

Ulla Huhtamäki

”Heittäydy vapauteen”

Avantgarde ja Kauko Lehtisen
taiteen murros 1961–1965



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 81

Ulla Huhtamäki

"Heittäydy vapauteen"

Avantgarde ja Kauko Lehtisen
taiteen murros 1961-1965

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Juomatehtaan auditoriossa, JT120
joulukuun 8. päivänä 2007 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2007

"Heittäydy vapauteen"

Avantgarde ja Kauko Lehtisen
taiteen murros 1961-1965

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 81

Ulla Huhtamäki

"Heittäydy vapauteen"

Avantgarde ja Kauko Lehtisen
taiteen murros 1961-1965



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2007

Editors

Heikki Hanka

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Irene Ylönen, Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:9789513930363

ISBN 978-951-39-3036-3 (PDF)

ISBN 978-951-39-2964-0 (nid.)

ISSN 1459-4331

Copyright © 2007, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2007

ABSTRACT

Huhtamäki, Ulla

"Fling Yourself into Freedom!" The Avant-Garde and the Artistic Transition of Kauko Lehtinen over the Period 1961–1965

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2007, 287 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 81)

ISBN 978-951-39-3036-3 (PDF), 978-951-39-2964-0 (nid.)

Diss.

This study looks at the artistic transformation of painter Kauko Lehtinen over the period 1961–1965. Lehtinen left for Paris in the early spring of 1961 to look for new influences to change his way of working, which he had begun to find uninteresting. In Paris, Lehtinen got to see Neorealist and Neodadaist art, for example, an exhibition by Robert Rauschenberg, Jean Tinguely's scrap heaps in the Impasse Rons artists' quarter, and Niki de Saint Phalle shooting at bags of colour. For Lehtinen, these new experiences were a gateway to freedom. He felt everything was allowed, and anything could be used to make art. During this trip, a profound transformation took place in Lehtinen's work. He abandoned the visual model and started to produce more spontaneous work. After his trip to Paris, Lehtinen's work began to be characterized as Dadaist, Neodadaist, Neorealist, Informalist and Surrealist. A number of different avant-garde aspirations mingle and become intertwined in Lehtinen's art, which makes their definition problematic. In the 1960s, art criticism used the concepts of historical avant-garde and neo-avant-garde in an ambiguous manner, and these terms were also used in a variety of ways without clear definitions in connection with Lehtinen's work. In this research project, Lehtinen's avant-garde is looked at within the frameworks of both historical avant-garde and neo-avant-garde, with the aim of pinpointing his personal features. In Paris, Lehtinen told himself to 'fling himself into freedom' and boldly try everything that was new. He did not reject everything from his past, however, for the manual skills he had acquired during his years of practice lay a foundation for a new way of working. This manual skill made free, spontaneous work possible. A change took place in Lehtinen's work that can be approached from the angle of the way of Zen. Lehtinen's new way of working was prereflective, uninhibited action based on sensory reception without thinking. The avant-garde influences Lehtinen absorbed in Paris and his new work method resulted in an artistic transformation: he began to approach abstract expression and adopt collage techniques in his portrayal of people, which became radically deformed. Lehtinen's avant-garde reflected Neorealist object-orientation mingling with Informalist material painting. Using the means of Neorealism and Informalism, Lehtinen's avant-garde portrayals continued the Expressionist tradition of portraying people in Finland.

Keywords: avant-garde, neo-avant-garde, Surrealism, Informalism, Neorealism, Neodadaism, Zen

Author's address Ulla Huhtamäki
Juhontie 8 as. 3, 13210 Hämeenlinna

Supervisor Professor Annika Waenerberg
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Reviewers Professor Tuija Hautala-Hirvioja
Department of Art and Culture Studies
University of Lapland

Professor Olli Valkonen

Opponent Professor Tuija Hautala-Hirvioja
Department of Art and Culture Studies
University of Lapland, Finland

KIITOKSET

Tehtyäni lisensiaatintutkielman vuonna 1986 taidemaalari Tapani Raittilan taiteesta aloin miettiä mahdollista väitöskirjan aihetta. Vaikka työni taidemuseossa oli haasteellista ja mielenkiintoista, kiinnosti minua myös tutkimustyö. Työskentelyni taidemuseossa ei kuitenkaan mahdollistanut pitkäjännitteisempää tutkimustyötä. Taidemuseotyö on praktisempaa ja suurin osa työstäni on kulu- nut hallintotehtäviin. Luovin ja mielenkiintoisin osa työstäni on ollut erilaisten näyttelyn järjestäminen. Tätä kautta olen saanut myös tilaisuuden tutustua taiteilijoihin ja seurata heidän työskentelyään ja käydä mielenkiintoista ja antoisa- a keskustelua taiteen tekemisestä.

Syksyllä 1988 aloitin keskustelut taidemaalari Kauko Lehtisen kanssa. Kat- selimme yhdessä hänen arkistoaan, jonka Anja Lehtinen oli vuosien aikana jär- jestänyt. Siinä vaiheessa minulla ei ollut mitään selkeää käsitystä siitä, mitä tuli- sin tarkemmin tekemään. Mutta jo alusta lähtien keskustelua ohjasi ajatus Leh- tisen työskentelytavoista. Minua kiinnosti Lehtisen taiteessa hänen visuaalinen rikkautensa ja hänen omaperäinen henkilökuvauksensa. Tutkimukseni on edennyt vuosien mittaan hitaasti, sillä en pystynyt vuosiin irrottautumaan työ- tehtävistäni ja keskittymään omaan tutkimukseen. Monien vuosien aikana kä- vin kuitenkin tapaamassa Kauko Lehtistä ja keräsin aineistoa tutkimusta varten. Turun Saramäessä minut otettiin vastaan aina hyvin lämpimästi ja minua odotti kahvipöydässä kotitekoiset herkut. Päivä kului nopeasti, mutta olimme pääs- seet aina hieman eteenpäin. Kauko Lehtinen jaksoi kärsivällisesti vastata kysy- myksiini vuodesta toiseen ja kaivaa varastostaan teoksia nähtäväkseni. Vuodet kuluivat nopeasti ja vasta vuonna 2004, jolloin sain jäädä vuorotteluvapaalle, saatoin ensimmäistä kertaa keskittyä tutkimuksen tekoon. Olen kiitollinen Suomen Kulttuurirahaston Hämeen rahastolle ja Jyväskylän yliopistolle saamis- tani apurahoista, jotka mahdollistivat tutkimustyön.

Näiden vuosien aikana, jolloin keräsin aineistoa tutkimusta varten, pohdin usein kysymystä, kuinka taiteilija ottaa vastaan vaikutteita ja miten vaikutteet sulautuvat omaan työskentelyyn. Lehtisen työskentelyssä tapahtunut muutos vastasi zeniläisessä taiteessa tavoiteltua välitöntä ja spontaania ilmaisua. Tämä ajatus johdatti pohtimaan Lehtisen työskentelyä zeniläisestä näkökulmasta. Ze- niläisyyttä koskevia pohdintoja olen käynyt mieheni Harri Huhtamäen kanssa. Nämä keskustelut auttoivat viemään tutkimusta eteenpäin. FT Ulla Vihantaa haluan kiittää siitä, että hän luki vielä hyvin keskeneräisen työni ja antoi hyviä neuvoja työni jatkamiselle.

Lämmin kiitos työni esitarkastajille professori Tuija Hautala-Hirviojalle ja professori Olli Valkoselle, joiden huolellinen ja kriittinen työ sekä muutosehdo- tukset auttoivat saattamaan työni päätökseen. Haluan esittää parhaimmat kii- tokseni työni ohjaajalle professori Annika Waenerbergille hänen rohkaisevasta suhtautumisestaan tutkimukseeni ja hyvien ohjeiden antamisesta tutkimuksen eri vaiheissa. Lämmin kiitos amanuenssi Tellervo Helinille monista hyvistä neuvoista ja innostavista ajatuksista. Kiitokset rakkaille tyttärillemme Hettalle

ja Hannalle ymmärtäväisestä suhtautumisesta tähän äidin vuosia kestäneeseen projektiin.

Hämeenlinnassa 3.10.2007.

Ulla Huhtamäki

SISÄLLYLUETTELO

ABSTRACT
KIITOKSET

1	JOHDANTO	9
1.1	Hammasteknikosta taiteilijaksi	9
1.2	Tutkimuksen tavoite	13
1.3	Tutkimuksen menetelmät	16
1.4	Tutkimuksen keskeiset käsitteet	21
1.4.1	Avantgarde	21
1.4.2	Neoavantgarde (retroavantgarde).....	29
2	”SILMÄ ON VILLI” - katse surrealismiin	35
2.1	Katsaus surrealismiin historiaan	35
2.2	Yhteisen estetiikan puute loi surrealistisia polkuja	37
2.3	Surrealismi Suomessa	41
2.4	Turun koulu - modernismin ja surrealismien airut	42
2.5	”Katso maailmaa tummien aurinkolasien läpi!” - Otto Mäkilän ohje Kauko Lehtiselle	49
2.6	Mustat hansikkaat - surrealismi Lehtisen 1950-luvun teoksissa	50
3	PARIISIN MATKAN KAUTTA VAPAUTEEN	57
3.1	Picassosta Pollockiin - visuaalisen mallin problematiikkaa	57
3.2	Irti entisestä - Amsterdamista Pariisiin	59
3.3	Pariisin tuliaisista - taiteen vapaus ja välitön työskentely	67
	”Heittäydy vapauteen ja käytä mitä hirveitä kekseliäisyyttä!” poimintoja matkapäiväkirjasta	67
4	NÄYTTELYKRTIIKKI UUDEN EDESSÄ	74
4.1	Punainen täplä - Pariisissa syntyneitä teoksia	74
4.2	Poltettu kangas - Burrin innoittamaa	77
4.3	Romun arvo on noussut - yksityisnäyttely Pinxissä 1961	79
4.3.1	Kasvot vakosametilla - Pinxin näyttelyn kasvokuvia	80
4.3.2	Materiaalin lumoissa - yksityisnäyttely avaa materiaalin kauden	82
4.3.3	Estottomuutta ja leikkimieltyä - vapautumisen ja uudistumisen tulos	85
4.4	Värien roisketta ja ihmistoukan syömää puuta - Lehtisen ja Hartmanin yhteisnäyttely Turussa	91
4.5	Happening Hämeenlinnassa - Lehtisen ja Hartmanin toinen yhteisnäyttely	95
4.6	Takaisin figuratiivisuuteen - kolmas yksityisnäyttely Pinxissä 1964	101
4.7	Sielun kirjoitus - Lehtisen taidetta ja tyyliä vuosilta 1964 ja 1965	106
4.7.1	Tuntematon maa - pienet maisema-aiheet	106
4.7.2	Visuaalisuuden rikkaus - osana maaliskuulaisia ja neljäs yksityisnäyttely Pinxissä vuonna 1965	107
4.7.3	Ihmeellinen tarina - viiva keskeisenä tekijänä	112

5	LEHTINEN AVANTGARDEN KEHYKSESSÄ	115
5.1	Dadan perinnöstä	115
5.1.1	Avantgardistisia ilmaisumuotoja	117
5.1.2	Monimuotoinen uusdada	121
5.2	Informalismi ja taiteen vapaus	125
5.2.1	Säkkikangasta ja hajonnut kosmos - Ars 1961 Helsinki -näyttely	130
5.2.2	Pilven ja kiven hehkua - suomalaisen informalismin piirteitä	136
5.2.3	Henkilökuva kollaasina - Kauko Lehtisen avantgardea	141
5.3	Uusrealismi - uusi suhde todellisuuteen	142
5.3.1	Teoksen hetki ja hyppy tuntemattomaan	142
5.3.2	Esineen seikkailu	145
5.3.3	Antikoneet ja ampumisharjoitukset	147
5.3.4	Todellisuuden runoutta	148
5.3.5	Yhteistyötä yli Atlantin	150
5.4	Turun koulu - surrealismin muuttuvat kasvot ja uusrealismin kriittisyys	151
5.4.1	Avaintyttö - suomalaista uusrealismia	153
6	KAUKO LEHTINEN HENKILÖKUVAUKSEN UUDISTAJANA	158
6.1	Ekspressionistinen henkilökuvaus	158
6.2	Kauko Lehtisen henkilökuvausten deformedit muodot	166
6.2.1	Vapaa viiva ja materiaalin moninaisuus	168
6.2.2	"Nämä teokset olisin voinut itse signeerata" - Kauko Lehtisen toteamus Antonio Sauran taiteesta	171
7	MUUTOKSEN HITAAUS JA VAPAUTUMINEN	175
8	"JOKAISEN TULISI LÖYTÄÄ OMA AVANTGARDENSA"	185
8.1	Työskentelyn prereflektiivisyys	185
8.1.1	Spontanismin historiaa	185
8.1.2	Aika ja liike	188
8.1.3	Hallittu sattuma	192
8.2	Jälkikirjoitus - keskusteluja ateljeessa	196
8.2.1	Turun Picasso	196
8.2.2	Ei mitään muuta kuin taide tässä elämässä	202
8.2.3	Käden taito ja välittömyys	204
	SUMMARY	210
	LÄHTEET	214
	HENKILÖHAKEMISTO	235
	KUVALUETTELO	242
	KUVALIITE	253

1 JOHDANTO

1.1 Hammasteknikosta taiteilijaksi

Kauko Lehtisen muistot lapsuudestaan, lapsuudenkodistaan ja nuoruusvuosistaan antavat kuvan tavallisen työläisperheen elämästä. Taiteista kotona ei keskusteltu lainkaan, eikä kotona ollut myöskään mitään taide-esineitä eikä kuvataidetta. Lehtinen kohtasi kuvataiteen ensimmäisen kerran 16-vuotiaana käydessään sattumalta Turun Taidemuseossa.¹

Kauko Lehtinen syntyi 1925 Uudessakaupungissa, josta perhe muutti Turkuun vuonna 1927 taloudellisista syistä. Janhuan sahalla työskennelleeltä isältä loppuivat työt ja muutto työn perään Turkuun oli edessä. Isä oli ammatiltaan sekatyömies ja toimi mm. auton apumiehenä. Äiti yritti helpottaa taloudellista tilannetta käsitöitä tekemällä ja ompelemalla liikkeisiin. Hän oli taitava käsistään, ja tämän taitavuuden Kauko Lehtinen uskoo periytyneen myös hänelle itselleen. Lehtinen muistelee olleensa hyvä koulun käsitöissä ja kutoi mielellään. Hän kutoi ensimmäisen villapaitansa kansakoulun toisella luokalla ja opettajan pyynnöstä neuvoi tyttöjä kutomisongelmissa. Perheen harrastuksiin kuului mm. kirjastossa käynnit ja lukeminen. Isä oli ollut erikoisen kiinnostunut matematiikasta. Vanhemmat olivat kiinnostuneita myös uskonnosta. Kauko Lehtinen kävi vapaakirkon pyhäkoulua ja he kävivät myös eri kirkkokuntien uskonnollisissa tilaisuuksissa kuuntelemassa saarnamiesten puheita. Perheessä ei käytetty alkoholia ja elämä oli rauhallista ja harmonista. Tosin työttömyys ja pula-aika koettelivat varsinkin perheen äitiä henkisesti. Hän oli kotoisin varakkaasta kodista, mutta oli jäänyt perinnöttömäksi eikä halunnut ottaa vastaan apua pula-aikana. Perheessä ei oltu kiinnostuneita politiikasta, eikä siitä keskusteltu perhepiirissä. Isä osallistui sotaan ja haavoittui vähän ennen talvisodan loppumista. Paranemisensa jälkeen hän oli talonmiehenä ja äiti siivojana.

¹ Kauko Lehtisen tiedonanto 25.10.1988.

Turussa Kauko Lehtinen oli aloittanut oppikoulun Turun Suomalaisessa Lyseossa, mutta keskeytti kouluopinnot vuonna 1940. Kun Lehtisen isä oli haavoittunut sodan viimeisinä päivinä niin pahasti, ettei kyennyt töihin, joutui Kauko-poika aloittamaan työt perheen toimeentulon turvaamiseksi. Tosin hänellä ei ollut oikein lukuhalujaakaan, vaan häntä kiinnostivat enemmän käytännön työt. Äiti siivosi turkulaisen hammasteknikon työtiloja. Äiti kysyi, voisiko hänen poikansa päästä töihin hammasteknikon avuksi. Kauko Lehtinen kiinnostui tästä työstä niin paljon, että päätti opiskella hammasteknikoksi. Hän opiskeli sivutoimisesti taidetta työn ohella. Lehtinen valmistui hammasteknikon ammattiin vuonna 1948 ja perusti vuonna 1952 oman hammaslaboratorion. Neljä vuotta hän toimi hammasteknikkona, mutta vuonna 1956 hän päätti jättää hyvin toimineen ja tuottaneen yrityksensä ja ryhtyä vapaaksi taiteilijaksi.² Halu tehdä taidetta oli niin voimakas, että Lehtinen jätti varman toimeentulon ja ryhtyi elättämään perhettään taiteilijan epävarmoilla tuloilla. Ammatin vaihdoksen johdosta Anja-vaimo meni töihin ja hänen säännölliset tulonsa takasivat perheelle toimeentulon.

Kauko Lehtisen opiskelu Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulussa oli varsin vaihtelevaa ja vaatimatonta. Sodan takia opetusta oli varsin vähän. Harry Henriksson (1907–1981) kävi kerran viikossa opettamassa ja opetus jäi muutamien keskustelujen varaan, eikä myöskään Ragnar Ungernin (1885–1955) opetus ollut kovin tehokasta. Sen sijaan Unto Pusan (1913–1973) johtamassa ABC-piirustuskoulussa opetus oli systemaattisempaa. Koulu toimi kirjeopistona Helsingissä. ABC-piirustuskoulussa Lehtisen opettajina olivat aluksi Anna Airila ja myöhemmin Unto Kaipainen (1906–1971). Anna Airilan opetus oli Lehtisen mielestä puutteellista, mutta Unto Kaipainen syventyi paremmin opettajan tehtäväänsä. Hän havaitsi Lehtisen lahjakkuuden. Lehtinen palkittiin edistymisestään diplomilla ja hänen 12 teostaan valittiin piirustuskoulun kokoelmiin. Unto Kaipainen kehotti Lehtistä tulemaan Helsinkiin katsomaan näyttelyitä.³ Helsinki pysyi Lehtiselle vieraana vielä pitkään. Sen sijaan häntä kiinnostivat yhä enemmän kansainväliset taidekeskukset. Ulkomaan matkat tulivat merkittävään erittäin tärkeää opiskelun välinettä. ABC-piirustuskoulu oli innostanut Lehtistä jatkamaan taiteen tekemistä ja antanut pohjan piirtämiselle. Hän innostui piirtämään hammasteknikon työn jälkeen 3 tuntia 3 vuoden ajan joka päivä paitsi lauantaisin. Lehtisellä oli hyvin tarkka päiväjärjestys, jota hän noudatti tunnollisesti. Tässä vaiheessa hänen teostensa aiheita olivat usein lähiomaiset, maisemat ja asetelmat. Lehtisen mukaan Unto Kaipainen oli kehumut häntä ja *"se oli mennyt kuin häkä päähän"*. Piirustuskoulun lisäksi Lehtinen kertoi tutki-neensa paljon erilaisia taidekirjoja ja yrittäneensä kaikenlaisella itseopiskelulla kehittää itseään.⁴

Vuonna 1946 Lehtinen aloitti julkisen esiintymisen taiteilijana ja osallistui Turun Taideyhdistyksen vuosinäyttelyyn kolmella akvarellilla. Hän sai kaksi stipendiä vuonna 1948 sekä Turun Taiteilijaseuralta että Turun Taideyhdistyk-

² Kauko Lehtisen tiedonanto 15.1.1988.

³ Sama.

⁴ Kauko Lehtisen tiedonanti 25.10.1988.

seltä. Näiden apurahojen turvin Lehtinen lähti yhdessä Kalle Eskolan kanssa opintomatkalta Pohjoismaihin. Apurahat antoivat itseluottamusta taiteilijana ja uskoa omaan työskentelyyn. Kauko Lehtinen on osallistunut aktiivisesti näyttelyihin koko taiteilijauransa ajan. Ensimmäisen yksityisnäyttelynsä hän piti vuonna 1961 Helsingissä Pariisiin tekemänsä matkan jälkeen. Eurooppaan suuntautuneista matkoista tuli erittäin tärkeä tekijä taiteellisen työskentelyn kehitykselle. Näiden kautta hän rakensi käsityksensä taiteesta.

Ajatus mopedimatkastasta yli Alppien eurooppalaisiin taidekeskuksiin tuntuu hurjalta ja epätodelliselta. Kuitenkin nuori Kauko Lehtinen toteutti tämän uhkarohkean suunnitelman vuonna 1958. Halu nähdä taidetta oli niin polttava, ettei matka tuntunut vaaralliselta eikä pelottavalta. Monivaiheisen ja tapahtumarikkaan matkan aikana Lehtinen toteutti haaveensa tutustua eurooppalaisiin taidekeskuksiin ja sai hienon mahdollisuuden omaksua vaikutteita taiteen eri aikakausilta. Tällä matkalla hänellä oli myös ensimmäistä kertaa mahdollisuus nähdä espanjalaisten informalistien teoksia mm. Manuel Millaresin (1926–1972) ja Antoni Tàpiesin (s. 1923) materiaalimaalauksia. Matkapäiväkirjasta löytyy muistiinpano Millaresin teoksista: *”Millares neulonut säkkejä ja puhkonut niitä, valkoista ja mustaa, pieni punainen täplä... Espanjalaiset käyttävät paljon santaa ja saaneet sillä ihmeitä aikaan.”*⁵ Lehtinen ei nähnyt informalismia Venetsian biennaaleissa kuten muut suomalaiset vaan Pariisissa 1950-luvun lopussa. Kauko Lehtisen kaikki matkat olivat tiivistä taiteen tekemisen ja taidehistorian opiskelua. Varsinkin vuoden 1961 matka vaikutti työskentelyyn radikaalisti, sillä se antoi Lehtisen taiteelle uuden suunnan ja vapauden. Hänen taidekäsityksensä on muodostunut eri taidemuseoiden kokoelmien ja näyttelyiden kautta. Taiteen tradition opiskelu on ollut Lehtisen mielestä tärkein koulu hänen oman työskentelyn kehityksessä.

Lehtisen 1950-luvun taiteessa oli näkyvissä monenlaisia pyrkimyksiä. Peruslähtökohtana oli realismi, jota hän alkoi tyyliä ja voimistaa ekspressiivisin vedoin. Samalla pyrkimys aiheiden yksinkertaistamiseen kasvoi. Pablo Picasson (1881–1973) vaikutus alkoi näkyä 1950-luvun puolivälissä. Tussilaveeraus *Ritva Warrosta* vuodelta 1955 (kuva 1) on hyvä esimerkki Lehtisen picassomaisesta henkilökuvauksesta. Öljymaalaukset *Aukaistu kirja* (1957, kuva 2) kertoo Lehtisen syvenevästä suhteesta Picasson taiteeseen. Picasson taiteen tutkiminen ja ihailu vaikuttivat Lehtisen viivankäytön uusiutumiseen ja uuden vapaamman maalaustyylin löytämiseen. Picasson voimakkaasti deformoidut muodot vaikuttivat työskentelyyn 1950-luvulta lähtien.

Vaikka Picasson tutkiminen vapautti työskentelyä, ei se tuntunut riittävältä muutokselta, vaan Lehtinen tunsu tarvetta syvällisempään uudistumiseen. Työskentely oli alkanut tuntua ”nyppimiseltä”.⁶ Oman työskentelyn muuttaminen oli vuoden 1961 Pariisin matkan tärkein tavoite. Matkalle lähtiessään Lehtisellä ei ollut tarkkaa käsitystä, mitä hän tulisi Pariisissa näkemään ja kokemaan, mutta hänellä oli voimakas halua päästä irti entisestä ja saada uutta otetta työskentelyynsä. Hän toivoi näkevänsä jotain aivan uutta ja ravistelevaa.

⁵ Matkapäiväkirja 1958.

⁶ Kauko Lehtisen tiedonanto 15.1.1988.

Lehtinen näki menomatkalla Amsterdamissa näyttelyn Liikettä taiteessa, jossa on esillä mm. Jean Tinguelyn (1925–1999) teoksia. Ne hätkähdyttivät ja saivat hänet odottamaan malttamattomana Pariisiin saapumista.

Kauko Lehtisen saapuessa maaliskuussa 1961 Pariisiin lukuisat taidegalleriat esittelivät taidetta, joka sai Lehtisen hämmennyksiin, mutta samalla innostumaan. Näyttelyvierailujen lisäksi Lehtinen teki myös tutustumisretkiä taiteilijakortteli Impase Ronsiin, jossa hän näki taiteilijoiden työskentelevän ateljeissaan. Impase Ronsilla työskentelivät mm. Tinguely ja Niki de Saint Phalle (1930–2002). Samoihin aikoihin Yves Klein (1928–1962) teki tuliveistoksiaan ja performanssi-taide sekä uusrealistien installaatiot olivat taiteen uusinta ilmaisuja. Lehtinen tutustui kaikkeen innostuneesti, teki tarkkoja muistiinpanoja ja piti matka- ja työskentelypäiväkirjaa.

Kauko Lehtisen taiteen käsiala herättää visuaalisen mielenkiinnon. Herkkä ja ennakoimaton viivankäyttö, elegantit värit ja taitava sommittelu muodostavat kauniin, esteettisen kokonaisuuden. Taide tarjoaa mahdollisuuden fantasiioihin, se jättää katsojalle mahdollisuuden omiin oivalluksiin. Myös taiteen tutkimukselle hänen taiteensa antaa mahdollisuuden monenlaisiin tulkintoihin ja pohdintoihin. Siinä risteilevät erilaiset taidehistorialliset vaikutteet, jotka ovat sulautuneet omaan persoonalliseen työskentelyyn. Lehtistä ovat kiinnostaneet vanhat kulttuurit sekä taiteen suuret mestarit. Picasso on häneen syvällisimmin vaikuttanut taiteilija. Pariisin matkalla myös uusin kansainvälinen taide tuli Lehtisen mielenkiinnon kohteeksi. Taiteelliset vaikutteet ja tärkeimmät esikuvat ovat olleet koko hänen taiteilijauransa ajan kansainvälisiä. Turusta oli helppoa ja luontevaa lähteä länteen, ensin Tukholmaan ja sitten Eurooppaan. Myös Turun koulun perustajat Edwin Lydén (1879–1956) ja Otto Mäkilä (1904–1955) suuntasivat opintomatkansa Eurooppaan, Lydén lähinnä Saksaan ja Mäkilä Pariisiin. Turun koulun piirissä eurooppalaiset vaikutteet omaksuttiin itsenäisesti ja kansalliset suuntaukset jäivät taka-alalle.

