehitystä ajatellen. Kyseessä on hänen uransa alkuvaiheen abstrakti kausi. Se auttoi Wardia rikkomaan rajansa, hän oppi uusia asioita ja itsenäistyi nauttien ajan avoimuudesta ja mahdollisuuksista. Tämä kausi oli tärkeä, koska sen aikaiset oivallukset kuten puhtaiden värien käyttö, abstraktinen sommittelu ja kuvallisuuden korostaminen ovat nähtävissä hänen koko myöhemmässä tuotannossaan. Erityisesti asetelmat ovat soveltuneet hyvin Wardin abstraktiselle sommittelutavalle ja vapaa värien käyttö on korostanut aiheen toisarvoisuutta maalauksellisiin vaatimuksiin nähden. Aiheena olleet esineet ovat muuttuneet abstrahoiduiksi muodoiksi ja valolla on ollut niille tärkeä merkitys värien kirkastajana ja dynamiikan luojana.¹⁶² Wardin työskentely taidemaalarina alkoi abstraktilla ilmaisulla, muutaman vuoden jälkeen maalaukset muuttuivat esittäviksi, mutta kehitys jatkui ja syntyi hänen persoonallinen puoliabstrakti tyylinsä. Abstraktin olemusta Wardin taiteessa täysabstraktin kauden jälkeen kuvaavat vuonna 1957 valmistunut *Maisema*-maalaukset, vuoden 1960 akvarelli *Puunukke*, öljyvärimaalaukset *Rukousnauha* vuodelta 1965 sekä *Kvällsolen* 1980-luvulta, vuodelta 1994 öljyvärein maalattu *Tehdas*-sarja sekä 2000-luvun alkuvuosina pastelliliiduilla tehdyt merimaisemat Kultarannasta (kuvat 67, 9, 68, 57, 12, 39). Myös useat öljypastellityöt vuosilta 2008–2009 ovat esimerkkejä töistä, joita voi luonnehtia ei-esittäviksi (kuvat 43–45). Abstrakti ilmaisu on yleistynyt viimeisten vuosien aikana, mutta ekspressiivisempänä kuin uran alussa.

¹⁶⁰ af Forselles 1980, 3.

¹⁶¹ Valjakka 2008, 18.

¹⁶² af Forselles 1984, 31.

4.3.4 Kuvallisia esimerkkejä keskeisistä teemoista sarjoina

Opinnot – yksittäisiä töitä

Äitini, 1945, hiili paperille. Kuva 1.

Alaston, Taideakatemian koulun ajalta 1946-49, öljy kankaalle. Kuva 2.

Talvi, 1947, öljy kankaalle. Kuva 3.

Purjeveneitä, 1940-luvun loppu, öljy kankaalle. Kuva 4.

Etsintä

Maisemat Lauttasaaresta, 1940-50-luvut, öljy. Kuva 5.

Abstraktit, 1949–1953, öljy ja akvarelli. Kuvat 6-8.

Satama- ja kaupunkinäkömät, 1950–2000-l, useat eri tekniikat. Kuvat 10-12.

Omat kuvat, 1950–60-luvut, öljy. Kuvat 13-15.

Maisemat Roomasta, 1955, öljy. Kuva 16.

Lapset, 1950-luku, öljy. Kuva 17.

Lapin maisemat, 1966, öljy. Kuva 18.

Kypsä vaihe

Asetelmat, 1950–60-luvut, öljy. Kuvat 19-22.

Lapset, 1960-luku, öljy. Kuva 23-24.

Alastomat, 1960–70-luvuilla, öljy. Kuvat 25-26.

Naiset interiöörissä, 1960–1970-luvut, öljy. Kuvat 27-29.

Sielunmaisemat, 1980-luku, akvarelli. Kuva 30.

Koptilaiset kaupunkikuvat, 1980-luvun loppu ja 1990-luvun alku, öljy. Kuvat 31-32.

Afrikka-teema, 1990-luvun alku, öljypastelli. Kuva 33.

Seesteinen vaihe

Vaimon sairauden kausi, 1995–2001, lyijykynä, öljy- ja kuivapastelli. Kuvat 34-37.

Kultaranta, 2000-luku, kuivapastelli. Kuvat 38-40.

Kukka-asetelmat, 2000-luku, kuivapastelli. Kuvat 41-42.

Talviauringot, 2008–2009, öljypastelli. Kuvat 43-45.

Taidehistorioitsija Elina Vieru kirjoitti 50-lukulaisista, silloisista nuoren polven modernisteista vuonna 2000, että heidän harteillaan on koko nostalginen 50-luvun perintö, oikeus kantaa modernismin lippua. Tästä Suomen taidetta uudistaneesta kaudesta on ajan myötä vakiintunut suomalaisen kulttuurin pysyvä pääoma ja samalla modernismin eliitti on siirtynyt normaalin kehityksen mukaisesti tienraivaajista ”harmaaksi eminenssiksi”.¹⁶³ Wardi oli yksi tienraivaajista, mutta hän ei ole siirtynyt syrjään. Hänelle myöhäisempi ikä ei ole tuonut taantumaa, vaan luomisvoimaa riittää ja täysipäiväinen työskentely ja etsintä tuottaa yhä saavutuksia, joita voi peilata 1950-luvun pohjaan.

¹⁶³ Vieru 2000, 82-83.

5 RAFAELWARDIN SUHDE MODERNISMIIN JA JUUTALAISUUTEEN

5.1 Modernismia Wardin taiteessa

Helsingin Sanomien ja Ateneumin taidemuseon yhdessä julkaisemaa kuvausta Picassosta kesällä 2009 voi hyvin verrata Wardiin:

Picasson sukupolven uudistajataiteilijat vanhoivat vapauden nimeen. Picasso imi itseensä vaikutteita kaikkialta, taivaasta, maasta, rypistyneestä paperinpalasesta, ohikiitävästä varjosta. Hän aloitti idealla, joka muuttui joksikin muuksi. Hänelle taide ei koskaan ollut abstraktia, sillä oli aina lähtökohta todellisuudessa. Picasso kokeili, rikkoi rajoja, eikä pysähtynyt. Hän ei halunnut sanoa, että hänen maalauksensa tai veistöksensä olisi valmis; keskeneräisenä kuva pysyi hengissä, vaarallisena.¹⁶⁴

Picasso halusi olla osa traditiota ja kulttuurin ja taiteen muistia. Hänen onnensa oli syntyä aikana, jolloin taiteilijat olivat työskentelyssään vapaampia kuin koskaan. Pradon museon anti oli Picassolle merkittävä. Hän tutki edeltäjiään, suodatti vaikutteita ja työsti näkemistään teoksista uusia versioita. Hänellä oli vimmatu kokeilunhalu, kyky vaellella läpi vuosisatojen ja tarttua kiinni mihin vaan. Picasso ei pyrkinyt kilpailemaan vanhojen mestareiden kanssa, hän ei toistanut heitä vaan käytti heitä raaka-aineenaan.¹⁶⁵

Wardilla oli onnea opiskella taiteilijaksi Suomen taiteen uudistumisen, modernismin toisen nousun aikana ja nauttia taiteilijan vapaudesta kuten Picasso aikanaan. Wardilla on ollut kumppaneinaan paljon vanhoja mestareita, taiteilijoita taidehistoriasta sekä aikalaistaiteilijoita, joita hän on käyttänyt Picasson tapaan ”raaka-aineena”. Wardin työskentely on prosessi, jossa tapahtuu muodonmuutos. Myös Picasson lähtökohta muuttui joksikin muuksi työn edetessä. Picasson taiteessa ovat olleet läsnä yhtäaikaan traditio ja uudistus, niin myös Wardin taiteessa. Karl Katz New Yorkin Metropolitan Museum of Artista kirjoitti vuonna 1990: ”Rafael Wardi on traditionalisti, joka kuuluu kauan sitten alkunsa saaneeseen, menneiden aikojen kokemuksen pohjalle rakentavien taiteilijoiden ketjuun. Wardin töistä voi nauttia ilman minkäänlaista historian tiedon rasiitetta, mutta olisi paljon antoisampaa jos katsoja voisi

¹⁶⁴ Helsingin Sanomat 2009, ”Näkökulmia Picasson taiteesta ja elämästä”, 2.8.2009, A10.

¹⁶⁵ Kippo 2009, ”Villi Pablo Picasso kohtaa viimeisen mestarinsa”, Helsingin Sanomat 26.6. 2009.

tutustua hänen kumppaneihinsa ja kumppaneiden ystäviin. Kuinka rikas ja jännittävä Wardin töiden maailma onkaan”.¹⁶⁶

Wardi on itse todennut, että ”katsoessani toisten taiteilijoiden teoksia katson itseäni ja ehkä myös käsitan jotain itsestäni. On tiedettävä mitä muut ovat ennen tehneet ja parhaimmillani teen aina suhteessa johonkin menneeseen.” Wardi tuntee hyvin taidehistoriaa, hän on tutkinut useita sen ilmentymiä antiikista koptilaiseen kuvakieleen, Fra Angelicoon ja Francisco Goyaan. Hän on ihailnut Rembrandtin valoa ja monia muita mestareita. Taiteen historiasta saadut vaikutteet sekoittuvat Wardin omasta ympäristöstään löytämiin aiheisiin ja ideoihin. Esimerkiksi 1980-luvun koptilaisissa kaupunkikuvissa voi nähdä miten todelliset ja kuvitteelliset elementit liittyvät luontevasti toisiinsa.¹⁶⁷ Suurin osa hänen esikuvistaan kuuluu kuitenkin modernismin aikakauteen, joka oli myös hänen oma aikakautensa.

Pariisi oli taiteen keskus 1900-luvun alussa, siellä työskennelleellä ranskalaisella sekä kasainvälisellä taiteilijayhteisöllä, Pariisin koulukunnalla oli ideologinen ja käytännöllinen vaikutuksensa Wardin taiteeseen Vapaan taidekoulun ja Maire Gullichsenin ansiosta. Gullichsen aloitti kansainvälisen taiteen tuonnin Suomeen sotien jälkeen ja keskittyi erityisesti ”ranskalaiseen modernismiin”. Tähän joukkoon kuului tunnettuja nimiä kuten Pablo Picasso, Georges Braque, Edgar Pillet, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Henri Toulouse-Lautrec ja Henri Matisse, sekä myös Amedeo Modigliani, Chaim Soutine ja Marc Chagall.¹⁶⁸

5.1.1 Ekspressionismi

Wardin varsinaiset herättäjät kesällä 1946, ensimmäisellä opintomatalla Tukholmassa olivat Vincent van Gogh ja Raoul Dufy väriensä johdosta. Erityisesti van Goghin keltainen väri sekä paksut maalikerrokset ovat näkyneet Wardin töiden intensiteetissä sekä Wardin suhtautumisessa taiteeseen kutsumuksena, elämänmuotona ja ”uutena uskontona”.¹⁶⁹ Van Goghin eksistentiaalinen taistelu vaikutti Wardiin, myöhemmin tekivät vaikutuksen Edvard Munchin tuskan huuto sekä juutalaisen Ernst Josephsonin sairauden aikaiset työt.¹⁷⁰ Subjektiiivinen tunteiden korostus niin, että taiteilija tuo esiin oman persoonallisen

¹⁶⁶ Katz 1990, 5-6.

¹⁶⁷ Valjakka 2008, 25; Rafael Wardin tiedonanto 16.12.2009

¹⁶⁸ Dempsey 2002, 140-142; Karjalainen 2007, 80

¹⁶⁹ Honour & Fleming 1997, 707; Wardi 1994 c, 1; Anhava 2005, 98, 130.

¹⁷⁰ Rafael Wardin tiedonanto 26.4.2005.

näkemyksensä maailmasta, on ollut Wardin taiteessa läsnä kautta linjan. Wardin asema luonteeltaan ekspressiivisenä maalarina vakiintui 1960-luvulla. Wardin ekspressiivisyys on ollut vaihtelevaa niin volyymiltään kuin tyyliältäänkin; välillä ”fauvistista” korostaen värin ja muodon suhdetta kuvatun kohteen ominaisuuteeseen ja välillä ”saksalaisperäistä” pyrkien esittämään tunnetiloja värin ja muodon avulla.¹⁷¹ Wardin ekspressionismi on kuitenkin hillitympää kuin esikuviansa. Hän on itse todennut, että häneen ovat vaikuttaneet erityisesti juutalaistaustaisten Frank Auerbachin ja Leon Kossoffin tapa rikkoa muodot sekä valmis havainto ja klassinen eheys värin kautta (kuvat 59, 69). Wardia ovat puhutelleet myös Emil Nolden mystiikka, Oskar Kokoschkan sisäinen tunnemaailma sekä juutalaisen Chaim Soutinen sielun levottomuutta kuvastavat työt (kuvat 55, 35).¹⁷² Henri Matisse on ollut yksi tärkeimmistä Wardin ”kumppaneista”. Matisse oppi Paul Cezannelta, että maalauksen rakenne on tuotava esiin väreillä. Matisse korosti väriä, mutta tarvitsi myös lähtökohdan maalauksiinsa, kuten ihmisen tai esineen, sen jälkeen tulivat maalaukselliset keinot, väri ja muoto. Matissen kokonaisvaltainen ilmaisu, kirkas paletti ja vapautunut värienkäyttö, dynaamiset siveltimenvedot sekä dekoratiivinen pinta ovat vaikuttaneet Wardiin olennaisesti, ne ovat sopineet hyvin hänen ekspressiiviseen kuvaukseensa (kuvat 62, 23, 64). Dekoratiivisuus vaihtelevine kuvioineen on vaikuttanut myös maalausten rakenteeseen.¹⁷³

5.1.2 Intimismi

Ranskassa vuonna 1880-luvun lopulla syntyneen Nabis-ryhmän ideologiaan kuului henkinen ulottuvuus. Yksi heistä oli Pierre Bonnard, joka on ollut Wardille tärkeä esikuva (kuva 46). Nabislaisten aiheet olivat muotokuvia, sisäkuvia ja näkymiä pariisilaiselämästä, he hakivat esikuvia Egyptin ja keskiajan freskomaalareiden dekoratiivisista traditioista ja lasimaalauksista soveltaen taulumaalaukseen uusia muotoja ja ilmaisun väineitä. Ryhmän hajottua vuosisadan vaihteessa Bonnard keskittyi intiimeihin kotoisiin sisäkuviin, joiden johdosta häntä kutsuttiin ”intimistiksi”. Samaa nimitystä on käytetty usein myös Wardista (kuva 25). Aiheiden valinnassa on yhtäläisyyksiä, mutta erityisesti Bonnardin vaikutus näkyy Wardin läheisyyttä ja yksityisyyttä ilmaisevissa henkilöinteriööreissä valöörien vastakohtien vaimentamisessa sekä sommittelussa. Bonnardin sommittelu on usein sattumanvaraisen tuntuista, keskushahmon

¹⁷¹ Dempsey 2002, 70-71; Kujanen 2004, 12; Wardi 1994c, 3.

¹⁷² Wardi 2010, 24; Rafael Wardin tiedonanto 26.4.2005.

¹⁷³ Koivula 1990, 49; Kandinsky 1951, 47; Rafael Wardin tiedonanto 26.4.2005.

ollessa syrjässä tai vain osittain näkyvissä. Tämä piirre on havaittavissa usein myös Wardin töissä. Bonnardin maalausten ilme on spontaani, kuin nopeasti luonnosteltu ja kevein siveltimen vedoin maalattu, keskeneräisen oloinen – tämäkin idea on löydettävissä Wardin töissä, joskin Wardin maalauksissa on rauhallista Bonnardia ekspressiivisempi ote. Bonnard löysi aiheensa arkisesta ympäristöstään ja maalasi Etelä-Ranskan auringossa, Wardiin vaikutti aikanaan lähtemättömästi Italian valo. Pyrkimys tavoittaa väreillä valon herkimmit vivahteet tekee Wardista intimistin. Wardi upottaa Bonnardin tavoin henkilöt taustaansa, he eivät nouse esiin (kuvat 32, 64-65).¹⁷⁴ Wardi kirjoitti *Taide*-lehdessä vuonna 1978, että “Bonnard antoi itselleen vapauden järjestellä uudelleen menneitä tapauksia ja elettyjä kokemuksia ja valloittaa ne takaisin visuaalisen muistinsa avulla”.¹⁷⁵ Myös Wardi työskentelee muistinsa, oman näkemyksensä kautta.

5.1.3 Impressionismi

Impressio, hetken vaikutelma, on tuttu ilmiö Wardin töissä. Hän on tutkinut ja tutkii yhä impressionistien tavoin valon liikettä ja sen vaikutusta väreihin eri vuorokauden ja vuoden aikoina.¹⁷⁶ Wardi kirjoitti keväällä 2010: ”Koetan pysäyttää liikkeen ohimeneväksi hetkeksi väriin ja sen rakenteisiin, rakentaa liikkeen illuusion maalaukseen, koska kohde on jatkuvassa muutoksessa erilaisessa vaihtelevassa valossa. Pyrin juuri valoon.”¹⁷⁷

Vastakohtaisuudet kuten hetken tallentaminen ja liike yhtyvät Wardin taiteessa, ne ovat töissä läsnä usein yhtäaikaan valon liikkeenä (kuvat 10, 24, 28). Modernismin ajan hengen mukaan aika ja maailma olivat loputtomassa liikkeessä. Modernin aikakauden alussa valokuvaus kehittyi ja yleistyi, sen myötä ihmisille tuli tarve ja mahdollisuus tarttua kiinni ohi kiihtävään, katoavaan aikaan.¹⁷⁸ Samalla katosi tarve jäljentää luonnon yksityiskohtia maalauksiin.

Impressionistit ja heidän tutkimuksensa “valosta varjon kautta” ovat kiinnostaneet ja innostaneet Wardia ja hän on tuntee Monet’n tuotantoa, mutta varsinaiseksi esikuvaksi

¹⁷⁴ Dempsey 2002, 50-53; Honour & Fleming 1997, 782.

¹⁷⁵ Wardi 1978, 22-23.

¹⁷⁶ Rafael Wardin tiedonanto 16.12.2009.

¹⁷⁷ Wardi 2010, 24.

¹⁷⁸ Jaffé 1964, 268.

Monet'a ei voi kutsua.¹⁷⁹ Wardin mieltymyksen sarjallisuuteen voi uskoa juontuvan – vaikkakin ehkä epäsuorasti – Claude Monet'n heinäsuovista, niiden värin ja valon muutoksista eri vuorokauden aikoina tehdyissä maalauksissa. Myös Mark Rothkon nimettömät abstraktit työt ilmentävät samaa taidehistoriallista jatkumoa, intensiivistä keskittymistä johonkiin erityiseen teemaan. Sekä Monet että Wardi ovat kokeneet omalla tavallaan modernin murroksen, olleet uskollisia omille intuiatioilleen ja etsineet sinnikkäästi ja epäröimättä uusia ilmaisun mahdollisuuksia, sisäisen välttämättömyyden ajamina (kuvat 56, 57). Monet eteni myöhäisinä vuosinaan tavoitteissaan väriabstraktioon. Se oli rohkeaa, mutta se tuli jo hänen omana aikanaan hyväksytyksi, joskin ”naturalismin uutena ilmiönä”.¹⁸⁰ Monet ja Wardi sekä myös Rothko ovat tavoitelleet tahoillaan ja omassa ajassaan intohimoisesti taiteellista uudistumista.

Impressionistit kuvasivat rehellisesti sen minkä näkivät, Wardi kuvaa rehellisesti sen mitä tuntee – tämä tekee ratkaisevan eron Wardin ja impressionistien välille. Impressionistit eivät väittämänsä mukaan koskaan sekoittaneet aiheisiin omia tunteitaan. Impressionistit olivat rajoittuneet siihen totuuteen, mitä luonnossa maalauspaikalla sillä hetkellä näkyi.

Impressionistien aiheet olivat arkipäiväisiä ja lähellä olevia, niitä on myös Wardi suosinut.

Yhteistä kummallekin voisi myös sanoa olevan sattumanvaraiselta vaikuttava sommittelu, joka rakentuu väreistä.¹⁸¹ Wardi on käyttänyt puhtaita värejä samasta syystä kuin impressionistit, jotka keksivät, että väreistä saadaan valoisampia ja loistavampia sekoittamattomina. Wardin maalaustekniikka on ajoittain lähestynyt myös pointillismia, jossa puhdas väri asetetaan kankaalle täplinä, jotka sekoittuvat toisiinsa vasta etäisyyden päästä katsottuna (kuvat 12, 65).¹⁸²

5.1.4 Kubismi

Wardi totesi *Taide*-lehden kirjoituksessaan keväällä 2010:

Abstrakti taide oli jo 1940-luvun lopulla nuorten taiteilijoiden ihanne, jota kokeilin armeija-aikana 1949. Sittemmin näin kubistit Ranskassa 1950-luvulla. Kubismi rikkoi frontaalisen ajatuksen, pinnan. Kohde haluttiin nähdä monesta suunnasta samaan aikaan. Tämä oli hyvin optimistinen ajattelumaailma, se oli hieno humaani näkemys. Ymmärsin, että taide on

¹⁷⁹ Wardi 1985, 31.

¹⁸⁰ Greenberg 1955, 124-25.

¹⁸¹ Honour & Fleming 1997, 690-691.

¹⁸² Dempsey 2002, 27.

rakentamista ja samalla se avasi portin modernismille omassa maalauksessani. Kubismi yksinkertaisti, toimi välineenä siihen, kuinka maailmaa voi katsoa rakenteina, ei vain suorana luonnonhavaintona tai mitä se esittää. Kubismiin sisältyi näkökulman muutoksen ja sisällön uudelleen arvion mahdollisuus, joka rohkaisi etsimään omaa tietä.¹⁸³

Opintomatalla Pariisiin vuonna 1953 Wardi tutustui Pariisin Modernin taiteen museossa kubistien Le Cubisme 1907–1914 -näyttelyyn. Kubismista, Cezannesta ja Piet Mondrianin varhaisajan töistä innostuen hän tutki maalauksen rakennetta ja abstrahoituja muotoja uudella tavalla (kuvat 4, 67, 38). Tyylistä ei muodostunut hänelle pitkäaikainen, mutta se on vaikuttanut osaltaan tulevaan työskentelyyn, yhtäläillä kuin abstrakti vaihe opintojen jälkeen. Wardi kuvasi yllämainitussa *Taide*-lehdessä myös nykyistä suhdettaan kubismiin: “Kun maalaan Harakka-saarella, sen korkeimmalla kalliolla ja katselen avomerelle, katson samaan aikaan menneisyyteen, nykyisyyteen, eteen, taakse ja sivuun hiukan kubistiseen henkeen.”¹⁸⁴

5.1.5 Abstrakti

Wardi oli nuorena taiteilijana todistamassa modernin ja abstraktin tuloa Suomeen ja 1950-luvulle tultaessa Wardi oli yhä kiinnostuneempi sommittelun asettamista vaatimuksista. Hän oli ”radikaali” ja maalasi abstrakteja töitä huonosta vastaanotosta huolimatta, ensimmäisten joukossa. Oli tavallaan ratkaisevaa, että hän omaksui modernismin sen äärimmäisessä muodossa abstraktismina, jo heti uransa alussa. Wardi on todennut itse, että tekemällä sodan jälkeen abstraktia hän puhdisti taiteen menneestä, hän puhdisti myös itsensä menneestä.¹⁸⁵

Wardi kiinnitti huomiota Pariisissa vuonna 1953 kubismin lisäksi myös muihin sen hetkisiin abstraktin suuntauksiin ja löysi Jean Paul Riopellen ekspressiiviset maalaukset, jotka vaikuttivat hänen omiin tuleviin töihinsä (kuva 54). Timo Valjakan haastattelussa vuonna 2005 Wardi nosti esiin Riopellen maalausten tiheästi väreilevät kentät, jotka abstraktisuudestaan huolimatta perustuvat luontoelämyksiin. Valjakan mukaan Riopellen ja muiden Pariisissa 1950-luvulla toimineiden informalistien vaikutus Wardin taiteeseen voi olla merkittävämpi kuin on ymmärretty. Se saattaa näkyä Wardin tavassa maalata lyhyin, pyörteisin ja kerrostunein siveltimenvedoin, jotka edustavat erityistä ekspressivistä pointillismia. Valjakan mukaan abstraktin taiteen vaikutus näkyy sivellintekniikan ohella Wardin pohjimmiltaan abstraktille taiteelle ominaisesta frontaalista tavasta sommitella kuva taulun pinnalle. Wardin

¹⁸³ Wardi 2010, 24.

¹⁸⁴ Wardi 1994c, 2-3; Wardi 2010, 24.

¹⁸⁵ Anhava 2005, 98.

abstraktin taiteen yhteydessä esiin ovat myös nousseet Nicholas de Staëlin pelkistävä tyyli ja selkeät väripinnat sekä Serge Poliakoffin konstruktiot (kuvat 11, 47 sekä 8, 48).¹⁸⁶

Wardin abstrakteja töitä on säilynyt vain joitakin, merkittävimpana esimerkkinä ”Sommitelma” vuodelta 1952, jonka voimakkaat punaisen, keltaisen ja vihreän sävyt merkitsivät puhtaiden värien tulemistä hänen taiteeseensa (kuva 8).¹⁸⁷ Valjakka kirjoitti vuonna 2008, että Wardin suhde abstraktioon oli lopulta ongelmallinen. Väreistä ja muodoista uhkasi tulla maneereja, oli katsottava ulospäin ja etsittävä virikkeitä ympäriltä, oli uudistettava ilmaisu. Puhdas abstrakti ilmaisu päättyi Wardin tutustuttua Rooman matkallaan talvella 1954–55 Giorgio Morandin töihin (kuva 49). Hän vaikutti niiden yksinkertaisuudesta, hiljaisuudesta sekä henkisydestä ja hän löysi asetelman mahdollisuudet uusin silmin (kuva 19). Morandista alkoi uudenlainen asetelmamaalaus. Myöhemmin hän laajensi asetelmiaan lisäämällä niihin mukaan esimerkiksi lapsia (kuva 23).¹⁸⁸ Kun informalismi lopulta saapui Suomeen 1950-luvulla, oli Wardi jo siirtynyt eteenpäin. Hänet kuitenkin kutsuttiin kansainvälistä informalismia esitelleeseen ARS 61-näyttelyyn, jossa hänen asetelmansa ja lapsiaiheensa näyttivät kummallisilta informalistien joukossa.¹⁸⁹ Abstrakti kausi oli lyhyt, mutta se jätti pysyvät jäljet Wardin taiteeseen, sommitteluun ja väriin. C-J af Forselles kirjoitti vuonna 1971 Wardin sommittelumenetelmän olevan edelleen pohjimmiltaan abstraktinen abstraktin kauden seurauksena. Tätä menetelmäänsä Wardi on kehittänyt vuosien kuluessa ja siitä on syntynyt intuitiivisesti vaikuttava voima yhdessä värien kanssa.¹⁹⁰

5.1.6 Informalismi ja abstrakti ekspressionismi

Informalismi hallitsi kansainvälistä taidetta Euroopassa sotien jälkeen Wardin opiskelun aikana. Aikakaudelle ominaisia eksistentiaalisia vaikutteita saaneet informalistiset taiteilijat halusivat edustaa yksilöllisyyttä, aitoutta, spontaanisuutta ja sitä, että he olivat kokonaisvaltaisesti, sekä fyysisesti että emotionaalisesti mukana luomisprosessissa

¹⁸⁶ Dempsey 2002, 184-187; Wardi 1994 c, 2, 5; Valjakka 2008, 17.

¹⁸⁷ Valjakka 2008, 14.

¹⁸⁸ Anhava 2005, 60; Valjakka 2008, 22.

¹⁸⁹ Valjakka 2008, 14.

¹⁹⁰ af Forselles 1971, 1-2; af Forselles 1980, 2.

kuvatessaan omaa “sisäistä olemustaan”. Älyperäisyys ei riittänyt puhuttaessa sodanjälkeisestä maailmasta, köyhyydestä, kärsimyksestä ja vihasta.¹⁹¹

Informalismi ja abstrakti ekspressionismi, ensimmäinen Euroopassa ja jälkimmäinen Yhdysvalloissa vaikuttivat 1940- ja 50-luvulla ja edustivat parhaimmillaan taiteilijan yksilönvapautta. Se johti esittävän kuvan ja kuvapinnan totuudenmukaisen jaon hylkäämiseen. Abstraktin ekspressionismin edustajat olivat ekspressionistien kanssa yhtä mieltä siinä, että taiteen todellinen aihe ovat ihmisen sisäiset tuntemukset. Tämän esille tuomiseen he käyttivät maalausprosessia sinänsä: elettä, väriä, muotoa ja pintarakennetta niissä olevan ilmaisullisen ja vertauskuvallisen voiman tähden. Heille maalaus ei ollut pelkkä esine, vaan todiste olemassaolon taistelusta vapauden, vastuun ja oman minuuden puolesta. Tekijöitä ja tyylejä abstraktien ekspressionistien joukossa oli monia, surrealismista ja jungilaisesta psykoanalyysistä Amerikan intiaanien taiteeseen. Puhutaan kuitenkin kahdesta pääsuunnasta; “action painting” sekä “colour field painting”. Ensimmäisen tunnettu edustaja oli Jackson Pollock ja lyyrisempää jälkimmäistä linjaa edusti Mark Rothko. Rothko esitti, että heidän maalauksensa “eivät olleet abstrakteja – ne olivat täynnä ajatussisältöä”. Rothkon kanssa läheisessä yhteistyössä ja ystäviä olivat Adolph Gottlieb sekä Barnett Newman.¹⁹² Samaan ystävyysjoukkoon kuului Milton Avery, jonka selkeiden värialueiden vaikutus Rothkon ja Newmanin taiteeseen on ilmeinen (kuva 50). Averyn taiteella on ollut vaikutusta myös Wardin työskentelyyn, erityisesti kompositioon (kuva 51). Avery-kiinnostus on lähtöisin jo 1960-luvulta ja se vahvistui vuonna 1990 Wardin nähtyä Washingtonissa Averyn retrospektiivisen näyttelyn.¹⁹³

Carl-Johan af Forselles kirjoitti kuvaavasti Helsingin Taidehallissa vuonna 1971 pidetyn Wardin retrospektiivisen näyttelyn luettelossa: ”Rafael Wardi kuuluu niihin taiteilijoihin, jotka antautuvat taiteeseensa koko sielullaan ja ruumiillaan. On pikemminkin kysymys innoituksesta kuin kuvallisesta tasapainosta.”¹⁹⁴ Wardi aloitti abstraktin uransa vuoden 1949 aikana ja aivan sen alussa hänen maalauksensa lähestyivät lähteestä riippuen joko abstraktia

¹⁹¹ Dempsey 2002, 184.

¹⁹² Dempsey 2002, 188-191

¹⁹³ Hobbs 1990, 124, 128; Wardi 1994c, 5.

¹⁹⁴ af Forselles 1971, 3.

ekspressionismia tai informalismia, mutta pian kuitenkin työt muuttuivat suurikokoisista väripinnoista koottuihin geometrisiin sommitelmiin (kuvat 7-8).¹⁹⁵ Abstraktin ekspressionismin perinnön voisi kuitenkin vielä nähdä elävän Wardin pastellitöissä, niiden ”rihmastot” muistuttavat soljuvuudessaan Pollockin viivakudelmia.

5.1.7 Marc Chagall ja Rafael Wardi

Sekä modernismi että juutalaisuus kohtaavat Wardin maalaamassa pastellityössä, muotokuvassa presidentti Tarja Halosesta (kuva 53). Vertaan sitä Marc Chagallin *Seitsensormiseen omakuvaan* vuosilta 1912–13 (kuva 52). Kirjoitin laudaturesitelmässäni vuonna 2005, että ”Halosen muotokuvassa yhdistyvät realistiset tapahtumat sekä ympäristön ja taiteilijan mielikuvituksen synnyttämät elementit. Siinä yhdistyvät myös historia, nykyisyys ja tulevaisuus, mutta sen vaikuttavin aikamuoto on kuitenkin tässä ja nyt”.¹⁹⁶

Modernismin maalaustaide otti käyttöön keskiaikaisen, antiikista peräisin olevan tavan kuvata ei-näkyviä sisältöjä kuten puhetta, muistikuvia, fantasioita, ajatuksia sekä unia kuvaan sijoitettujen toisten kuvien, pilvien tai kirjoitusten avulla. Akateeminen perspektiivirakenne oli särjetty, myös tilan ja siinä olevien esineiden naturalistinen kuvaaminen oli muuttunut.¹⁹⁷ Näin on tapahtunut vertailtavissa töissä. Chagall kielsi maalaavansa satuja, kansantarinoita tai fantasioita, hän painotti kuvaavansa sisäisen maailmansa todellisuutta, joka oli hänelle todellisempi kuin kun näkyvä maailma. Chagallin ajatus ei ollut uusi, sitä olivat käyttäneet jo prerafaeliitit ja syntetistit. Chagall käytti kubistista kuvakieltä, joka sekin oli kehitetty ihmismielen sisäisten tapahtumien esittämiseen.¹⁹⁸ Seitsemän sormea ei merkinnyt symbolisesti mitään, Chagall oli lisännyt mielikuvituksellisen elementin realististen elementtien joukkoon tuomaan työhön lisää psyykkistä jännitettä.¹⁹⁹

Yhtälaisia keinoja voi Wardin tulkita käyttäneen presidentti Halosen muotokuvassa. Virallisessa muotokuvassa on oltava mukana ulkoista todellisuutta, mutta sisäinen maailma on myös läsnä, niin kohteen kuin Wardin oma. Kultarannan puistonäkymän sekä pöydällä olevan

¹⁹⁵ af Forselles 1984, 30; Wardi 1994c, 1.

¹⁹⁶ Schadevitz 2005, 19.

¹⁹⁷ Ringbom 1989, 79, 84.

¹⁹⁸ Ringbom 1989, 83.