Nuori Kauko Lehtinen aloitti taiteilijauransa vuonna 1946, jolloin turkulaista taidetta hallitsi Otto Mäkilän surrealismin ja tämän taidetta lähellä oleva romanttis-mystinen suuntaus, johon kuuluivat mm. Viljo Ranta (1906–1994), Otso Karpakka (1914–2005), Laila Säilä (1908–1995), Hilikka Toivola (1909–2002), Kalle Eskola (1912–1998), Liisa Riikkala (1911–1999) ja Harry Henriksson (1907–1981). Myös Lehtisen taide on ajoittain liitetty Mäkilän taiteen vaikutuspiiriin. Lehtisen varhainen taide oli 1940- ja 1950-luvulla erilaisten vaihtoehtojen tutkimista, johon turkulainen surrealismin liittyi yhtenä juonteena erilaisten muiden vaikutteiden ohessa. Otto Mäkilän surrealismin erosi 1920-luvun eurooppalaisesta surrealismista ja oli osin lähtökohdiltaan Edwin Lydénin Turkuun välittämää saksalaista ekspressionismia ja romantiikkaa. Lehtisenkin surrealismin on osoittautunut problemaattiseksi, koska Lehtisen lähtökohtana on konkreettinen visuaalinen maailma eikä esim. surrealismiin liittyvät alitajunta, hallusinaatiot ja unet. Lehtinen ei myöskään tukeudu kirjallis-filosofisiin lähtökohtiin eikä hänen taiteessaan esiinny mitään symboliikkaa. Hänen surrealismin on sisällöltään ”realistista” ja siten vaikeasti surrealismiin liitettävää. Lehtisen taiteen sisältö ja aiheet liittyvät jokapäiväiseen arkiseen elämään ja kokemuspiiriin.

Kauko Lehtinen teki jo ennen Pariisin matkaansa abstrakteja kokeiluja, mutta niidenkin lähtökohtana oli näkyvä, olemassa oleva maailma. Nämä teokset Lehtinen hahmotteli etukäteen eikä tehnyt niitä spontaanisti. Näissä teoksissaan Lehtinen ei ole vielä päässyt irti realismin perinteestä eikä visuaalisesta mallista. Hän tarvitsi teoksen lähtökohdaksi konkreettisen visuaalisen lähtökohdan. Se saattoi olla esim. toisen taiteilijan abstrakti teos. Ennen matkaa Lehtinen teki abstrakteja teoksia mm. Jackson Pollockin (1912–1956) ja Picasson tyyliin. Hän tutki toisten taiteilijoiden tekniikoita muuttaakseen omaa työskentelyään. Tärkeää Lehtisen työskentelyn muuttumiselle oli etenkin Picasson taide, jonka avulla hän alkoi vapautua realistisesta jäljentämisestä, mikä osaltaan nopeutti uusien vaikutteiden omaksumista ja työskentelytavan muuttamista. Lehtisen luopuessa mallista muuttui hänen suhteensa taiteen tekemiseen ja näkyvään todellisuuteen. Työskentelytavan muutos vapautti käden taidon ja mielen välittömään työskentelyyn. Lehtisen taiteen ja työskentelyn muutos ei pohjanneet Turun surrealismiin, vaan uusi vaihe alkoi Pariisissa saaduista vaikutuksista.

1.2 Tutkimuksen tavoite

Kauko Lehtisen taidetta on luonnehdittu surrealistiseksi, dadaksi, informalistiseksi, uusdadaksi ja uusrealistiseksi. Hänen töistään on löydetty sekä historiallisen avantgarden että neoavantgarden piirteitä. Lehtisen taiteen kohdalla herää monia kysymyksiä: mikä tekee Lehtisen realistisesta taiteesta surrealistista vai ei mikään? Liittyykö Lehtisen surrealismi Otto Mäkilän surrealismiin? Myös Lehtisen taiteen dadaistiset, informalistiset ja uusrealistiset määrittelyt herättävät kysymyksiä hänen taiteensa ominaispiirteistä. Lehtisen taide vaikutti Pariisissa saatujen vaikutteiden johdosta hyvin informalistiselta. Myös taidekriikki tulkitsee usein hänen taiteessaan ja työskentelyssään tapahtuneet muutokset informalismin piiriin kuuluviksi. Uusrealismi oli 1960-luvun alun suomalaiselle taidekriitikille vieraampi käsite. Informalistinen määrittely tuntui luonteeltaan, koska Lehtinen käytti vahvaa materiaalimaalausta, työskenteli spontaanin vapautuneesti ja useimmat teokset olivat abstrakteja luonteeltaan. Lehtisen taiteen informalismi on luonteeltaan kansainvälistä ja siitä puuttuu suomalaiselle informalismille luonteenomainen suhde luontoon ja maisemallisuus. Lehtinen ei myöskään informalistien tavoin koe itse tekemisprosessia päämääränä, vaan hänen työskentelynsä päämääränä on aina itse taideteos. Hänen taiteensa sisältää runsaasti materiaalikokeiluja, jotka kuuluivat informalistiseen taiteeseen. Kauko Lehtinen on itse todennut, että hän on tehnyt elämässään vain yhden informalistisen maalauksen.⁷ Hänen taiteessaan onkin problemaattista tunnistaa informalismin merkitys, koska se sekoittuu uusrealistisiin ilmaisumuotoihin. Myös informalismin spontanismi liittyy Lehtisen työskentelytapaan.

⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 15.1.1988.

Suomalaiset taiteilijat olivat tutustuneet informalismiin jo Venetsian biennaalin yhteydessä, mutta informalismi tuli Suomeen voimallisesti Ars 1961 -näyttelyn myötä. Monet suomalaiset taiteilijat omaksuivat nopeasti informalistisen vapaan tyylin, josta kehittyi suomalaisen luonnon romantiikkaan pohjautuva suuntaus.⁸ Lehtinen piti ensimmäisen yksityisnäyttelyn vuonna 1961, samoihin aikoihin Ars 1961 -näyttelyn kanssa, jossa hän esitteli Pariisin matkalta saatujen vaikutusten pohjalta syntyneitä teoksiaan. Lehtisen taide otettiin yllättävän hyvin vastaan, kun verrataan hänen saamansa kritiikkiä Ars 1961 -näyttelystä käytyyn keskusteluun. Ars 1961 -näyttelyn yhteydessä suomalainen taideyleisö ja myös osa taidekriitikoista kohtasi kansainvälisen abstraktin taiteen uutena ilmaisuna, varsinkin informalistien materiaalimaalaukset ja veistokset herättivät vilkasta keskustelua.

Toisen maailmansodan jälkeen kansainvälisyys lisääntyi Euroopassa. New Yorkin ja Pariisin välillä alkoi vilkas vuoropuhelu 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Amerikkalaista taidetta nähtiin Pariisissa ja eurooppalaiset taiteilijat olivat esillä Yhdysvalloissa. Euroopassa syntyi 1960-luvun alussa uusrealistinen ja Yhdysvalloissa uusdadaistinen taidesuuntaus. Molemmat suuntaukset ottivat vaikutteita historiallisista avantgarde-liikkeistä. Dadaismi ja Marcel Duchampin (1887–1968) ready-made-teokset tulivat assemblaasi-taiteen lähtökohdiksi. Les Nouveaux Réalistes -ryhmän taiteilijat etsivät Pierre Restanyn (1930–2003) johdolla uutta suhdetta todellisuuteen ja urbaaniin kulttuuriin.⁹ Lehtinen näki Pariisin matkallaan silloisen kansainvälisten taiteilijoiden uusimpia teoksia, joilla oli ratkaiseva merkitys hänen taiteensa muutoksessa. Lehtinen näki mm. Robert Rauschenbergin (s. 1925) uusdadaistista taidetta, Jean Tinguelyn uusrealistista romutaidetta ja Niki de Saint Phallen ampumismaalauksia tai lähinnä performansseja. Lehtinen ei tiennyt, mitä tyyliä ne edustivat. Hän olikin hämmästynyt, kun häntä kutsuttiin uusdadaistiksi tai uusrealistiksi. Lehtisen taiteen liittäminen uusdadaismiin ja uusrealismiin synnyttää myös joukon kysymyksiä, jotka liittyvät hänen Pariisissa omaksumiin avantgardistisiin vaikutteisiin.

Kauko Lehtisen taiteeseen on aina kuulunut ihminen. Hän on kuvannut useimmiten lähipiirin kuuluneita henkilöitä. Anja-vaimo ja Kari-poika ovat olleet Lehtisen henkilökuvauksen keskeisimmät aiheet, joissa työskentelyn muutokset ovat näkyneet herkimmin ja syvällisimmin. Picasson henkilötutkielmien pohjalta Lehtinen oli 1950-luvulla irtaantunut realistisesta maalaustyylistä. Lehtisen taiteellisen murroksen näkyvin ja voimakkain muutos tapahtui juuri henkilökuvauksessa. Henkilökuvaus ei ollut kovin suosittua tähän aikaan, joten Lehtinen teki poikkeuksen tässä suhteessa. Lehtisen henkilökuvaus rajuimmillaan on lähellä espanjalaisen Antonio Sauran (1930–1998) henkilökuvausta. Pariisin kokemukset liittyivät tärkeältä osin työskentelytapojen muutokseen ja sen kautta uusien materiaalien käyttöön ottoon sekä abstraktin muotokielen käyttämiseen. Realistisesta lähtökohdasta luopuminen merkitsi uuden spontaanin ja välittömän työskentelytavan syntymistä, joka muistuttaa zeniläisen ajattelun mukaista prereflektiivistä toimintaa. Prereflektiivisyys on aistihavaintoon pe-

⁸ Sinisalo 1990, 185.

⁹ Francblin 1997, 159–162.

rustuvaa, välitöntä ilman-ajattelua tapahtuvaa toimintaa. Lehtisen taiteen muutos oli usean samanaikaisen tapahtuman seurausta. Pariisin kokemukset oli portti vapauteen; se mahdollisti irtaantumisen entisestä tavasta työskennellä ja antoi luvan kokeilla kaikkea mahdollista. Robert Rauschenbergin combine-maalaukset ja assemblaasit osoittivat, että kaikki on mahdollista, kaikki on luvallista ja kaikki materiaalit ovat sallittuja. Lehtisen taiteesta ei katoa kaikki entinen, vaan vuosien harjoitusten kautta hankittu käden taito säilyy ja vapautuu uuteen välittömään ilmaisuun. Taiteilijan arvostama käden hallinta ilmenee viivankäytössä, kollaasi-tekniikassa ja teoksen esteettisessä sommittelussa. Tämä vuosia jatkunut käden taidon harjoittelu on kehittänyt täydellisen käden hallinnan, mikä tekee siihen ainutlaatuisen persoonallisen jäljen, oman tyylin perustan. Myös taidekritiikki on kiinnittänyt huomion omaan tyyliin ja taitavaan viivankäyttöön.

Käden taito on parhaimmillaan välitöntä prereflektiivistä toimintaa, joka tulee esiin hyvin Kaukoidän taiteissa ja joka kiinnosti myös länsimaisia taiteilijoita. 1950-luvulla ja 1960-luvun vaihteessa monet informalistit ja abstraktin ekspressionismin edustajat saivat vaikutteita itämaisestä kalligrafiasta ja musteroiskemaalauksesta. Kauko Lehtisen työskentelyn piirteet johtavat ajatukseen työskentelyn prereflektiivisyydestä. Tästä näkökulmasta ajateltuna Lehtisen taiteen murros ei syntynyt yksin pelkästään uusien vaikutteiden pohjalta, vaan siihen liittyi myös taiteilijan työskentelyssä tapahtunut ratkaiseva muutos. Lehtinen ei kuitenkaan omaksunut zeniläistä ajattelua, joka oli esim. Pollockin hetkellisyyden tavoittelun taustalla intiaani-taiteen ohella. Lehtisen ajattelussa ei tapahtunut muutosta, joka olisi vaikuttanut hänen ajattelunsa, elämän filosofiansa ja maailmankuvansa muuttumiseen. Muutos liittyi käytännön työskentelytapojen muuttamiseen.

Tutkimukseni *"Heittäydy vapauteen" – avantgarde ja Kauko Lehtisen taiteen murros 1961–1965* on lähtenyt käytännön museotyöstä. Työssäni amanuenssina ja taidemuseon johtajana eri taidemuseoissa (Joensuun taidemuseo, Sara Hildénin taidemuseo, Hämeenlinnan Taidemuseo, Sinebryhoffin taidemuseo) olen joutunut vuosikymmenien ajan kertomaan taiteilijoiden teoksista yleisölle. Olen yrittänyt vastata monta kertaa kysymykseen, mitä taiteilija on mahtanut tarkoittaa teoksellaan? Tätä kysymystä on vaikea ohittaa taidetta esitellessään.

Työhöni on kuulunut myös näyttelyiden suunnittelu ja ripustus, jota kautta olen saanut suoran keskusteluyhteyden taiteilijoiden kanssa. Taiteilijoiden omat kertomukset teoksistaan ja työskentelystään ovat olleet erittäin tärkeitä lähteitä taiteen esittelyssä taidekritiikin ja taidehistoriallisen tutkimuksen ohella. Työni taidemuseossa on opettanut varovaisuutta taiteen tulkinnoissa sekä nöyryyttä taiteilijan kuuntelemiseen. Olen halunnut tutkimuksessani lähteä taiteilijan työskentelystä ja sen avulla selittää teoksissa tapahtuneita muutoksia. Mielestäni taiteilijan työskentelytavan tunteminen auttaa myös itse teosten ymmärtämisessä ja kokemisessa.

Eryyisesti kiinnostuin Kauko Lehtisen taiteesta ja siinä tapahtuneesta muutoksesta vuosina 1961–1965. Tutkimukseni tavoitteena onkin selvittää niitä tekijöitä, jotka vaikuttivat Kauko Lehtisen tyylin muuttumiseen. Tähän tavoit-

teeseen etsin vastausta Kauko Lehtisen vuosien 1961–1965 taiteesta ja ajan taidevirtauksista. Keskeisiksi apukysymyksiksi nousevat seuraavat: Millaisia yhtymäkohtia Lehtisen taiteessa on eurooppalaiseen uusrealismiin ja amerikkalaiseen uusdadaismiin? Mitä vaikutteita hän omaksui näistä suuntauksista? Voisiko Lehtisestä pitää uusrealistina tai uusdadaistina kuten taidekritiikki luonnehti häntä Pariisin matkan jälkeen?

1.3 Tutkimuksen menetelmät

Tutkimuksen aineisto muodostuu empiirisestä, historiallisesta ja teoreettisesta lähdemateriaalista. Tutkimuksen empiirisen aineiston muodostavat maalaustaitteen primääriaineisto eli originaalimaalaukset: Lehtisen teokset vuosilta 1945–1965, luonnoskirja, matkapäiväkirjat, työskentelypäiväkirja, muistiinpanot sekä Kauko Lehtisen haastattelut. Päiväkirjat ovat autenttinen lähde taiteilijan kokemuksista ja ajatuksista kaiken uuden näkemänsä edessä. Ne ovat lähdemateriaalina valaisevia ja tärkeistä tuodessaan esiin taiteilijan persoonallisia kannottoja. Lehtistä koskeva taidekritiikki kattaa ajan 1961–2004. Käyttämäni taidehistoriallinen kirjallisuus sisältää taiteen historiaa futurismista lähtien 1960-luvulle uusrealismiin. Avantgarde-käsitteen tulokinnassa olen tarkastellut Renato Poggiolin (1891–1960), Theodor W. Adornon (1903–1969), Peter Bürgerin (s. 1936) ja Jean-Francois Lyotardin (1924–1998) näkemyksiä avantgardesta. Lisäksi olen tuonut esiin Clement Greenbergin (1909–1994) käsityksiä avantgardesta sekä Gianni Vattimon (s. 1939) ajatuksia avantgarden epäonnistumisesta ja kuolemasta.

Lehtisen Pariisin vaikutusten tarkastelu alkaa hänen luonnoskirjansa niittämistä teoksista ja päättyy vuoteen 1965 saakka. Tämä ajanjakso alkaa hänen ensimmäisellä yksityisnäyttelyllä vuonna 1961 Helsingissä ja päättyy hänen Pariisin matkaansa vuonna 1965. Tämä aika muodostaa myös Suomen taiteessa mielenkiintoisen ja Suomen taidetta monella tavalla muuttaneen aikakauden. Informalismi Suomeen ja sen nopea omaksuminen ja soveltaminen taiteeseemme, oli ennen kokematon tapahtuma. Kansainvälisyys pyrkimykset korostuivat ja haluttiin päästä kiinni taiteen uusimmista valtavirroista mahdollisimman nopeasti. Suomeen informalismi tuli kuitenkin verraten myöhään. Suomalaiset taiteilijat näkivät informalismia Venetsian 1958 ja 1960 biennaaleissa ja Suomessa Ars 1961 -näyttelyssä 1961. Lehtinen ei käynyt Venetsiassa, joten hän ei nähnyt informalismia tässä vaiheessa kuten Jaakko Sievänen (s. 1932), Laila Pullinen (s. 1933) ja Mauno Hartman (s. 1930). Uusrealismi ja pop-taide tulivatkin jo huomattavasti nopeammin Suomeen, joten myös täällä päästiin osallistumaan 1960-luvun uusiin virtauksiin ilman suuria ajallisia viiveitä. Happenningit, uusrealismi ja osallistuva uusrealismi, kineettinen taide ja konstruktivismi, pop-taide, ympäristö- ja tilataide kuuluivat 1960-luvun suomalaiseen taideelämään. Taide käsitteenä muuttui, taide tuli lähemmäksi ihmisen arkipäivää ja se laajeni käsittämään yhteiskunnan, fyysisen rakennetun ympäristön ja luonnon. Taiteen ja yleisön suhde muuttui. Yleisö saattoi osallistua taideteoksen te-

kemiseen ja käydä vuoropuhelua taiteilijan kanssa. Näissä ilmiöissä toteutui uudella tavalla monia dadaistien ajatuksia, jotka uudessa historiallisessa kontekstissa tuntuivat avantgardistisilta ilmiöiltä. 1960-luku oli vitaalisen uudistumisen, kokeilujen ja kansainvälistymisen vuosikymmen. Lehtisen taiteen murros ajoittuu tähän vuosikymmen vaihteeseen ja 1960-luvun alkupuoleen, joka oli samansuuntainen suhteessa Suomen taiteen uuteen vuosikymmeneen.

Kauko Lehtisen taiteen muutoksia tarkastellaan vuoteen 1965, jolloin hän lähti jälleen uudelle matkalle Pariisiin, ei enää etsimään avantgardea, vaan selkiyttämään omaa työskentelyään. Vuodet 1961–1965 olivat Lehtisen elämässä kiihkeitä uuden luomisen aikoja, jolloin hän lyhyessä ajassa kehitti omaa taiteellista tyyliä ja tuli laajemman taideyleisön ja taidekriitikin tietoisuuteen. Näinä vuosina Lehtisestä kehittyi valtakunnallisesti merkittävä taiteilija. Lehtinen piti vuosien 1961–1965 aikana neljä yksityisnäyttelyä ja Mauno Hartmanin kanssa kaksi yhteisnäyttelyä sekä osallistui moniin yhteisnäyttelyihin.

Tutkimuksessa käytetyn empiirisen aineiston avulla pyrin selvittämään avantgardististen vaikutteiden siirtymisen Lehtisen taiteen murrokseen. Tutkimusmenetelmäni ovat kuva-analyysi, puolistrukturoitu teemahaastattelu sekä taidekriitikin historiallinen tarkastelu. Valitsin puolistrukturoidun teemahaastattelun siksi, että haastattelun aihepiirit ja teema-alueet olivat tiedossa. Teemahaastattelu on myös avoin menetelmä, jossa haastateltava voi omilla tulkinnoillaan vaikuttaa tilanteen etenemiseen. Teemahaastattelun luonteeseen kuuluu, että teoreettisia esioletuksia voidaan haastatteluprosessin edetessä tarkentaa ja luoda uusia hypoteeseja. Menetelmään sisältyy siten tietty joustavuus ja avoimuus sekä hedelmällinen vuoropuhelu.¹⁰ Tutkimukseen liittyvät Kauko Lehtisen haastattelut aloitin vuonna 1988 ja viimeinen haastattelu tapahtui vuonna 2004.

Taidekriitikin tarkastelun kautta hahmottuu Lehtisen asema suomalaisessa taiteen kentässä. Kriitikki määrittelee myös hänen suhdettaan kansainvälisiin esikuviiin. Hänen taiteestaan käytetyt määritelmät ovat vaihdelleet runsaasti ja eri termien käyttö on ollut epämääräistä ja horjuvaa, mm. termit dada, uusdada ja uusrealismi sekoittuivat informalismiin. Taidehistoriallisessa tutkimuksessa käytetyt tyylin määrittelyt muodostuvat monien taiteilijoiden kohdalla ongelmaksi. Taiteen tutkimuksessa vallitsee laaja käsitteellinen hajonta eri koulukuntien ja teorioiden välillä.¹¹ Taiteen tyylien ja periodien suhteiden määrittely on vaikeaa ja täsmällisiä määrittelyjä on vaikea löytää. Myös tietyn suuntauksen formaalisten piirteiden vastakohtaisuudet luovat määrittelyongelmia, esim. surrealismiin piiriin kuuluvat René Magritten (1898–1967) ja Salvador Dalín (1904–1989) ”realistinen” tyyli ja toisaalta Joan Mirón (1893–1983) ja Yves Tanguyn (1900–1955) lähes abstrakti ilmaisu.¹² Lehtisen taiteeseen liitetty surrealismi on hyvin problemaattinen ja siihen soveltuu erittäin huonosti surrealismien tyyliin määrittely. Lehtisen taidetta määriteltäessä tyylin-käsitettä käytetään hyvin väljästi, lähinnä sitomaan yksittäinen taideteos laajempaan kokonai-

¹⁰ Hirsijärvi-Hurme 1985, 35-36.

¹¹ Kuusamo 1996, 174-179.

¹² Kuusamo 1996, 175.

suuteen. Tässä tutkimuksessa olen tarkastellut Lehtisen taidetta ja työskentelyä prereflektiivisenä toimintana, joka on tyylimääritysten ulkopuolella ja korostaa taiteilijan työskentelyn välittömyyttä ja on taiteilijasta itsenäisesti lähtevää toimintaa.

Modernin suomalaisen taiteen kriittinen tarkastelu on vielä valitettavan vähäistä. Tutkimuksen kannalta ongelmallisinta on suomalaisen uudemman taiteen tutkimuksellisen materiaalin vähäisyys. Koska uudemmasta suomalaisesta maalaustaiteesta puuttuu kattava perustutkimus ja kriittinen analyysi, tutkimuksen lähtökohdat koostuvat eri suomalaisten taidehistorioitsijoiden tulkintoista ja havainnoista sekä laajasta empiirisestä aineistosta. Ulla Vihanta väitöskirjassaan *Unelmaton uni, Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide* (1992) on tutkinut suomalaisen surrealismin historiaa ja olemusta. Vihannan tutkimus, jossa hän erityisesti tutkii Otto Mäkilän taiteen taustoja ja surrealismin yhteyksiä, on auttanut osaltaan selvittämään Kauko Lehtisen suhdetta Turun kouluun ja Turun surrealismiin sekä Tuula Karjalaisen väitöskirja *Uuden kuvan rakentajat: Konkretismin läpimurto Suomessa* (1990) on ollut avuksi oman tutkimukseni sijoittamisessa Suomen taiteen muutoksiin.

Suomalaista informalismia ovat tutkineet pro gradu-tutkimuksissaan Kaija Kaitavuori (1993), Mikaela Weurlander (1990) ja Maaria Niemi (1999). Informalismien tutkimus on hyvin tärkeää suomalaisen modernismin historiassa, koska se oli 1960-luvulla uutta ja radikaalia ilmaisua Suomessa. Informalismi toimi suomalaisen taidekentän modernisoijana ja vahvasti modernin maalauksen ei-esittävyuden ominaisuutta. Informalismissa korostui myös modernismin tuoma taiteilijan yksilövapauden korostaminen, joka tarkoitti taiteilijan irtautumista kaikista sidoksista ja pyrkimystä täydelliseen vapauteen. Tähän viittaa esim. Kauko Lehtisen käsitys omasta suhteestaan taiteen tekemiseen. Lehtisen omin sanoin: ”Hän tekee taidetta ei taiteen vuoksi, vaan taidetta itselleen”.¹³ Informalismi sijoittuu modernismin myöhäisvaiheeseen ennen siirtymistä postmodernismiin. Modernismi ja 1960-luvulla valitseva pyrkimys taiteen kansainväliseen tilaan liittyivät kiinteästi yhteen. Kauko Lehtisen taiteellinen murros osui tähän saamaan aikaan ja oli luonteeltaan hyvin samansuuntainen yleisen pyrkimyksen kanssa.

Maaria Niemi luokittelee Kauko Lehtisen analyttisen ja kalligrafisen informalismin edustajaksi. Analyttisellä informalismilla hän tarkoittaa monokromaattista ja vähäeleistä maalaustapaa, jossa materiaali itsessään on hyvin keskeisessä asemassa. Niemen mukaan myös Lehtisen teoksiinsa liittämät esineet kuuluvat informalismin piiriin ja lisäksi Lehtinen on kalligrafisen informalismin edustaja, koska Lehtisen teoksissa esiintyy ns. kalligrafisia merkkejä. Nämä Niemi on tulkinnut edustavan ihmisfiguuria merkin muodossa.¹⁴ Taiteilijan itsensä mielestä nämä merkit eivät tee hänestä informalistia, sillä hänelle nämä merkit ovat vain sommittelullisia lisiä, joilla ei ole mitään syvällisempää

¹³ Kauko Lehtisen tiedonanto 25.10.1988.