¹⁹⁹ Ringbom 1989, 85.

termospullon viesti on looginen, mutta ylhäällä oikealla, portaiden päässä vaakatasossa lepäävä sydän on epärealistinen elementti. Muotokuvissa esiintyvillä yksityiskohdilla on perinteisesti kerrottu jotain kuvattavasta henkilöstä tai hänen asemastaan, mutta sydämen sanoma herättää kysymyksiä. Niitä herättää myös muotokuvan tyyli, joka poikkeaa perinteisestä muotokuvaperinteestä. Se ei pyri hakemaan täydellistä näköisyyttä, maalaus koostuu pastelliviivojen elävästä rihmastosta, valöörieroja on niukasti ja kokonaisuus on valovoimainen.

Wardin ja Chagallin töissä sommittelu on samankaltainen ja niitä yhdistää kerroksellisuus ja runsas symboliikka. Hasidijuutalaisen perinteen voi nähdä tulevan molemmissa esiin mielikuvituksena ja narratiivisuutena sekä sisäisen kuvauksena ulkoisen lisäksi, osana kokonaisvaltaista maailmaa. Chagall kertoo omasta silloisesta elämäntilanteestaan, Wardi kuvaa symboliensa kautta presidentin ympäristöä, hänen asemaansa sekä häntä myös ihmisenä. Wardi tuntee Chagallin tuotantoa ja taustaa ja on julkisesti todennut ihailleensa häntä paljon, mutta ei ole halunnut “fantasiamaalariksi”.²⁰⁰

5.1.8 Suomalainen modernismi

Wardi on suomalaisen modernismin edustaja, hän omaksui modernismin periaatteet ja keinot Suomen olosuhteista lähtöisin. Hän eli ja koki 1950-luvun Suomen taiteen murroksen ja modernismin nousun. Suomalaisen modernismin vaikutusta Wardin taiteessa voisi kuvata hänen omia sanojaan käyttäen: “Hyppäsin suoraan värin iloon”. Tämä tapahtui mitä todennäköisimmin ranskalaisvaikutteisen Vapaan taidekoulun vaikutuksesta. Suomessa tapahtui 1950-luvun alussa kolorististen pyrkimysten läpimurto, jonka ilmentymä oli Prisma-ryhmä ja sen edustajana Sigrid Schauman, joka oli Wardin opettaja Vapaassa taidekoulussa.²⁰¹ Taidekriitikko Erik Kruskopf pitää Wardia yhtenä sotienjälkeisen suomalaisen lyyrisen modernismin suunnan, ”Pariisin koulun” edustajana puoliabstraktin ilmaisun ja persoonallisen värienkäytön vuoksi.²⁰² Useat taidehistorioitsijat kuten Tuija Tervo ja Markku Valkonen lukevat lyyrisen suunnan edustajiksi lähinnä Per Steniuksen, Erik Granfeltin ja Anitra Lucanderin (kuva 63). C-J af Forselles on todennut myös Wardin edustavan lyyristä

²⁰⁰ Anhava 2005, 27.

²⁰¹ Anhava 2005, 28; Valkonen 1985, 34; Hagelstam huutokaupat.

²⁰² Kruskopf 2002, 143.

modernismia, koska suunnalle on ominaista sisäisyys ja “Wardin värit hehkuvat ikäänkuin jostakin sisäisestä valolähteestä”.²⁰³

Suomalaisen realistisen kuvauksen perinteen voi katsoa olleen läsnä Wardin tuotannossa uran alussa, mutta erityisesti vaimon sairauden aikaisissa potilaskuvauksissa 1990-luvun lopulla. Suomalainen 1900-luvun alun ekspressionismi, kuten Tyko Sallisen ja Ellen Thesleffin väriekspressionismi on todennäköisesti vaikuttanut Wardissa otolliseen maaperään. Aiheiden valinnat antavat mielikuvan siitä, että Wardi on tutkinut suomalaisia modernisteja; 1920–30-luvuilla moni taiteilija matkasi maaseudun syrjäkyliin etsimään kansanomaisuutta ja alkuperäisyyttä tai vaihtoehtoisesti he kuvasivat kaupunkimiljöötä etsien innoituksensa katujen, torien ja satamien vilinästä. Kadut, torit ja satamat ovat olleet myös Wardille innostavia ja läheisiä aiheita.²⁰⁴ Wardi on hakenut alkuperäisyyttä ja viattomuutta ilmaisusuunsa kuvaamalla esimerkiksi lapsia, mutta myös etsiytymällä primitiiviseen maailmaan kirjojen, afrikkalaisten naamioiden, veistosten ja kankaiden avulla. Modernismiin kansainvälisellä tasolla olennaisesti vaikuttanut primitivismi ja sen muodot ovat olleet suomalaisten taiteilijoiden sekä Wardin tietoisuudessa. Tähän viittaavat Wardin koptilaiset kaupunkikuvat 1980-luvulla, afrikkateema 1990-luvulla, sekä keskiaikaan viittaava kuvakieli 2000-luvulla presidetti Halosen muotokuvassa, Taikahuilu-oopperan lavastuksissa sekä yksittäisissä teoksissa kuten *Seitsenhaarainen aurinko* (kuvat 31, 33, 60).²⁰⁵

Lauttasaaren lapsuudenkodin purkamisen jälkeen 1953 Wardi muutti samalle alueelle rakennettuun kerrostaloon, jossa asuivat vuosina 1956–1961 myös kirjailija Paavo Haavikko sekä jonkin aikaa runoilija Lasse Heikkilä. Taiteilijoiden läheinen kanssakäyminen ja keskustelut vaikuttivat Wardin käsitykseen modernismista. Se näkyi 1950-luvun lopussa punakaali- ja leipäasetelmien henkisyudessa ja allegorisuudessa, niitä on pidetty Wardin ekspressionismin alkuna.²⁰⁶ Lasse Heikkilä oli eksistenttialisti, häntä ja monia aikalaisia yhdisti mystis-filosofinen pohdiskelu, joka suuntautui irrationaaliseen ja selittämättömään. Heikkilän visuaalisesti vuolas runotyylly innoitti useita kuvataiteilijoita. Heikkilä oli ajoittain Nikkilän

²⁰³ Lindgren 1998, 118-132; Valkonen 1985, 34.

²⁰⁴ Valjakka 2009, 66, 157.

²⁰⁵ Wardi 1994c, 5; Ringbom 1989, 10.

²⁰⁶ Wardi 1994c, 3, 7.

sairaalassa ja hän halusi sinne ”jonkin vähän henkisemmän hoitomuodon”. Hän teki aloitteen Wardin työskentelylle sairaalan taideterapeuttina.²⁰⁷

Yhteenvedoksi Wardin esikuvista modernismissä käytän C-J af Forsellesin osuvaa luonnehdintaa Wardin omaperäisyydestä ja aitoudesta, vuodelta 1966. Af Forselles esitti, ettei Wardi ole ollut puhdasoppisesti impressionisti, ei formalisti eikä mitään muistakaan vaihtoehtoista, jotka häneen on liitetty. Af Forselles kirjoitti:

Wardi on koti- ja ulkomailla nähnyt paljon uutta ja vanhaa taidetta ja oppinut erilaisia asioita monilta taiteilijoilta kuten Poliakoff ja Bonnard sekä saanut vaikutteita impressionisteilta ja abstrakteilta ekspressionisteilta. Tärkeintä kuitenkin on ollut Wardin kyky assimiloida oleellinen siitä, mitä hänen ympärillään on – niin taiteesta kuin ympäröivästä todellisuudestakin – ja yhdistää se maalauksiinsa uutena, mutta aidosti wardimaisena. Ilman syvällisempää perehtymistä Wardin taiteeseen on hänen maalauksistaan vaikea löytää suoria viitteitä esikuviansa, mutta hänen värinsä puhuvat niin, että maalauksia ymmärtävät kaikki. Elämyksen kokemiseen ei tarvita taidehistoriallisia vertauksia ja käsitteellisyyttä.²⁰⁸

Af Forselles kirjoitti *Taide*-lehdessä vuonna 1984, että “Wardin osuus Suomen sodanjälkeisen taiteen uudistajana on selvä. Silloisen uuden taiteen merkitys oli kuvallisuuden ja puhtaan värin merkityksen korostamisessa. Kun ei-esittävä taide teki tuloaan Suomen taiteeseen, Wardi oli ensimmäisten joukossa. Hänen vuosina 1949–1953 maalaamansa sommitelmat ansaitsevat huomiota kypsinä taiteellisina saavutuksina, eivät ainoastaan pioneerityönä.”²⁰⁹

5.2 Juutalaisen kulttuurin perintö Wardin taiteessa

5.2.1 Wardin ajatuksia juutalaisuudesta

Vuonna 1994 Wardi kertoi esitelmässään *Juutalaisuuden filosofinen perintö* juutalaisuuden keskeisimmän alkuvision olevan Mooseksen näyn, jossa Mooses kohtaa Jumalan palavan pensaan muodossa. Jumala esiintyy valona, joka on juutalaisuuden tärkein symboli ja liittyy siihen, ettei Jumalaa saa kuvata. Wardi kertoi myös, että juutalaisuuden vahvasti mystiikkaan taipuva perinne on peräisin Vanhan testamentin synnyn ajoilta. Tämän suunnan kannattajat katsoivat, että Raamatun kertomukseen sisältyi syvempi totuus, jonka vain teksteihin

²⁰⁷ Vieru 2000, 98; Anhava 2005, 104.

²⁰⁸ af Forselles 1966, 1-2.

²⁰⁹ af Forselles 1984, 31.

vihkiytyneet pystyivät tulkitsemaan. Mystiikan piiriin kuuluva kabbalistinen traditio kuvaa metaforaa matkasta, loputtomasta kosmisten tilojen halki kulkevasta matkasta, joka päättyy taivaallisen valtaistuimen lähelle lakipisteeseen, jossa yksilö saavuttaa henkilökohtaisen jumalkokemuksen. Uskonnolliset fantasiat olivat ominaisia allegorisen kabbalan eri vaiheille, esimerkiksi symbolien muodostukselle. Wardi totesi, että tarttuessaan näihin teemoihin moni kirjailija, muusikko ja taiteilija on yltänyt parhaimpiin saavutuksiinsa.²¹⁰ Taiteen symboliikka ei ole vieras juutalaisuudelle, ne ovat aina liittyneet oleellisesti yhteen. Juutalaisuuden sisällön voi katsoa säilyneen taiteessakin, sen avulla ihmisten eräitä vaikeimpia ongelmia on voitu käsitellä ja ratkaista symbolisesti ja rauhanomaisesti.²¹¹ Wardi katsoi, että hänen nuoruutensa maailmankatsomuksen peruspilari oli se, että Jumala tunsu ihmisen kohtalon ja tien toisessa maailmassa, kosmisessa avaruudessa, joka on rajaton. Vanhojen rukouskirjojen kautta menneisyys eli voimakkaasti nykyisyydessä. Tämä leimaa hänen suhdettaan juutalaiseen perintöön ja myös hänen taiteeseensa. Hän uskoo, että ilman taidetta ja mielikuvitusta juutalaiset eivät olisi selvinneet.²¹²

Wardi toteaa kirjottamassaan artikkelissa *Juutalaisena Suomessa* vuonna 1994, että nuoruudessa koetut tapahtumat, vanhempien kuolemat, antisemitismin seuraukset Euroopassa sekä pidättyvä suhtautuminen kotimaassa vaikuttivat häneen. Hän kertoo olleensa sodan aikana liian nuori ymmärtääksensä täysin tilanteen tragiikkaa, mutta kokeneensa voimakkaasti uhkan olemassaolon. Sodan jälkeen kaikki muuttui, rajat avautuivat ja kaikki oli mahdollista. Juutalaisena hänen ei ollut vaikeaa ottaa vastaan rauhaa ja uutta elämänuskoa. Hän sanoo kuuluvansa siihen sukupolveen, joka alkoi rikkoa rajoja ja luoda jotain aivan uutta. Hänen oli myös taiteilijana rikottava ensin vanha säännöstö löytääkseen oman itsensä ja sanottavansa. Hän uskoo, että siinä niin sanotussa uudessa on kuitenkin aina ollut pohjalla jotain hyvin vanhaa – vanha juutalainen perinne ja sen vanha rituaali aloittaa alusta. Pysyäkseen hengissä juutalaisten on ollut pakko kehittää henkisiä taitojaan ja Wardi toteaa, että juutalaisuuden henkinen maailma on ollut hänelle aina hyvin läheinen.²¹³

²¹⁰ Wardi 1994b, 136-137.

²¹¹ Wardi 1994a, 111.

²¹² Wardi 1994b, 139.

²¹³ Wardi 1994a, 110-111.

Taidekriitikko Torsten Michelsenin haastattelema Rafael Wardi kertoi vuonna 1993:

tunnen kantavani koko kulttuuriperintöä mukani. Kaikki ikäänkuin siivilöityä lävitseni ja yllättäen jokin vanha asia tai merkki voi tulla näkyviin maalaukseni aiheessa, vaikka se ei sinne kuuluisikaan. Mitä enemmän ikää on tullut, sen enemmän minua on alkanut kiinnostaa sisäinen maailma ja sen ilmiöt vaikka maalaisinkin näkyvää maailmaa. Minulle näkyvä maailma on pohjimmiltaan hyvin abstrakti. Henkinen perintömme ja kokemukset määrittävät, miten näemme nykyhetken ja vaikka tuon maiseman edessämme.²¹⁴

Wardi kertoi 60-vuotishaastattelunsa yhteydessä vuonna 1988, että: “Maalaaminen on avoin systeemi. Siinä on paitsi se, mitä näen, myös se, mitä koen ja olen kokenut ja mitä minulle on syntymästäni saakka opetettu. Taiteilija kuljettaa töissään koko ihmiskunnan historiaa, suodattaa ja analysoi sitä”.²¹⁵

Wardi kertoi Martti Anhavalle haastattelussa vuonna 2005 Chagallin joskus todenneen: “Hyvä taulu vastaa rukousta, sen tähden minun ei tarvitse koskaan mennä synagogaan”. Wardi kertoi myös jutun miehestä, joka tuli synagogaan temppuilemaan. Muut sanoivat, että hänet täytyy heittää ulos, mutta rabbi totesi: “Hän on klovni ja tämä on hänen tapansa rukoilla.” Wardin mielestä juutalaisuudessa on erikoista sallivuus. Se ei sulje pois ulkopuolisia vaikutteita, vaan pikemminkin pyrkii sisällyttämään itseensä uutta. Siksi se on taiteilijalle sopiva uskonto.²¹⁶ Hän uskoo, että koko hänen elinaikainen etsimisensä, kiinnostus vanhoja aikoja ja vieraita kulttuureita kohtaan on tavallaan ollut pyrkimystä eroon juutalaisuudesta, halua tutustua myös muihin kulttuureihin ja tapoihin sekä omaan itseensä. Hän sanoo, ettei ole ollut ylpeä juutalaisesta taustastaan. Ei se ole vaivannutkaan, mutta se on saanut hänet pohtimaan, olisiko mahdollista omaksua tietämättään omaan yhteisöön kautta aikojen kohdistunutta torjuntaa ja syrjintää. Hän toteaa, ettei saanut Jungilta siihen vastausta vaikka yritti.²¹⁷

Wardi on puhunut usein haastatteluissa lapsuuden aikaisesta syyllisyyden tunteestaan. Hän muistaa, kuinka muut lapset Lauttasaarella lähestyivät häntä syyttävästi: ”Te tapoitte Jeesuksen”, he sanoivat. Myös aikuisten asenteet Helsingissä kovenivat toisen maailmansodan

²¹⁴ Michelsen 1993, 4-5.

²¹⁵ Naski 1988, 14.

²¹⁶ Anhava 2005, 129-130.

²¹⁷ Anhava 2005, 129.

aikana. Isän kuolema oli raskas asia, hän koki isän häipyneen ja jättäneen hänet, eikä hän ollut vain isätön poika vaan myös juutalainen.²¹⁸

Vuonna 1994 Wardi mainitsi artikkelissaan *Juutalaisena Suomessa* alkaneensa tiedostaa menneisyyden ja historian merkityksen itselleen vasta kypsässä iässä. Hän on selvittänyt sukutaustaansa niin pitkälle kuin mahdollista, ja se on ollut merkityksellistä. Wardin suku on löytänyt Etelä-Afrikasta aivan uuden siteen taustaansa ja vanhempiensa henkisen perintöön. Elävä suhde jo kadonneena pidettyyn menneisyyteen on vahvistanut omaa juutalaista identiteettiä. Wardi tunnustaa eläneensä erossa juutalaisista rituaaleista ja säännöstöstä, mutta kantavansa kuitenkin keskieurooppalaista juutalaista perintöä.²¹⁹ Juutalaisuudessa on Wardin mukaan kyse siitä, että juutalainen ja oma identiteetti löytyvät tekojen kautta. Myös arkisessa teossa on merkitys ja sisältö. Pyhyys ja korkeampi ulottuvuus on kaikkialla ja sitä tulee myös väsymättä etsiä. Juutalainen avaruus muodostaa ykseyden, josta ei voi poistaa mitään, eikä lisätä mitään. On olemassa vain yksi todellisuus, ei tuon ja tämän puoleista. Tähän todellisuuteen sijoittuu myös taide. Tämä jakamattomuus ei ole totuus maailmasta vaan siitä kuinka se toimii. Taide liittyy täten luonnollisesti myös uskontoon.²²⁰

”Elämän salaisuutta ei voi paljastaa, pinnan alle kätkeytyy paljon sellaista, joka ei näy päälle. Se ei riitä mikä näkyy, näkyvän takana on joku ajatuskin.” Wardi nimittää taidettaan henkisen idean määrittelyksi:

Ilman ihmiskontakteja en välttämättä maalaisi lainkaan. Ihminen on tärkeä koko ajan, hän on mukana työssä, vaikka häntä ei näykään. Ihminen pitäisi nähdä mahdollisimman monesta suunnasta, eikä vain optisesti vaan myös henkisesti. Pitäisi tehdä näkyväksi kaikki sisäiset tapahtumat. Taiteessa ei ole kyse vain pinnasta.²²¹

Wardi on verrannut töitään uniin:

Työni muistuttavat unia, unessa ihminen voi mennä niihin osiin itseään, jota ei tiedosta. Ajatteluni voi olla vanhoillista, mutta piirtäessä ote on toisenlainen. Olen kuin transsissa, joku määrittelemätön tunne ajaa eteenpäin. Se on kuin vuorovaikutussuhde ajattelun ja ajattelemattomuuden välillä.²²²

²¹⁸ Kiviranta 1999, 60; Kylänpää 2008, 45.

²¹⁹ Wardi 1994a, 107-108.

²²⁰ Wardi 1994b, 138.

²²¹ Kiviranta 1999, 60, 63; Lappalainen 2005, 30.

²²² Kiviranta 1999, 63.

“Ehkä meissä on niin paljon pimeyttä, että se pakottaa meidät hakemaan valoa. Ihminen projisoi Jumalankin omasta rikkonaisuudestaan. Kun minulla on ollut pahoja aikoja elämässä, olen maalannut usein keltaista.”²²³ Wardi kertoo myös suhteestaan lapsuuden tarinoihin:

Äidin tarinat eivät olleet vain juutalaisia vaan myös itäeurooppalaisia. Minulle ne olivat lapsena totta, uskoin kummituksiinkin. Ne tarinat ohjaavat edelleen elämäni – kuvaan töissäni niiden estetiikkaa. Niihin sisältyy minun elämäni tarkoitus. Minun tehtäväni taiteilijana on yrittää inhimillistää maailmaa, jotta kaikki ei olisi pelkästään materiaa.²²⁴

Wardin mukaan taide on tunne. “Hyvässä teoksessa on paljon näkymätöntä. Taide tekee näkyväksi sen, mitä ei voi nähdä. Tärkeintä on myötätunto, ilman sitä ei synny hyvää taidetta.”²²⁵ Wardin nykyhetkessä on aina mukana menneisyys. “Ehkä taiteessa on myös viittaus johonkin korkeampaan tarkoitukseen. Jotain se koskettaa ihmisen tärveltyneessä sielussa. Ehkä minunkin tauluni ovat suuremman systeemin, maailmankaikkeuden osa”.²²⁶

5.2.2 Juutalaisuutta Wardin taiteessa

Elämämuutos äidin kuoltua johtui Wardin kertoman mukaan siitä, että hän halusi hallitsevien uskonnollisten tapojen ja perityn maailmankuvan lisäksi jotain muuta, hän korvasi uskonnon taiteella. Uskonto ja taide ovat sukulaisia siinä, että ne ovat kiinnostuneita tuntemattomasta, ne auttavat etsimään ihmisen omaa persoonallista tuntematonta.²²⁷ Wardi ymmärsi, että kuvattavaa aihetta ei voi esittää naturalistisesti vaan sen voi ymmärtää vain symbolisesti tai vertauskuvallisesti. Se on oppi, jonka Wardi sai juutalaisesta kodistaan; elämän mysteeri ei ole osoitettavissa tai paljastettavissa, ei pelkän kuvan kautta. 1950-luvun punakaali- ja leipäasetelmat sekä ruukut, maljakot ja kynttilänjalat ovat intensiivisiä, tunnelmaltaan jopa pyhiä, esineissä on henkisyyttä. Näissä asetelmissa esiintyvät leivät ja kynttilänjalat ovat juutalaisten keskeisimmät kodeissa käytettävät uskonnolliset rituaaliesineet, niitä voi pitää viittauksina juutalaisuuteen (kuvat 21, 20).²²⁸

²²³ Kylänpää 2008, 44.

²²⁴ Kylänpää 2008, 44-45.

²²⁵ Kylänpää 2008, 45.

²²⁶ Kylänpää 2008, 45.

²²⁷ Paavilainen 2003, 32; Enckell 1997, 20.

²²⁸ Bélinki 2003, 306; Strandström 2003, 384-385.

Marja-Terttu Kiviranta kirjoitti vuonna 1999, että “juutalaiset mysteerit ilmestyivät jo vuosikymmeniä sitten Wardin taiteeseen. Hänen maalauksensa ovat kuin näkyjä, joita siivittää maailmankatsomus”.²²⁹ Wardin 80-vuotisjuhlanäyttelyn yhteydessä vuonna 2008 taidekriitikko Anu Uimonen kirjoitti Wardin töiden hehkuvan arkisen elämän pyhyyttä, joka voi olla yksi tekijä hänen suosionsa takana.²³⁰

Timo Valjakka totesi vuonna 2008: “Wardin taiteelle on aina ollut ominaista ilmaisun kokonaisvaltaisuus. Hänen töissään ei ole koskaan kyse vastakkainasettelusta, vaan kaikki hänen maalauksissaan näkyvä on merkittävää; lapset, aikuiset, puutarhan kukat ja pöytäliinan kuviot – ja kaiken yllä on valo.”²³¹ Samasta asiasta puhuu Riitta Kylänpää kuvatessaan Wardille tyypillistä maalausta. ”Siinä ei ole kiinnekohtaa, tapahtuma on välissä, keskellä, sivulla. On vain valo, joka liikkuu vasemmalta oikealle.”²³² Valjakka tiivistää toteamalla, että “vaikka Wardin töissä on jälkiä jälki-impressionismista, ekspressionismista ja sodanjälkeisestä abstraktista taiteesta, on siinä myös aineksia juutalaisuudesta. Wardi totesi itse Valjakan haastattelussa, että “juutalaisuus näkyy taiteessani kokonaisvaltaisuutena, siinä, ettei maailmaa lajitella eikä jaeta osiin. Juutalaiselle Jumala on sekä maassa että taivaassa”.²³³

Aiheen ja kuvan kerroksellisuus ja eri teemojen yhdistäminen kiinnosti Wardia 1960-luvulla ja syntyi sarja akvarelleja, joissa arkiset asiat kuten tyttären nuket ja lelut muodostuivat lähes abstrakteiksi pinnoiksi, niissä olivat fantasia, ilo ja suru läsnä yhtä aikaa (kuva 9). Rikkaan mielikuvituksen Wardi peri hasidijuutalaisesta kodistaan äidin kertomien tarinoiden ja legendojen myötä, niiden maailmat elivät kerroksellisina arjen rinnalla. Niihin liittyivät luonnollisina voimakkaat ilon, pelon ja surun ilmaukset. Wardin maalauksissa todellisuus ja fantasia kohtaavat esiintyen usein salattuina merkityksinä ja toiveina. Todennäköisesti juuri juutalaisuus on ohjannut Wardin naturalistisen aiheen abstrahoimiseen mielikuvituksen symboliksi. 1980-luvulla syntyi suurten akvarellien sarja, jossa fantasia tulee erityisesti esiin. Teoksille Wardi antoi nimet *Venäläinen rasia* ja *Sielun maisema I-III* (kuva 30). Niiden kerroksellisen maailman voi johtaa keskiaikaiseen maalausperinteeseen, mutta sen voi tulkita

²²⁹ Kiviranta 1999, 60.

²³⁰ Uimonen 2008, ”Valo kamppailee varjon kanssa”, Helsingin Sanomat 12.10.2008.

²³¹ Valjakka 2008, 22.

²³² Kylänpää 2008, 45.

²³³ Valjakka 2008, 22.

myös juutalaisuuden kautta: elämä on jakamaton ykseys, taivas ja maa ovat yhtä.

Akvarellisarjat tuovat mieleen Marc Chagallin sielunmaisemat ja hänen hasidistitaustansa.²³⁴

Wardin töiden kompositiossa näkyy useiden teemojen samanaikaisuus. Kerroksellisuuden voi tulkita pyrkimykseen kokonaisvaltaisuudesta tai se voi syntyä myös siitä, että jokin yllättävä, vanha asia tai symboli on tullut näkyviin maalauksen aiheessa.²³⁵ Kerroksellisuus voi siten liittyä myös juutalaiseen käsitykseen ajasta, menneen pysyvästä olemassaolosta nykyajassa.

Pääsiäisenä seder-aterian aikana perheenisä lausuu ikivanhan rituaalin mukaiset sanat: “Tämän minä teen siksi, mitä ’Ikuinen’ teki minun hyväkseni kun minä läksin Egyptistä”. Toisin sanoen, jokaisen juutalaisen syntymävuodesta tai vuosisadasta riippumatta katsotaan osallistuneen vaellukseen Egyptistä ja kokeneen Siinain ilmestyksen.²³⁶

Olen kiinnittänyt huomiota Wardin yhteydessä usein esiin tulleeseen mainintaan erillisyyden tunteesta. Tarkastelen sitä juutalaisuuden näkökulmasta erilaisuuden tunteena; kaksoisidentiteetin tuomat ristiriidat kahteen ryhmään kuulumisesta sekä hienoinen juutalaisiin kohdistunut varauksellisuus ovat jättäneet jälkensä. Toisaalta identiteetin väitetään vahvistuvan juuri erojen ja vastakkainasettelun kautta. Ehkä tämä on vahvistanut myös juutalaisuuden pysymistä mukana Wardin tietoisuudessa uskonnollisten tapojen hylkäämisestä huolimatta. Erillisyyden tunne tulee esille esimerkiksi 1970-luvulla tehdyissä sisäkuvissa. Niiden keskeinen teema on ihminen, joka on sijoitettu niin, että hän jää varjoon tai ei erotu taustasta, tai on niin voimakkaassa valossa, että muuttuu osaksi sitä (kuva 29). 1980-luvulla värikkäissä satama- ja kaupunkikuvissa Wardi kuvaa ihmisiä, jotka kulkevat ohi, yksilö ei katso kohti eikä erotu vaan jää sivulliseksi (kuva 10). Menneinä vuosina Wardi on kuvannut erityisen mielellään kukkia, joiden seassa lähes huomaamattomana ovat usein ihmisen kasvot (kuvat 41, 42).

Näkyvä–näkymätön kysymys on olennainen Wardin taiteessa, se on myös juutalaisuudessa vanha ja monimutkainen teema. Siihen viittaa Siinailla tapahtunut ilmestys Moosekselle, jolloin näkymätön Jumala otti paikkansa näkyvän maailman auktoriteettina. Tähän liittyy myös aiemmin mainitu oppi elämän mysteeristä, joka ei ole paljastettavissa pelkän kuvan kautta,

²³⁴ Wardi 1994c, 4.

²³⁵ Michelsen 1993, 4-5.

²³⁶ Enckell 1997, 22.

joten kuvattavaa aihetta ei voi esittää naturalistisesti vaan sen voi ymmärtää vain vertauskuvallisesti. Wardin työt koostuvat havainnoitavien teemojen lisäksi näkymättömästä, hänen tietoisesti etsimästään omasta tuntemattomasta, pyrkimyksistä tunnistaa itsensä.²³⁷ Näkyvä–näkymätön liittyy Wardin maalauksissa yhteen esittävä–abstrakti -yhtälön kanssa. Wardin ratkaisu on symbolinen ja viitteellinen esittävyys, puoliabstrakti ekspressiivinen ilmaisu.

Tärkein Wardin käyttämä uskonnollinen symboli on valo, joka merkitsee henkisyyden lisäksi toisen todellisuuden olemassaoloa – Jumala ilmestyi ihmiselle palavana pensaana, valonäkyinä. Wardin valo on väriä: lämmintä punaista, energistä keltaista, levotonta oranssia, viileää sinistä tai rauhoittavaa vihreää. Wardi on ollut tietoinen värien psyykkisestä vaikutuksesta esimerkiksi Kandinskyn teorioiden pohjalta, mutta myös käytännön kautta toimiessaan Nikkilän sairaalassa kuvataideterapeutina. Wardin valon voi tulkita syntyvän modernismista tulleen opin lisäksi myös juutalaisuudesta käsin. Hänen töistään heijastuva valo on sisäistä valoa, kokonaisvaltaista pyhyttä, joka ei tee eroa tämän- ja tuonpuoleisen välillä vaan valaisee niin näkyvän kuin näkymättömänkin maailman.²³⁸ Wardin keltainen väri liittyy olennaisesti valoon, mutta sillä on myös syvempi merkitys. Se kertoo tuskatiloista vastavoimana ilolle, se toimii sielullisen selviytymisen välineenä.²³⁹

Viittauksia uskonnollisiin aiheisiin olivat kaupunkikuvat 1980-luvulta sekä 2000-luvun oopperalavastukset ja puvustukset, joissa koptilainen rukouskirja johdatti Wardin ikonimaiseen ja raamatulliseen tapaan kuvata ihmisiä; ”pyhiä miehiä” kansan ympäröiminä. Monissa Wardin vaimostaan ja muista potilaista sairaalassa maalaamien pastellitöiden sommitelmallisena lähtökohtina olivat juutalaisen taiteilijan Boris Schatzin uskonnolliset pyhiä miehiä kuvaavat pienikokoiset metallireliefit (kuvat 36, 58).²⁴⁰ Potilaskuvissa, Kvartetti-näytelmän tulkinnoissa sekä 2000-luvulla syntyneissä piirustuksissa, jotka kuvaavat erilaisia käsiä, Wardin yhteisöllinen kantaaottavuus ja ekspressiivisyys ovat voimakkaimmillaan (kuvat 37, 66). Ne tuovat mieleen Auschwitzin kasvot ja armoa anovat kädet sekä juutalaisen

²³⁷ Rafael Wardin tiedonanto, 16.12.2009

²³⁸ Tervo 2007, 117.

²³⁹ Lappalainen 2005, ”Tulos on tärkein”, Ilta Sanomat 3.11.2005, 30.

²⁴⁰ Rafael Wardin tiedonanto 26.4.2005.

taiteilijan Frank Auerbachin työt (kuva 70). Niissä on vahvoja inhimillisyyden, epätoivon ja elämän hiipumisen tunteita. Elina Vieru kirjoitti vuonna 1999 Wardin työskentelyn eräitä lähtökohtia olevan juutalaisuuteen kuuluva yhteisvastuullisuus ja sosiaalinen myötätunto.²⁴¹

Wardi kirjoitti Taide-lehdessä tammikuussa 2010, että Italian valon vaikutus on ollut oleellinen hänen työskentelyssään, mutta erityisesti vaikutuksen teki ekspressionistien tapa värin kautta rikkoa valmis havainto, muodot ja klassinen eheys. ”Ehkä levottomuus yhdistää maalaustaiteeni juutalaissyntyisiin maalareihin; haluttomuus noudattaa formaalia kaavaa ja ehyttä muotoa ja sen sijaan kuvata liikettä, liikkeellä olevaa maailmaa, jonka haluan pysäyttää hetkeksi väriin ja sen rakenteisiin.”²⁴²

²⁴¹ Vieru 1999, 8.

²⁴² Wardi 2010, 24.

6 MARK ROTHKON JA RAFAEL WARDIN TAITEEN UNIVERSAALISUUS

6.1 Johdanto

Olen tuonut esiin modernisteja, joilla on ollut ilmeinen vaikutus Wardin taiteen kehitykseen. Tähän lukuun olen ottanut esimerkin modernistista, jonka yhteydet Wardiin ovat tulkittavissa lähinnä ideologisella tasolla. Vertaan juutalaissyntyisen abstraktin ekspressionismin edustajan Mark Rothkon ja Wardin taidetta toisiinsa sekä pohdin, kuinka yhdistelmä modernismi ja juutalaisuus toimii ja mihin se on johtanut (kuvat 39, 61). Toteutuuko universaali ulottuvuus, juutalainen henkinen yhteisöllisyys heidän taiteessaan? Tukenani on Jyrki Laukkasen vuonna 2000 tekemä pro gradu -tutkielma Rothkon ei-esittävän taiteen henkisistä ja myyttisistä merkitystasoista ja niiden taustatekijöistä.²⁴³

Laukkasen mukaan Rothkon tuotannossa nousevat erityisesti esille avainsanat henkisyys, tunteet sekä ei-esittävyys taiteellisessa työskentelyssä. Ne ovat nousseet olennaisiksi tekijöiksi myös tässä tutkielmassa. Molemmat, sekä Rothko että Wardi, ovat juutalaisia. He elivät holokaustin aikana, he olivat maahanmuuttajia ensimmäisessä tai toisessa polvessa ja he elivät ”vieraan” kulttuurin keskellä. He ovat saaneet perinteisen juutalaisen kasvatuksen, mutta eivät ole harjoittaneet uskonnollisia tapoja luomistyönsä aikana. He ovat silti kummatkin hyvin todennäköisesti pohtineet juutalaisia juuriaan, juutalaisuutta ja suhdettaan Jumalaan.