¹⁴ Niemi 1999, 84.

merkitystä. Kauko Lehtinen ei pidä itseään surrealistina, ei informalistina, ei dadaistina, mutta kyllä uusrealistina.¹⁵

Lehtisen taiteessa risteilevät erilaiset avantgardistiset suuntaukset ja niiden määrittäminen on tuottanut vaikeuksia. Tässä tutkimuksessa Lehtisen taidetta tarkastellaan avantgarden kontekstissa. Taiteen avantgardistiset ilmaukset liittyvät kysymykseen dadasta, surrealismista, informalismista, uusdadaismista ja uusrealismista. Nämä käsitteet menevät Lehtisen taidetta määriteltäessä sekaisin ja ristiin. Myös historiallisen avantgarden ja neoavantgarden käsitteitä on Lehtisen taiteen yhteydessä käytetty epämääräisesti ja horjuvasti. Lehtisen taiteen avantgardea tarkastellaan historiallisen avantgarden ja neoavantgarden kehityksessä pyrkimyksenä tuoda esiin hänen taiteensa avantgarden ominaispiirteet. Lehtisen taiteen murrokselle Pariisissa nähdyt, neoavantgarden piiriin kuuluvat informalistiset, uusdadaistiset ja uusrealistiset teokset olivat erittäin ratkaisevia ja vaikuttivat syvästi Lehtisen ajatteluun muuttumiseen. Uusrealistien työskentelyä taiteilija pääsi seuraamaan aivan läheltä ja tämä vaikutti ehkä kaikista eniten Lehtisen ajattelun muuttumiseen.

Luvussa "Silmä on villi" - katse surrealismiin tarkastellaan Kauko Lehtisen suhdetta surrealismiin ja Otto Mäkilään sekä Turun koulun merkitystä hänen työskentelylleen. Tarkastelun lähtökohtana on kansainvälinen ja suomalainen surrealismi 1920-luvulta lähtien. Lehtisen taiteen surrealismia tarkastellaan tätä taustaa vasten tutkimuskirjallisuuden, taidekriitiikin ja taiteilijan omien käsitysten pohjalta.

Luvussa Pariisin matkan kautta vapautteen on tutkimuksen kohteena Lehtisen taiteessa ilmenneet muutokset 1950-luvulta lähtien ja muutosten syveneminen Pariisin matkalla vuonna 1961. Tähän vaiheeseen liittyy Lehtisen taiteen murroksessa tapahtunut syvälinen muutos; irtaantuminen visuaalisen mallin käytöstä.

Lehtisen murrosta seurataan luonnoskirjan, matkapäiväkirjojen, taiteilijan haastattelujen ja teoskuvien kautta. Pariisissa tehty luonnoskirja kertoo hänen välittömistä kokemuksistaan Pariisin matkan aikana. Hänen työskentelymahdollisuutensa olivat varsin vaatimattomat, joten mitään suurikokoisia teoksia ei matkan aikana syntynyt. Luonnoskirjan monet pienet teokset ovat pääosin täysin abstrakteja tai voimakkaasti abstrahoituja; joukossa muutama figuratiivinen alastonmalli harjoitelma, sillä Lehtinen kävi säännöllisesti piirtämässä Academie de la Grande Chaumieressa. Monet luonnokset ovat kollaaseja, joihin hän on käyttänyt erilaisia materiaaleja; erivärisiä kyniä, tussia, akryylimaalaa, akvarellivärejä, hiiltä, revittyjä sanomalehden paloja, erivärisiä paperinpaloja, teippiä, liituvärejä ja kumilankaa. Hän on liimannut, teipannut ja jopa sitonut kumilangalla eri materiaaleja ja käyttänyt monia tekniikoita. Pääteemaa hän on varioinut monin tavoin ja pyrkinyt löytämään siihen uutta otetta. Tätä jo 1950-luvulla aloittamaansa aihepiiriä hän käyttää kokeilujen lähtökohtana ja etsii siihen erilaisia lähestymistapoja. Luonnoskirjan päät on tehty nopeasti ja tärkeää on ollut tallentaa ajatuksen ja kokemuksen tuoreus ja välittömyys. Luonnoskirjassa on yksi poikkeava piirustus, joka kuvaa tummaihoista lasta (kuva 34). Tämä piirustus liittyy Lehtisen aikomukseen tehdä Lu-

¹⁵ Kauko Lehtisen suullinen tiedonanto 25.10.1988.

xemburgin puistosta maalaus, jonka lähtökohtana olisi ollut Albert Edelfeltin (1854–1905) maalaus Luxemburgin puisto (1887). Tätä aihetta taiteilija ei ole koskaan saattanut valmiiksi, mutta on vuosien mittaan tehnyt siitä useita uusia luonnoksia. Luonnoskirjan pienet harjoitelmat ovat alkua suuremmille teoksille, niissä on Lehtisen oivaltamat uudet ideat pienoiskoossa muistia virkistämässä. Tämä luonnoskirja oli erittäin tärkeä Lehtisen taiteilijan uralle; hän esitteli sen Pinxin gallerian johtajalle Jorma Savolaiselle. Tämän nähtyään oli Jorma Savolainen tosin päättään raapien luvannut Lehtiselle ensimmäisen yksityisnäyttelyn pitämisen galleriassaan (kuvat 32–56).¹⁶

Luvussa Näyttelykritiikki uutta arvioimassa tarkastellaan Lehtisen näyttelyitä ja teosryhmiä teoskuvien, taidekritiikin ja taiteilijan omien käsitysten kautta. Pääaineiston muodostavat teosanalyysit, teoskuvat, taidekritiikki ja Lehtisen haastattelut. Tämän aineiston avulla pyrin osoittamaan työskentelyssä ja taiteessa tapahtuneet muutokset, niiden luonteen ja vaikutukset. Keskeisenä on kysymys, mikä oli avantgardea Lehtisen taiteen murroksessa. Taidekritiikki otti Lehtisen vastaan lahjakkaana nuorena taiteilijana ja hänen saamansa kritiikki oli pääasiassa hyvin positiivista, vaikka samaan aikaan käytiin vilkasta keskustelua Ars 1961 -näyttelystä. Lehtisen taiteen avantgarde ei ollutkaan aggressiivista, ravisuttavaa, eikä se herättänyt voimakkaita vastareaktioita. Hänen avantgardensa ilmeni miellyttävässä ja esteettisessä muodossa, mutta oli kuitenkin avantgardistista maamme kuvataiteessa.

Tämä jakso käsittää näyttelyt vuodesta 1961 vuoteen 1965. Lehtisen ensimmäinen yksityisnäyttely Pariisin matkan jälkeen 1961 sisältää työskentelyssä tapahtuneet tärkeimmät muutokset, jotka ovat yhdistettävissä kansainväliseen avantgardeen ja jotka olivat osa Lehtisen oman avantgarden syntymistä. Luvussa Lehtinen avantgarden kehyksessä tarkastellaan hänen taiteensa avantgardistisia ilmaisumuotoja kansainvälisen avantgarden näkökulmasta. Lähtökohtana ovat historiallinen dada ja monimuotoinen uusdada sekä uusrealismin erilaiset ilmenemismuodot, joihin Kauko Lehtinen taidetta vertaillaan. Lehtisen taiteellinen murros liittyy keskeisesti informalismiin ja uusrealismiin, joten hänen suhdettaan näihin suuntauksiin tarkastellaan laajemmin.

Lehtisen taiteeseen on liittynyt aina henkilökuvausta, joten muutokset ovat heijastuneet herkästi etenkin tässä aihepiirissä. Luvussa Kauko Lehtinen henkilökuvausten uudistajana taiteilijan henkilökuvausta on lähestytty ekspressionistisen henkilökuvausten suomalaisesta traditiosta. Lehtisen henkilökuvaus sai vaikutteita kansainvälisestä neoavantgardesta ja hänen henkilökuvauksensa uudisti ekspressionismin perinnettä informalismin ja uusrealismin keinoin. Lehtisen taiteen avantgarde tiivistyi hänen henkilökuvauksessaan, mikä merkitsi myös suomalaisessa kuvataiteessa uudenlaisen henkilökuvausten syntymistä.

Kauko Lehtinen on todennut: *"Jokaisen tulisi löytää oma avantgardensa"*. Lehtinen tarkoittaa tällä ajatuksella taiteilijan suhdetta työskentelyynsä. Luvussa *"Jokaisen tulisi löytää oma avantgardensa"* tarkastellaan Kauko Lehtisen

¹⁶ Kauko Lehtisen tiedonanto 16.10.1993.

työskentelyä prereflektiivisenä toimintana zeniläisestä perspektiivistä. Tarkastelun taustana on lyhyt katsaus spontanismista.

Lehtiselle taide on ollut koko elämä, se on myös totuus. Niinpä taiteilijan työskentelyn muutos edellyttää totuutta. Muutoksen on tapahduttava itse taiteilijassa, jotta se olisi totta. Tällöin uudet vaikutteet voivat saada aikaan todellisen muutoksen ja taiteen avantgarden. Miten tämä tapahtuu? Tähän kysymykseen pyritään vastaamaan tarkastelemalla Lehtisen uutta, välitöntä työskentelytapaa zeniläisen ajattelun pohjalta, jossa välitön, spontaani työskentelytapa on taiteilijan tärkein työskentelymuoto ja tavoite. Tämä pyrkimys oli lähtökohtana vanhassa kiinalaisessa ja japanilaisessa kalligrafiassa sekä myös abstraktiin expressionismiin, informalismiin ja uusrealismiin liittyvässä spontanismissa. Spontaanina ja välitöntä työskentelyä tarkastellessani olen käyttänyt Alan W. Wattsin (1915–1973), Thomas P. Kasuloksen (s. 1948) ja Daisetz T. Suzukin (1870–1966) tutkimuksia zenistä ja prereflektiivisestä toiminnasta. Kauko Lehtisen työskentelyä tarkastellaan prereflektiivisenä toimintana, joka on suoraa ja välitöntä aistihavaintoon pohjautuvaa toimintaa, joka tapahtuu ilman-ajattelua. Lehtisen työskentelyssä tapahtunut muutos pohjasi käden hallintaan ja välittömään suoritukseen, joka on hyvin lähellä zeniläisen taiteilijan työskentelyä. Kauko Lehtisen avantgardismin taiteelliset esikuvat olivat kansainvälisiä, mutta hänen työskentelyssään tapahtunut muutos lähti taiteilijan omasta tavasta tehdä taidetta. Hänen taiteensa murros oli osoitus syvällisestä taiteen tekemisen muutoksesta, palavasta halusta irtaantua tutuista tavoista ja omaksua rohkeasti uutta luottamalla omaan vaistoon ja valintoihin.

1.4 Tutkimuksen keskeiset käsitteet

1.4.1. Avantgarde

Futurismi, dada-liike ja surrealismi olivat 1900-luvun alkupuolella avantgardistisia radikaali-liikkeitä, joista myöhemmin kehittyivät neoavantgarden piiriin kuuluneet informalismi, uusdadaismi ja uusrealismi. Näillä neoavantgarden suuntauksilla oli suurin vaikutus Kauko Lehtinen taiteen murroksessa vuonna 1961. Lehtinen oli nähnyt informalismiin liittyviä teoksia jo ensimmäisellä mopeditkallaan, mutta uusdadaismi ja uusrealismi olivat täysin uusia kokemuksia. Ne olivat myös vieraita taidekriitikille ja yleisölle. Lehtiselle Pariisin 1960-luvun avantgardistinen taide oli uusinta uutta. Suomessa avantgarde oli käsitteenä vieras. Sitä ei pohdittu taidekirjoittelussa ja myös taidekritiikki käytti avantgarden-käsitettä ilman tarkempia määrittelyjä. Tämä tulee hyvin esiin tarkasteltaessa Lehtisen taiteen kritiikkiä 1960-luvun alun näyttelyistä. Myös historiallisen avantgarden suuntauksat ja neoavantgarden piiriin kuuluneet ilmaiset sekoittuvat kirjoittelussa. Käsitteet taiteen avantgardesta olivat hyvin harvalla pohjalla.

Avantgarde oli alkuaan sotilaallinen termi, josta muodostui myöhemmin sekä taiteellinen että poliittinen käsite. Sotilaallisesta kielenkäytöstä johdettu

termi tarkoitti itsensä alttiiksi panevaa etujoukkoa. Ranskalainen utopisti-sosialisti Henry Saint-Simon (1760–1825) liitti avantgarden ihanneyhteiskunnan tai utopian käsitteeseen. Ensimmäisen kerran taide liitettiin avantgarden käsitteeseen ranskalaisten utopistisosialistien poliittisessa ohjelmassa 1800-luvun alussa. Saint-Simon tarkoitti sillä aluksi sellaista taiteilijaa, joka popularisoi tiedettä. Hän suunnitteli tiedemiesten, talouselämän edustajien ja taiteilijoiden muodostamaa poliittista etujoukkoa, joka toteuttaisi tulevaisuuden ihannevaltion. Tässä yhteiskunnassa taiteilijan tehtävä olisi olla tarpeellinen utilitarististen tehtävien hoitamisessa. 1800-luvun loppupuolella avantgarden käsitteellä alettiin tarkoittaa myös taiteellista avantgardea, edistyneintä ja uudistushalusinta taidetta.¹⁷ Taiteellisella avantgardella tarkoitettiin lähinnä perinteistä tyyliä vastustavaa ja uutta ilmaisua etsivää taidetta.¹⁸

Avantgarden käsite kuuluu 1800- ja 1900-lukujen länsimaiseen taiteeseen ja kulttuuriin. Sen alkuperä oli Ranskassa ja Italiassa, mutta avantgardistiset liikkeet levisivät myös muualle Eurooppaan. Avantgarde kuului myös venäläiseen kulttuuriin. Venäjällä kommunistinen puolue oli vallankumouksen avantgardea,¹⁹ joka omi avantgarde-käsitteen yksinomaan virallisen sosialistisen kulttuuripolitiikan nimikkeeksi, ainoaksi ”oikeaksi” taiteeksi. Venäjällä ja myöhemmin Neuvostoliitossa toimi 1920-luvulla avantgardistisia taiteilijoita ja taiteilijaryhmiä, joiden avantgardistinen taide ei sopinut yhteen poliittisen avantgarden kanssa. Esimerkiksi Kasimir Malevits (1878–1935) joutui kiellettyjen taiteilijoiden listalle.²⁰

Avantgarde on ollut yhteiskunnallisessa keskustelussa ja myös taidetta koskevassa tarkastelussa paradoksaalinen käsite. Avantgarde on ollut yhtä aikaa utooppinen projekti, josta tullaan tietämään vasta jälkikäteen ja ymmärtämään asian avantgardistinen luonne. Avantgarden ajatus taiteessa on herättänyt vastusta koko historiansa aikana, koska siinä on ollut kysymys myös muusta kuin taiteen sisäisestä problematiikasta. Kritiikkiä on herättänyt varsinkin avantgarden kytkeminen suoraan politiikkaan. Taiteessa avantgarden paradoksaalisuus ilmenee siinä, että avantgardistinen taide on avaus kohti jotain, mitä taide ei ole vielä ajatellut olevansa ja mitä siihen ei ole vielä ajateltu kuuluvan. Avantgarde on ikään kuin jatkuvassa tulemisen tilassa. Taidetta koskevassa keskustelussa on ongelmana se, miten voidaan määritellä, mikä on avantgardea

¹⁷ Calinescu 1987, 102–103.

¹⁸ Poggioli 1968, 4–5.

¹⁹ Egbert 1967, 339.

²⁰ Rudenstine, 1984, 10–12. Bolsevikkihallitus oli aluksi rohkaissut avantgardeliikettä pyrkimyksessä taiteelliseen vallankumoukseen, joka olisi ollut verrattavissa poliittiseen vallankumoukseen. Kandinsky, Malevits, Rodtsenko, Vladimir Tatlin, Osip Brik, Viktor Sklovski ja Nikolai Punin pääsivät aluksi uuden taidehierarkian huipulle, hallituksen kuvataidejaoston johtoon ja heidän tehtäväkseen uskottiin koko taide-elämän organisoiminen. Tämä tilanne kesti vain lyhyen ajan. Myös taiteilijoiden keskinäiset erimielisyydet hajottivat avantgardeliikkeen mahdollisuuksia. Lenin alkoi vaatia avantgarderyhmän vallan rajoittamista, josta alkoi avantgarden kohdistunut virallinen poliittinen vastustus. 1930-luvun alussa alkoi esiintyä yksittäisiin taiteilijoihin kohdistuvia hyökkäyksiä. Vapaa taide päättyi Neuvostoliitossa 1932 ja vuonna 1934 omaksuttiin sosialistinen realismi kaiken neuvostotaiteen ainoaksi tyyli-ihanteeksi. Avantgarden aika oli jo ohi. (Rakitin 1996, 13–15).

ja mikä ei. Määrittely ei onnistu nykyhetkestä käsin, joten varmemmin voidaan vain sanoa, mikä oli tai on ollut avantgardea. Avantgarden on nähty myös py-sähtyneen ja neoavantgarden yhteydessä onkin puhuttu avantgarden kuolemasta.

Euroopassa radikaali avantgarde alkoi futuristien manifestista vuonna 1907, joka julkaistiin vuonna 1909 Ranskassa ja Venäjällä.²¹ Radikaali avantgarde – futurismi, dada ja surrealismi halusivat yhdistää kaksi avantgarden puolta: taiteellisen ja poliittisen. Tässä ajattelussa halveksittiin porvarillisia arvoja ja pyrittiin muuttamaan kapitalistista yhteiskuntaa. Pyrittiin tuhoamaan taiteen autonomisuus ja asema yhteiskunnassa, jossa taiteen tekeminen oli pyhitetty taiteilijoiden erikoisalueeksi. Tämän historiallisen avantgarden pyrkimyksenä oli hävittää kuilu taiteilijoiden ja yleisön välillä, jolloin jokainen voisi olla taiteilija. Avantgarde halusi tuhota vieraantuneen taiteen ja palauttaa sen osaksi jokapäiväistä elämää. Tähän pyrkimykseen on liittynyt jo futuristeista lähtien erilaisten performanssien ja yleisötapahtumien järjestäminen. Ne ovat olleet tärkeä osa avantgarden ilmaisumuodoista ja muodostaneet elävän suhteen taiteilijoiden ja yleisön välille. Tällä tavoin pyrittiin kumoamaan taiteen vastaanottamisen tavat ja muodot sellaisina kuin ne aikaisemmin käsitettiin. Modernissa autonomisessa taiteessa vastaanotto oli yksilöllistä. Avantgardististen provokaatioiden aiheuttamat reaktiot olivat luonteeltaan kollektiivisia: yleisö reagoi joukkona.

Avantgarde ei ole ollut yhtenäinen tyyli-suuntaus ja avantgarde-taiteella on ollut monenlaisia ilmenemismuotoja, jotka ovat poikenneet toisistaan huomattavasti. Dadaismi, venäläinen konstruktivismi, ranskalainen surrealismi, saksalainen ekspressionismi, amerikkalainen 1960-luvun happening-kulttuuri ja pop-taide ovat ilmaisultaan hyvin erilaisia, mutta ne ovat suhteessa taiteen perinteeseen avantgardistisia suuntauksia. Tyypillisesti avantgarden kuuluu suhtautua torjuvasti perinteisiin normeihin ja yrittää murtaa ja muuttaa niitä. Onnistuakseen tämä edellyttää avantgardistista asennetta eli kamppailuasennetta. Tämä voi olla tietoista, harkittua tuhoamispyrkimystä tai vaistonvaraista avantgardistista oppositiotoimintaa.²² Esimerkiksi futuristit pyrkivät tietoisesti estämään taiteen institutionaalisen kehityksen, jonka takia he eivät päästäneet taidekriitikoita näyttelyihinsä.²³

Radikaaleista avantgarde-liikkeistä dada edusti yhtenäisempää teoreettis-käytännöllisyyttä kuin futurismi. Liike sai alkunsa vuonna 1916 Sveitsissä, Zürichissä, jossa joukko taiteilijoita alkoi esittää zürichiläisessä kahvilassa erilaisia laulu- ja performanssiesityksiä. Mutta he halusivat osallistua laajemminkin yhteiskunnan ja ihmisten elämän muuttamiseen. Dadan teoreetikon Tristan Tza-

²¹ Futuristit julkaisivat sarjan manifesteja. Vuonna 1909 julkaistiin Le Figarossa Filippo Tommaso Marinettin Futuristien manifestin, vuonna 1910 julkaisivat Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russalo, Gino Severini ja Giacomo Balla Futuristisen maalausten teknisen manifestin, lisäksi julkaistiin vielä vuosina 1910, 1911 ja 1913 manifestit koskien musiikkia, näytelmien kirjoittamista ja variete-teatteria varten. Marinettin ihailemasta variete-teatterista tuli futurististen performanssien esikuva. (Goldberg 1988, 11, 17–18; Tisdall & Bozzolla 1993, 6, 102–105).

²² Hautamäki 2003, 166.

²³ Futurismo & Pittura metafisica 1950, 6.

ran (1896–1963) laatimassa *Monsieur Antipyriinen manifestissa* vuodelta 1916 (*La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*) korostetaan rajun vastustuksen ilmapiiriä, jonka dadaismi halusi suunnata vallitsevia oloja vastaan. Dadaistit hyökkäsivät pääasiassa kuitenkin taideinstituutioita vastaan ja yrittivät paeta kaikenlaisia arvoja. He halusivat tuhota kielen ja logiikan ja osoittaa, ettei sanoilla ole ikuista objektiivista merkitystä. Dada pyrki ironian, satiirin ja huumorin kautta irtaantumaan normeista. Se hyökkäsi suoraan kulttuurin ja yhteiskunnan rakenteita kohtaan.²⁴ Vattimon mukaan ”dadaistit käsittivät taideteoksen itse asiassa yleisöä kohti singotuksi esineeksi, joka soti kaikkia turvallisuuden sekä merkityksen odotusta ja kaikkia havaitsemisen tapoja vastaan”.²⁵ Heidän mukaansa sokkivaikutus syntyi, kun vastaanottaja tajusi, ettei teoksella ole merkitystä. Dadaistien mukaan sokin kokoneen ihmisen tarkoitus oli herätä huomaamaan oman elämänsä tyhjiys ja ryhtyä muuttamaan sitä.²⁶

Surrealismi oli viimeisin kolmesta radikaalista avantgarde-liikkeestä, joka syntyi Euroopassa ensimmäisen maailman sodan jälkeen. Futuristien ja dadaistien aloittama avantgardistinen taide sai surrealismissa yksilökeskeisemmän ja lyysisemmän muodon aikaisempiin suuntauksiin verrattuna. Surrealisteja ei alkuaikoina kiinnostanut kuvataide, vaan kirjallisuus ja lyriikka. Surrealismi syntyi Pariisissa vuonna 1924, jolloin ilmestyi André Bretonin (1896–1966) julkaisema *Manifeste du Surréalisme*.²⁷ Usein surrealismien katsotaan kehittyneen eräänlaisena rakentavana reaktiona sitä edeltäneeseen, tuhoavaksi ja nihilistiseksi miellettyyn dadaismiin. Dada ulotti vaikutuksensa myös Pariisiin 1920-luvun alkupuolella, jolloin dadaistien johtohahmo Tzara saapui Pariisiin ja hän aloitti yhteistyön surrealistien kanssa. Pariisissa dada sulautui vähitellen surrealismiin, mutta se vaikutti kuitenkin surrealismien muotoutumiseen laajalaiseksi elämän asenteeksi ja ajattelutavaksi.²⁸ Myös surrealistit pyrkivät vapautumaan porvarillisesta yhteiskunnasta. Mutta he pyrkivät vapautumaan myös järjen ylivallasta. Surrealistit halusivat vallankumouksen ahdaskatseiseen

²⁴ Dickerman 2005, 1006–1008; Meyer 1999, 88; Gale 1999, 54 Tzara kirjoittaa Manifestissa (1916): ”Dada is life with neither bedroom slippers nor parallels; it is against and for unity and definitely against the future; we are wise enough to know that our brains are going to become flabby cushions, that our antidogmatism is as exclusive as a civil servant, and we cry liberty but we are not free...dada remains with the framework of European weaknesses, it’s still shit, but from now we want to shit in different colours so as to adorn the zoo of art with all the flags of all the consulates...This is Dada’s balcony, I assure you. From there you can hear all the military marches, and come down cleaving the air like a seraph landing in a public bath to piss and understand the parable.”

²⁵ Vattimo, 51.

²⁶ Sederholm 1996, 83.

²⁷ Kaitaro 2001, 14–15. Vuonna 1920 ilmestyi Bretonin ja Soupault’n yhteistyönä kirja *Les champs magnétiques*, jossa käytettiin ensi kerran vapaata sisäistä ja alitajuista sanelua, automatismia (*l’écriture automatique*). Automaattikirjoituksen idea on lähtöisin Bretonin kokemuksista Saint-Dizierin sairaalan neuropsykologiselta osastolta ensimmäisen maailmansodan aikana. Siellä Breton kiinnitti huomiota mielisairaiden kielellisten assosiaatioiden yllätykselliseen runouteen. Tähän liittyi hänen kiinnostuksensa Freudin teorioihin sekä ihmisen hypnagogisessa tilassa unen ja valveen rajalla esiintyviin hallusinatorisiin ilmiöihin.

²⁸ Nadeau 1989, 44, 66–67, 80.

rationalismiin, moraalilakeihin ja käsityksiin.²⁹ Bretonin mukaan surrealismin halusi vapauttaa piilotajunnan, sovittaa sen yhteen tietoisuuden kanssa ja vapauttaa ihmiskunnan logiikan ja järjen kahleista, jotka toistaiseksi olivat johtaneet vain sotaan ja sortoon.

Avantgardea koskevassa tutkimuksessa avantgarde-käsitettä on käytetty hyvin monella tavalla. Avantgardepyrkimyksissä on havaittavissa erilaisia painotuksia, mikä myös osaltaan selittää avantgarde-käsitteen lukuisia käyttäjiä. Avantgarde-käsitettä on käytetty täysin vastakkaisissa merkityksissä. Euroopassa ja Amerikassa käsitteen määritelmät ovat muotoutuneet toisilleen lähes vastakohdiksi. Siinä missä avantgardella on perinteisesti tarkoitettu Euroopassa vähemmistökulttuurien vastarintailmauksia, on Amerikassa käsite merkinnyt elitististä valtavirtamodernismia, jossa ei pyritty normien muuttamiseen eikä perinteestä irtoamiseen. Avantgarde on ollut olennainen käsite modernismissa, jossa jatkuvan kehityksen ja uutuuden vaatimukset ovat olleet ensi sijaisia tavoitteita. Avantgarde-käsitettä on käytetty jopa synonyyminä modernistiselle taiteelle. Euroopassa tutkijat yleensä erottelevat avantgarden ja modernismin. Amerikassa käsitettä on käytetty huomattavasti laajemmin. Clement Greenberg esitti 1930-luvulla avantgardeteoriansa, jossa hän asetti vastakkain massakulttuurin ja avantgarden. Hänen teoriansa liittyy kiinteästi amerikkalaisen avantgarden ja abstraktin ekspressionismin kehittymiseen. Pyrkimyksenä oli puhtaan, aistivoimaisen taiteen puolustus.³⁰ Greenbergin puhtaan taiteen liike ei sinänsä ollut avantgardistinen suhteessaan taiteen perinteisiin normeihin, vaan pyrki pikemminkin säilyttämään liikkeen hyväksymät normit ja vahvistamaan niitä tradition suhteen.³¹ Greenbergin puhtaan taiteen liike kuuluu formalistisen

²⁹ Stewen 2003, 60.

³⁰ Hautamäki 2003. 93–94. Hautamäen mukaan avantgarde-käsitteen sisältö on muuttunut Yhdysvalloissa lähes käänteiseksi. Euroopassa avantgarde on aina romantiikasta surrealismiin käsitetty vähemmistökulttuurina, joka on suuntautunut eliittiä vastaan. Yhdysvalloissa siitä on tullut eliitin taidetta. Toisen maailmansodan jälkeen avantgardistisuus on muuttunut taidemaailman sisäiseksi ansioitumistavaksi sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa. Samalla siitä on tullut pelkästään tyyllinen ja esteettinen kysymys. Greenbergin avantgarde-teoria sisältää vahvan kamppailuasenteen. Teoria vastustaa voimakkaasti massakulttuuria (kitschiä) ja Greenberg on todennut: *”Kitsch on mekaanista ja toimii ennalta määrättyjen kaavojen mukaisesti. Kitsch on sijaiskokemusta ja väljähtäneitä tunteita. Kitsch muuttuu tyylin vaatimusten mukaan, mutta pysyy kuitenkin ikuisesti samanlaisena. Kitsch on kaiken aikamme elämään sisältyvän valheellisuuden ruumiillistuma.”* (Greenberg 1989a, 90.) Greenbergin mukaan abstrakti ekspressionismi ei syntynyt manifesteista eikä ohjelmista. Hänen mukaansa kysymyksessä oli kuusi tai seitsemän maalaria, jotka kaikki pitivät ensimmäiset yksityisnäyttelynsä Peggy Guggenheimin Arts of This Century -galleriassa vuosina 1943 ja 1946 ja pyrkivät taiteessaan samaan suuntaan. Vasta vuonna 1950 abstrakti ekspressionismi kiteytyi yhtenäisemmäksi ohjelmaksi. Myös tällöin tuli yleisemmäksi abstraktin ekspressionismin tunnuspiirteet: suuri kangas ja mustan ja valkoisen öljyvärin käyttö. (Greenberg 1988a, 110, 118–119.) Abstraktin ekspressionismin piiriin kuuluivat mm. Barnett Newman, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Philip Guston, Bradley Walker Tomlin, Clyfford Still ja Mark Rothko.

³¹ Greenberg 1989b, 105, 108. Greenberg on todennut: *”Perinteen uudelleen arvioiminen on mahdollista ainoastaan perinteen itsensä puitteissa ja sen edelleen kehittämisesä... abstrakti ekspressionismi ei ole katkonut välejään perinteeseen yhtään sen enempää kuin mikään aikaisempikaan modernistisen taiteen vaihe... Merkittävä taide on mahdotonta - tai lähestulkoon mahdotonta - ilman edeltävän vaiheen tai edeltäneiden vaiheiden huolellista omaksumista ja*

avantgarden piiriin. Formalistinen avantgarde kiinnittää huomiota enemmän taiteensisäiseen problematiikkaan ja esimerkiksi siihen, miten taiteen on mahdollista pyrkiä totuuteen tai universaalin ilmaisemiseen muotojen uudistamisen avulla. Formalistinen avantgarde ei juurikaan kyseenalaista taiteen tekemisen autonomiaa, vaan haluaakin pitää taiteen ja arkielämän jossain määrin erillisinä toisistaan. Esteettinen avantgarde, eli taiteen avantgardepyrkimykset yleensä, voidaan jakaa formalistiseen avantgardeen ja historialliseen avantgardeen. Ne eivät ole toisistaan erillisiä eivätkä toisiaan poissulkevia ilmiöitä ja käytäntöjä, vaan kysymyksessä on erilaisista painotusrarvoista avantgarde-ilmiöissä. Formalistiseen avantgardeen ei kuulu mitään tiettyjä liikkeitä, vaan avantgardepyrkimykset ovat relatiivisia, ja siinä mielessä ne ovat sidoksissa taiteen kulloisenkin historialliseen kehitysvaiheeseen.³² Tämän mukaan niin impressionismi, kubismi kuin abstrakti ekspressionismi ovat olleet aikanaan alkuvaiheessaan avantgardea, mutta myöhemmin menettäneet avantgardeluonteensa. Avantgardessa on kyse muutoshalukkuudesta suhteessa taiteen perinteisiin normeihin sekä avantgardistisesta asenteesta normien muuttamisen välttämättömyydestä.

Renato Poggiolin mukaan avantgarde ei ole taiteen laji vaan sosiaalinen ja psykologinen ilmiö. Avantgardisteja yhdistää yhteinen tunnetila, joka panee heidät liittymään ryhmäksi, keskustelemaan ja vastustamaan valtavirtaa. Nämä ryhmät suuntautuvat enemmistökulttuureja vastaan. Taiteessa ne vastustavat opettajia, akatemioita ja ikuisia auktoriteetteja. Poggiolin teoria selittää avantgardistista taidetta psykologisten ja ideologisten ehtojen avulla. Hän tarkastelee avantgardistisia liikkeitä myös historiallisesti. Avantgarde-liike sitoutuu aikaansa ja konkreettisiin tavoitteisiin, se on luonteeltaan immanentti. Kun päämäärä on saavutettu, se lakkaa olemasta; sen tarkoitus ei ole jäädä olemaan ja institutionalisoitua. Liike on dynaaminen ja romanttinen; ei staattinen ja klassinen. Hänen mukaansa avantgarde-taide on "uutta, outoa ja hämmentävää". Nämä piirteet ovat tulleet perintönä varhaisromantiikan taiteesta. Omaperäisyys, mielikuviutus, voimakas sensibiliyys, tunnevoima, seksuaalisuus sekä myös alkukantaiset kulttuurit kiinnostivat varhaisromantiikan taiteilijoita. Romantiikan taide vastusti klassista perinnettä ja oli aikansa avantgardea.³³

Avantgardistisen liikkeen tyypillisiä asenteita ovat aktivismi, antagonismi, nihilismi ja agonismi.³⁴ Tyypillisin näistä asenteista on antagonismi. Tämä asenne tulee esiin erilaisina hyvään makuun tai tavanomaisuuteen kohdistuvana ironiana, kyllästymisenä tai jopa inhona. Kun valtakulttuurin vastustus kasvaa antagonismin ylittäviin mittoihin, päädytään nihilismiin ja taiteen kieltämi-

sisäistämistä." Greenberg näki yhteyden historiallisen l'art pour l'art-liikkeen ja amerikkalaisen 1930- ja 1940-lukujen taiteen välillä. Taiteen olemassaoloa ja kehittymistä varten tarvittiin puhdasta taidetta. Mitä kauemmaksi taide etäännytti sisällöstä, sen puhtaampaa se oli Greenbergin taidekäsitteiden mukaan. Tällöin taide voi löytää joltain "ehdotonta ja absoluuttista", jota l'art pour l'art -liike vahvistaa. (Greenberg 1989a, 82-83.)

³² Sederholm 1996, 65- 67.

³³ Poggioli 1968, 20-27.

³⁴ Poggioli 1968, 50, 57-58.

seen. Synkkä ja iloton kieltäminen, kaiken kokeminen hetkittäin turhuudeksi, on tyyppillistä avantgardistiselle psyykelle. Poggiolin teoriassa vierauden kokemus selittää avantgarde-taiteelle tunnusomaisen uutuuden, outouden ja sho-keeraavuuden. Psykologinen vieraantuminen tarkoittaa, ettei valtakulttuuria tai enemmistön kulttuuria koeta omaksi. Taiteilija joutuu etsimään paikkaansa ja minuuttaan. Poggiolin teoriassa avantgarde-liikkeissä psykologia ja ideologia menevät estetiikan ja poetiikan edelle.³⁵ Avantgarde on taistellut kahdella rintamalla: toisaalla akateemisuutta ja korkeakulttuurista taidetta vastaan ja toisaalla massakulttuuria vastaan.³⁶ Mutta Poggiolille avantgarde merkitsee kuitenkin taiteellista uudistustyötä, joka syntyy yhteiskunnallisessa tai kulttuurisessa oppositiossa. Avantgarde vastustaa yhteiskunnallista valtavirtaa ja sen taidetta ja etsii omaa kulttuurista tilaansa.³⁷ Poggioli korostaa avantgarden demokraattisuutta ja yhteyttä kansalaisyhteiskuntaan.

Adorno on puolestaan korostanut taiteen esteettistä autonomiaa. Moderni taide vaikuttaa yhteiskuntaan autonomiansa kautta.

”Taide voi kritisoida yhteiskuntaa ainoastaan kieltäytymällä mukautumasta vallitseviin sosiaalisiin normeihin. Taiteen autonomiaan perustuvan taideinstituution paradoksi on siinä, että ainoastaan näyttäytymällä epäyhteiskunnallisena taide voi olla yhteiskunnallista. Tämän taide voi tehdä vain korostamalla abstraktia muotoaan ja ei-tavaramaisuuttaan.”

Muodon korostaminen ja autonomian vaatimus on kuitenkin johtanut taiteen epäpolitisoitumiseen ja virallistumiseen; taide on menettänyt funktionsa kappinan ja kritiikin välineenä. Jos taideteokselle ylipäättänsä voidaan osoittaa jokin yhteiskunnallinen funktio, se on funktiottomuus.³⁸ Taideteoksen sisäiset jännitteet ilmaisevat yhteiskunnallisessa kokonaisuudessa olevia jännitteitä ja taideteokset ilmaisevat muotonsa kautta niitä ympäröivää yhteiskunnallista totaliteettia. Tämän mukaan tutkimalla autonomisen taideteoksen sisäisiä jännitteitä voidaan ymmärtää sitä ympäröivää yhteiskuntaa.³⁹ Taide ja yhteiskunta lähenevät toisiaan teoksen sisällössä eivät jossakin taideteokselle ulkoisessa. Yksilön kollektivointi tapahtuu yhteiskunnallisten tuotantovoimien kustannuksella. Taiteen historian todellinen voima uusiintuu sen tuotantovoimien oman elämän ansiosta, joka niistä kumpuaa ja irtaantuu. Siihen perustuu menneen muistaminen taiteen välittämänä. Se varjelee ja havainnollistaa sitä muuttamalla sen: se on taiteen aikaytimen yhteiskunnallinen selitys. Taiteesta tulee yhteiskunnallisen käytännön skeema pysyttäytymällä käytännöstä erillään: jokainen autenttinen taideteos on sisäisesti kumouksellinen. Mutta taiteen vaikutusten tutkiminen ei ylety taiteen yhteiskunnallisuuteen, eikä sen tule pyrkiä sanelemaan tai-

³⁵ Poggioli 1968, 75–60.

³⁶ Poggioli 1968, 112–110.

³⁷ Hautamäki 2003, 47. Hautamäen mukaan Poggiolin teoria tulkitsee osuvasti dadan avantgardea, joka ei samaista sitä poliittiseen liikkeeseen. Hänen mukaansa Poggiolin teorian ansio on siinä, että se antaa käsitteellisesti tilaa sellaiselle toiminnalle, joka ylittää loogisen rationaalisesti perustellun toiminnan.

³⁸ Adorno 1984, 176–178.

³⁹ Adorno 1984, 335.

teelle normeja. Adornon mukaan taide säilyttää ja saattaa menneen läsnä olevaksi muuttamalla sen ja tämä muodostaa taiteen ajallisen ytimen. Teokset voivat vaikuttaa kriittisesti syntyessään, mutta neutralisoituvat myöhemmin olosuhteiden muuttuessa. Neutralisoituminen on taiteen esteettisen autonomian yhteiskunnallinen hinta. Näin on tapahtunut esim. surrealismille ja myös abstrakteille suuntauksille.⁴⁰

Bürgerin teoriassa tarkastellaan kriittisimmin taiteen mahdollisuuksia osallistua yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen. Bürgerin marxilaisessa teoriassa avantgarde merkitsee kehitystä kohti sosialismia. Bürger määrittelee eurooppalaiset avantgarde-liikkeet 'historiallinen avantgarden' kokonaisvaltaiseksi hyökkäykseksi porvarillisessa yhteiskunnassa valitsevaa taiteen statusta vastaan. Avantgarde ei tyydy kieltämään pelkästään aikaisempia taidemuotoja (tyylejä), vaan se haluaa hylätä koko ihmisten elämäikäytännöstä irrottautuneen taideinstituution. Sen tuomio ei kohdistu niinkään taideteosten sisältöön kuin niiden funktioon (joka on oikeastaan niiden funktiomattomuus). Historiallisessa avantgardessa taide saavutti itsekritiikin tason. Juuri historiallinen dada saavutti tämän tason, koska dadan kritiikki kohdistui koko taideinstituution ja sen kehitykseen porvarillisessa yhteiskunnassa. 1800-luvun estetismi mahdollisti avantgarden vaatimuksen taiteen liittämisestä elämäikäytäntöön.⁴¹

Bürgerin mukaan taideteos-käsite voidaan korvata avantgardistisella 'manifestaation' termillä. Hänen teoriansa käsittelee avantgardeteoksen sijasta avantgardemanifestaatiota. Esimerkiksi dadaistisella manifestaatiolla ei ole teoksen luonnetta, mutta se on kuitenkin taiteellisen avantgarden "autenttinen" ilmaus. Myös yksittäinen teos voi toimia manifestaationa kuten Marcel Duchampin (1887–1968) Lähde (*Fountain*, 1917). Duchamp signeerasi ostamansa urinaalin nimellä *R. Mutt* ja vei sen taidenäyttelyyn. Taidetta ei ollut urinaali, vaan Duchampin teko; se manifestaatio, joka syntyi, kun hän asetti urinaalin taideinstituution kontekstiin.⁴² Bürgerin mukaan historiallisen avantgarden toteuttama taideinstituution historiallistaminen tulisikin ymmärtää taiteen sen hetkisellem kehitykselle täysin uutena radikalisoitumisen ja itsekriittisyyden vaiheena, jossa taiteen idea provokatiivisesti kyseenalaistetaan.⁴³ Historiallinen avantgarde tuhosi perinteisen käsityksen orgaanisesta taideteoksesta korvaten sen ei-orgaanisen taidekäsityksen idealla. Timo Siivosen mukaan historiallinen avantgarde laajensi taideteoksen käsitettä tekemällä taiteen tietoiseksi sen omasta institutionaalisuudesta.⁴⁴ Avantgarde kysyy ja kyseenalaistaa sellaisia institutionalisoituneita käsityksiä ja tapoja, joiden perusteella kulttuurituotteita kulloisessakin historiallisessa tilanteessa kutsutaan taideteoksiksi; avantgarde

⁴⁰ Adorno 2006, 437–439.

⁴¹ Bürger 1989, 22–23.

⁴² Sederholm 1996, 72; Siivonen 1992, 64–65. Lisäksi Bürgerin määrittelemä ei-orgaanisen taideteoksen käsite mahdollistaa taiteen ja poliittisen sitoutuneisuuden pohtimisen. Historiallisen avantgarden myötä moderni taideinstituutioon tuli itsetietoinen jatkuvan radikalisoitumisen vaatimus. (Bürger 1989, 51–52, 59).

⁴³ Bürger, Peter: Adornos Anti-Avant-Gardism, *Telos* Number 86, Winter 1990–91. Bürger, Peter: The Decline of the Modern Age, *Telos*, Number 62, Winter 1984–85.

⁴⁴ Siivonen 1992, 65.

on tällä tavoin ymmärrettynä taiteen radikalisoitumista ja taideteoksen käsitteen jatkuvaa laajentumista.⁴⁵

Avantgarden määrittelemisen itsekritiikiksi ja radikalisoitumiseksi tuo sen lähelle Lyotardin teoriaa postmodernista ja avantgardesta. Avantgarden tehtävä on sen oman tapahtumisen jatkuva kyseenalaistaminen. Avantgarde ei päättynyt dadaan eikä surrealismiin kuten esim. Bürger on väittänyt, vaan se jatkuu nykytaiteeseen saakka. Avantgarde-käsite liittyy Lyotardilla ylevän käsitteeseen, joka on korvannut kauneuden esteettisen kokemuksen. Ylevän kokemus löytyy avantgarde-taiteesta, jossa kauneus ei ole enää vallitseva esteettinen kokemus, joka se oli valistuksen aikana ja vielä 1800-luvun taidesuuntauksissa. Lyotardin tarkoittamassa ylevän kokemuksessa on ajallinen ulottuvuus; kokemus on tapahtuma, jonka toteutuminen on epävarmaa tai joka lykkääntyy: *Arrivé-t-il? Tapahtuuko se?*⁴⁶ Avantgardea on myös se, että pyrkiessään ylevään, taide menee sellaisille alueille, joilla ei vielä valmiita sääntöjä. Avantgarde muistuttaa siitä, että on aina jotakin, joka jää yhteisen maun ja käsityskyvyn ulkopuolelle. Myöskään avantgardistiselle taiteelle ei voi esittää minkäänlaisia sääntöjä, koska ne tulevat aina joko liian aikaisin tai liian myöhään.⁴⁷ Avantgardistinen taide tunnustetaan ja kyetään vastaanottamaan vasta tulevaisuudessa, jolloin se on tekijän kannalta liian myöhäistä. Tämän vuoksi avantgardistinen taide ei ole mikään erityinen jakso taiteen historiassa vaan asema, joka on periaatteessa aina olemassa. Jos tätä avantgardistista asemaa ei olisi taiteessa, muuttuisi se ennalta tehtyjen ja laskelmoitujen sääntöjen kaupalliseksi soveltamiseksi. Tämän takia on välttämätöntä avantgardistinen asenne tuntematonta ja outoa kohtaan, jonka edessä taide tuottaa epävarmuutta ja ylevää tuskaa.⁴⁸

Avantgarden keskeisiä tekijöitä on jatkuva kriittinen suhtautuminen taiteen normeihin ja tradition muuttaminen siten, että voidaan vaikuttaa haluttuun suuntaan. Tällöin on kysymyksessä tietoinen oppositiokulttuuri, jota Irmele Hautamäki kutsuu dekonstrukttiiviseksi avantgardeksi. Tämä käyttää tietoisesti hyväksi taiteen traditioita eikä se anna millekään pysyvää arvoa tai historiallista itseisarvoa. Myös vaistonvarainen oppositiokulttuuri eli antagonismi on tärkeä avantgarden muoto, joka pyrkii kyseenalaistamaan perinteen sekä vastustamaan suuren yleisön makua.⁴⁹

1.4.2 Neoavantgarde (retroavantgarde)

Dadan avantgarde oli pyrkinyt luomaan taidetta, jonka tarkoitus oli hätkähdyttää ja shokeerata, ilmaista sellaista, jota kukaan ei ollut aikaisemmin ilmaissut eikä osannut aavistaa. Dada halusi irtaantua taiteesta, mutta paradoksaalisesti se käytti 'taiteen keinoja' sen tuhoamiseen. Siksi se ei voinut onnistua päämää-

⁴⁵ Bürger 1989, 52-54

⁴⁶ Lyotard, Jean-Francois, *Presenting the Unpresentable: The Sublime*. Artforum vol.XX. No 8, April, 1982. Lyotard, Jean-Francois. *Ylevä ja avantgarde*. Taide 2/1985. Carroll 1987, 155.

⁴⁷ Lyotard 1986a, 145-158.

⁴⁸ Lyotard 1986a, 155. Lyotard 1986b, 168-169.

⁴⁹ Hautamäki 2003, 170.

rässään, vaan tuotti kuvataidetta, runoutta, manifesteja, manifestaatioita ja performansseja. Dada siis uudisti taidetta ja lisäsi sen luomisvoimia. Dada toi taiteeseen uusia ilmaisumuotoja ja laajensi taiteen käsitettä. Anti-taiteen ongelma jäi ratkaisematta. Avantgardistit eivät pyrkineet yksinkertaisesti tuhoamaan taidetta, vaan säilyttämään sen muuntuneessa muodossa elämään liitettynä.

Toisen maailmansodan jälkeen avantgarden mahdollisuudet tuntuivat melko heikoilta. Tähän vaikutti etenkin retroavantgarde ja massakulttuurin kasvu. Retroavantgarde viittaa siihen, miten 1910- ja 1920-lukujen liikkeet löydettiin uudestaan 1950-luvulla. Tämän seurauksena retroavangarde teki 1900-luvun alkupuolesta "modernistista avantgardea", joka uudisti ja kehitti taidetta eteenpäin. Avantgarde protestiliikkeenä menetti merkitystään varsinkin varhaisen avantgarden vallankumouksellisessa mielessä. Historiallisen avantgarden tekemät provokaatiot ja niiden nykyaikaiset vastineet tunnustetaan luontevaksi osaksi taideinstituutiota. Joukkotiedostusvälineiden myötävaikutuksella avantgardisista pyrkimyksistä ja ilmaisuista tuli hyväksytyjä ja avantgarden kapina, sokeeraus ja pilkkaava retoriikka menettivät merkityksensä ja muuttui vähitellen akateemiseksi käsitteeksi.

Bürger suhtautui kielteisesti sodanjälkeiseen avantgardeen. Hän erottelee varsinaisen eli "historiallisen avantgarden" neoavantgardesta. Bürger samaistaa neoavantgarden postmodernismiin, joka on hänen mukaansa historiallisen avantgarden epäautenttista tai parodista toistoa. Neoavantgardistiset liikkeet eivät enää yltäneet dadan tasolle, vaan ne olivat institutionalisoineet avantgarden ja jääneet taideinstituution kahleisiin. Dadaistien ym. avantgardistinen anti-taide on menettänyt shokkivaikutuksensa ja siitä on tullut porvarillisen autonomisen taideinstituution museokelpoista paraatitaidetta.⁵⁰

1960-luvulla esitettiin kritiikkiä avantgardea kohtaan lähtien historiallisesta avantgardesta tai neoavantgarden ilmiöistä. Vattimon mukaan 1960-luvun esteettinen utopia – taiteen ja elämän – yhdistämisestä on toteutunut rappioiduudessa ja turmeltuneessa muodossa eikä avantgardistinen taide ollut onnistunut saavuttamaan tätä keskeistä päämääräänsä.⁵¹ Vattimo käsittelee kysymystä avantgardesta "taiteen kuolema" teeman yhteydessä. Vattimolle modernisuus merkitsee uutuuskien ja katkosten itseisarvottomuutta (edistys, vallankumous, avantgarde) ja postmodernin uutuuden rutinoitumista, maallistumista ja hajoamista. Vattimon mukaan Hegelin näkemys taiteen kuolemasta ja taiteen lopusta modernisuudessa on osoittautunut oikeaksi. Vattimolle taiteen kuolema merkitsee vahvassa utooppisessa merkityksessä taiteen kuolemaa erillisenä tosiseikkana, massamedioiden aikaansaamana olemassaolon estetisoitumisena ja taiteen vetäytymisenä hiljaisuuteen. Hänen mukaansa kauneuden ja harmonian estetiikka, johon taide on Aristoteleesta Kantiin saakka nojautunut, korvautuu estetiikalla, joka korostaa ihmisen maailmassa olemassaolon vierautta ja kodittomuutta. Postmodernin estetiikan peruskokemus ei ole enää kauneus.⁵² Myöskään Lyotardin ajattelussa postmoderni taide ei nojaudu kauneuden ideaan

⁵⁰ Bürger 1989, 57-58.

⁵¹ Vattimo, 76.

⁵² Vattimo 1989, 62.

kuten klassismi, vaan sen lähtökohtana on ylevän estetiikka, joka on etäännyntynyt kauas klassisen kauneuden ja harmonian kokemuksesta. Tämän ylevän kokemuksen Lyotard löytää avantgarde-taiteesta, joka kyseenalaistaa modernin perinnettä ja joka jatkuu nykytaiteeseen saakka.⁵³

Ex-dadaisti Raoul Hausmann (1886–1971) pyrki varjelemaan dadan 'aitoutta' ja kritisoi neoavantgardismia historiallisen avantgarden muotojen toistamisesta. Hänen mukaansa esim. neodadaistien happeningit eivät olleet lainkaan spontaaneja, vaan äärimmäisen laskelmoituja ja tyhjiä dada-eleiden toistoja.⁵⁴ Kansainväliset Situationistit puhuivat 1950-luvulla avantgarden kuolemasta ja kritisoivat 1960-luvun taide-ilmioita vesittyneeksi avantgardeksi.⁵⁵ Situationistien mukaan ihmiset pitäisi saada huomaamaan, että heidän omat kokemukset ovat arvokkaampia kuin taiteen välittämät korvikekokemukset. Heidän käsityksensä mukaan taide oli muuttunut osaksi kapitalistista tavarantuotantoa ja "spektaakkelin yhteiskuntaa", jossa ihmiset pakotettiin sivustakatsojan rooliin. Sen vaihtoehtona voi olla vain vallankumouksellinen luovuus, joka luo teosten sijaan tilanteita, situaatioita.