Ihmisen uskonnollisuutta, käsitystä Jumalasta ja maailmankaikkeudesta voi olla vaikea selvittää, koska kyseessä on hyvin henkilökohtainen asia. Ulkoinen käyttäytyminen tai puhe eivät useinkaan paljasta mitään, mutta taiteilija saattaa maalauksissaan tuoda esiin asioita, jotka tutkija tai herkkä katsoja voi tunnistaa. Uskonnollisuutta voi kuitenkin tutkia kysymällä ja haastatteleamalla taiteilijaa sekä tehden johtopäätöksiä taiteilijan töiden ja hänen intentioidensa pohjalta.²⁴⁴ Esimerkiksi Ville Lukkarinen tulkitsee Pekka Halosen talvimaisemien valkoisella taitetun värimaailman sekä useissa töissä esiintyvien valkoisten vaatteiden ja kankaiden luovan

²⁴³ Laukkanen 2000, Mark Rothkon ei-esittävän taiteen henkisiä ja myyttisiä merkitystasoja ja niiden taustatekijöitä.

²⁴⁴ Rossi 2003, 95.

henkevän, puhtauden leiman. Puhdas merkitsi pyhää, valkoinen oli siihen johdattava viittaus.²⁴⁵

Rothkon tuotanto on herättänyt väittelyä sekä erilaisia mielipiteitä ja teorioita.

Peruslähtökohtana Laukkanen tutkimuksessa ovat Clement Greenbergin formalistinen malli sekä Robert Rosenblumin taidehistoriallinen teoria, joka kytkee Rothkon työt länsimaiseen maisemamaalausperinteeseen ja vertaa Whistlerin ja Monet'n maalauksia Rothkon ei-esittäviin töihin. Rothko itse toi mielipiteensä teoksistaan aktiivisesti esiin pyrkien vaikuttamaan hänestä käytävään keskusteluun; hän ei hyväksynyt esitettyjä määritelmiä. Laukkanen toteaa, että monet tutkijat ja kriitikot ovat pyrkineet myös huomioimaan Rothkon mielipiteet siitä, kuinka hänen töitään tulisi kokea ja kuinka ne toimivat maalauksina. Laukkanen muistuttaa kuitenkin, ettei taiteilijan intentio välttämättä näy valmiissa työssä.²⁴⁶

6.2 Esittävyys ja ei-esittävyys

Clement Greenberg esitti 1960-luvun alussa, ettei ole totta, että modernismi viimeisessä kehitysvaiheessaan olisi luopunut tunnistettavien kohteiden esittämisestä. Pikemminkin se luopui sellaisen tilan esittämisestä, jossa voisi asustaa tunnistettavia kolmiulotteisia kohteita.²⁴⁷ Wassily Kandinsky on todennut, että kompositiossa, jossa esineellisyys on tarpeetonta, voidaan se korvata puhtaasti abstrakteilla tai abstrakteiksi muunnetuilla muodoilla. Tämän puhtaan abstraktin muodon muuttamisen tai mukauttamisen ainoana tuomarina, johdattajana ja punnitsijana täytyy olla tunne.²⁴⁸ Abstraktissa kuvassa ei ole mitään säännöllisesti jäsenneltyjä muotoja eikä värejä. Mitä syvempi on todellisuuden hajoaminen, sitä enemmän kuva menettää symbolista sisältöään. Se johtuu symbolin luonteesta, symboli viittaa tunnetun maailman objektiin. Täysin abstraktissa tunnettujen asioiden maailma on kadonnut, jäljellä ei ole mitään, joka muodostaisi sillan tuntemattomaan. Toisaalta nämä maalaukset paljastavat usein uuden odottamattoman taustan, niillä on yhtäläisyys luonnon aineiden kanssa. Puhtaasta abstraktiosta on tullut osa luontoa.²⁴⁹

²⁴⁵ Lukkarinen 2007, 143, 154.

²⁴⁶ Laukkanen 2000, 30-31, 33-34.

²⁴⁷ Greenberg 1961, 138.

²⁴⁸ Kandinsky 1951, 69-70.

²⁴⁹ Jaffé 1964, 264-265.

Kun puhutaan yleisesti Rothkon abstraktista, ei-esittävästä taiteesta, maalaukset käsitellään yhdeksi kokonaisuudeksi, niistä ei puhuta yksittäisinä töinä. Tutkittaessa Rothkon esittäviä lähtökohtia Laukkasen esittämä Anna Chaven ajatus “aiheen koodautumisesta” – intentionaalisesti tai ei – on mielenkiintoinen. Koodi voi olla lähtöisin muotokuvamaalauksesta, maisemamaalauksesta tai urbaanista maisemasta. Chaven mukaan koodi-idea olisi voinut toimia Rothkon suhteen kuitenkin vain jonkinlaisena yleisenä ideana, ei minään tarkkana rakenteena. Chaven mukaan Rothko olisi voinut pitää aihetta eräänlaisena kuvallisena koodina, joka antoi mahdollisuuden aiheen ja sen rakenteen käsittelyyn, josta syntynyt muoto viittasi tai perustui uskonnollisen taiteen perinteeseen. Täten muodosta tuli symbolisesti merkittävä ja sen merkityksiä vahvasti värien ekspressiivisyys.²⁵⁰ Tämän päätelmän voi liittää myös Wardin töihin, mutta hänen taiteessaan pohdinta ei-esittävän suhteesta esittävään on olemukseltaan toinen, koska hänen puoliabstraktit työnsä viittaavat selkeämmin kuvalliseen lähtökohtaansa. Symboliikka ja värien ekspressiivisyys ovat kuitenkin myös hänen ilmaisunsa keinoja. Chaven ajatusta voisi soveltaa Wardin pastellityöhön vuodelta 2004, siinä on valovoimaisella ja elävällä keltaisella pohjalla horisontaalisesti vain yksi musta-puna-valkoinen viiva. Työn voisi luokitella ei-esittäväksi, mutta nimi *Meri ilta-auringossa* tekee siitä esittävän.²⁵¹ Rothko ei nimennyt töitään, mutta hän ohjasi töidensä tulkintaa sanallisesti. Wardi nimeää työnsä ja ohjaa siten töidensä tulkintaa.²⁵²

Laukkanen vertaa Rothkoa myös Mondrianiin ja Kandinskyyn pohtiessaan abstraktin lähtökohtia. Rothkon “prosessi”, muodonmuutos, on Wardin kannalta kiinnostava aihe. Laukkasen mukaan siinä “esittävät muodot pikkuhiljaa maalaus maalaukselta selkeytyvät ja pelkistyvät itsenäisiksi värikentiksi esittävyiden kadotessa”.²⁵³ Wardi kuvaa omaa muodonmuutostaan sanoin: “Realiteetit muuttuvat taiteelliseksi välineeksi, tasolle, jossa ne toteutuvat toisin kuin luonnossa, abstrahoituen värien kautta, jollon ulkoinen ja sisäinen yhdistyvät.”²⁵⁴ Rothkolle ja Wardille muodonmuutos on ollut vähemmän radikaali kuin Monet’lle, koska rajat oli jo rikottu ja ajatus ei-esittävyiden mahdollisuudesta olemassa.

²⁵⁰ Laukkanen 2000, 40-42.

²⁵¹ Anhava 2005, 90-91. Kuva maalauksesta *Meri ilta-auringossa*, 2004, kuivapastelli.

²⁵² Laukkanen 2000, 39-43.

²⁵³ Laukkanen 2000, 18.

²⁵⁴ Wardi 1985, 28.

Abstraktin kautensa aikana 1940-luvun lopussa Wardi ajatteli, että “abstraktin taiteen lähtökohtana oli jollakin tavalla se, että maailma oli niin inhottava että sitä ei haluttu kuvata.”²⁵⁵ Wardi oli myös sitä mieltä, että abstrakteja muotoja maalaamalla voi eristyä, kääntyä sisäänpäin – toisin kuin ihmisten maalaaminen edellyttää liittymistä toisiin ihmisiin. Fyysisellä todellisuudella lähtökohtana on tietynlainen moraalinen yhteys maailmaan ja sen suhteisiin.²⁵⁶ Wardi palasi takaisin ihmisiin, tutki taidehistoriaa, seurasi aikaansa ja kehitti persoonallisen puoliabstraktin esitystapansa, joka on hänelle ominainen edelleen. Samaan tapaan Laukkanen kertoo myös Rothkon ottaneen eri taiteilijoista ja taidesuuntauksista mentaliteetilleen sopivia ideoita ja rakentaneen niistä oman yksilöllisen synteesinsä.²⁵⁷ Mahdollista voisi olla myös, että juutalainen taiteilija prosessoi tiedostamattaan kohti ei-esittävää esitystapaa välttyen siten rikkomasta juutalaiseen kuvakieltoon liittyvää käskyä vastaan. Tai saadakseen esitettyä universaalimman, laajemmin ymmärrettävän sanoman.

6.3 Henkisyys ja tunteet

Henkisyyden vastakohta on hengettömyys. Jos taideteos on hengetön – onko se taidetta? Wassily Kandinsky määrittelee henkisen elämän, johon taide myös kuuluu, monimutkaiseksi mutta määrätietoiseksi ja yksinkertaistettavissa olevaksi tiedostamisen liikkeeksi. “On paljon taiteilijoita, joilla on taidokkaita manereita, mutta he luovat teoksia, jotka ovat tehtyjä ilman innostusta, kylmin sydämin ja nukkuvin sieluin.”²⁵⁸ Kandinsky määrittelee teoksen heikoksi, jos se ei aiheuta sielunväilyä. Kuva on maalattu hyvin, jos sen sisäinen elämä on täyteläistä. Vastaukseen onko taideteos hyvä vai huono, voidaan vastata Kandinskyn mukaan vain sen sisäisistä lähtökohdista käsin.²⁵⁹ Henkisyydellä tarkoitetaan usein uskonnollisuutta, mutta sillä on uskonnon lisäksi myös monia muita ilmenemismuotoja. Esimerkiksi saksalainen filosofi Hegel korosti 1800-luvun alussa hengenelämän korkeimpina asteina oikeutta, moraalialia ja siveellisyyttä.²⁶⁰ Carl Jungin analyttisessä psykologiassa keskeisellä sijalla on kollektiivinen

²⁵⁵ Anhava 2005, 23.

²⁵⁶ Wardi 1985, 28; Anhava 2005, 23.

²⁵⁷ Laukkanen 2000, 19.

²⁵⁸ Kandinsky 1951, 23-24, 30.

²⁵⁹ Kandinsky 1951, 120.

²⁶⁰ Rossi 2003, 169.

alitajunta arkkityypeineen. Kollektiivisessa alitajunnassa ihmisen sielunelämässä kulkeutuvat perintönä esimerkiksi uskomukset, myytit ja rituaalit, joita elämässämme noudatamme.²⁶¹

Laukkanen tuo tutkimuksessaan esiin selkeästi Rothkon keskeisen teeman: ihmisen traagisen osan maailmassa, ihmisten emootiot ja niiden kuvaamisen. Jungin mukaan ihmisen elämä koostuu välittömien vastakohtien moninaisuudesta: päivästä ja yöstä, syntymästä ja kuolemasta, onnesta ja kurjuudesta, hyvästä ja pahasta. Elämä on taisteluketä, jossa ei ole takeita mistään, pahan tai hyvän tai ylipäättään minkään voitosta.²⁶² Tämä sisäinen ristiriita on aiheuttanut monille ihmiselle henkistä ja uskonnollista epäröintiä. Juutalaiset ja protestantit ovat kärsineet enemmän tuskaa katolisiin verrattuna, koska katolinen kirkko on ottanut vastuulleen ihmisten sielun hoidon. Wardi on pohtinut töissään useita elämän vastakkaisuuksia, iloa ja surua, toivoa ja toivottomuutta, elämää ja kuolemaa, hyvää ja paha – ihmisen sisäisen ristiriidan synnyttämiä tunteita. Hän on käsitellyt vastakkaisuuksia kokonaisvaltaisesti, ne ovat yhdessä merkittäviä, kyseessä ei ole ollut niiden vastakkainasettelu. Wardi tehnyt omalla tavallaan työtä maailman parantamiseksi, helpottamaan ihmisten ristiriitoja ja valintoja. Kaikissa kulttuureissa opetetaan erottamaan hyvä ja paha, oikea ja väärä. Tämä tieto on universaalia, se ei vanhene.²⁶³

Laukkanen tutkii Rothkon henkisiä taustatekijöitä muun muassa yleveyden näkökulmasta, joka on Wardia ajatellen vieras teoria. Sen sijaan kiinnostavampi on aikaisemmin mainitun Anna Chaven ajatus: “Rothkon maalaukset kantavat visuaalisella muodollaan uskonnollisen taiteen miellelyhtymiä ja konnotaatioita”.²⁶⁴ Muodot ovat ei-esittäviä, mutta ne kantavat inhimillistä draamaa, elämää ja kuolemaa, elämän ja kuoleman koodia yhdessä samassa kuvassa. Näin ollen Rothko olisi prosessoinut ajatuksen töissään hyvin tiiviiksi ja symboliseksi.²⁶⁵ Vertailukelpoisena esimerkkinä symbolisesta ei-esittävästä muodosta on Kasimir Malevitsin *Musta neliö* vuodelta 1916. Taiteilija Marita Liulia kertoo teoksessaan *Choosing my religion* kohdanneensa *Mustan neliön* kahdessa eri maailmassa, nykytaiteen museossa Amsterdamissa sekä ikivanhassa buddhalaisessa tempeissä Aasiassa. Temppelein mustan neliön oli maalannut tuntematon munkki

²⁶¹ Rossi 2003, 170.

²⁶² Jung 1964, 86-87.

²⁶³ Paavilainen 2003, 35.

²⁶⁴ Laukkanen 2000, 56.

²⁶⁵ Laukkanen 2000, 52-56.

yli tuhat vuotta aikaisemmin.²⁶⁶ Wardi on esittänyt ajatuksen, että “taide ei heijasta vaan välitöntä, ulkoista historiaa joka on opittua, vaan se on myös sidottu värien ja muodon kautta maailmaan ja niin taide voi syntyä ajan kautta uudestaan”. Ihminen muodostaa synteisiä luoden kuvaa yksityiskohdista sekä laajemmista suhteista.²⁶⁷

Rothko pyrki universaalisuuteen, henkiseen yhteisöllisyyteen maailman ja sen ihmisten kanssa, hän halusi tavoittaa ihmiset taiteen avulla, kaikkialla ja kaikkina aikoina.²⁶⁸ Wardi esittää hetkellisen, helposti katoavan tunnetilan, jonka hän “kiinnittää” maalauksillaan. Ne näyttävät syntyvän kankaalle nopeasti ilman suunnitelmaa, ilman intentiota, intuitiivisesti. Wardin kuvaamat tunteet ovat inhimillisiä – Rothkon tapaan myös universaaleja tunteita, joissa ei ole valmista sisältöä, ne muuttuvat ja elävät eri ehtojen alaisuudessa.²⁶⁹ Sekä Rothko että Wardi pyrkivät tavoittamaan kollektiivisia tunteita ja käyttämään taidetta universaalina kielenä.²⁷⁰ Rothko käsitteli erityisesti ihmisen traagisia kokemuksia kuten ihmisen kohtaloa, kuolemaa. Hän pyrki johdattamaan katsojan alkuperäisen kokemuksen äärelle, kohtaamaan totuuden.²⁷¹ Samaan totuuteen on pyrkinyt omalla tavallaan myös Wardi, hän käsitteli vuosien ajan pelkästään sairautta ja kuolemaa maalatessaan sairasta vaimoaan ja muita Alzheimer-potilaita. Hän johdatti katsojan kohtaamaan kaikille väistämättömän yksinäisyyden ja elämän hiipumisen. Mutta Wardi on pyrkinyt myös inhimillistämään maailmaa, antamaan toivoa ja elämänvoimaa. Esimerkkeinä suuret tilaustyöt *Auringonportti* ja *Auringonkehrä* 1980-luvulta, joissa lämmin valo muuttaa aineettoman energian näkyväksi ja positiiviseksi voimaksi. Taidehistorioitsija Tuija Tervo luonnehti näiden töiden keltaisen valon olevan ihmisen sielusta ja sydäimestä virtaavaa energiaa, lämpöä ja läheisyyttä, joiden avulla voi myös käsitellä vaikeita tunteita.²⁷²

Henkisyys on keskeinen teema Laukkasen Rothko-tutkimuksessa sekä omassa Wardiin liittyvässä työssäni, kummassakin johtuen juutalaisuudesta. Taiteilijan juutalainen tausta on henkilökohtainen tekijä, mutta yleisemmällä tasolla voidaan henkisyysteemaa lähestyä myös modernismin kautta, jonka edustajia molemmat ovat. 1900-luvun alun modernismi etsi uusia tapoja tarkastella maailmaa,

²⁶⁶ Liulia 2009, 141.

²⁶⁷ Wardi 1985, 30.

²⁶⁸ Laukkanen 2000, 12.

²⁶⁹ Wardi 1985, 31.