Harold Rosenbergin mukaan taiteilijoista oli 1960-luvun alkuun mennessä tullut tuotteita omine tuotemerkkeineen, päällimmäisenä arvona "New".⁵⁶ Douglas Cooperin mukaan 1960-luvulla laadulla ei ollut enää mitään merkitystä, ja kaikenlaiset epämääräiset yritykset ja tuotteet hyväksyttiin avantgardeksi, kunhan ne menivät vain kaupaksi, sillä avantgardesta oli tullut tuotemerkki. Taiteen pitäisi palata aitouteen, alkuperäisyyteen ja puhtaaseen luomiseen. Tällaista taidetta ei ollut tarkoitettu suurille massoille, vaan pienelle elitistiselle ryhmälle.⁵⁷ Eteneminen, liike oli useimpien kriitikoiden mielestä jähmettynyt juuri 1960-luvulla. Monet näkivät 1960-luvulla avantgarden menettäneen aidon luovuutensa ja saavuttaneen päätepisteensä. Varsinkin historiallisen avantgarden puolustajat näkivät neoavantgarden onttona plagiaationa. Hausmannin mukaan juuri dada oli ollut herkkä kaikelle satunnaiselle ja 'luovalle välinpitämättömyydelle', ja edustanut täten aitoa avantgardea.⁵⁸ Rosenbergin mukaan avantgardeen kuuluu lyhytikäisyys ja ohimenevyys. Se, että taidehistoria pelastaa näitä teoksia, vahingoittaa avantgarden olemusta ja pakottaa sen kieltämään itsensä.⁵⁹ Hans Enzensberger kritisoi neoavantgardismia eksperimentalismista, joka ei voi olla taiteellisen avantgarden päämäärä vaan väline päämäärän toteutumiseen.⁶⁰

Clement Greenberg oli jo vuonna 1939 varoitellut, että avantgarde oli lopullisesti menettämässä asemansa kitschille, josta viihdeteollisuus sai voimansa. Avantgarde oli eliitin taidetta, jolla ei ollut muuta tehtävää kuin käsitellä taiteen olemista, kun taas kitsch teki tuotteen taiteen tuottamista tunteista ja

53 Lyotard 1986a, 147, 154.

54 Hausmann 1964, 801.

55 Pyhtilä 1999, 41.

56 Shapiro 1977, 139.

57 Cooper 1994, 823.

58 Hausmann 1964, 800.

59 Rosenberg 1967, 83.

60 Enzensberger 1997, 259.

muunsi ne myytäviksi elämyksiksi. 1950-luvulla avantgarden perinne ja kitsch lähenivät toisiaan. Tätä kehitystä yrittivät vastustaa sellaiset liikkeet kuten CoBrA ja Kansainväliset situationistit. CoBrAn mukaan todellinen luovuus ei muutu taiteelliseksi tuotannoksi, vaan se on tavanaistumisen ja vieraantumisen kriittikkä.

Taiteilijaryhmä Fluxus löysi taiteen marginaalin ja rajan sieltä, mihin Duchamp ja muut dadaistit olivat sen siirtäneet. Fluxus-ryhmän perustivat 1960-luvun alussa Nam June Paik (1932–2006) ja George Maciunas (1931–1978) Vuonna 1962 ryhmään liittyi saksalainen kuvanveistäjä- ja happeningtaiteilija Joseph Beuys (1921–1986), josta tuli merkittävä avantgarden johtohahmo 1960-luvun eurooppalaisessa avantgardessa. Vaikka hän vastusti taiteilijoiden henkilökulttia, rakensi hän taitavasti itsestään henkilökultin, jonka varaan ryhmän toiminta nojasi. Toiminnassaan Beuys pyrki saamaan yleisön aktiivisesti osallistumaan happeningiin ja keskustelemaan taiteilijan kanssa. Hän pyrkii luomaan uudenlaista vuorovaikutteista suhdetta yleisöön.⁶¹ Tässä esitystavassa tärkeän osan muodosti taiteilijan ja yleisön välinen vuoropuhelu, jossa lopputulos muodostui katsojan ja taiteilijan yhteisestä kokemuksesta. Taide ei enää ollut pelkästään silmän taidetta, vaan siitä tuli mielen taidetta. 1960-luvun vaihteessa taiteen perinteiset muodot väistyivät yhä suuremmassa määrin ja taide etsi uusia sisältöjä sekä ilmaisumuotoja taiteilijan ajatusten ilmaisulle.

Marcel Duchamp oli etsinyt uutta ideaa taiteesta ja uutta tapaa tarkastella taidetta. Hän pyrki ready-made-taiteessaan siirtämään taiteen visuaalisuuden maailmasta mielen ja älyn palvelukseen. Hän liitti sanan kuvaan uudella avantgardistisella tavalla ja hänen ready-made-teoksiaan voi pitää kielellisiä ja visuaalisia aineksia yhdistävinä teoksina. Duchamp käsitteli sanoja kuten esineitä ilman merkityksiä. Hänen taiteensa avantgardismi liittyi kuvan ja sanan suhteen uudelleen määrittelyyn. Duchamp keksi menetelmän, jolla yhdistää kuvaa ja sanaa luovalla ja yllätyksellisellä tavalla. Taide edustaa alkuperäistä avantgardismia, joka merkitsi vapautta rajoittavista säännöistä ja vapautta kohdata tuntematon luovassa prosessissa. Myös Duchampin taiteessa tuli esiin taideteoksen, tekijän ja katsojan välinen uusi suhde. Tässä uudessa ajattelussa katsoja täydentää teosta reagoimalla siihen intuitiiviseksi ilman mitään luokitteluja mieltymyksiä. Duchampin taide oli 1960-luvulla monipuolisen kiinnostuksen kohteena ja hänen taiteensa innosti useita 1960-luvun taiteilijoita sekä New Yorkissa että Euroopassa, esim. Tinguelyn veistoksista löytyy yhtymäkohtia Duchampin taiteeseen.

Vaikka neoavantgardea syytettiin historiallisen avantgarden plagioinnista, syntyi 1960-luvun vaihteessa myös uutta neoavantgardea sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa. Tähän vaikutti osaltaan uusi historiallinen konteksti. Nämä uudet taiteelliset ilmaisut sisälsivät oman aikansa kannanottoja taiteen ja yhteiskunnan ilmiöihin. Monet happeningit, sodan ja väkivallan vastaiset mielenilmaukset liittyivät 1960-luvun avantgardeen ja ne sisälsivät usein myös po-

⁶¹ Ratcliff 1991, 149.

liittisen pyrkimyksen. Uudet suuntaukset kuten informalismi, uusrealismi ja uusdadaismi sisälsivät yhteiskunnallista ironiaa, elämän absurdateetin pohdintoja, seksuaalisuutta, kuolemaa ja elämän utopioita. Taiteen käsite muuttui, mistä tahansa saattoi tehdä taidetta ja kuka tahansa saattoi olla taiteilija.

Avantgarden voi nähdä myös Hal Fosterin tavoin jälkikäätiseksi rakennelmaksi, jolloin vallankumouksellinen voi osoittautua sellaiseksi vasta seuraustensa ansiosta. Tällä perusteella Foster väittääkin, että "historiallinen", radikaalina pidetty liikehdintä tuli "itseksensä" vasta 1950- lukujen tulkintojen myötä. Tämän ajatuksen perusteella neoavantgarde ei ollutkaan alkuperäisen avantgarden epäautenttista kopiointia, vaan tuotti uutta avantgardea.⁶² 1950- ja 1960-luvuilla syntyi myös uusia avantgardistisia liikkeitä ja suuntauksia kuten Pariisin opiskelijakapinaan liittynyt situationistinen liike, brittiläinen punk, amerikkalainen happening-kulttuuri, uusdadaismi ja uusrealismi, minimalismi ja pop-taide. Kaikki nämä suuntaukset vastustivat perinteitä ja olivat uutta ilmaisua etsivää taidetta. Ne olivat kulttuurisessa oppositioasemassa valtavirtaa vastaan, muodostuivat pienryhmistä ja niiden elinkaari päättyi liikkeiden voimavarojen loppumiseen. Avantgarden ei olekaan tarkoitus institutionalisoitua, vaan julistautua kuolleeksi, kun se on tullut tiensä päähän. Avantgarden kuolemasta on puhuttu varsinkin neoavantgarden yhteydessä, jolloin ainoana oikeana avantgardena on pidetty historiallista avantgardea.

Lyotardin ajattelun mukaan avantgarde on olemassaoleva tila, jossa tietoisesti pyritään muuttamaan taiteen traditioita. Tämä tulee esiin myös postmodernismissä. Hänen mukaansa

*"postmodernia on se, mikä kieltäytyy oikeiden muotojen lohdusta, maun konsensuksesta, joka sallisi mahdollittoman kohdistuvan nostalgian, yhteisen hyväksymisen; se etsii uusia esitysmuotoja, ei nauttiakseen niistä, vaan tehdäkseen selvemmin aistittavaksi, että on olemassa sellaista, mitä ei voi esittää."*⁶³

Postmoderni ei ole historiallinen aikakausi tai jakso, joka olisi alkanut modernin jälkeen. Lyotardin mukaan moderni aina implikoi postmodernia, sillä moderni teetti tai moderni aikakokemus ymmärretään itsensä ylittämisen impulssina ja pääsemisenä tilaan, joka on jokin muu kuin se itse.⁶⁴ Tämä ajattelu, jossa postmoderni liittyy kulttuuriseen monimutkaisuuteen ja eriytymiseen, kuuluu myös ajatus, ettei ole enää olemassa yhteisiä historiallisia metakertomuksia, narratiiveja kuten modernismissä uskottiin. Lyotardin ajattelussa on tärkeää, että avantgardistinen taide ei ole mikään erityinen jakso taiteen historiassa, vaan avantgardistinen asema on periaatteessa aina olemassa, sillä postmoderni on modernin syntymän tilaa ja tämä tila on pysyvä.⁶⁵ Avoimuus nykyhetkelle liittyy Lyotardin ajattelussa avantgardeen. Avantgarde on modernin itsestään harjoittamaa läpikäymistä – reflektointia. Postmoderni on osa modernia, se on

⁶² Foster 2001, 7–10.

⁶³ Lyotard 1986a, 156.

⁶⁴ Lyotard 1991, 25–26.

⁶⁵ Lyotard 1986a, 154.

modernin "uudelleenkirjoittamista" – sen kritiikkiä ja radikalisoimista.⁶⁶ Lyotardin ajattelussa perinteen muuttamista pidetään välttämättömänä, joka edellyttää jatkuvaa kriittistä suhtautumista traditioon. Lyotard korostaa avantgarden perinteen jatkuvuutta ja sen merkitystä estetiikassa. Lyotardin luomaan käsitteeseen postmoderni ylevä liittyy jatkuva pohdinta nykyhetken tapahtumisen ehdoista ja avantgarden merkityksestä ja asemasta nykytaiteessa.

⁶⁶ Siivonen 1992, 26-27.

2 "SILMÄ ON VILLI" - KATSE SURREALISMIIN

2.1 Katsaus surrealismin historiaan

Surrealismi oli viimeisin kolmesta radikaalista avantgardeliikkeestä, joka syntyi Euroopassa ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Futuristien ja dadaistien aloittama avantgardistinen liike sai surrealismissa yksilökeskeisemmän ja lyyrisemmän muodon verrattuna aikaisempiin suuntauksiin, vaikka surrealismiin liittyi myös yhteiskuntakriittinen ja poliittinen pyrkimys. Surrealismi syntyi kirjailijoiden ja runoilijoiden piirissä. Ensimmäisenä surrealistisena teoksena pidetään André Bretonin (1896–1966) ja Philippe Soupaultin (1897–1990) vuonna 1920 yhteistyönä syntynyttä kirjaa *Les champs magnétiques*, joka oli syntynyt surrealistien pitämässä erilaisissa yhteisissä istunnoissa. Näissä istunnoissa he olivat kuunnelleet 'alitajunnan sanelua' ja kirjoittaneet muistiin sana-assosiaatioita, jotka olivat vapautettu järjen kontrollista ja logiikan vaatimuksesta käyttäen surrealistien omaksumaa tekniikkaa automatismia (*l'écriture automatique*)⁶⁷.

Bretonin kehittäi edelleen surrealismin ohjelmaa ja julkaisi surrealismin ensimmäisen manifestin *Manifeste du Surréalisme 'n* vuonna 1924. Samana vuonna ilmestyi myös aikakauslehti *La révolution surréaliste*, joka ilmestyi vuoteen 1929 saakka. Lehdessä julkaistiin vuonna 1929 surrealismin toinen manifesti. 1920-luku muodostui surrealistien historiassa yksilön vapautta etsiväksi kaudeksi, jossa freudilainen psykoanalyysi auttoi ihmistä tunkeutumaan mielen syvyyksiin ja tuntemaan ihmisen alitajuntaa hallitsevia voimia. Ihmisen ego haluttiin vapauttaa sitä kahlehtivista esteistä. Breton pohti ensimmäisessä manifestissa myös unen merkitystä sekä unen ja todellisuuden uutta kohtaamista absoluuttisessa realiteetissa; surreeliteetissa (*surréalité*).⁶⁸ Ensimmäisessä manifestissa Breton korosti runouden vapauttavaa voimaa ja toisessa manifestissa vapauden pyrkimys laajeni koskemaan kaikkea inhimillistä ilmaisua. Bretonin mukaan ei ainoastaan kieli, vaan myös kuvataide pystyi muuttamaan todellisuutta ja luomaan uutta. "Silmä on villi", julisti Breton vuonna 1927 arvioides-

⁶⁷ Breton 1969, 62.

⁶⁸ Breton 1996, 23–24. Mundy 2001, 6–7.

saan surrealismiin ja maalaustaiteen yhteyttä. Myös kuvataiteessa tuli katsoa sisimpäänsä ja antaa sisäisten mallien ohjata itseään välittämättä ulkopuolisen todellisuuden tarjoamista rajoitetuista muodoista.⁶⁹

Vuonna 1934 Breton määrittelee surrealistisen taiteen keskeisiksi työskentelytavoiksi psyykkisen automatismin eri muodoissaan sekä Dalin kehittämän paranoidis-kriittisen toiminnan.⁷⁰ Ensimmäinen surrealistien näyttely Exposition surréaliste pidettiin Pariissa 1925 Galerie Pierre Loebissä. Näyttelyyn osallistuivat Hans Arp (1887–1966), Giorgio de Chirico(1888–1978), Max Ernst (1891–1976), Paul Klee (1879–1940), Man Ray (1890–1976), André Masson (1896–1987), Joan Miró (1893–1983), Pablo Picasso ja Pierre Roy (1880–1950).⁷¹ Näyttelyyn osallistui hyvin erilaisia taiteilijoita, joukossa myös entisiä dadaisteja. Surrealismista ei voidakaan puhua yhtenäiseen tyyliin perustuvana koulukuntana, vaan surrealistejä yhdisti tietty mielentila ja elämäntapa.⁷² Surrealismissa muodolla ei ole tärkeä merkitys, vaan sisällöllä. Kuvataiteen tehtävänä oli ihmiselle entuudestaan tuntemattomien todellisuuksien paljastaminen.

Bretonin surrealismiin teoriaan kuului myös marxilainen vallankumous, jota surrealistinen vallankumous täydentäisi. Mutta hänen ei onnistunut yhdistää surrealismia ja marxilaista vallankumousta tavalla, joka olisi johtanut onnistuneeseen lopputulokseen. Mutta surrealistit osallistuivat poliittiseen ja sosiaaliseen kapinaan. He tukivat Marokon kapinaa Ranskan siirtomaavaltaa vastaan. Vuonna 1927 Breton liittyi yhdessä Aragonin, Péret'n, Eluard'n ja Unikin kanssa Ranskan kommunistiseen puolueeseen toiveena yhdistää poeettinen ja poliittinen taistelu. Politisoituminen tarkoitti sitä, että vain proletariaatin vallankumous saattoi luoda edellytykset surrealistien tavoitteiden saavuttamiseksi.⁷³

1930-luku oli surrealistisessa liikkeessä yhteiskunnallisen aktiivisuuden lisäksi taiteellisesti aktiivista aikaa. Surrealismi laajeni täyteen mittaansa ja muuttui aidosti kansainväliseksi liikkeeksi. Belgiaan oli perustettu surrealistinen ryhmä jo vuonna 1926, 1928 Romaniaan, 1930 Jugoslaviaan, 1932 Kanarian saarille, 1934 Tsekkoslovakiaan ja Egyptiin, 1936 Englantiin ja 1938 Japaniin.⁷⁴ Pohjoismaissa Ruotsissa ja Tanskassa perutettiin ryhmät jo vuonna 1929. Kun Skoonen taidemuseossa Lundissa järjestettiin vuonna 1937 näyttely Surrealism i Norden, oli Norjasta mukana kaksi taiteilijaa ja Suomesta ainoastaan yksi, Otto Mäkilä.⁷⁵

Kun toinen maailmansota syttyi vuonna 1939, pakenivat monet surrealistit New Yorkiin. Amerikkaan muuttivat mm. André Breton, Roberto Matta (1911–2002), Max Ernst, Salvador Dali (1904–1989) ja André Masson. Aikaisemmin

⁶⁹ Breton 1972, 1-4; Breton 1965, 1-3.

⁷⁰ Breton 1992, 491.

⁷¹ Rubin 1968, 205.

⁷² Waldberg 1978, 45. Bretonin mukaan surrealistista ilmaisua löytyy myös varhaisimmista vuosisadoista. Hän mainitsee esim. Uccelon, Seurat'n, Moreau'n, Danten, Hugon ja Chateaubriandin taiteilijoista, joiden teoksista löytyy surrealistisia elementtejä. Historia osoittaa, että kautta aikojen on ollut taiteilijoita, jotka ovat olleet kiinnostuneita unista, yliluonnollisista ilmiöistä ja absurdista. (Klingsöhr-Leroy 2004, 6).

⁷³ Remy 1987, 21, Vihanta 1992, 16.

⁷⁴ Remy 1987, 25.

⁷⁵ Vihanta 1992, 18.

1930-luvulla olivat Amerikkaan muuttaneet esim. Josef Albers (1888–1976) sekä Hans Hofmann (1880–1966). Eurooppalaisilla vaikutteilla oli suuri merkitys amerikkalaisen taiteen kehitykseen toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen. Yhdysvalloissa surrealismin oli vaikuttamassa amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin syntyyn. Monet amerikkalaiset taiteilijat kuten Jackson Pollock, Barnett Newman (1905–1970) ja Arshile Gorky (1904–1948) omaksuivat surrealistien alitajunnan ja automatismin merkityksen taiteen uusina menetelminä.⁷⁶ Mutta myös eurooppalaiset omaksuivat uutta sisältöä surrealisminsa. Breton ja Ernst kävivät hope-intiaanin luona 1940-luvulla ja oleskelivat heidän keskuudessaan perehtyen intiaaniheimojen myyttisiin kertomuksiin ja laajensivat siten surrealismin poeettisia lähteitä.⁷⁷

Surrealistisen liikkeen kolmas vaihe alkoi Bretonin palattua vuonna 1946 takaisin Ranskaan. Tällöin hän halusi irrottaa surrealismin irti kaikista puoluepoliittisista sidonnaisuuksista ja palata lähemmäksi 1920-luvun ajatusmaailmaa. Tähän viittaavat stalinismin vastustaminen, uusi kiinnostus utopistisia teorioita kohtaan, uudelleen aloitettu alkemian ja okkultismin tutkiminen sekä mielisairaiden taiteen tutkimus. Surrealistit jatkoivat kuitenkin yhteiskunnallista osallistumista ja kapinointia osallistuen kaduilla uusfasismia, ydinpommeja, Indokiinan ja Algerian sotaa vastaan. He jatkoivat taisteluaan luodakseen mahdollisimman edulliset edellytykset ihmisen koko persoonallisuuden vapaalle ilmaistulle. Surrealistinen liike päättyi Bretonin kuolemaan vuonna 1966. Sen sijaan surrealistinen taide elää yhä tänä päivänä pyrkien eroon kaikista rajoituksista ja ihmisen vapaan luovuuden esteistä.⁷⁸

2.2 Yhteisen estetiikan puute loi surrealistisia polkuja

Suomeksi surrealismin tarkoittaa ylirealismia, jossa etsittiin uusia tapoja nähdä todellisuus. Surrealismin perustana on usko tiettyjen, tähän saakka laiminlyötyjen assosiaatiomuotojen ylempään todellisuuteen, unien kaikki voipaisuuteen, ajatuksen pyyteettömään leikkiin. Se pyrkii romuttamaan täydellisesti muut psyykkiset mekanismit ja asettumaan niiden tilalle ratkaistaessa elämän keskeisiä ongelmia.

Surrealistisen liikkeen johtaja André Breton opiskeli ensin lääketiedettä ja hoiti ensimmäisen maailmansodan aikana mentaalisesti sairaita. Hän kiinnostui Freudista, alitajunnasta ja unista. Bretonin muotoilema surrealismin otti tehtäväkseen lisätä ihmisen itsetuntemusta. Sen mukaan oli pyrittävä näkemään itsessään kaikki torjuttu, pinnan alle painettu. Automaattikirjoitus oli eräs väline tähän päämäärään. Surrealisti etsii tarkastelupistettä, jossa uni ja valve eivät ole vastakohtia, vaan kohtaavat surreaaliteetissa. Bretonin käsityksen mukaan *”tulevaisuudessa nämä kaksi tilaa, uni ja todellisuus yhdistyvät toisiinsa ja muodostavat*

⁷⁶ Joselit 2003, 9–10.

⁷⁷ Rubin 1968, 215.

⁷⁸ Gale 1999, 412–413.

uuden absoluuttisen realiteetin, 'surrealiteetin'.⁷⁹ Surrealismien manifestissaan hän kirjoittaa:

"Uneksivan ihmisen mieli on täysin tyytyväinen siihen, mitä hänelle tapahtuu. Ahdistavaa kysymystä mahdollisuuksien rajoista ei enää esiinny. Tapa, lennä nopeammin, rakasta niin paljon kuin jaksat. Ja jos kuolet, niin etkö ole varma, että heräät jälleen kuolleiden luona? Anna johtaa itseäsi, tapahtumat eivät siedä sinun puuttuvan itseensä. Sinulla ei ole nimeä. Kaikki on mittaamattoman helppoa."⁸⁰

Unen avulla saattoi saavuttaa toisia tiloja (*états seconds*), jotka olivat todellisimpia (*surréels*) kuin todeksi kutsuttu maailma. Samoin sattuma oli surrealisteille kaunista ja sen avulla saattoi myös unen lailla saavuttaa surrealiteetin.⁸¹

Unen ja todellisuuden yhdistyminen tapahtuu myös Bretonin runokuvissa. Runokuvien outous ja hämmentävä todellisuus kuvaavat mielen vapaata kulkua. Runokuvassa asiat yhdistyvät ohi ihmismielen loogisten ja totunnaisten ajatusmallien. Sattuma, fantasma, uni, heure ja hallusinaatio muodostuivat tärkeiksi lähteiksi surrealistisessa kokemuksessa sekä myös surrealistisessa taiteessa.

Surrealisteilla ei ollut yhteistä estetiikkaa, vaan yhteinen päämäärä, joka salli ja mahdollisti hyvin erilaiset tyylipiirteet esim. kuvataiteessa. Psykkisen automatismin sekä Dalin kehittämän paranoidis-kriittisen menetelmän lisäksi piirtäminen, *cadavre exquis*-yhteispiirustukset⁸² ja kollaasi-tekniikka olivat välineitä päästä järjen kontrollin ulkopuolelle ja löytää tiedostamaton. Surrealistisissa teoksissa, esineissä ja sattumissa on olennaisinta niiden hämmentävyys. Tämä tarkoittaa asioiden irrottamista niiden tavanomaisista yhteyksistä luomalla sellaisia uusia yhteyksiä, jotka paljastavat aiemmin tuntemattomia todellisuuksia. Surrealistit muuttivat myös tavanomaisia esineitä oudoiksi ja hämmentäviksi, jolloin ne menettävät tuttuutensa ja muuttuivat surrealistisiksi esineiksi. Breton käyttää tästä menetelmästä termiä *dépaysement systématique* (systemaattinen hämmentäminen) Breton mukaan juuri Ernstin kollaasien yhteydessä tapahtui 'systemaattisesta hämmentämisestä', jossa taiteilija on luonut todellisuuden irrottautumalla asioiden tavanomaisista yhteyksistä. Max Ernstin kollaasit vievät meiltä normaalit viitekehykset. Esineiden tuttuus tekee ne tavallaan näkymättömiksi ja huomaamattomiksi. Tuttuus ikään kuin muodostaa verhon niiden eteen, jonka väistyessä näemme ne hämmentyneinä ensimmäistä kertaa. Ernst yhdisti kollaaseissaan sattuman ja valinnan. Hän pyrki toteuttamaan surrealistisen kuvan tärkeitä tehtäviä; demystifikaatiota, näennäisyyksien kyseenlaistamista, valitsevan arvomaailman kritisointia ja piilossa olevan todellisuuden etsimistä. Surrealistisen esineen ja kollaasin tuli Bretonin mukaan

⁷⁹ Breton 1996, 3

⁸⁰ Breton 1996, 31.

⁸¹ Kaitaro 2001, 97–98.

⁸² Breton 1965, 288. Tässä surrealistien seuraleikissä "ihana raato" osallistujat tekevät yhdessä piirroksia tai lauseita ilman, että kukaan näkee muiden osuutta ennen kuin teos on valmis. Leikki on saanut nimensä ensimmäisestä näin tuotetusta lauseesta: "Ihana raato juo uutta viiniä". (Kaitaro 2001, 100).

johdattaa kohti alitajuntaa ja tiedostamatonta elämän kokemusta. Ernst antoi kollaasille surrealistisen merkityksen, jolloin kollaasi voi toimia metaforisesti.⁸³

Surrealistit suosivat kollaasi-tekniikan käyttöä ja kehittivät uusia sovelluksia soveltaen surrealismien tavoitteita. 1930-luvulta lähtien surrealistien näytelyissä oli esillä näitä hämmäntäviä surrealistisia esineitä. Näitä esineteoksia ovat esim. Meret Oppenheimin *Turkiskuppi ja vati* (1936), Oscar Dominguezin *Conversion of Energy (Le Tireur, 1935)*, Pablo Picasson *Nainen* (1930–1932) ja Salvador Dalin *Rainny Taxi* (1938).⁸⁴ Muita surrealistien kehittämiä tekniikoita olivat 1930-luvulla Oscar Dominguezin *décalcomanie*, Wolfgang Paalenin keksimä *fumage*.⁸⁵ Surrealistisia keksintöjä olivat esim. Kurt Seligmanin tekemät *ultrakalusteet*, Gordon Onslow-Fordin *coulage* ja William Hayterin kontrapuntinen maalausvärin käyttö automaattisissa kaiveruksissa.⁸⁶ Max Ernstin kehittämä *frottage*-menetelmä (1925) antoi mielikuvitukselle ja sattumalle suuren osuuden. Tässä tekniikassa väri hangataan jollekin tekstuuripinnalle asetettuun paperiin sattumanvaraisesti ja taiteilija hahmottaa niistä erilaisia kuvioita.

Surrealismi uudisti monella tavalla taiteilijoiden ilmaisukeinoja sekä muutti taiteen ja todellisuuden välistä suhdetta. Surrealistit kehittivät psyykkisen automatismin käytännön tasolle. Siitä tuli taiteilijoiden käyttämä ilmaisutapa, jossa alitajunnan ja toiminnan välillä vallitsee välitön vastaavuus. Toiminta saattoi olla runollista tai kuvallista, eikä sitä ohjannut mikään tietoinen kontrolli. Miró (1893–1983) kuvaa työskentelyään seuraavasti:

”Mikä yllättävin sattumus saattaa tuoda mieleeni mitä odottamattomia asioita. Sitten kun tämä ensimmäinen hetki on mennyt ohi panen aloittamani taulun syrjään, seinää vasten käännettynä, ja jatkan olemistani, mutta tunnen että se ’työskentelee’ minussa. Sitten jonain päivänä ja jollain aivan odottamattomalla tavalla jokin seikka irtoaa. Ryhdyn jatkamaan taulua ja sitä mukaa kun edistyn, uusia asioita tulee esiin joukoittain. Olen kuin humalatilassa. Minä maalaan sillä tavalla.”⁸⁷

Lisäksi hän toteaa:

”Aloitan aina taulun seurauksena eräänlaisesta iskusta, jonka minulle antaa jokin aineellinen seikka, kuten esimerkiksi taulun kehys, tai itse tämän kehysten materiaali, tai sitten eräänlaisen napsahduksen seurauksena tietämättä itse miksi. Rimbaud kutsuu sitä ”kipinäksi”... Minulle sattuu, että tämä napsahdus tapahtuu kun istun kahvilassa tai ties missä, kaukana kotoani. Otan silloin ensimmäisen paperinpalan joka sattuu käteeni ja paperin puutteessa merkitsen vaikka tupakka-askin kanteen sen mitä tunnen.”⁸⁸

Surrealisteilta Miró sanoo oppineensa uudenlaisen suhteen tekemiseensä. Hän hylkäsi kaikki älyperäiset järkeilyt ja antoi työskentelynsä kulkea kohti välitöntä ilmaisua. Myös metafyyssisen koulukunnan edustaja Giorgio de Chirico korosti järjen ja logiikan hylkäämistä. Hänen mukaansa:

⁸³ Breton 1992, 305.

⁸⁴ Rubin 1968, 143-146, 152, 155.

⁸⁵ Rubin 1968, 111, 139-140. Klar, Te Duits, Wood 2007, 301.

⁸⁶ Remy 1987, 24.

⁸⁷ Vallier 1984, 100.

⁸⁸ Vallier 1984, 99.

”Jotta taideteos olisi todella kuolematon, sen täytyy astua inhimillisten rajojen yli: siltä puuttuu silloin järki ja logiikka. Vain silloin se voi lähestyä unta, lapsen yksinkertaista näkemistapaa. Syvällisimmän teoksen taiteilija luo olemuksensa kaukaisimmista syvyyksistä. Sitä mitä kuunnellessani kuulen ei merkitse mitään; vain avoimin silmin nähdyllä on merkitystä ja vielä enemmän sillä mitä näen suljetuin silmin.”⁸⁹

Bretonin määritelmän mukaan surrealismin oli ajatusten ilmaisemista vailla minkäänlaista järjen asettamia rajoituksia ja se on kaikenlaisen moraalisen ja esteettisen harkinnan ulkopuolella. Tähän pyritään puhtaalla psyykkisellä automatismilla, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellinen toiminta. Surrealismin määritelmä sallii hyvin heterogeenisen ilmaisutavan ja sillä ei ole mitään muuta yhtenäistä määritelmää taiteen kriteerioksi. Surrealismissa on ollut sen historian ajan hyvin erilaisia taiteilijoita. Surrealismi on mahtunut André Massonin automaattipiirustukset, Joan Mirón narratiivinen abstraktionismi, de Chiricon, Salvador Dalin, René Magritten (1898–1967) ja Paul Delvaux’n (1897–1994) figuratiivinen maalaus, Jean-Paul Riopellen (1923–2002) automatismi, Roberto Mattan ’psykomorfologiset’ ja Yves Tanguy’n (1900–1955) unenomaiset maisemat, Hans Arpin orgaanisiin muotoihin pohjautuva taide ja Picasson monimuotoiset fantasiaateokset.

Surrealismin oli dadan tavoin kansainvälinen liike ja vaikutti sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa. Sotaa pakooneet surrealistit, vaikuttivat maailman taidekeskuksen siirtymiseen Pariisista New Yorkiin. Monet amerikkalaiset taiteilijat omaksuivat eurooppalaisesta surrealismista aineksia, jotka sovelsivat omaan työskentelyynsä. Automatismi kiinnosti varsinkin Gorkya, de Kooningia ja Pollockia. Ernstin aloittama tiputusmenetelmä kiinnosti erityisesti Pollockia, joka kehitti siitä oman spontanismin liittyvän ilmaisun. Abstraktin ekspressionismin synnyssä oli vaikuttamassa eurooppalaiset taidesuuntaukset. Näihin yhdistettiin myös vaikutteita Amerikan intiaanikulttuureista sekä Oseanian saarten alkukantaisista kulttuureista. Surrealisteja kiinnosti primitivismi ja alkukantaisen kulttuurien esineistö. Näissä kulttuureissa kiehtoivat esi-
neiden maagiset ominaisuudet ja alkukantaiset muodot.⁹⁰

Surrealistien taiteeseen on kuulunut kapina, toivo, hullu rakkaus, kauhu, sattuma, outous, hämmennys, uni, halu, kuolema, yksinäisyys, melankolia, eros ja pelko. Näitä samoja piirteitä siirtyi sodan jälkeiseen eksistentialiseen taiteeseen. Sodan jälkeinen ahdistus, vieraantuminen ja yksinäisyys sekä henkilökohtaiset kauhun, tuskan, menetyksen- ja pelon kokemukset korostuivat monien sodan jälkeisten taiteilijoiden teoksissa. Bretonin luoma surrealistinen liike ei enää sodan jälkeen omannut samaa radikaalia avantgardismia kuin 1920-luvulla. Uusin suuntaus löytyi eksistentialistisesta taiteesta, art brutista sekä

⁸⁹ Rosenstock 1982, 117.

⁹⁰ Rhodes 1997, 185, 188–189. Myös Kauko Lehtistä on kiinnostanut primitivismi ja alkukantaisien kulttuurien esineistö. Lehtistä on kiinnostanut primitivismissä lähinnä teosten käsityönomaisuus eikä niiden maagiset ominaisuudet. Lehtinen ei näe näissä alkukantaisissa taidemuodoissa mitään surrealistista.

informalismista. Eksistentialismi ja Jean-Paul Sartren (1905–1980) ajatukset kuvasivat hyvin sodan jälkeisestä pessimismistä ja ihmisen kohtaloa.

2.3 Surrealismi Suomessa

Suomen taide-elämää 1920-luvulla Pariisissa syntynyt surrealismi ei lähemmin koskettanut. Suomessa oli hyvin epämääräinen käsitys surrealismista ja sen taustoista. Se yhdistettiin milloin kubismiin milloin ekspressionismiin tai maagiseen realismiin. Sen liittäminen suomalaiseen taiteeseen tuntui vaikealta. Suomessa ensimmäisiä uusien kansainvälisten ajatusten omaksujia oli 1920-luvulla taiteilijaryhmä Tulenkantajat. Tulenkantajien vaikutuksesta kiinnostus yksilön minän korostamiseen ja psykologiseen tulkintaan näkyi myös kuvataiteessa. Tämä tulee esiin taiteilijapiirissä vaikuttaneen Väinö Kunnaksen (1896–1929) 1920-luvulla maalaamissa teoksissa. Olavi Paavolainen löysi Kunnaksen muistonäyttelyn töistä 'superrealismia'.⁹¹ Myös 1920-luvun Otto Mäkilän maalaukset edelsivät ns. Turun koulun surrealismia. Samoin Sulho Sipilän (1895–1949) teoksissa nähtiin surrealismien vaikutusta.⁹² Mutta varsinaisesti mitään yhteyttä pariisilaiseen surrealismiin on vaikea löytää. Vaikka Otto Mäkilä opiskeli 1930-luvun alussa Pariisissa, ei hän ollut innostunut tästä radikaaliliikkeestä. Edwin Lydén oli saanut oppinsa Saksasta ja erityisesti hänen ajatuksensa vaikuttivat Turun koulun henkiseen sisältöön.

Halmstad-ryhmän näyttely vuonna 1934 ja Pro Arten näyttely syksyllä 1935 Taidehallissa Helsingissä saivat osakseen kielteistä arvostelua. Surrealismia ei oikein osattu määritellä. Onni Okkonen piti Otto Mäkilää lahjakkaana modernistina, jolla oli lyyristä tunnetta ja omaperäistä fantasiaa. Pariisilaisen surrealismien ja Bretonin ajatuksia ei löydy suomalaisesta taiteesta. Ulla Vihannan mukaan Lydén tuntui johdonmukaisesti ja tietoisesti välttäneen käsitettä surrealismi turkulaisen modernismin ja Otto Mäkilän yhteydessä. Myöskään Antero Rinteen positiivinen suhtautuminen modernismiin, mutta puutteellinen tietämys surrealismista, ei selventänyt turkulaisen surrealismien olemusta.⁹³

Vuonna 1939 julkaisi Einari J. Vehmas artikkelin "Abstraktista maalausta". Siinä hän liittää Mäkilän taiteen uuteen henkisyYTEEN ja suomalaisen taiteen traditioon. Vaikka Vehmas mainitsee tässä yhteydessä surrealismien, hän ei liitä sitä laajemmin Mäkilän taiteen esittelyyn. Hän käyttää 'surrealistisia' ilmaisuja kuten sielu, kosminen runoilija, tietäjä ja näkijä, lyyrikko, aikansa ahdistuksen ja tuskan tulkki ja symbolisti. Vehmas halusi nähdä suomalaisen surrealismien ekspressionismien sukulaisena.⁹⁴ Ulla Vihannan mukaan Mäkilän ja surrealismien välinen yhteys osoittautui problemaattiseksi heti ensimmäisten taidekriittikien yhteydessä. Myöskään taiteilija itse ei kokenut surrealismia selkeäksi ja juuri

⁹¹ Paavolainen 1930, 33–35.

⁹² Vihanta 1992, 85.

⁹³ Vihanta 1992, 98–100.

⁹⁴ Vehmas 1939, 157–166.

hänelle ominaiseksi suuntaukseksi. Hän kirjoitti Jalo Sihtolalle surrealismista näin:

”Mitä surrealismiin yliheittäminen tulee en osaa siitä paljon sanoa, kun en ole koskaan ohjelmallisesti sitä noudattanutkaan. Kuvittelen olevani jonkinlainen ihminen, jolle intuitio merkitsee – sanoisinko kaikkea. Mitä sitten tulee keinoihin, hyväksyn kaikki, mitkä palvelevat pohjimmaista, hyvin vaikeaselitteistä ‘tarkoitusta’. On valta-aita, polkuja ja polutonkin aluetta.”⁹⁵

Suomessa eivät 1900-luvun avantgardistiset radikaali-liikkeet saaneet tilaa, täällä ei ollut pohjaa eikä tietämystä niiden syntyyn. Se avantgarde-taide, joka vei taiteen pois sen perinteisistä muodoista ja puhui anti-taiteesta, hullusta rakkaudesta, alitajunnan kätkeytyistä voimista, sattuman kauneudesta ja hämmäntävyydestä ei saavuttanut suomalaista kuvataidetta. Suomalainen surrealismi pohjautui taiteemme perinteiseen arvomaailmaan ja traditioon.

2.4 Turun koulu – modernismin ja surrealismien varhainen aivot

Vanhana satamakaupunkina Turun yhteydet merentakaisiin kulttuurikeskukseen ovat aina olleet luontevia ja vilkkaita. Turusta oli luonnollista suunnata kohti Tukholmaa ja siitä eteenpäin kohti Eurooppaa. Turku oli avoin läntisille vaikutteille. 1920- ja 1930-luvulla Turku alkoi erottua kuvataiteessa kansainvälisen modernismin suunnannäyttäjänä Suomen taide-elämässä.⁹⁶ Turun koulun perustajan ja kansainvälisten vaikutteiden tuojan Edwin Lydénin ansiosta Turun taiteen omaleimaisuus ja suomalaisen modernismin historia kietoutuivat yhteen. Lydén ja myöhemmin Otto Mäkilä vaikuttivat Turun koulun henkisen ilmapiirin ja taiteellisen ilmaisun syntyyn ja muotoutumiseen.

Lydénin modernismi pohjautui yksilön omaan maailmankuvaan ja individualismiin. Hänen mukaansa todellisuus ei ollut riittävä lähtökohta taiteelle. Taide syntyi taiteilijan persoonallisen tunteiden kautta ja oli ihmisen sisäisen maailman monipuolista ilmentymää. Taideteoksesta tuli Lydénille tekijän ja kokijan tunteiden kosketuspaikka. Naturalismi merkitsi hänelle modernismin vastakohtaa ja taistellakseen tätä taiteen vanhaa ja väärää näkemystä vastaan hän perusti uuden taiteilijaryhmän Turkuun.⁹⁷ Vuonna 1933 perustetun Pro Arte-ryhmän puheenjohtajana Lydén pyrki eroon ”taantumuksellisesta uusasiallisuudesta” ja loppuun eletystä impressionismista kohti henkeväää surrealis-

⁹⁵ Otto Mäkilän kirje 26.VII.1951 Jalo Sihtolalle. Turun Taidemuseon arkisto.

⁹⁶ Reitala 1982, 442.

⁹⁷ Vihanta 2004a, 15. Lydénin matka Müncheniin ensimmäisen maailman sodan jälkeen vaikutti hänen taidekäsityksensä muuttumiseen yhä abstraktimmaksi. Hän tutustui mm. Paul Kleen modernistisiin väritutkielmiin sekä näki myös Kurt Schwittersin kollaaseja. Lydénistä tuli tärkeä mielipidevaikuttaja ja opettaja, hän rohkaisi taiteellaan, kritiikillään ja kirjoittelullaan turkulaisia taiteilijoita pyrkimyksissä moderniin ilmaisuun. (Jukka Yli-Lassila, Todellisuus ei riitä taiteelle, Edwin Lydén vaikutti merkittävästi Turun modernismin syntyyn. Helsingin Sanomat 17.7.2004.)

mia.⁹⁸ Ryhmä piti vuonna 1934 näyttelyn Turussa, jonka johdosta surrealismin nähtiinkin vahvistuneen turkulaisessa taiteessa.⁹⁹ Vuonna 1935 ryhmä piti näyttelyn Helsingin Taidehallissa. Taidekritiikki suhtautui näyttelyyn kuitenkin melko epäilevästi. Turkulainen taide koettiin läpeensä surrealistisena ja vaikeaselkoisena. Surrealismi nähtiin kätkeytyvän mm. yliaistillisuutta, radikalismia ja jopa vasemmistolaisuutta.¹⁰⁰ Vuosina 1933–1938 artelaiset loivat pohjan Suomen kuvataiteen modernismille, johon monet seuraavien vuosikymmenien taiteilijat vielä 1960-luvulle saakka perustivat näkemyksensä.¹⁰¹ Tämä pieni aktiivinen ryhmä oli 1930-luvulla osaltaan luomassa yhteyksiä kansainvälisiin taidesuuntauksiin ja Euroopan taidekeskuksiin Tulenkantajien tyyliin. Pro Arte nousi aikansa tärkeimmäksi kansainvälisiä suuntauksia edustavaksi suomalaisryhmäksi. Turku oli poikkeuksellinen kaupunki, missä modernismin puolustajat saivat äänensä kuuluviin myös oikeiston lehdissä. Turussa vallitsi sotien välissä harvinaisen vapaa ja liberaali ilmapiiri, joka puolestaan auttoi Pro Arten taiteilijoita toteuttamaan kansainvälisiä pyrkimyksiään.¹⁰²

Turussa vaikutti myös modernismin kannalta erittäin merkittävä taidekriitikko Antero Rinne, joka kirjoitti kuvataidearvosteluja Uuteen Auraan vuosina 1924–1931 ja Suomen Sosiaalidemokraattiin vuosina 1933–1950.¹⁰³ Antero Rinneestä tuli suomalaisen surrealismin innokas puolestapuhuja ja ymmärtäjä. Hänen kirjoituksensa ja myönteinen suhtautuminensa modernismiin ja taiteen uudistajiin edesauttoivat turkulaisen modernismin hengissä pysymistä. Hänen kirjoituksensa rohkaisivat taiteilijoita jatkamaan kielteisistä arvosteluista huolimatta.¹⁰⁴ Vaikka Antero Rinne ei omasta mielestään ollut mikään surrealismin tai modernismin yksinäinen kannattaja, oli hän kuitenkin valokuvauksellisen luonnon jäljentämisen vastustaja. Hänen asenteensa suomalaista modernismia kohtaan oli kuitenkin myönteinen ja tässä ominaisuudessa hän kuului puolustajien harvaan joukkoon.¹⁰⁵

⁹⁸ Aarras 1980, 77; L., Pro Arte -ryhmän näyttely, Uusi Aura 29.9.1934. Lydénin mukaan ”Pro Arte-ryhmä on vapaa uusasiallisuuden taantumuksellisuudesta. Se mitä sillä vielä eräältä osaltaan on vanhaa ja loppuunelettyä, on impressionismia. Tämän rinnalla näkee myös hoippuroimista sinne tänne, uuden ja vanhan välillä. Hänen mukaansa henkevä surrealismin korvaa taantumuksellisen ja heikon uusasiallisuuden.

⁹⁹ Vihanta 1992, 95. Vihannan mukaan Lydénillä oli voimakas tarve korostaa ryhmän olevan vapaa ”taantumuksellisesta uusasiallisuudesta” ja suuntavan kohti henkeväää surrealismin. Ryhmään kuuluivat aluksi Olavi Ahlgren, Karl Ingelius, Niilo Latva, Arvo Lunden, Edwin Lydén, Kalle Rautiainen, Hannes Siivonen, Totti Sorsa, Einari Vehmas, Otto Mäkilä ja Jussi Vikainen. (P.A.e, Uusi turkulainen taiteilijaryhmä Pro Arte. Satakunnan Kansa. 19.11.1933.)

¹⁰⁰ L.W., Turkulainen Pro Arte-ryhmän näyttely Taidehallissa. Ajan suunta. 19.2.1935.

¹⁰¹ Vihanta 1992, 96–99. Vihannan mukaan näyttelyn saaman arvostelun perusteella ei selkiintynyt Pro Arte-ryhmän ja surrealismin suhde ja myös Otto Mäkilän surrealismin jäi epäselväksi ja ristiriitaiseksi. Lydénin mukaan Mäkilän taiteesta henki länsimaisen kulttuurin vapaus ja yksilöllinen kauneus. Lydénin tulkinta pohjautui ekspressionismiin ja uushumanistisiin ajatuksiin. Lydén ei käsitellyt eikä määritellyt kirjoituksissaan turkulaisen modernismin, surrealismin ja Otto Mäkilän taiteen suhdetta.

¹⁰² Reitala 1982, 436, 442.

¹⁰³ Vihanta 1998, 22.

¹⁰⁴ Reitala 1982, 436.

¹⁰⁵ Vihanta 1998, 32.

Antero Rinteen ohella E. J. Vehmas oli modernismin ja eurooppalaisien suuntauksien kannattaja. Hän määritteli vuonna 1945 surrealismia seuraavasti:

”Puhtaimmin formalistisesta tyylistä kubismista lähtenyt surrealismi on oikeastaan nykyaikaista symbolismia, jossa aatteella ja filosofisella näkemyksellä on tärkein sija. Samaa sukua on meidän nuori romanttinen ja mystillinen maalauksemme, jolla tänä keväänä on ollut poikkeuksellinen yleisön suosio. Se on siis jollakin tavoin vastannut ajan kaipausta”¹⁰⁶

Tämä 1940-luvulla voimistunut uusromanttinen suuntaus heijastui laajemminkin suomalaisten surrealistien teoksissa.¹⁰⁷ Turkulaisemmin asian näki kuitenkin Osmo Laine vuonna 1947 Taide-lehden arviossaan: *”Uusi suunta miellettiin juuri sen ”turkulaisen taiteen” edustajaksi, joka loi kaupungille erityisaseman Suomen taide-elämässä.”* Hän totesi turkulaisten liittyvän taidekäsityksessään mannermaiseen surrealismiin ja kubismiin, jonka perustan oli luonut 1930-luvulla Edwin Lyden.¹⁰⁸

Pro Arte-ryhmä hajosi ennen talvisodan puhkeamista, mutta se oli ollut vankka osoitus Turun koulun uusista pyrkimyksistä ja halusta taiteen uudistamiseen. Lydenin kautta uudet vaikutteet tulivat Saksasta ja Otto Mäkilän kautta Ranskasta ja pohjoismaisesta taidetraditiosta. Mäkilän taiteesta tuli ns. turkulaisen surrealismin perusta ja 1930-luvulla turkulaisen taiteen tärkein tunnuspiirre. Taidekriitikko E. J. Vehmas luonnehti Mäkilän osuutta Turun koulun syntyyn vuonna 1939:

”Tuntee kiitollista ihailua nähdessään, että joku on voinut tällaisissa olosuhteissa sitkeästi ja taipumatta seurata omaa rataansa, vaikka se jyrkästi poikkeaa siitä, mitä helsinkiläisestä näkökulmasta katsottuna pidetään modernina suomalaisena maalauksena. Näin on tehnyt turkulainen surrealisti Otto Mäkilä...”

ja Vehmas jatkaa:

”Mäkilän erikoislaatu selittyy osaksi siitä, että hän on kehittynyt ja saanut ratkaisevat vaikutuksensa Turussa, tässä Suomen Halmstadissa, missä Edwin Lyden johdonmukaisesti ja kompromisseihin suostumatta on esiintynyt uuden maalauksen nuhteettomana ritarina. Kaukaa katsottuna hän on voinut näyttää Don Quijotelta, joka taittaa peistään menetetyt asian puolesta, mutta hänen toimintansa ei ilmeisestikään ole vuotanut kokonaan hiekkaan. On hyvin luultavaa, että tulevaisuudessa annetaan hänen työnsä nuoren polven innostajana ja rohkaisijana yhtä suuri merkitys kuin hänen omille saavutuksilleen.”¹⁰⁹

¹⁰⁶ Vehmas 1945, 4.

¹⁰⁷ Vihanta 1993, 19.

¹⁰⁸ Laine 1947, 26.

¹⁰⁹ Vehmas 1939, 157.

Pro Arten hajottua palasivat artelaiset takaisin Turun Taiteilijaseuraan.¹¹⁰ 1950-luvulla oli taas tarvetta perustaa uusia ryhmiä. Otto Mäkilä kokosi ympärilleen vuonna 1950 taiteilijaryhmän, jonka nimeksi tuli Ryhmä 9. Ryhmän tavoitteena oli luoda ehjiä ja rauhallisia näyttelyitä vastapainoksi ajan sekavalle ja kirjavalle taiteen tarjonnalle. Tähän ryhmään kuuluivat Otto Mäkilän lisäksi Kalle Eskola (1912–1998), Harry Henriksson, Otso Karpakka (1914–2005), Viljo Ranta (1906–1994), Liisa Riikkala (1911–1994), Laila Säilä (1908–1995) ja Hilikka Toivola (1904–2002).¹¹¹ Vuonna 1951 Mäkilä kutsui nuoren Kauko Lehtisen mukaan. Otto Mäkilä oli nähnyt Lehtisen *Vihreäkasvoinen omakuva* (1950, kuva 3), joka oli herättänyt Mäkilän mielenkiinnon. Tämä ryhmä oli Lehtiselle se taiteilijayhteisö, jossa hän oppi taiteilijan ammattiin, sai seurata toisten työskentelyä sekä osallistua taidetta koskevaan keskusteluun. Ryhmä järjesti viimeisen näyttelynsä vuonna 1959. Seuraavana vuonna perustettiin uusi taiteilijaryhmä Arte, johon liittyi entisiä Ryhmä 9:n jäseniä kuten Otso Karpakka, Hilikka Toivola ja Kauko Lehtinen. Muita ryhmän jäseniä olivat Alpo Jaakola (1929–1997), Max Salmi (1931–1995), Olavi Vaarula (1927–1989), Raimo Viitala (1932–1991), Erkki Auvinen (1928–1987), Jorma Jaakkola (s. 1930), Vieno Orre (1920–1984), Raimo Aarras (s. 1931), Viljo Mäkinen (1920–1985), Juhani Vikainen (s. 1936) ja Antti Nieminen (1924–2007).

Suomalainen surrealismi, jonka kotina voidaan pitää Turkuja ja Otto Mäkilää, on ollut problemaattinen sekä taidehistorian tutkimukselle että taidekriitikille. Vihannan tutkimus Unelmaton uni osoittaa, kuinka vaikeaa suomalaisen surrealismin määrittely on, sillä jo Otto Mäkilän surrealismi sisältää oman problematiikkansa suhteessa eurooppalaiseen surrealismiin. Mäkilän surrealismi ei Ulla Vihannan mukaan perustu Pariisissa 1920-luvulla syntyneeseen surrealismiin, joka pohjautui osittain dadaismiin, vaan lähinnä saksalaiseen ekspressionismiin ja sen saamiin romanttisiin ilmaisuihin. Vihannan mukaan Otto Mäkilän ”henkisen surrealismien” taustalla vaikutti Goethen subjektivismi. Minän jatkuva kehittäminen, minuuden korostaminen suhteessa yhteiskuntaan oli Otto Mäkilän taiteen peruslähtökohta – pyrkimys kohti henkisyttä ja mystistä olemassaoloa. Hänen taiteeseensa vaikutti Lydénin symbolis-ekspressionistinen taide, jossa taide on metafyyssisen todellisuuden ilmaisija, mystiikkaa, runoa ja unta.¹¹²

¹¹⁰ Laine 1979, 6. Otto Mäkilä toimi Ryhmä 9:n henkisenä johtajana. Ryhmälle ei ollut mitään selkeää taidepoliittista ohjelmaa, mutta se siirsi Turun koulun tradition 1950-luvulle. Ryhmä edusti pääasiassa abstraktia ilmaisua eikä niinkään surrealismia. Ulla Vihannan mukaan surrealismi jäi jo 1940-luvun lopulla Mäkilän taiteeseen ilmaantuneiden konesommitelmien varaan. Hänen mukaansa ryhmä perustettiin liian myöhään, että se oli löytänyt enää yhteisen taiteellisen päämäärän. Otto Mäkilän taiteen oma kriisi sattui Ryhmä 9:n alkuvaiheisiin ja hän oleskeli pitkiä aikoja Pariisissa, joten hänen taiteensa kehitys tapahtui kauempana Ryhmä 9:n taiteilijoiden vaikutuspiiristä. (Vihanta 1992, 225–226.)