²⁷⁰ Laukkanen 2000, 22.

²⁷¹ Laukkanen 2000, 26.

²⁷² Tervo 2007, 164.

se halusi sanoutua irti kaikista hyväksytyistä säännöistä ja käsityksistä. Aikalaisten Sigmund Freudin ja Carl Jungin tutkimuksiin liittyvät teoriat alitajunnan korostamisesta, vaistosta, aistimuksista ja tunteista olivat vapauttavia ja auttoivat osaltaan rakentamaan uudenlaista henkistä ilmapiiriä modernismin pyrkimyksille.²⁷³ Molemmat taiteilijat olivat mitä todennäköisimmin tutustuneet Freudin ja Jungin teorioihin psykoanalyysistä ja piilotajunnasta. Niillä on yhteys juutalaisuuden yhteisölliseen, kollektiiviseen, universaaliin luonteeseen, joka perustuu juutalaiseen identiteettiin, traditioon ja historiaan. Hyvä esimerkki on 1500-luvulla eläneen kabbalistin Isaac Lurijan ajatus: “Ihmisen ja juutalaisen osana on oikeamielisen elämän, kuten tapojen noudattamisen, hurskauden ja opiskelun avulla tukea Jumalaa tämän maailmanlaajuisessa, yhdistävässä prosessissa. Käskyjä noudattava ihminen ei vain noudata käskyjä, vaan hänen teoillaan on universaali merkitys, hän parantaa jotakin”.²⁷⁴ Mahdollista on myös, että Rothkolla ja Wardilla on ollut pyrkimys toteuttaa käskyjä omalla tavallaan, taiteensa kautta ja samalla parantaa jotain, säilyttää yhteys holokaustissa ja muissa vainoissa menehtyneisiin, halu muistuttaa maailmaa heidän ahdistuksestaan, pitää yllä heidän muistoaan ja yrittää helpottaa monille juutalaisille yhteistä syyllisyyden tunnetta, eloonjäämistraumaa. Ehkä näistä syntyi vimma, joka ajoi Rothkoa takaa ja on ollut syynä Wardin elinikäisen etsinnän ja työnteon intohimoon.

Valo on ollut oleellinen elementti kummallekin taiteilijalle. Sen voi nähdä Rothkon töiden “sisäisessä valossa”²⁷⁵ ja Wardin töiden keltaisen “elävyydessä”, jota myös voi luonnehtia sisäiseksi valoksi. Valo on juutalaisuudessa vanha symboli, mutta se on ollut merkittävä myös muille aikakausille ja uskonnoille ja siksi universaali.²⁷⁶ Toinen yhteinen tekijä ovat värit, kummankin taiteilijan työskentely perustuu väreihin. Väri on abstraktio, jonka voi sitoa merkityksiin, värillä tuodaan esiin tunnetiloja. Rothkon maalaus toimii tavallaan henkisenä peilinä, se tarjoaa paikan merkityksille, myös kätkeyville, ja pyrkii johdattamaan katsojan oman kohtalonsa äärelle ilman opittuja harhaanjohtavia tunteita.²⁷⁷ Rothko antaa uuden mahdollisuuden, toivoa uuteen alkuun. Samaa sanomaa viestittävät Wardin maalaukset sekä juutalaisten erityinen optimismi; surulle ja epätoivolle ei saa antaa valtaa.²⁷⁸

²⁷³ Honour & Fleming 1997, 748.

²⁷⁴ Enckell 1997, 24.

²⁷⁵ Laukkanen 2000, 57.

²⁷⁶ Wardi 1994c, 2.

²⁷⁷ Laukkanen 2000, 63.

²⁷⁸ Wardi 1994b, 139.

Rothkon ja Wardin suhde ekspressionismiin on kiinnostava kysymys. Rothko on painottanut, etteivät hänen työnsä ole yksittäisten tunteiden ilmaisua, ekspressionisteille tyypillisiä sisäisiä emotionaalisia tuntemuksia vaan yleisempiä inhimillisen draaman kuvauksia.²⁷⁹ Wardin työt lähtökohtaisesti ilmaisevat yksittäisiä sisäisiä tunteita, joihin usein yhdistyy jokin universaali merkitys.²⁸⁰ Rothko on liitetty erityisesti abstrakteihin ekspressionisteihin ja Wardin asema luonteltaan ekspressionistisena maalarina on tunnustettu. Molemmilla tunteet tulevat esiin valona ja väreinä, ilmiötä voisi luonnehtia väriekspressionismiksi.

Ekspressiivisyyden lisäksi yhteistä Rothkolle ja Wardille on juutalaisuus – heidän tapauksessaan ne tukevat toisiaan. Ne tuovat myös mieleen johdannossa mainitsemani Clement Greenbergin määritelmän “juutalainen ekspressionismi”. Sen voi uskoa syntyvän juutalaisen historian tapahtumista, kohtalon yhteydestä ja tunteista kuten syyllisyys ja erilaisuuden kokemus. Olen vakuuttunut, että sekä Rothkolla että Wardilla juutalainen perintö on jättänyt jälkeensä joko tiedostamattomia tai tiedostettuja kollektiivisiä tunteita, jotka purkautuvat ulos pyrkimyksenä universaalisuuteen: ekspressiivisenä ilmaisuna, väriabstraktioina ja -ekspressioina. Rothkon töiden “symmetrisyyden luoma meditatiivinen vetoavuus”²⁸¹ puuttuu Wardilta, jonka ilmaisu on dynamisempaa. Se mitä Greenberg määritelmällään tarkoitti kaikessa laajuudessaan, sitä ei tämä tutkimus selvitä.

²⁷⁹ Laukkanen 2000, 20.

²⁸⁰ Wardi 1985, 28.

²⁸¹ Blanc 1881, 498; Dempsey 2002, 190.

7 JOHTOPÄÄTÖKSET

Wardin työskentelyä voi kuvata intuitiiviseksi, hän ilmaisee värein kaiken mitä kokee ja tuntee. Pelkkä tunne ei kuitenkaan ole riittänyt, tueksi on tarvittu tieto – taiteen pitkä historia ja kehitys. Aloittaessani Wardin taustan tutkimisen vaikutuin häneen liitettyjen esikuvien runsaudesta. Wardin moninaisuudessa on kuitenkin looginen, kokoava tekijä, joka on hänen vahva persoonallinen tyylinsä. Olen selvittänyt Rafael Wardin taiteen lähtökohtia ja innoittajia sekä hänen taustaansa ja tuotantoaan tarkoitukseni paneutua erityisesti tekijöihin, jotka ovat vaikuttaneet hänen kuvalliseen ajatteluunsa ja ilmaisuunsa. Tämän tutkimuksen keskeinen kysymys oli: ”Mitä Wardin nuoruudessa taidetta uudistanut modernismi ja hänen juutalainen taustansa merkitsevät hänen taiteelleen ja miten ne ilmenevät hänen tuotannossaan?” Vastaan kysymykseen kolmessa osassa; Wardin taiteen taustalla ovat hänen henkinen perintönsä – identiteettinsä – sekä hänen käyttämänsä metodit. Niistä rakentuu hänen taiteensa sisältö.

Henkinen perintö

Juutalainen kulttuuri valottaa persoonallisen psykologian osuutta Wardin taiteessa kodin ja kasvatuksen kautta. Muistot elävät yhä hänessä, äiti ja lapsuudenkodin lämmin ja sadunomainen, mutta joskus hieman pelottavakin tunnelma. Opiskeluaikana juutalaisen perinteen avoin ja kansainvälinen asenne auttoi Wardia tarttumaan eri kulttuureiden, taidehistorian sekä uudistuvan taidemaailman mahdollisuuksiin. Hänellä oli tarve yhden totuuden lisäksi etsiä muita vaihtoehtoja juutalaisuuden vahvan ja hallitsevan ilmapiirin, sen lakien ja tapojen noudattamisen jälkeen. Kodin antama sanasto ja valmiiksi määritelty maailma oli liian pieni, sitä oli lähdettävä laajentamaan äidin kuoltua.

Wardi ei ole tapoja harjoittava uskovainen, mutta hänelle juutalainen kulttuuri, sen filosofinen perintö sekä juutalaiset juuret merkitsevät paljon. Juutalaisuus tulee esiin hänen taiteessaan erityisesti valossa ja väreissä. Juutalaisuus on antanut Wardin taiteeseen hengen, joka esiintyy väriekspressionismina. Juutalaiset arvot tulevat esiin omaleimaisena, kuin lapsen silmin nähtynä tai unenomaisena mielikuvituksena. Juutalaisuutta Wardin taiteessa on myös kokonaisvaltainen, yhteisöllinen suhtautuminen ympäröivään maailmaan; eräänlainen sosiaalinen myötätunto, halu eheyttää ristiriitaista nyky-yhteiskuntaa ja välittää uskoa ihmisarvoiseen elämään.

Wardin arkisten aiheiden pyhyys viittaa hasidistien tapaan tehdä arjesta pyhää. Wardin töiden pyhyiden luo erityinen valo, joka rakentuu väreistä. Juutalaisuuteen pohjautuva näkyvän ja näkymättömän suhde Wardin töissä liittyy yhteen esittävän ja abstraktin kanssa. Wardi on kehittänyt puoliabstraktin ilmaisun, jonka avulla hän saa töihinsä kummatkin elementit, näkyvän ja naturalistisen lisäksi abstrahoidussa muodossa myös omat ajatuksensa.

Todennäköisesti juuri juutalaisuus on ohjannut Wardia 1960-luvulta lähtien luonnon aiheiden abstrahoimiseen oman mielikuvituksen ilmentymiksi. Niihin sisältyvät monenlaiset tunteet sekä henkinen elementti, taiteilijan maalaukseensa laittama näkymätön merkitys. Wardin taide ei ole uskonnollista, mutta se on siitä kiinnostunut, muun muassa.

Metodit

Wardi on yksi suomalaisen modernismin uranuurtajista, hän oli sidoksissa aikaan ja paikkaan, mutta hän oli aktiivinen ja avoin ja pääsi helposti kosketuksiin kansainvälisten suuntausten ja ilmiöiden kanssa. Wardi on Suomen 1950-luvun modernismin kasvattama. Vapaa taidekoulu antoi hänelle työkalut tulevaa työskentelyä varten: värit, formalistisen idean ja ei luontoa jäljittelevän ilmaisun. Modernismi kannusti 1950-luvun vaihteessa ilmaisun vapauteen ja vapautteen toteuttamiseen itseään. Wardi käytti tilaisuutta hyväkseen kokeillen uusia ratkaisuja, kuten täysin abstraktia ilmaisua muutaman vuoden ajan. Italian matka talvella 1954–55 sai aikaan merkittävän muutoksen. Löydettyään sieltä Giorgio Morandin henkisyuden hän hylkäsi abstraktin ja alkoi kehittää puoliabstraktia tyyliään. Siihen vaikutti Italian voimakas valo, jonka Wardi oli kokenut muotoa hajottavaksi. Hän on modernistien tavoin ollut myös kiinni taiteen historian ja maalausperinteen jatkumossa yhdessä uudistavien pyrkimystensä kanssa. Tärkeä hänen kehitykseensä vaikuttanut tekijä on ollut työskentelyn, maalaamisen intohimo, jonka tunnistin Wardin töistä Claude Monet'n ja Mark Rothkon maalausten avulla.

Wardin uran alun moderni maailma salli taiteen tuoda julki suoria tunteita, kuvata ihmisen syvintä henkistä olemusta. Modernismi kehitti myös keinoja esittää tunnetiloja taiteen keinoin: ekspressionismin ja ei-esittävyuden. Wardi on poiminut modernismista haluamansa ideat ja käyttänyt niitä välineinä saadakseen tuotua esiin sanottavansa, oman sisimpänsä. Hän on tarttunut asioihin, jotka ovat olleet hänelle merkityksellisiä ja muuttanut ne omalle kielelleen. Monet niistä esiintyvät sekä modernismissä että juutalaisuudessa, kuten valo. Valo on tärkeä

symboli juutalaisille ja modernismi tarjosi sen tutkimiseen hyvät välineet. Modernismi on ollut Wardille kuin metodi, jonka avulla hän on pystynyt toteuttamaan pyrkimyksiään haluamallaan tavalla – kuten kuvaamaan omaa sisäistä maailmaansa.

Merkittäviä kausia Wardin uralla on ollut useita: valonhehkuiset arkiset asetelmat 1950-luvulla, intiimit interiöörit 1970-luvulla sekä 1990-luvun lopun vaimon sairauden ajan potilaskuvaukset, joissa hänen taiteensa oli yhteiskunnallisesti kantaaottavaa ja ajankohtaista. Wardi on toiminut abstraktin ilmaisun etujoukoissa, taideterapian aloittajana sekä muotokuvamaalauksen uudistajana. Hän on osaltaan vaikuttanut siihen, että 1950-luvusta muodostui kolorismin ja modernismin läpimurtokausi Suomessa. Hän oli kulttuurinen kosmopoliitti ja yksi niistä pioneereista, jotka tuolloin, ensimmäisten joukossa toivat taiteeseensa selkeitä kansainvälisiä vaikutteita. Postmodernit suuntaukset kuten uusekspressionismi eivät ole vuosikymmenten saatossa vaikuttaneet Wardin taiteeseen. Hänen työnsä ovat jatkaneet linjaansa modernismin perinteen mukaan.

Taiteen sisältö

Wardin kuvallinen ajattelu perustuu sekä juutalaiseen henkiseen perintöön että modernin ilmaisun mahdollisuuksiin. Wardin työskentelyssä ja ajattelussa tapahtuu muodonmuutos. Lähtökohtana on aina luonto, joka siirtyy prosessin myötä maalauksen ehtojen alle. Sarjallisuus on osa muodonmuutosta, sarjat merkisevät liikettä ja kehitystä, keskittymistä olennaiseen. Tutkimisen kautta aiheen esittävät muodot pelkistyvät ja selkeytyvät ja palvelevat siten maalauksellista ja ajatonta tarkoitusta: tunnetta, rakennetta ja sommittelua.

Wardilla on ollut paljon innoittajia, jotka ovat vieneet häntä kehityksessä eteenpäin, mutta erityisesti hänen maalauksissaan tulevat esiin pyrkiminen valoon, väriin ja abstraktia lähentyvään ilmaisuun, jotka kaikki puhuvat universaalia kieltä. Valo on töiden sisältöön, tunteeseen liittyvä symboli ja henkinen elementti ja sitä on myös väri – Wardin kolorismi on tunneasia. Abstrahoimisen Wardi on löytänyt keinokseen luoda omat symbolinsa ja rakentaa maalaustensa sommittelu.

Wardin taiteen universalisuus pohjautuu osin modernismin ideologioihin kuten Carl Gustav Jungin ajatuksiin, jotka liittyvät ihmisen kollektiiviseen muistiin. Taustalla on myös juutalaista

filosofiaa: maailman kokeminen kokonaisvaltaisesti sekä kabbalismiin liittyvät ajatukset ihmistä ympäröivästä toisesta ulottuvuudesta – kosmisesta maailmasta, joka on rajaton. Tunteet ovat universaalisesti koskettavia asioita, ne ovat ymmärrettäviä kulttuurista riippumatta. Wardi on maalannut lähellä olevaa maailmaansa ja koskettanut kaikille yhteisiä kokemuksia. Hänen taiteessaan on sisäinen ominaisuus, joka on peräisin sekä modernismin perinteestä että juutalaisuuden hengestä. Tunteet ovat hänen töissään kätkeytyinä merkityksinä, mutta myös katsojan aistittavissa, Wardi haluaa jakaa ne muiden ihmisten kanssa. Hän rakentaa tunteiden ilmaisun, niiden herkkyyden, voiman ja dynamiikan valosta ja väreistä. Wardi kertoo emootioistaan usein yksityisestä, sivullisen näkökulmasta, hän ei pyri valloittamaan yleisöä, hänen työskentelystään puuttuu laskelmointi. Nykyaiteen kentässä Wardin taide on kiinnostava ilmiö, se antaa mahdollisuuden esteettiseen tai emotionaaliseen elämykseen – kolorismin voimalla – ilman informaation taakkaa.

8 KUVALUETTELO JA KUVAT

1. Wardi, Rafael. "Äitini", 1945, hiili.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Paavilainen, Maija 2003. Rafael Wardi. Valo varjossa. Kirjapaja, Helsinki. Sivu 111.
2. Wardi, Rafael. "Alaston", Taideakatemia koulun ajalta 1946-49, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz Rafael Wardin työhuoneella 26.4.2005.
3. Wardi, Rafael. "Talvi", 1946, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Anhava, Martti 2005. Rafael Wardi ja värin ilo. WSOY, Helsinki. WS Bookwell Oy, Porvoo. Sivu 12.
4. Wardi, Rafael. "Purjeveneitä", 1953, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Helsingin Taidehallin näyttelyluettelo 17.8.-16.9.1984. Rafael Wardi. Vuoden taiteilija 1984. Helsingin juhlaviikot. Sivu 66.
5. Wardi, Rafael. "Lauttasaari", 1949, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Paavilainen, Maija 2003. Rafael Wardi. Valo varjossa. Kirjapaja, Helsinki. Sivu 14.
6. Wardi, Rafael. "Sommittelu", 1949, öljy kankaalle.
Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi> -> taiteilijat
7. Wardi, Rafael. "Informalistinen sommitelma", 1949, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy Publiscan Ab, Helsinki. Sivu 8.
8. Wardi, Rafael. "Sommittelu", 1952, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Helsingin Taidehallin näyttelyluettelo 17.8.-16.9.1984. Rafael Wardi. Vuoden taiteilija 1984. Helsingin juhlaviikot. Sivu 11.
9. Wardi, Rafael. "Puunukke", 1960, akvarelli.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy Publiscan Ab, Helsinki. Sivu 53.
10. Wardi, Rafael. "Satama auringossa", 1981, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Helsingin Taidehallin näyttelyluettelo 17.8.-16.9.1984. Rafael Wardi. Vuoden taiteilija 1984. Helsingin juhlaviikot. Sivu 85.
11. Wardi, Rafael. "Kevättä", 1992, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy Publiscan Ab, Helsinki. Sivu 91.
12. Wardi, Rafael. "Muotokuva tehtaasta II", 1994, öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy Publiscan Ab, Helsinki. Sivu 103.

13. Wardi Rafael. "Omakuva", 1947, hiili.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Rafael Wardi. Värin sielu. Näyttely Didrichsenin taidemuseossa 11.10.2008-19.4.2009. Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 31. Helsinki. Sivu 113.

14. Wardi, Rafael. "Omakuva", 1969, öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Rafael Wardi. Värin sielu. Näyttely Didrichsenin taidemuseossa 11.10.2008-19.4.2009. Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 31. Helsinki. Sivu 95.

15. Wardi, Rafael. "Omakuva", 2008, kuivapastelli.

Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions

16. Wardi, Rafael. "Näkymä Roomasta", 1956, öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy Publiscan Ab, Helsinki. Sivu 20.

17. Wardi, Rafael. "Elisa", 1957, öljy kankaalle.

Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi> -> taiteilijat

18. Wardi, Rafael. "Juhannusyö I", 1966, öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz: Mäkelä, Anja, 1987. Rafael Wardin maisemamaalauksesta. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston Taidehistorian laitos. Kuva 50.

19. Wardi, Rafael. "Asetelma", ajoittamaton, öljy kankaalle.

Tutkimuksen tekijä arvioi teoksen tekoajankohdan 1950-luvun loppuun. Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi> -> taiteilijat

20. Wardi, Rafael. "Kynttilänjalat", 1956, öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Helsingin Taidehallin näyttelyluettelo 17.8.-16.9.1984. Rafael Wardi. Vuoden taiteilija 1984. Helsingin juhla viikot. Sivu 34.

21. Wardi, Rafael. "Punakaaliasetelma", 1959, öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Joensuun taidemuseon näyttelyluettelo. Rafael Wardi. Maalauksia ja pastelleja 16.6.-4.9.2005. Sivu 8.

22. Wardi, Rafael. "Keltainen asetelma", 1968, öljy kankaalle.

Didrichsenin taidemuseon kuva-arkisto, kuvannut Jussi Pakkala. www.didrichsenmuseum.fi

23. Wardi, Rafael. "Pöydän ääressä", 1960, öljy kankaalle.

Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi> -> taiteilijat

24. Wardi, Rafael. "Lapsia auringossa", 1962, öljy kankaalle.

Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi> -> taiteilijat

25. Wardi, Rafael. "Sisäkuva", 1970-luvun alku, öljy kankaalle.
Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi> -> taiteilijat
26. Wardi, Rafael. "Kesäpäivä", 1971, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Vuoden taiteilija 1984. Helsingin Taidehallin näyttelyluettelo 17.8.-16.9.1984. Rafael Wardi. Helsingin juhlatiikat. Sivu 26.
27. Wardi, Rafael. "Ikkunan ääressä", 1974, öljy kankaalle.
Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi> -> taiteilijat
28. Wardi, Rafael. "Sisäkuva", 1973, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Paavilainen, Maija 2003. Rafael Wardi. Valo varjossa. Kirjapaja, Helsinki. Sivu 59.
29. Wardi, Rafael. "Nainen vasten valoa", 1970, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Anhava, Martti 2005. Rafael Wardi ja värin ilo. WSOY, Helsinki. Sivu 89.
30. Wardi, Rafael. "Sielun maisema", 1989, litografia.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Anhava, Martti 2005. Rafael Wardi ja värin ilo. WSOY, Helsinki. Sivu 84.
31. Wardi, Rafael. "Koptilainen kaupunkikuva II", 1988, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 41. Rafael Wardi. Maalauksia 1980-luvulta. Sara Hildénin taidemuseo, 1990. Tampere. Sivu 25.
32. Wardi, Rafael. "Punainen koptilainen kaupunkikuva", 1988, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 41. Rafael Wardi. Maalauksia 1980-luvulta. Sara Hildénin taidemuseo, 1990. Tampere. Sivu 29.
33. Wardi, Rafael. "Naamiot", 1992, öljypastelli.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy Publiscan Ab, Helsinki. Sivu 71.
34. Wardi, Rafael. "Sininen takki", 2000, kuivapastelli.
Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions
35. Wardi, Rafael. "I have cried what I have to cry", 1999, öljypastelli.
Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions
36. Wardi, Rafael. "Hyvää iltaa, nimeni on...", 2001, kuivapastelli.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Rafael Wardi. Värin sielu. Näyttely Didrichsenin taidemuseossa 11.10.2008-19.4.2009. Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 31. Helsinki. Sivu 53.
37. Wardi, Rafael. "Potilas", 2001, lyijykynä.
Kuvannut Anita Schadevitz Rafael Wardin työhuoneella 26.4.2005.

38. Wardi, Rafael. "Tree in bloom", 2003, kuivapastelli.
Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions
39. Wardi, Rafael. "The night of the seagulls", 2003, kuivapastelli.
Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions
40. Wardi, Rafael. "From the garden", 2006, kuivapastelli.
Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions
41. Wardi, Rafael. "Among flowers", 2006, kuivapastelli.
Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions
42. Wardi, Rafael. "Woman with flowers", 2008, akvarelli.
Galerie Anhava: <http://www.anhava.com> -> exhibitions
43. Wardi, Rafael. "Aurinko joulukuussa I", 2008, öljypastelli.
Helsingin Sanomat digilehti:
www.hs.fi/artikkeli/Valo+kamppailee+varjon+kanssa/HS20081012SI1KU03sep
44. Wardi, Rafael. "Aurinko joulukuussa II", 2008, öljypastelli.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Rafael Wardi. Värin sielu. Näyttely Didrichsenin taidemuseossa 11.10.2008-19.4.2009. Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 31. Helsinki. Sivu 45.
45. Wardi, Rafael. "Aurinko joulukuussa III", 2008, öljypastelli.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Rafael Wardi. Värin sielu. Näyttely Didrichsenin taidemuseossa 11.10.2008-19.4.2009. Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 31. Helsinki. Sivu 13.
46. Bonnard, Pierre. "Nudo allo specchio", 1931, öljy kankaalle.
Venezia - Galleria Internazionale d'Arte Moderna;
www.museicivichegiani.it/frame.asp?id=382&musid=10
47. de Staël, Nicholas. "Mediterrane", 1954, öljy kankaalle.
Aleatory: <http://aleprod.com/category/art/>
48. Poliakoff, Serge. "Abstract Composition", 1954, öljy kankaalle.
Tate Collection;
<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1784>
49. Morandi, Giorgio. "Natura Morta", 1955, öljy kankaalle.
Art Knowledge News: http://www.artknowledgenews.com/Paul_Thiebaud_Gallery.html
50. Avery, Milton. "Green sea", 1958, öljy kankaalle.
Contemporary Studio Practice:
<http://aps-contemporarystudiopractice.blogspot.com/2009/05/milton-avery.html>

51. Wardi, Rafael. "On the Shore", 1992, öljy kankaalle.
Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy
Publisca Ab, Helsinki. Sivun 33.
52. Chagall, Marc. "Seitsensorminen omakuva", 1912-13, öljy kankaalle.
Rollins College: http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/chagall.html
53. Wardi, Rafael. "Presidentti Tarja Halosen muotokuva", 2002, kuivapastelli paperille.
Tasavallan presidentin kanslia: www.tpk.fi/public/default.aspx?nodeid=41420
54. Riopelle, Jean-Paul. "Sans titre", 1949, öljy kankaalle.
Musée des Beaux-Arts de Lyon: http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/documentation-musee/repartir-a-zero/fiches-d_oeuvre/riopelle, 29.9.2010.
55. Kokoschka, Oskar. "Time, Gentlemen Please", 1971-72 (öljy kankaalle, tekijän arvio).
Tate St Ives: <http://www.tate.org.uk/stives/exhibitions/heimozobernig/exguide7.shtm>
56. Monet, Claude. "The Japanese Bridge", 1923, öljy kankaalle.
Claude Monet life and art: <http://www.intermonet.com/colors/>
57. Wardi, Rafael. "Kvällsolen", 1980-luku, öljy kankaalle.
Galleria Bulevardi 7: <http://www.bulevardi7.com/myyntikokoelmat.htm>
58. Schatz, Boris. Metallireliefi, koko 10 x 4,5 cm, ajoittamaton.
Kuvannut Anita Schadevitz Rafael Wardin työhuoneella 26.4.2005.
59. Auerbach, Frank. "Head of Julia", 1990, öljyväri.
Flickr: <http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3236852781/>
60. Wardi, Rafael. "Seitsenhaarainen aurinko", 2004, kuivapastelli.
Didrichsenin taidemuseo: <http://www.didrichsenmuseum.fi/fin/wardi.php>
61. Rothko, Mark. "Orange and Yellow", 1956 (öljy kankaalle, tekijän arvio).
Nuclear Physics Graduate Program: <http://www.pa.msu.edu/courses/2006summer/ISP213H/>
62. Matisse, Henri. "Two Girls in a Yellow and Red Interior", 1947, öljy kankaalle.
Picasso & Matisse: <http://www.picassoandmatisse.com/product.php?xProd=320&xSec=3>
63. Lucander, Anitra. "Ruusuja", 1970-luku, öljy kankaalle.
Hagelstam Huutokaupat Oy:
http://www.hagelstam.fi/sumuCMS/php/c_hakutulos.php?huutokaupan_numero=kaikki&kategoria=Maalaukset+-+M%E5lningar+-+Paintings&lnro=Luettelonumero&hakusana=Lucander&=Hae&valuutta=eur&offset=0&lang=fi
64. Wardi, Rafael. "Syksy, kaikki minun kukkani", 1966, öljy kankaalle.

Didrichsenin taidemuseon kuva-arkisto, kuvannut Jussi Pakkala. www.didrichsenmuseum.fi

65. Wardi, Rafael. "Ikkunan ääressä", 1979-82. Öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Oy Publisca Ab, Helsinki. Sivu 26.

66. Wardi, Rafael. "Apua hakevat kädet", 2001, hiili.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Paavilainen, Maija 2003. Rafael Wardi. Valo varjossa. Kirjapaja, Helsinki. Sivu 39.

67. Wardi, Rafael. "Maisema", 1957, öljy kankaalle.

Kuvannut Anita Schadevitz kirjasta: Anhava, Martti 2005. Rafael Wardi ja värin ilo. WSOY, Helsinki. Sivu 25.

68. Wardi, Rafael. "Rukousnauha", 1965, öljy kankaalle.

Galleria Bulevardi 7: <http://www.bulevardi7.com/myyntikokoelmat.htm>

69. Kossoff, Leon. "Here Comes the Diesel", 1987, öljy levyllä.

Artcritical: <http://artcritical.com/2006/07/06/the-new-landscapethe-new-still-life-soutine-and-modern-art/>

70. Auerbach, Frank. "Julia", 1998, etsaus.

Fitzwilliam Museum: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/auerbach/>

9 LÄHTEET

Painamattomat lähteet

Laukkanen, Jyrki, 2000. Mark Rothkon ei-esitävän taiteen henkisiä ja myyttisiä merkitystasoja ja niiden taustatekijöitä. Pro gradu -tutkimus, Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.

Mäkelä, Anja, 1987. Rafael Wardin maisemamaalauksesta. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston Taidehistorian laitos.

Raikamo, Sirkka, Rafael Wardi. Ihminen ja taiteilija. Taidehistoriallinen tutkielma tri Katermalle vuonna 1969. Taideteollinen oppilaitos, Helsinki.

Sakari, Marja, 2009. 1900-luku ennen toista maailmansotaa. "Ilmaisun suuri seikkailu". Yleisen taidehistorian runkomoniste 2009–2010. Helsingin yliopiston filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos,.

Schadevitz, Anita, 2005. Rafael Wardi ja muotokuva. Taidehistorian laudaturseminaarityö, Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.

Schadevitz, Anita, 2009. Muistiinpanot vieraskirjasta. Rafael Wardin 80-vuotisjuhlanäyttely 11.10.2008–3.5.2009 "Värin sielu". Didrichsenin taidemuseo. Helsinki 11.4.2009.

Valkonen, Päivi, 1997. Juutalaisena Suomessa. Kaksoisidentiteettinä juutalaisuus ja suomalaisuus. Uskontotieteen tutkielma. Turun yliopiston kulttuurin tutkimuksen laitos.

Yrjölä, Ritva-Liisa, 2003. Värin ja kuvan ulottuvuuksia Rafael Wardin maalauksissa: tekijän ja katsojan koettuja näkökulmia. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.

Suullisia tietoja antanut

Wardi, Rafael, taidemaalari, Helsinki. Suullinen tiedonanto tekijälle 26.4.2005 sekä 16.12.2009.

Sähköiset lähteet

Aleatory: <http://aleprod.com/category/art/>, 27.9.2010.

Artercritical: <http://artercritical.com/2006/07/06/the-new-landscapethe-new-still-life-soutine-and-modern-art/>, 11.10.2010.

Art Knowledge News: http://www.artknowledgenews.com/Paul_Thiebaud_Gallery.html, 27.9.2010.

Claude Monet life and art: <http://www.intermonet.com/colors/>, 28.9.2010.

Contemporary Studio Practice:

<http://aps-contemporarystudiopractice.blogspot.com/2009/05/milton-avery.html>, 27.9.2010.

Didrichsenin taidemuseo; <http://www.didrichsenmuseum.fi/fin/wardi.php>, 28.9.2010.

Didrichsenin taidemuseon kuva-arkisto: www.didrichsenmuseum.fi, 27.9.2010.

Fitzwilliam Museum: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/auerbach/>, 28.9.2010.

Flickr: <http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3236852781/>, 11.10.2010.

Galerie Anhava: <http://www.anhava.com>, 27.9.2010.

Galleria Bulevardi 7: <http://www.bulevardi7.com/myyntikokoelmat.htm>, 28.9.2010.

Hagelstam huutokaupat:

http://www.hagelstam.fi/sumuCMS/php/c_hakutulos.php?huutokaupan_numero=kaikki&kategoria=Kaikki&lnro=&hakusana=&valuutta=eur&offset=5560&lang=fi, 8.7.2010. (*Teksti*)

Hagelstam Huutokaupat Oy;

http://www.hagelstam.fi/sumuCMS/php/c_hakutulos.php?huutokaupan_numero=kaikki&kategoria=Maalaukset+-+M%E5lningar+-+Paintings&lnro=Luettelonumero&hakusana=Lucander&valuutta=eur&offset=0&lang=fi (*Kuvat*)

Helsingin Juutalainen seurakunta: www.jchelsinki.fi/, 8.7.2010.

Helsingin Sanomat digilehti:

www.hs.fi/artikkeli/Valo+kamppailee+varjon+kanssa/HS20081012SI1KU03sep, 27.9.2010.

Musée des Beaux-Arts de Lyon: http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/documentation-musee/repartir-a-zero/fiches-d_oeuvre/riopelle, 29.9.2010.

MTV3 uutisarkisto: <http://www.mtv3.fi/uutiset/arkisto.shtml/arkistot/kotimaa/2000/11/36938>, 8.7.2010.

Nuclear Physics Graduate Program: <http://www.pa.msu.edu/courses/2006summer/ISP213H/>, 21.6.2010

Picasso&Matisse: <http://www.picassoandmatisse.com/product.php?xProd=320&xSec=3>, 28.9.2010.

Porin Taidemuseo: <http://www.poriartmuseum.fi/fin/arkisto/ed.php?vuosi=1983>, 6.8.2010.

Rollins College: http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/chagall.html, 27.9.2010.

Taidehistorian sanasto, 1997. Valkeapää, Leena & Salmela, Ulla (toim.) Jyväskylän yliopisto TAIKU, taidehistorian oppiaine. Pdf-versio 2003: www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/tiedostot/sanasto.pdf, 21.11.2010.

Tasavallan presidentin kanslia: www.tpk.fi/public/default.aspx?nodeid=41420, 27.9.2010.

Tate Collection:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1784>, 27.9.2010

Tate St Ives: <http://www.tate.org.uk/stives/exhibitions/heimozobernig/exguide7.shtm>, 28.9.2010.

Valtion taidemuseon taidekokoelmat: <http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&action=gen>, 27.9.2010.