¹¹¹ Ryhmän piirissä käytiin vilkkaita keskusteluja taiteen teoriasta ja tavoitteista Mäkilän kuolemaan saakka (k. 1955). (Lehtisen tiedonanto 15.3.1989.)

¹¹² Vihanta 1992, 247.

Mäkilän taide oli lähempänä romanttis-symbolista eurooppalaista kulttuurin traditiota, jossa saksalaisen kulttuurin vaikutus oli erittäin merkittävä.¹¹³ Myöskään Leena Peltola ei pidä Mäkilää eurooppalaisen surrealismin edustajana:

”Hän ei ole koskaan heidän tavallaan (eurooppalaisten surrealistien) viileä, painajaismainen tai karkean eroottinen. Hän ei myöskään koskaan ole poliittinen tai yhteiskunnallinen osallistuja. Hänellä on oma sisäinen sanomansa – mystikon, uneksimiehen, mietiskelijän. Hänen ilmaisunsa on miltei aina yhdistelmä muodon harkintaa, värin hiljaista säteilyä ja mielen pidättyvää alakuloisuutta.”¹¹⁴

Varsinkin 1940-luvulla Mäkilän ajatuksia hallitsi yksinäisyys, sivullisuus, kuolema ja ahdistus elämän suurten peruskysymysten edessä.¹¹⁵ Otto Mäkilän taide ei suuntautunut elämään, ei muutokseen, vaan ihmisen oman sisäisen minän tutkimiseen ja universaalien metafyyssisten kysymysten pohdintaan. Hän antoi Turun koululle eurooppalaisesta surrealismista poikkeavan hengen. Mäkilää pidettiin kuitenkin taidekritiikin taholta maamme ainoana oikeaoppisena surrealistina, vaikka hänen taitensa oli osaltaan 1940-luvulla voimistunutta uusromanttista suuntausta.¹¹⁶

Turun koulun surrealismi, Lydénin ekspressionismista muovautunut, sai 1940-luvulla raskaan mystis-uskonnollisen ja metafyyssisen sävyn. Tätä suuntausta vahvisti Turun koulun taiteilijoiden voimakas suhde kirjallisuuteen, lyriikkaan sekä kiinnostus elämän metafyyssiin pohdintoihin. Otto Mäkilä lyyrinen fantasiataide; symbolis-surrealistisen maalaus pohjautui myös vahvasti kirjallisuusfilosofisiin lähtökohtiin. Lydénin ja Mäkilän taiteen vaikutus ja kirjallisuusfilosofiset esikuvat näkyivät Turun mystis-romanttiseen suuntaan kuuluneiden taiteilijoiden kuten Viljo Rannan (1906–1994), Kalle Eskolan, Katri Tätilän, Olavi Ahlgrenin (1897–1966), Liisa Riikkalan (1911–1994), Heli Ojanperän (1921–1994), Otso Karpakan, Veikko Vuoren (1905–1980) ja Hilikka Toivolon taiteessa. Monet ryhmän taiteilijoista olivat myös itse runoilijoita ja kirjailijoita. Varsinkin Hilikka Toivolon taiteessa korostui herkkä lyyrinen ilmaisu, jonka kirjallinen tausta löytyy Kaarlo Sarkian runoudesta. Hänen maalauksensa *Väsytys* (1941) kuvaa Kaarlo Sarkian *Unen kaivon* (1936) lailla elämän absurdiutta ja kuoleman mysteeriota melankolisin ja sisäänpäin kääntynein tunnoin.

Turkulaisten modernistien henkilökuvausten keskeisenä lähtökohtana oli heidän syvälinen kirjallisuusfilosofinen ajattelu. He pohtivat ihmisyyteen ja elämän peruskysymyksiin liittyviä aiheita. Kysymyksessä on ihmisyyden kuvaus, elämän irrationaalisuuden ja absurdiuden, ihmisen eksistentiaalisen yksinäisyyden, panteistisen luonnonkäsityksen, sivullisuuden ja kuoleman tuntemuksia tavoitteleva taide. Yksinäisyys, sivullisuus ja kuolema hallitsivat Mäkilän ajattelua koko 1940-luvun ajan. Mäkilä kuvasi ihmistä oman itsensä ja elämänsä vankina oman minänsä yksinäisyydessä, jossa raja unen ja kuoleman välillä häviää ja uni johtaa kuolemaan ja unohdukseen. Taiteilija oli tullut yhä yksinäi-

¹¹³ Vihanta 1992, 250.

¹¹⁴ Peltola 1986, 26.

¹¹⁵ Vihanta 1993, 18.

¹¹⁶ Vihanta 1993, 17.

semmäksi vuosikymmenen loppua lähestyttäessä ja hän halusi kätkeytyä kuoreensa ja rakentaa suojaavan muurin ympärilleen koneellistuvaa maailmaa vastaan.¹¹⁷ Mäkilä oli 1940-luvun loppupuolella siirtymässä pois surrealistisesta maalauksesta. Hän piti omien sanojensa mukaan vuonna 1947 maalattuja tanssi-aiheita viimeisimpinä surrealistisina maalauksinaan.¹¹⁸ Tämän jälkeen Mäkilän taiteessa alkoi korostua yhä enemmän abstraktiset pyrkimykset ja Leena Peltolan mukaan Mäkilän taiteessa alkoi outo vaihe nk. ”konesommitelmien aika”, joka ajoittui 1948–1953 vuosien väliin. Tämä vaihe merkitsi Mäkilän taiteessa kriisiä hänen jättäessään surrealistiset aiheet ja siirtyessä puhtaasti abstraktiin ilmaisuun.¹¹⁹ Kauko Lehtinen kutsuu näitä Mäkilän teoksia ”koneihmisiksi”, joissa Lehtinen hän näki Henry Mooren (1898–1986) vaikutusta Mäkilän työskentelyssä.¹²⁰ Mäkilän lähestyi näissä 1940-luvun lopun ja 1950-luvun alun konesommitelmissa ensimmäistä kertaa eurooppalaista surrealismia. Näissä teoksissa on poikkeuksellisesti ironiaa ja kritiikkiä. Mäkilän kritiikki suuntautui yhteiskunnasta vieraantumiseen ja taiteen ihanteiden sammumiseen. Eksistentiaalinen yksinäisyys, uni ja kuolema; tuntematon maa olivat Otto Mäkilän taiteen tärkeitä aiheita. Pariisilaisurrealistit halusivat löytää surreaaliteetin alueen, missä todellisuus ja uni sulautuisivat yhteen. Tällä pyrkimyksellä he halusivat selvittää unen kautta alitajunnan ja tietoisuuden maailmaa. Otto Mäkilä sen sijaan suuntasi kohti unen tuntematonta maata. Unen kautta Mäkilä etsi vastauksia metafysiisiin kysymyksiin – vastauksia kysymyksiin elämän ja kuoleman mysteeriosta. Kuoleman unessa Otto Mäkilälle avautui se tuntemattoman surreaaliteetin alue, jossa kohtavaat uni ja kuolema. Myös muut Turun koulun taiteilijat edustivat Mäkilän tavoin metafysis-symbolista surrealismia, johon liittyi omana piirteensä uskonnollis-mystinen vivahde. Sota ja sen aiheuttamat menetykset näkyivät herkkinä surun kuvauksina. Viljo Rannan maalauksissa aistii saman sisäänpäin kääntyneisyyden ja mietiskelevän ihmiskuvauksen kuin Otto Mäkilän maalauksissa. *Rannan Nocturno* (1940), *Illuusio* (1945) *Mykkä maa* (1947) ovat synkkiä ja melankolisia ihmisen olemassaolon kuvauksia. Sodan aiheuttama henkinen ahdistus ja menetykset olivat verrattavissa Pariisissa työskennelleiden surrealistien kokemuksiin I maailmansodan jälkeen. Mutta kun eurooppalaiset surrealistit reagoivat pettymyksiin ja menetyksiin pyrkimyksellä muuttaa maailmaa ja sen arvomaailmaa, suomalaiset taiteilijat kääntyivät omaan itseensä ja yhä enemmän sisäänpäin. Turkulaiset modernistit syventyivät 1940-luvulla omiin maailmoihinsa eikä heidän taiteessaan tapahtunut uusia sisällöllisiä eikä tyyllisiä muutoksia. Pro Arte-ryhmän hajottua turkulaiset esiintyivät hyvin hajanaisena ryhmänä lähinnä Otto Mäkilän taiteen vaikutuspiirissä. Turun koulun modernismi tai surrealismi sai Otto Mäkilän kuoleman jälkeen (k. 1955) yhä heterogeenisempiä piirteitä ja sen henkinen pohja muuttui uusien vaikutusten ja muutosten myötä.¹²¹

117 Peltola 1986, 29–30.

118 Vihanta 1992, 200.

119 Peltola 1989, 30.

120 Kauko Lehtisen tiedonanto 16.10.1993.

121 Vihanta 1993, 65.

1940-luvun muita Turun ulkopuolella vaikuttaneita surrealismiin tai romanttis-mystilliseen suuntaan kuuluneita taiteilijat olivat Birger J. Carlstedt (1907–1975), Ole Kandelin (1920–1947) ja Arvid Broms (1910–1968). Carlstedtia ja Kandelinia pidetään Otto Mäkilän rinnalla sodanjälkeisen surrealismina tärkeimpinä tekijöinä. Carlstedtin surrealistiset maalaukset, jotka syntyivät vuosina 1944–1945 viittavaat Carlstedtin olleen kiinnostuneen de Chiricon metafyyisistä maalauksesta. Carlstedtin synkkään ja kolkkoon maalaukseen vaikuttivat sodan traumaattiset kokemukset ja henkilökohtaiset menetykset.¹²² Tässä suhteessa hänen taiteensa oli lähellä 1920-luvun eurooppalaista surrealismia, jossa taiteilijoiden traumat liittyivät ensimmäisen maailmansodan kokemuksiin. Myös Ole Kandelinin 1940-luvun alkupuolella maalatuissa teoksissa on havaittavissa de Chiricon vaikutusta. Kandelinin surrealismissa oli myös viitteitä irrationaaliseen dadaan, Picassoon lyyrilliseen surrealismiin.¹²³ Kandelinin taiteessa ilmenee hänen sairautensa vaikutus kuoleman mysteerion pohdintana. Myös Kandelinille uni oli tiennäyttävä ja armahduksen tuoja.¹²⁴

Arvid Bromsin taide liittyi 1940-luvulla voimistuneeseen uusromanttiseen suuntaan ja hän käytti taiteessaan runsaasti uskonnollista symboliikkaa. Bromsia pidettiin kirjallisena ja teoreettisena taiteilijana, joka ei kuitenkaan ollut varsinainen surrealisti. Kuitenkin Aune Lindströmin mukaan Arvid Broms oli lähes ainoa esimerkki Suomessa harvinaisesta surrealismista.¹²⁵ Suomalaisesta surrealismista puuttui ironia ja kritiikki, se oli luonteeltaan pohdiskelevaa ja mieteliästä, taiteilijan mielen ja tunteiden sisäistä pohdintaa. Suomalainen surrealismi oli kehittynyt lähinnä saksalaisen ekspressionismin pohjalta, ei dadaismista kuten Ranskassa. Suomalaisesta surrealismista puuttuvat Bretonin oppi alitajunnasta ja unien funktiosta.

Myöskään nuoremman polven surrealistit eivät suuntautuneet alkuperäisen surrealismiin päämääriin, vaan etsivät taiteeseensa perustaa perinteisimmistä lähteistä. Surrealismi liittyi meillä melko usein naivistiseen ilmaisuun tai vapaisiin kuvafantasioihin. 1950-luvulla nuori Juhani Linnovaara (s. 1934) yhdisti taitavasti naivismiin surrealistisiin asetelmiin ja maisemiin. Myös Turussa 1950-luvulla surrealismi ja naivismi olivat lähellä toisiaan. Kuvanveistäjä Viljo Mäkinen (1920–1985) ja maalarit Nikolai Lehto (1905–1999) ja Veikko Laukkanen (1930–2000) loivat Turussa omaperäistä sadunomaista surrealismiin viittaa taidetta. Raimo Aarras ja Erkki Auvinen olivat ehkä 1950-luvun lopulla eniten surrealistisia teoksissaan. Alpo Jaakolan värikäs kuvafantasia, Max Salmen (1931–1995) herkkäsävyiset maalaukset ja Olavi Vaarulan ahdistavat ja kolkot kuvaukset toivat osaltaan Turun koulun perinteeseen oman surrealistisen vivahtuksensa. Tähän moninaiseen ilmaisuun mahtui hauskaa jutun kerrontaa, ei-esittävää abstraktiota, haurasta runollisuutta ja maagista kuvafantasiaa.

¹²² Karjalainen 1992, 47.

¹²³ Saarikivi, Sakari, Ole Kandelin. Helsingin Sanomat 9.11.1951.

¹²⁴ Vihanta 1993, 28–29.

¹²⁵ Vehmas, E.J., Viikon näyttelyitä. Arvid Broms. Uusi Suomi 2.11.1953, Lindström 1947, 69.

2.5 "Katso maailmaa tummien aurinkolasien läpi!" - Otto Mäkilän ohje Kauko Lehtiselle

Kauko Lehtisen oman arvion mukaan Otto Mäkilä merkitsi hänelle tärkeää henkistä tukijaa ja esimerkkiä. Keskustelut vanhemman taiteilijan kanssa olivat antoisia oppitunteja sekä taiteen tuntemuksen kehittymisessä että työskentelyyn liittyvissä kysymyksissä. Turkulaiset taiteilijat kokoontuivat toistensa kohteihin keskustelutilaisuuksiin, joissa aiheina olivat mm taiteen uudet ilmiöt, näyttelyt sekä taiteen suuret mestarit. Paljon keskusteltiin esim. Picassosta ja Legéristä. Kauko Lehtiselle tällainen vuorovaikutus toisten taiteilijoiden kanssa oli erittäin kehittävä ja tärkeää. Etenkin kun sodanaikainen taiteen opiskelu oli melko vähäistä ja suomalaisen kuvataiteen tuntemus heikkoa. Turkulainen taiteilijayhteisö oli nuorelle Lehtiselle tukiverkko, jonka piirissä hänen taiteilijauransa pääsi alkuun ja jonka vaikutus näkyi hänen taiteessaan Turun koulun modernismin omaksumisena.

Otto Mäkilän vaikutus ihmisenä sekä hänen taiteensa individualismi ja pohdinnat taiteen peruskysymyksistä ja taiteen olemuksesta olivat Kauko Lehtiselle ensiarvoisen tärkeitä oman taiteilija minän kehittymiselle. Lehtinen muistaa vielä hyvin muutamia ohjeita, joita Mäkilä antoi hänelle keskustelujen lomassa. Vanhempi taiteilija oli kehottanut häntä mm. katsomaan maailmaa tummien aurinkolasien läpi, jolloin maisema saa epätodellisen surrealistisen sävyn. Hänen mukaansa jokaisessa työssä pitää myös olla jotain ärsyttävää, pieni virhe tai jotain poikkeavaa. Mäkilä oli kertonut palattuaan Italian ja Sveitsin matkaltaan, että hänen olisi vaikea valita, jos hän joutuisi valitsemaan kumman ottaisi: Giotton freskot vai Kleen "nesduukit", kuten hän nimitti Kleen teoksia. Lehtinen puolestaan vertaili omia töitään Mäkilän teoksiin, koska hän halusi tietää, minkä tasoista taidetta hän itse teki ja mihin hänen tulisi pyrkiä.¹²⁶

Kauko Lehtinen osui kuulemaan eräessä näyttelyssä keskustelun Edwin Lydénin ja Otto Mäkilän välillä. Lydén oli katsellut Mäkilän teosta *Seireenit* (1947) ja todennut, että työ oli hieno, mutta hän ei pitänyt noista kallioista, ne ovat liian löysiä ja liikkuvat. Mäkilä oli vastannut: "*Seireenit laulavat niin kauniisti, että kalliotkin liikkuvat.*"¹²⁷ Lehtistä kiinnosti taiteilijoiden välinen keskustelu, koska se auttoi myös häntä itseään ymmärtämään toisten työskentelyä. Lydénin arvostelu lähti realistisemmasta tulkinnasta, kun taas Mäkilän vastaus avasi surrealistisen näkökulman teoksen tulkintaan. Kauko Lehtistä kiehoi Mäkilän taito tuoda keskusteluihin yllätyksellisiä ja persoonallisia näkemyksiä. Mäkilän kuoleman jälkeen Lehtinen teki muutamia täysin abstrakteja töitä, jotka olivat kuin synkkiä sielunmaisemia ja tunteiden purkauksia. Mäkilä oli kannustava ja rohkaiseva ja hän toi tuulahduksen suuresta maailmasta. Lehtinen tunsu itsensä onnekaaksi, että hänellä oli tällainen vanhempi taiteilijaystävä, jonka oma taide oli hieno esimerkki persoonallisesta ja uutta luovasta työskentelystä. Lehtinen kunnioitti Mäkilää ja oli ylpeä siitä, että Mäkilä oli hyväksynyt hänet mu-

¹²⁶ Kauko Lehtisen tiedonanto 15.3.1989.

¹²⁷ Sama.

kaan Ryhmä 9:n näyttelyihin. Ryhmä 9:ssä oli Lehtisen mukaan hyvä henki ja yhteistyö sujuivat hyvin. Ilmapiiri ei ahdistanut, vaan kaikki olivat vapaita tekemään oman mielensä mukaan.¹²⁸

Lehtinen ei etsinyt Mäkilän taiteesta surrealismia vaan tekemisen vapautta. Häntä kiehtoi tämän fantasia, herkkä ilmaisutapa ja eurooppalaisen taiteen tuntemus. Lehtinen ei pyrkinyt myöskään itse surrealistiseen ilmaisuun ja hänen oma käsityksensä poikkeaa taidekritiikin ja taiteen tutkimuksen käsityksestä. Hän itse ole koskaan pitänyt itsenään surrealistina eikä ymmärrä, kuinka hänen taiteestaan voidaan löytää surrealismia. Hän ei näe taiteensa jatkavan mitenkään Mäkilän ja Turun koulun perinnettä. Yhteistä Mäkilälle ja Lehtiselle oli lähinnä taiteen tekemisen vapauden ja individualismin korostaminen, mikä kummankin taiteilijan kohdalle johti hyvin erilaisiin tuloksiin. Muutoin heidän taiteensa tekemisen lähtökohdat poikkesivat suuresti toisistaan: Lehtisen taide on lähtöisin konkreettisesta maailmasta ja Mäkilän taide runoudesta, kirjallisuudesta ja filosofiasta. Erilaiset ajattelu- ja työskentelytavat tekevät heidän taiteensa surrealismista toisistaan poikkeavaa.

2.6 Mustat hansikkaat – surrealismi Lehtisen 1950-luvun teoksissa

Kauko Lehtistä on taidekritiikissä ja taidekirjoittelussa hyvin usein luonnehdittu surrealistiksi ja tämä käsite on liitetty hänen taiteesensa lähes koko hänen taiteilijauransa ajan lukuunottamatta nuoruusajan teoksia. Oman käsityksensä mukaan hänen taiteestaan puuttuvat kuitenkin surrealismien tärkeimmät tunnuspiirteet. Lehtinen ei ole omien sanojensa mukaan maalaa koskaan tunteitaan, uniaan, filosofisia tulkintoja eikä metaforia tai symboleita. Hänen taiteensa voi näyttää irrationaaliselta ja epätodelliselta, mutta hän ei kuitenkaan tietoisesti pyri surrealismien epätodellisuuteen ja fantasiaan. Lehtinen ei erkane tästä todellisuudesta, vaan on kiinni konkreettisessa maailmassa. Mutta monet hänen teoksistaan ovat kuitenkin synnyttäneet surrealistisia tulkintoja. Teoksista välittyy absurdateettia ja irrationaalisuutta, joka johdattavat surrealistiseen tulkintaan. Surrealistisiksi luonnehdittuja 1950-luvulla maalattuja teoksia ovat esim. *Omakeuva* (1953, kuva 25), *Suuri asetelma* (1955–1956, kuva 26) *Mustat hansikkaat* (1959, kuva 27) sekä *Asetelma* (1959, kuva 28). *Omakeuva* (1953, kuva 25) on ehkä Lehtisen mystisin maalaus, siinä taiteilija on kuvannut itsensä etuprofiilissa katsomassa yhdellä silmällä mielteliään epäluuloisena. Kasvot on ikään kuin veistetty puulle ja ne erottuvat omituisen muotoista vaaleaa kappaletta vasten. Tausta on tumman sinivihreä, joka luo teokseen öisen synkän tunnelman. Kasvoihin ja kolmioon heijastuu kelmeä valo, joka tulee näkymättömästä lähteestä. Teoksen alaosassa on kasvojen ruskealla värillä maalattu kolmio, josta erottuu puolipyöreä vaaleampi kohta. Kolmio on todennäköisesti pyramidi. Tässä teoksessa voi havaita voimakkaita Turun koulun surrealistisia vaikutteita. Samaa

¹²⁸ Sama.

synkkyyttä ja melankoliaa löytää tästä Lehtisen raskaan painostavasta maalauksesta verrattuna esim. Viljo Rannan (1906–1994) vuonna 1945 maalamaan *Illuusio* -maalaukseen, joka edusti Turun koulun metafyyysis-kirjallista suuntausta.¹²⁹ Pyramidi puolestaan tuo mieleen Otso Karpakan *Aamu*-maalauksen (1947), jossa kaksi sfinksiä istuu kivettyneenä valtaistuimillaan oman itsensä vankeina.

Omakuvassaan on Lehtinen myös tavoittelut samaa nietzscheläistä pessimismia ja mystistä elämän kokemista, jota esimerkiksi Otto Mäkilän *Outo maa* (1939) ja *Illusion* -maalaus (1950) kuvaavat. Tämä *Omakuva*-maalaus jää poikkeukseksi Lehtisen tuotannossa, mutta osoittaa Lehtisen perehtyneen Turun koulun 1940-luvulla ja 1950-luvun alkupuolella esiintyneeseen metafyyysis-kirjalliseen, tunnelmaltaan raskaaseen ja alakuloiseen romanttiseen suuntaukseen. Lehtisen taide ei kuitenkaan kehittynyt tähän suuntaan, vaikka hänen taiteessaan voi havaita viitteitä Mäkilän ja muiden Ryhmä 9:n taiteilijoiden työskentelystä. Lehtinen taiteen realistinen lähtökohta tulee kuitenkin esiin milloin selvemmin milloin peitetymmmin. Tähän viittaa jo vuonna 1955 maalattu *Omakuva*, joka on jo toteutettu realistisemmin kuin *Omakuva* vuodelta 1953. Vuonna 1950 maalattu ekspressionistinen *Omakuva* (kuva 3) on erilainen kuin edellä mainitut omakuvat. Vuonna 1955 maalatussa *Omakuvassa* taiteilijan pää on maalattu lähes plastisesti ja se tuo mieleen lähinnä varhaisrenessanssin muotokuvat. Lehtinen kävikin vuonna 1954 Kalle Eskolan kanssa kolme kuukautta kestäneellä opintomatalla Italiassa, Sveitsissä, Ranskassa, Belgiassa ja Hollannissa. Varsinkin Italian varhaisrenessanssi teki häneen suuren vaikutuksen ja se näkyi myös hänen työskentelyssään. Tässä vaiheessa Lehtisen työskentelyssä tapahtuivat muutokset melko nopeassa tahdissa ja hän kokeili erilaisia maalaustyyliä vaihtelevasti. Hän etsi ja kokeili, mikä tuntuisi omalta ja hyvältä tavalta tehdä.

Vuoden 1955 tussilla tehdyssä *Omakuvassa* (kuva 5), joka toteutettu hyvin vauhdikkain ja nopein vedoin, voi myös nähdä surrealistisia piirteitä. Lehtinen on kuvannut itsensä voimaansa uskovana taiteilijana, uhmakkaana, ilmeeltään vakavana ja epäluuloisena. Teoksen tunnelma on synkkä, taiteilijan katse on outo ja henkii ahdistavaa tunnetilaa, joka viittaa johonkin tuntemattomaan todellisuuteen. Tässä työssä on aistittavaiassa surrealismien arvoituksellisuutta, oudon ja tuntemattoman herättämää epämiellyttävää kokemusta. *Omakuvassa* taiteilija on kohdannut hämmentävän todellisuuden, raja todellisen ja epätodellisen välillä on hämärtynyt. *Omakuvan* voisi nähdä Lehtisen nuoruuden sielunmaisemana, jossa taiteilijan epävarmuus taiteen edessä ja oman minän vahva

¹²⁹ Vihanta 1993, 19–20. Otso Karpakan tyyliä kuvattiin 1940-luvulla omaa sisäistä maailmaa kuvaavana, henkistyneenä ja haaveellisena. 1950-luvulla Karpakka teki opintomatkat Italiaan ja Ranskaan ja tämän jälkeen hän siirtyi vuosien 1952–1953 lähes abstraktiin ilmaisuun. Karpakka kokeili 1960-luvulla frottage-tekniikkaa, jossa maalauksen jälki saadaan eläväksi työstämällä teosta vasten epätasaista pintaa. Tämän menetelmän kehittäjä oli dadaisteihin ja surrealisteihin lukeutuva Kurt Schwitters. Myös Hilikka Toivola irtaantui 1960-luvun alkupuolella hänelle tyyppillisestä ihmishahmosta ja siirtyi abstraktiin ilmaisuun. Otso Karpakka ja Hilikka Toivola tekivät jo 1950-luvulla matkoja Eurooppaan ja opiskelivat Firenzessä lasimaalaustekniikka. (Ruohonen 2006, 16, 54, 21, 108).

pyrkimys sekoittuvat ahdistavaksi todellisuudeksi. Lehtinen tuntuukin liikkuvan monissa 1950-luvun teoksissaan realismista erilaisiin ekspressionismin variaatioihin, joissa on viitteitä surrealistisiin tunnelmiin.