Venezia - Galleria Internazionale d'Arte Moderna:

www.museiciviciveneziani.it/frame.asp?id=382&musid=10, 27.9.2010.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Anhava, Martti 2005. Rafael Wardi ja värin ilo. WSOY, Helsinki.

Anttonen, Erkki 2007. Vapaa taidekoulu. Kyse on aikamme taiteesta. Maire Gullichsen. Porin Taidemuseo ja Maire Gullichsenin taidesäätiö.

Arkio, Tuula 1988. Kuusi näkökulmaa. Suomalaista nykytaidetta. Ateneumin Taidemuseo 25.5.–7.8.1988. Suomen Taideakatemia.

Aulio, Hannu & Girard, Liisa & Laine, Riitta 2008. Katsaus kuvataideterapian teorioihin. Suhteessa kuvaan – kuvataideterapian teoriaa ja käytäntöä. Artteli. Redfina Oy, Espoo.

Bélinki, Karmela 2003. Juutalainen nainen. Juutalainen kulttuuri. Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.). Itkonen-Kaila, Marja & Kaila, Sakari (suom.). Otava.

Björkman, Nina 1998. Rafael Wardi. Silmän oppivuodet. Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta. Kuvataideakatemia. Helsinki.

Blanc, Charles 1881. Grammaire des Arts du dessin. Paris 1881.

Buber, Martin 2000. Tie on jalkojesi alla. Juutalaista elämänviisautta itäisestä Euroopasta. Hundert Chassidische Geschichten. Huima, Leena & Huma, Aarne (suom.). Gummerus, Jyväskylä.

Dempsey, Amy 2002. Moderni taide. Styles, Schools and Movements. An Encyclopaedic Guide to Modern Art. Iso-Markku, Jaana & Mattila, Raija (suom.). Kustannusosakeyhtiö Otava Helsinki 2003.

Enckell, Mikael 1997. Psykoanalyysi ja viimeinen vieras. Helsingin juutalaisen seurakunnan julkaisu HaKehila 3/97.

Ferrari, Silvia 1999. 1900-luvun taide. Taiteen suuntaukset, taiteilijat ja ilmiöt historiallisesta avantgardesta viimeisimpiin virtauksiin. Kustannusosakeyhtiö Tammi Oy, Helsinki.

af Forselles, Carl-Johan 1966. Rafael Wardi. Taidesalonki. Näyttelyluettelo. Paavo Heimon kirjapaino.

af Forselles, Carl-Johan 1971. Rafael Wardi 1945–70. Retrospektiivinen näyttely Helsingin Taidehallissa 1971. Keskuskirjapaino, Helsinki.

af Forselles, Carl-Johan 1980. Rafael Wardi, 1950-lukua. Näyttelyluettelo, Gallerie Phergus. Helsinki.

af Forselles, Carl-Johan 1984. Rafael Wardi eli maalaaminen elämänmuotona. Taide-lehti 5/1984.

af Forselles, Carl-Johan 1987. Neljä koloristia. Erik Granfelt, Anitra Lucander, Per Stenius, Rafael Wardi. Näyttelyluettelo. Galerie Artek. Helsinki.

von Franz, Marie-Louise 1997 (1964). Tiede ja piilotajunta. Symbolit. Piilotajunnan kieli. Man and his symbols. Rutanen, Mirja (suom.). Freeman, John (toim.). Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki. 3. pianos.

Fritze, Sointu (toim.) 1999. Rafael Wardi. Ihminen ja valo. Helsingin Taidehalli. Helsingin Juhlaviikkojen julkaisu. Helsinki.

Greenberg, Clement 1989 (1960). Amerikkalaistyypisistä maalauksesta. Art and Culture. Lehto, Leevi (suom.). Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Lintinen, Jaakko (toim.). Kustannusosakeyhtiö Taide. Gummerus, Jyväskylä.

Greenberg, Clement 1989 (1961). Modernistinen maalaustaide. Arts Yearbook. Lehto, Leevi (suom.). Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Lintinen, Jaakko (toim.). Kustannusosakeyhtiö Taide. Gummerus, Jyväskylä.

Gullichsen, Maire 1987. Neljä koloristia. Erik Granfelt, Anitra Lucander, Per Stenius, Rafael Wardi. Näyttelyluettelo. Galerie Artek, Helsinki.

Haarti-Kuokkanen, Janna (toim.) 2007. Lehtinen Erno & Kuusinen Jorma & Vauras Marja. Kasvatuspsykologia. Kasvatustiede. WSOY Oppimateriaalit Oy, Helsinki.

Harjula, Kristiina 1999. Rafael Wardi. Rihmoja perimmäisiin kysymyksiin. Anna-lehti nro 35. 31.8.1999.

Harviainen, Tapani 2003. Ashkenasit, sefardit, falashat ja Intian juutalaiset, karaiitit ja samarialaiset sekä dönme. Juutalainen kulttuuri. Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.). Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu. (*Harviainen 2003a*)

Harviainen, Tapani 2003. Juhlat juutalaisessa kodissa. Turtiainen, Jouni (toim.). Ikkuna juutalaisuuteen: historia, usko, kulttuuri. Yliopistopaino, Helsinki. (*Harviainen 2003b*)

Hasan-Rokem, Galit 2003. Juutalainen folklore. Juutalainen kulttuuri. Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.). Itonen-Kaila, Marja & Kaila, Sakari (suom.). Otava, Keuruu.

Heininen, Virve 2008. Elämäkerta. Rafael Wardi. Värin sielu. Näyttely Didrichsenin taidemuseossa 11.10.2008–19.4.2009. Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 31. Helsinki.

Helsingin Sanomat 2009, Näkökulmia Picasson taiteesta ja elämästä. “Minä, Pablo Diego José, Francisco de Paula Juan Nepomuceno Maria de los Remedios Cipriano Santísima Trinidad Ruiz y Picasso.” Sivuilmoitus yhdessä Ateneumin taidemuseon kanssa, 2.8.2009.

Helsingin Taidehallin näyttelyluettelo 17.8.-16.9.1984. Rafael Wardi. Vuoden taiteilija 1984. Helsingin juhlaviikot.

Hobbs, Robert 1990. Milton Avery. Hudson Hills Press. New York.

Honour, Hugh & Fleming, John 1997. Maailman taiteen historia. A World History of Art. Itonen-Kaila, Marja & Kokkonen, Jüri & Mattila, Raija & Palin, Tutta & Sauri, Seppo (suom.). Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Huusko, Timo & Ojanperä, Riitta 2001. Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920. Ateneumin taidemuseon näyttelyjulkaisu. Helsinki.

Illman, Karl-Johan 2003. Juutalaisten historia. Juutalainen kulttuuri. Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.). Otava, Keuruu. (*Illman 2003a*)

Illman, Karl-Johan & Harviainen, Tapani 2003. Kuka on juutalainen? Juutalainen kulttuuri. Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.). Otava, Keuruu. (*Illman 2003b*)

Jaffé, Aniela 1997 (1964). Symboliikka kuvaamataiteissa. Symbolit. Piilotajunnan kieli. Man and his Symbols. Rutanen, Mirja (suom.). Freeman, John (toim.). Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki. 3. painos.

Joensuun taidemuseon näyttelyluettelo. Rafael Wardi. Maalauksia ja pastelleja 16.6.-4.9.2005.

Jung, Carl Gustav 1997 (1964). Yhteys piilotajuntaan. Symbolit. Piilotajunnan kieli. Man and his Symbols. Rutanen, Mirja (suom.). Freeman, John (toim.). Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki. 3. painos.

Kandinsky, Wassily 1988 (1951). Taiteen henkisestä sisällöstä. Über das Geistige in der Kunst. Kumela, Marjut (suom.). Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.

Karjalainen, Tuula 2007. Maire Gullichsen, taidemaailman vaikuttaja. Kyse on aikamme taiteesta. Maire Gullichsen. Porin Taidemuseo ja Maire Gullichsenin taidesäätiö. Pori.

Katz, Karl 1990. Rafael Wardi. Maalauksia 1980-luvulta. Siivola, Liisa (suom.). Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 41. Tampere.

Kippo, Johanna 2009. Villi Pablo Picasso kohtaa viimeisen mestarinsa. Helsingin Sanomat, kulttuuri. 26.6.2009.

Kiviranta, Marja-Terttu 1999. Rafael Wardi. Valon ja värin maalari ikuistaa nyt ihmisiä, jotka kulkevat varjoaan kohti. Kuukausiliite, elokuu 1999. Helsingin Sanomat. Helsinki.

Koivula, Marja 1990. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 41. Rafael Wardi. Maalauksia 1980-luvulta. Sara Hildénin taidemuseo, Tampere.

Kruskopf, Erik 2002. Från modernism till sekelskifte. Om den röda sparkstöttingen och andra bildmöten. Modernism och nutidskonst i finlandsvensk kontext. Pro Artibus.

Kujanen, Kirsti (toim.) 2004. Pinx. Maalaustaiteen mestareita 4. Näkyvän maailman palapeli. WSOY.

Kylänpää, Riitta 2008. Valon väri. Suomen Kuvalehti 11.1.2008. Yhtyneet Kuvalehdet, Helsinki.

Langer, Jiri 2003. Yhdeksän porttia. Hasidien salaisuudet. Devet bran. Balk, Eero (suom.). Basam Books Oy, Helsinki.

Lappalainen, Marja-Liisa 2005. Tulos on tärkein. Rafael Wardi avaa näyttelyn Galerie Anhavassa. Ilta Sanomat 3.11.2005.

Levinson, Pnina Navé 1992. Mitä on juutalainen usko? Einführung in die rabbinische Theologie. Lindroos, Katri (suom.). Yliopistopaino, Helsinki.

Lindgren, Liisa 1998. Carl-Johan af Forselles – intellektuelli eturintamassa. Kirjoituksia taiteesta. Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia. Vihanta, Ulla & Paloposki, Hanna-Leena (toim.). Valtion Taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki.

Lindgren, Liisa 2000. Jäähyväiset 1950-luvulle. 1950-luku. Vapautumisen aika. Tuukkanen, Pirkko & Valjakka, Timo (toim.). Suomen taideyhdistys. Helsinki.

Lindroos, Kati 2003. Juutalainen terminologia. Turtiainen, Jouni (toim.). Ikkuna juutalaisuuteen: historia, usko, kulttuuri. Yliopistopaino, Helsinki.

Lintinen, Jaakko (toim.) 1989. Myrskyisä edistys. Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Kustannusosakeyhtiö Taide.

Liulia, Marita 2009. Choosing my religion. Uskontoja jäljittämässä. Maahenki. Helsinki.

Lukkarinen, Ville 2007. Pekka Halonen – pyhä taide. Suomen kirjallisuuden seura. Hämeenlinna.

Martola, Nils 2003. Juutalainen mystiikka ja hasidismi. Juutalainen kulttuuri. Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.). Otava, Keuruu.

Mäkinen, Marketta 2004. Traditio ja murros. Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde tradition. Kajannes, Katriina & Kirstinä, Leena & Waenerberg, Annika (toim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 966. Helsinki.

Michelsen, Torsten 1993. Rafael Wardi. Taideviinin etiketin maalauksen tekijä. Etiketti 3/1993. Oy Alko Ab, Helsinki.

Naski, Kaarina 1988. Ilman valoa en ole olemassa. Satakunnan kansa 4.7.1988.

Nieminen, Risto & Valjakka, Timo (toim.) 1999. Rafael Wardi. Ihminen ja valo. Helsingin Taidehalli. Helsingin Juhlaviikkojen julkaisu.

Nummelin, Rolf 1998. 1950-luku ja –50-lukulaisuus. Suomen taiteen historia. Painotalo Miktor, Helsinki.

Odrischinsky, Eva 1997. Haluaisin saada sellaisen hyvin valoisan varjon. Keskustelu Rafael Wardin kanssa. Helsingin juutalaisen seurakunnan julkaisu HaKehila 3/97. Helsinki.

Paavilainen, Maija 2003. Rafael Wardi. Valo varjossa. Kirjapaja, Helsinki.

Pallaste, Tuija 2009. "Rafael soitti". Nyt-liite. Helsingin Sanomat, 20.11.2009.

Pasternack, Amos 2005. Duodecim 1/2005. Lääketieteellinen aikakausikirja. Helsinki.

Rajakari, Päivi 1997. Sigrid Schauman. Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikää. Vihanta, Ulla & Paloposki, Hanna-Leena (toim.). Kuvataiteen keskusarkisto 4. Valtion Taidemuseo. Helsinki.

Ringbom, Sixten 1989. Pinta ja syvyys. Kustannusosakeyhtiö Taide.

Rossi, Jyrki 2003. AD2000 Kohtaamisia. Suomalainen usko. Kirjapaja. Gummerus, Jyväskylä.

Saario, Pinne 2009. Kirkkoherran läksiäisissä. Lauttasaari-lehti 33/2009. Helsinki.

Saraste, Heini 2003. Taide on aina sukellus uuteen. Rafael Wardin haastattelu. ET-lehti 2/2003.

Schwartz, Ove & Skurnik, Hillel & Weintraub, Dave 1989. Juutalaisuus: uskonto ja perinne. Juutalainen koulu. Helsinki.

Seeskari, Daniela 2008. Kuvataideterapeutit Suomessa. Suhteessa kuvaan – kuvataideterapian teoriaa ja käytäntöä. Artteli, Helsinki.

Strandström, Kaija 2003. Juutalainen taide. Juutalainen kulttuuri. Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.). Otava, Keuruu.

Tervo, Tuija 2007. Viiva, muoto, pinta ja väri. Taiteen valo. Juuret perinteessä, katse tulevassa. Fortumin taidesäätiö. Helsinki.

Uimonen, Anu 2008. Valo kamppailee varjon kanssa. Rafael Wardin 80-vuotisjuhlanäyttely Didrichsenin taidemuseossa. Kulttuuri. Helsingin Sanomat 12.10.2008.

Valjakka, Timo 2008. Rafael Wardin värit ovat valoa ja ainetta. Rafael Wardi. Värin sielu. 80-vuotisjuhlanäyttely Didrichsenin taidemuseossa 11.10.2008–3.5.2009. Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 31. Helsinki.

Valjakka, Timo 2009. Modernin kahdet kasvot. Suomen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1242.

Valkonen, Markku 1985. Modernismia torjumassa 1930–1960. Suomen taide. Vastakohtien aika. Suomen ja maailman taide 5. Valkonen, Markku & Valkonen, Olli (toim.). WSOY, Porvoo.

Valkonen, Olli 1990. Läpimurto Suomessa. Modernismin läpimurto. Pohjoismainen maalaustaide 1910–1920. Edam, Carl Thomas & Hökby, Nils-Göran & Schreiber, Birgitta (toim.). Pohjoismainen ministerineuvosto. Ruotsi.

Valkonen, Olli 2000. Modernismin 50-luku. 1950-luku, Vapautumisen aika. Suomen taideyhdistys. Helsinki.

Vasko, Timo 2003. Fariseukset. Turtiainen, Jouni (toim.). Ikkuna juutalaisuuteen. Yliopistopaino, Helsinki.

Veijola, Timo 2003. Uskonnollisia suuntauksia. Turtiainen, Jouni (toim.). Ikkuna juutalaisuuteen. Yliopistopaino, Helsinki.

Vieru, Elina 1999. Näkevät sormet. Rafael Wardi. Ihminen ja valo. Helsingin Taidehalli. Helsingin Juhlaviikkojen julkaisu. Erikoispaino, Helsinki.

Vieru, Elina 2000. Muodollisesti vapaa-noudattaa silti tyyliä ja tapaa. Modernismin 50-luku. 1950-luku. Vapautumisen aika. Tuukkanen, Pirkko & Valjakka, Timo (toim.). Suomen taideyhdistys. Helsinki.

Wardi, Eva 1994. Five decades. Rafael Wardi. Wardi, Eva & Wardi, Rafael & Isdahl, Finn (toim.). Oy Publican Ab, Helsinki. (*Wardi 1994c*)

Wardi, Rafael 1978. Bonnard, kynän ja siveltimen mestari. Taide-lehti 6/1978.

Wardi, Rafael 1985. Ajatuksia valosta ja väristä. Suomen taiteen vuosikirja 1985. Taiteilija opettajana. Gummerus Oy, Jyväskylä.

Wardi, Rafael 1994. Being a jew in Finland. Rafael Wardi. Wardi, Eva & Wardi, Rafael & Isdahl, Finn (toim.). Oy Publican Ab, Helsinki. (*Wardi 1994a*)

Wardi, Rafael 1994. La tradition philosophique du judaïsme. Borealis. Revue du Centre de Recherches Inter-Nordiques no 58/61. L'art – Expression du sacré. Colloque 1994 de l'Institut Finlandais de Paris. (*Wardi 1994b*)

Wardi, Rafael 2010. Credo. Taide-lehti, 1/2010. Kustannus Oy Taide. Helsinki.

Woirhaye, Helena 2002. Maire Gullichsen. Taiteen juoksutyttö. Teollisuusmuseo. Helsinki

Yli-Lassila, Jukka 2008. Tervetuloa akvarellipuistoon! Splätsh! Vesivärin ulottuvuudet Amos Andersonin taidemuseossa. Helsingin Sanomat, kulttuuri, 20.7.2008.