Lehtisen vuonna 1955–1956 maalaamansa *Suuri Asetelma* (kuva 26) on nähty lähes ylimaallisena ja ylitodellisena, voimakkaasti surrealistisena maalauksena. Riitta Valorinta kuvailee teosta seuraavasti:

”Tyyllillisesti teos on pelkistetympi ja puhtaampi kuin edellisten vuosien asetelmat. Siinä on voimakas ylitodellisuuden tuntu. Pyöreä pöytä, jonka jalkarakenteen peittää laskeutuva liina, tuntuu leijuvan ellipsinä kannattaen hajallaan olevia esineitä. Teoksen tausta jakaantuu vaaleaan ja tummaan osaan, mikä luo vaikutelman nurkkauksesta. Katsojan on kuitenkin vaikea hahmottaa teoksen tilakäsitystä ja saada kiinne-kohtaa perspektiiviviivan puuttuessa. Näin aikaansaatu suggestiivinen tunnelma korostuu suoraan pöytään isketystä puukosta sekä irrallisista pienistä kovapintaisista esineistä, kuten rosoisen piikikkäistä merikotiloista, joita usein esiintyy surrealistien asetelmissa.”¹³⁰

Myös Markku Valkonen pitää teosta yliluonnollisena:

”Suuri asetelma 1955–56 kuuluu Lehtisen viisikymmentäluvun huippusaavutuksiin. Sen sommittelu on uhkarohkea. Pöydälle asetetut esineet on sijoitettu näennäisen huolettomasti kauas toisistaan. Esineet kuitenkin sitoo toisiinsa pöytälevyn tumma ovaali sekä kultaisen leikkauksen jakama tausta. Hohtavan kankaan poimut ja pienten esineiden muodostavat diagonaalit puolestaan luovat teoksen rytmin. Ne myös kallistavat sommittelun pöytään isketyn veitsen suuntaan katsojasta vasemmalle. Maalauksen kompositio on miltei lentoon lähdessä etenkin, kun valkea, pöydän reunalle pantu suuri kotilo heiluttaa tasapainoa. Mutta vain heiluttaa, sillä uurreposliininen kuppi ja pieni simpukan kuori äärimmäisenä oikealla antavat nipin napin riittävän vastapainon. Kokoonsa nähden kupin ja simpukan vaikutus on äärimmäisen tehokas. Niiden voimaa lisää kontrasti: esineet ponnahtavat taustastaan kuin helmet mustalta sametilta. Suuri asetelma on pelkistetty, mutta sen yksityiskohtat ja materiaalituntu ilmaisevat Lehtisen kiinnostusta herkkään ja koristeelliseen. Suuren asetelman helmiäshohto on intensiivistä, melkein ylimaallista.”¹³¹

Kauko Lehtinen kiistää teoksen yliluonnollisuuden ja surrealistisuuden. Kaiken lähtökohdaksi oli yksinkertaisesti sommittelu ja esineet, jotka sattuiivat olemaan lähistöllä. Hän sijoitteli esineitä pöydälle ja kankaalle pyrkimyksenä luoda selkeä ja kaunis kokonaisuus. Pöydässä sattui olemaan rako, jossa puukko pysyi pystyssä. Siihen ei liittynyt sen suurempaa dramatiikkaa. Taustan värit vaikuttivat siihen, kuinka hän jakoi värikentät maalauksessa. Tämä asetelma syntyi tarkan harkinnan tuloksena. Lehtisen mukaan hänen 1950-luvulla hänen työskentelytapansa oli laskelmoidumpaa ja päämäärätietoisempaa varsinkin maalausten suhteen. *Suuri asetelma* on vielä hyvin realistinen. Hän maalasi teoksen hyvin tarkasti, jokaisen esineen hyvin yksityiskohtaisesti materiaaleja korostaen. Mutta tekotapa tuntui Lehtisestä ajautuneen umpikujaan eikä hän enää jaksanut innostua realistisesta kuvauksesta.

Vuonna 1959 Kauko Lehtinen maalasi jälleen ison asetelman. *Asetelma* (kuva 28) on jatkoa *Suurelle asetelmalle*, mutta se on jo maalauksellisesti vapautuneempi ja abstraktimmin toteutettu kuin *Suuri asetelma*. Asetelman esineet:

¹³⁰ Valorinta 1983, 17.

¹³¹ Valkonen, Markku, 1995, 10.

ohukaispannu, kerihitimet, kumiletku ja kastelukannun tratti on aseteltu valkoiselle taustalle (pöydälle) ilman mitään loogista yhteyttä. Jälleen kerran on taiteilija kerännyt sattumanvaraisesti esinekokoelman, josta tulee tarkoituksellisesti maalauksen sisältö. Tämä esineiden sattumanvaraisuus ei kuitenkaan viittaa mihinkään ylitodellisuuteen eikä sisällä mitään symboliikkaa. Asetelmassa huomio kiinnittyy kulmikkaaseen punaiseen liinaan, joka on asetettu pöydän yläreunaan vasemmalle puolelle luomaan modernia ja abstrahoivaa tunnelmaa. Valon suunta ja esineiden varjot on maalattu suurpiirteisesti ja varjot muodostavat eräänlaisen taustan esineille ja erottavat ne valkoisesta taustasta. Pöydän taustan muodostamat eriväriset värikentät tehostavat kokonaisuutta. Maalauksissaan Lehtinen käyttää värejä tukemaan sommittelun kokonaisuutta ja pyrkii irtoamaan realistisesta kuvaamisesta yhä kauemmaksi.

1950-luvun lopun asetelmiin kuuluvat myös maalaukset *Leipiä pöydällä* (1958, kuva 29) ja *Mustat hansikkaat* (1959, kuva 27). *Leipiä pöydällä* -maalauksella on harkittu sommittelultaan ja rauhallinen väritykseltään. Taustana on jälleen valkoinen liina, jolle leipä, pullapitko, paistovuoka ja veitsi on aseteltu tasapainoiseen järjestykseen. Siveltimenkäyttö on hieman vapaampaa *Isoon asetelmaan* verrattuna ja teos ilmaisee Lehtisen työskentelyssä tapahtuvaa muutosta kohti vapaampaa maalauksellisuutta. Jatkona tälle maalaukselle valmistui vuonna 1959 teos *Mustat hansikkaat*. Tämä teos on jo huomattavasti vapaammin ja rennommin maalattu kuin muut aikaisemmat asetelmat. Teos on sommittelultaan edelleen hyvin harkittu ja harmoninen, mutta siveltimenkäyttö on voimakasta ja siveltimenvedot leveitä. Valkoiselle liinalle, joka nyt on maalattu huolettomasti - pohjakangas kuultaa paikoitellen läpi, on aseteltu puukko, mustat hansikkaat, paistovuoka ja ehkä suolasirotin. Kaikki esineet on maalattu pelkistään ja suurpiirteisesti. Teoksen sommitteluun on lisätty tummia siveltimenvedoja ikään kuin varjoiksi, mutta ne eivät kuitenkaan realistisesti liity itse esineisiin. Tässä maalauksessa Lehtinen on jo melko kaukana Ison asetelman pikkutarkasta kuvaamisesta ja jäykästä siveltimenkäytöstä.

Teoksissa *Mustat hansikkaat* ja *Iso asetelma* on absurdeja ja irrationaalisia piirteitä, jotka saattoivat liittää Lehtisen turkulaiseen surrealismiin. Mutta teosten lähtökohtana ei ole kuitenkaan ollut tietoinen surrealismi eikä niihin liittynyt mitään filosofis-kirjallisia sisältöjä, vaan ainoastaan maalaustekniikkaan ja työskentelyyn liittyviä irrationaalisia piirteitä. Surrealismi taiteen lähtökohtana jäi Lehtiselle vieraaksi, sillä hänen taiteensa on pohjautunut konkreettiseen näköhavaintoon, jota hän on työstänyt eri tekniikoilla ja materiaalien valinnoilla. *Mustista hansikkaista* ei ollut enää pitkä matka abstraktiin ilmaisuun ja Lehtinen liikkuikin 1950-luvun puolivälistä lähtien realismin ja abstraktion välimaastossa kokeillen erilaisia mahdollisuuksia realistisesta ilmaisusta irtaantumiseen. Hänen taiteensa määrittäminen surrealismista käsin ei tunnu luontevalta ja se johtaa syvään ristiriitaan taiteilijan oman käsityksen kanssa. Lehtiselle surrealismia edustavat sellaiset taiteilijat kuten de Chirico ja Dalí, eikä hän näe mitään yhteyttä oman ja näiden surrealismia edustavien taiteilijoiden välillä. Hän ei

myöskään pitänyt Otto Mäkilää surrealistina, vaan lyyrisenä fantasiarunoilijana.¹³²

Surrealismi-termiä on käytetty taidekritiikissä erittäin epäselvästi ja tämän suutauksen piiriin on luettu hyvin erilaisia taiteilijoita. Tämä sekaannus liittyy myös Kauko Lehtisen taiteen määrittelyyn. Taidekritiikki oli löytänyt hänen taiteestaan surrealismia jo 1950-luvulta lähtien ja surrealismi on seurannut häntä koko taiteilijauran ajan, vaikka sitä ei ole koskaan tarkemmin perusteltu. Soili Sinisalo sijoittaa Lehtisen suomalaisen surrealismiin informaaliin laitaan. Sinisalon mukaan Lehtisen kuvat ovat täynnä rajattomia mahdollisuuksia, salaperäistä vapaamuotoista tapahtumista, olemista, jonka ulottuvuudet ovat määrittämättömät. Lehtisen viivankäyttö johtaa ajatukset monimuotoisuudessaan surrealismin. Se houkuttelee mukaansa mielen labyrintteihin. Sinisalo kuvaa ilmeikkäästi Lehtisen viivankäyttöä ja kirjoittaa:

”Olכון se lyijykynä-, tussi- tai värillinen sivellinviiva, sen olemuksen monivahainen rikkaus on taiteilijan hallinnassa alusta loppuun. Viiva haparoi, soljuu, syöksähtelee, sykertää, värisee, jännittyy, kimpoaa, kuroutuu, hypähtelee, keinuu, pyörittää, rönsyyä, hiljenee.... Kuvat ovat pieniä runoja, ajattomia ja paikattomia, tuntemattomasta syntyneitä.”¹³³

Seppo Niinivaaran mukaan ”Yhtä spontaanin vapaasti ja luonnollisesti pulppuavaa kuvafantasiaa kuin Lehtisellä on tuskin kenelläkään toisella tämän hetken taiteilijotamme.”¹³⁴

Lehtisen kohdalla on moni kirjoittaja joutunut miettimään, onko taiteilija surrealisti vai realisti. Mika Suvioja on epävarma Lehtisen taiteen olemuksesta ja sijoittaa Lehtisen empien surrealismiin piiriin. Hän kysyy:

”Surrealismia? Niukalti, uni, unennäkö sellaisenaan ei merkitse Lehtiselle kestävää lähtökohtaa, vaan hänen vaatimuksensa näyttää kohdistuvan tietoiseen ja selkeään näkemiseen. Aiheiden tasolla ei symboliikkaa, surrealismiin epäsuoruus ei edes sovelu hänen liikkuvaan ilmaisutapaansa, johon aina sisältyy toimintaa.”¹³⁵

Kansan uutisten arvostelija puhuu kokonaisuuden surrealismista. Hänen mukaansa Lehtisen työt rakentuvat itsenäiseen rytmiin, muodon ja värien elämään; joidenkin töiden surrealistisuus tuntuu kuin ikään kuin itsestään kasvavan näiden elementtien, kuvallisten perusainesten perustoilta. Unet, yhteiskunnallinen kokeminen tai kirjallisesti järjestäytynyt, selittävä ajattelu eivät vaikuta niihin, ne ovat kuvallisen kokonaisuuden surrealismia.¹³⁶

Vehmaksen mukaan Kauko Lehtisen mielikuviutus saa yhtäaikaan virikkeitä sekä todellisuudesta että tiedostamattoman syvistä kerroksista ja punoo niistä

¹³² Kauko Lehtisen tiedonanto 15.3.1989.

¹³³ Sinisalo, Soili, Kauko Lehtinen - viivan surrealistinen käyttäjä. Aamulehti 10.11.1967.

¹³⁴ Niinivaara, Seppo, Näyttelykatsaus. Taide 1/1968, 40.

¹³⁵ Suvioja, Mika, Näyttely Helsingissä, Runsaat kuvakertomukset. Etelä-Suomen Sanomat 15.10.1972.

¹³⁶ Kuvia, veistoksia, Kauko Lehtinen, Amos Anderson, Ukri Merikanto, Galerie Artek, Mauno Kivioja, Pinx, Katy Gyllström, Hörhammer. Kansan Uutiset 8.10.1972.

barokkimaisesti rönsyviä fantasiakuvia, jotka ovat kotoisin jostakin surrealismin maailmasta. Vehmas korostaa arvosteluissaan taiteilijan rikasta fantasiaa, joka on hänen taiteensa perimmäinen pohja; se luo kuvia ja tapahtumia, vaihtuvia tunnetiloja ja tunnelmia.¹³⁷ Erik Kruskopfin mukaan Lehtisen taide ei ole mitään ylitodellista "surrealimia" vaan todellisuutta. Hän kirjoittaa:

"Vad hans pennas och pensels lek vill visa är inte någon öververklighet, "surrealism"; utan att verkligheten också kan vara just så: till brädden fylld av allt möjligt av vilket vi dock bara se en liten del, beroende på hur vi har vant oss att vraka och väljä."¹³⁸

Markku Valkonen kutsuu Lehtisen taidetta sielun graffitiksi, joka ilmenee kepeänä groteskiutena ja hersyvänä deformatiivina.¹³⁹ Pirjo Vanhanen määrittelee Lehtisen todellisuuden surrealistiksi, joka on todellisuudessa kiinni oleva surrealisti.¹⁴⁰

Kauko Lehtisen taide on luonteeltaan visuaalista ja todellisuuteen pohjautuvaa, joten siitä ei suoraan johda tietä surrealismien maailmaan. Hänen työskentelytapansa eroaa surrealistien automatismista. Taiteilija ei kuvaa teoksissaan omia alitajunnan tuntemuksiaan eikä unimaailman kuvia. Lehtinen on sanonut, että muoto muuttuu hänen teoksissaan omien lakiensa mukaan, ennakkoimatta ja tiedostamatta.¹⁴¹ Markku Valkosen mukaan spontaani työskentelyprosessi liittyy Lehtisen kuitenkin surrealismien perinteeseen, mutta hänen mukaansa psyykinen automatismi ei oikein riitä teosten selitykseksi. Lehtinen on taiteilija, jonka viivankäytössä on luonnonvoiman estottomuutta ja arvaamattomuutta. Hänen teoksissaan kuvat ja merkit näyttävät vuolaasti virtaavan ja lisääntyvän ikään kuin itsestään, toinen toistaan hedelmöittäen.¹⁴² Mutta tämä spontanismi on enemmän seurausta teoksessa tapahtuvista prosesseista kuin mielen syvistä virtauksista. Lehtiseltä puuttuu tunteenomainen suhtautuminen tekemiseen, työskentely on käsityönomaista toteuttamista, jossa työskentelymateriaali vaikuttaa lopputulokseen.

Lehtisen taiteen surrealismien määrittely on hyvin problemaattista, koska hän ei lähde taiteessaan mistään surrealismien liittyvästä ominaisuudesta. Surrealismien ja realismien yhteensovittaminen on todella ongelmallista, jos lähtökohtana pidetään perinteistä tyylinmäärittelyä. Lehtisen surrealismien liittyvät määritteleyt vaikuttavatkin ristiriitaisilta ja epäselviltä. Hänen surrealismilleen ei löydy selitystä avantgardisesta surrealismista, eikä se liity Turun koulun suomalaiseen surrealistisuuteen. Ongelmaksi jääkin: kuinka ilmaista Lehtisen taiteessa ilmenevä visuaalinen irrationaalisuus ja löytää selitys, mihin se perustuu. Lehtisen taiteen ongelmia lähetyttäessä voi miettiä kysymystä, miten hän työskentelee? Löytyykö vastaus työskentelyprosessista? Päädyn tähän ajatuk-

¹³⁷ Vehmas, E.J., Kauko Lehtisen pienoistöitä. Uusi Suomi 21.10.1970.

¹³⁸ Kruskopf, Erik, Lektion i sendets konst. Hufvudstadsbladet 17.10.1973.

¹³⁹ Valkonen, Markku, Kuvat. Helsingin Sanomat. 30.8.1986.

¹⁴⁰ Vanhanen, Pirjo, Todellisuuden surrealistin teoksia Keravan taidemuseossa, Kauko Lehtinen on " Suomen paras piirtäjä. Keski-Uusimaa 18.1.1997.

¹⁴¹ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

¹⁴² Valkonen, Markku 1995, 16.

seen Kauko Lehtisen kanssa käymieni keskustelujen kautta ja kuunnellessani taiteilijan ajatuksia työskentelystään. Surrealismi alkoi tuntua yhä vieraammalta ajatukselta ja johti tarkastelemaan Lehtisen työskentelyä tarkemmin spontanismin näkökulmasta. Lehtisen taiteen spontanismia olen tarkastellut prereflektiivisenä toimintana, jossa korostuu työskentelyn välittömyys. Hetkellisyyden tavoittelu tuo hänen työskentelynsä spontaanin ilmeen ja siinä korostuu hetken ainulaatuisuus. Taiteilija on itse korostanut, että *"hetki on tärkeä ja ainutlaatuinen, sitä ei saa hukata"*.¹⁴³ Tämä hetkellisyyden tavoittaminen vapauttaa mielen ja mahdollistaa irrationaalisen kuvakielen ilman surrealismisiin liittyvää alitajunnan tavoittelua. Kauko Lehtisen taiteen "surrealismi" on ehkä visuaalista fantasiaa, jossa irrationaaliset piirteet johtuvat taiteilijan työskentelutavasta, eivätkä yrityksestä tavoittaa psyyken mielentiloja ja tunteita.

¹⁴³ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1989.

3 PARIISIN MATKAN KAUTTA VAPAUTEEN

3.1 Picassosta Pollockiin – visuaalisen mallin problematiikkaa

Kauko Lehtinen oli aloittanut taiteilijauransa realistisella maalauksella ja perinteisesti työskennellen. Hän teki 1950-luvulla pääasiassa maisemien ja asetelmien lisäksi henkilötutkielmia ja muotokuvia. Lehtisen työskentelyssä alkanut muutos kohti vapaampaa ja abstraktimpaa ilmaisua alkoi jo 1950-luvun puolella. Ihmiskasvot tulivat olemaan tärkeä aihepiiri, jota kautta Lehtinen aloitti uusien ilmaisutapojen etsimisen. Realistinen lähtökohta, henkilön kasvot toimivat perustana teokselle, joka saattoi päätyä lähes abstraktiin muotoon (kuva 4). Lehtinen tutki tällöin Picasson abstrahoivaa ja intensiivistä viivankäyttöä. Abstrahoivan ilmaisun löytäminen oli tärkeä vaihe Lehtisen taiteen muutoksessa (kuvat 5, 6, 7, 8, 9, 10). Lehtisen picassomainen viivankäyttö näkyy parhaiten juuri hänen tussipiirustuksissaan ja laveerauksissaan. Öljymaalauksissa muoto on raskaampaa ja harkitumpaa. Niissä ei Lehtisen välitön viivan käyttö pääse täyteen vauhtiin, vaan ikään kuin jähmettyy muotoonsa. Lehtisen vuonna 1954 tehdyt työt kuten tussilaveeraukset *Esineitä* (kuva 11), *Lato* (kuva 12) ja *Kaksi tuolia* (kuva 13) ovat esimerkkejä hänen uutta vapaata ilmaisua etsivästä pyrkimyksestään. Samoin seuraavan vuonna syntyneet teokset *Malja* (kuva 14) ja *Kirsikoita maljassa* (kuva 15) jatkavat alkanutta muutosta. Taiteilija jatkoi tätä työskentelynsä uudistumista vaistonvaraisesti tietämättä itsekään, mihin se tulisi johtamaan. Hän teki kokeiluja usein tussilla ja yhdisti siihen laveerausta. Hän aloitti myös vuonna 1957 kollaasi-tekniikan käytön. Tämä tekniikka tuntui Lehtisestä riemastuttavalta ja innostavalta työskentelytavalta. Kollaasi-tekniikka lisäsi spontaanisuutta, vapautuneisuutta ja erilaisten materiaalien kokeiluja. Lehtinen on tehnyt näistä ensimmäisistä kokeiluistaan lähtien eräänlaista luonnoskirjaa, johon hän on tehnyt hyvin monenlaisia, eri tekniikoiden yhdistelmillä vapaamuotoisia, usein täysin abstrakteja teoksia. Nämä työt ovat useimmiten abstrakteja kollaaseja, joista on kadonnut kaikki figuratiivisuus. Kollaasi-tekniikan mukaan tulo oli Lehtisen työskentelyn muuttumisessa hyvin tärkeä elementti, jota hän jatkoi ja kehitti 1960-luvun alkupuolen tuotannossaan.

1950-luvun loppupuolella Kauko Lehtistä alkoi kiinnostaa myös Pollockin spontanismi ja dripping-tekniikka. Tästä on hyvänä esimerkkinä akryylimaalauus *Viivoja mustalla* (1957, kuva 16). Teos on hyvin vauhdikas, runsaiden viivakudosten muodostama täysin abstrakti maalaus, jossa alkaa jo korostua teoksen materiaaliset ominaisuudet. Jo 1950-luvun puolella Lehtisen tutkiessa Picasson abstrahoivaa ja intensiivistä viivankäyttöä alkoi hänen työskentelynsä vapautuminen. Abstrahoivan ilmaisun löytäminen oli tärkeä vaihe tässä muutoksessa. Vuonna 1957 tehdyt *Kasvot* (kuva 4) ja *Viivoja mustalla* (kuva 16) ovat esimerkkejä pyrkimyksestä vapaampaan ilmaisuun. *Kasvot* on kuvattu voimakkaasti abstrahoiden ja käden jälki muistuttaa surrealistien automatismia. Vuodelta 1958 oleva *Lepäävä figuuri* (kuva 18) on myös hyvin abstrahoitu maalaus, jossa erottuvat voimakkaat siveltimenvedot ja lennokas tyyli. Käden jälki on vapaata ja rentoa. Näitä teoksia katsellessaan oli Turun Taidemuseon johtaja Erik Bergh todennut: ”Olet kuin olisit käynyt jo matkalla”. Mutta Anja-vaimo oli pyytänyt, että ”älä näytä niitä ja älä ainakaan vie niitä Helsinkiin haukuttavaksi.”¹⁴⁴ Lehtinen oli itsekin epävarma näistä teoksistaan eikä oikein tiennyt mihin suuntaan hänen tulisi jatkaa. Siksi Pariisin kokemukset ja avantgarden kohtaaminen oli ratkaisevan tärkeää hänen etsiessään tietoisesti uutta suuntaa ja työskentelytapaa.

Ennen vuoden 1961 matkaa Pariisiin hän teki kollaasin *Leikkivä tyttö* (1960, kuva 17). Työ muistuttaa Paul Kleen lapsenomaista ja yksinkertaistettua ilmaisua. Lehtinen on kertonut ihailleensa Kleen taidetta ja olleensa kiinnostunut tämän psyykkisen improvisaation käsitteestä. Lehtinen oli ihastunut Kleen vapaaseen mielikuvituksen maailmaan, lapsenomaiseen ja kömpelöön ilmaisuun sekä Kleen taiteen humoristisiin elementteihin. Myös Kleen tekniikat herättivät Lehtisen innostusta. Muutoin hän ei ollut syvällisemmin perehtynyt Kleen taidenäyttelyyn.¹⁴⁵

Lehtisen kokeilut ja etsinnät johdattelivat häntä tutkimaan juuri sellaisia taiteilijoita, jotka tuntuivat vahvistavan hänen irtaantumistaan realistisesta työskentelytavasta kohti spontaanimpaa työskentelyä. Mutta figuuri ei kadonnut työskentelystä näiden etsinnän vuosien aikana. Vuosina 1958-1959 Lehtinen teki paljon figuuri-aiheisia sommitelmia, joissa hän harjoitteli vapaata ilmaisua. Teokset *Lepäävä figuuri* (1958, kuva 18), *Nainen* (1958, kuva 19), *Malli* (1959, kuva 20), *Nainen* (1959, kuva 21), *Rembrandtin mukaan* (1959, kuva 22), *Mestarin mukaan (Rembrandt)* (1959, kuva 23) ja *Kasvot* (1959, kuva 24) kertovat Lehtisen olevan jo irtaantumassa realistisesta ilmaisusta kohti pelkistystä ja abstrahointia. Teosten lähtökohtana saattoi olla piirustusiltojen malli, museossa nähty maalaus, Anja-vaimo, jonkun henkilön kasvot tai jokin pieni yksityiskohta taiteilijan näkökentässä. Näitä teoksia katsellessa tuntuu, että Lehtinen on irtaantunut realismista ja hylännyt esittävyiden uuden ilmaisun takia, mutta muutos on lähinnä vain työskentelytekniikan muuttuminen. Tässä vaiheessa Lehtisen käsitykset taiteestaan ja tekemisestään eivät ole vielä muuttuneet. Hänen taiteensa lähtökohtana on konkreettinen maailma, vaikka hän voi ilmaista sitä epärealistisella tavalla. Näissä teoksissa on työskentelyn lähtökohtana vielä visuaalinen

¹⁴⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 16.10.1993.

¹⁴⁵ Kauko Lehtisen tiedonanto 15.3.1989.

malli, jonka toteutusta hän yleensä vielä hahmotteli etukäteen. Kauko Lehtisen taiteen avantgarde ei ollut vielä alkanut.

3.2 Irti entisestä – Amsterdamista Pariisiin

Kauko Lehtinen oli aloittanut ulkomaille suuntautuneet opintomatkat vuonna 1949. Tällöin hän teki Kalle Eskolan kanssa kahden kuukauden matkan Ruotsiin, Norjaan ja Tanskaan. Ensimmäisen Eurooppaan suuntautuneen matkan hän teki vuonna 1954 jälleen yhdessä Kalle Eskolan kanssa. Tämä matka kesti kolme kuukautta, jolloin hän tutustui moniin eurooppalaisiin museoihin ja tärkeimpiin kokoelmiin. Vuonna 1958 oli vuorossa uskalias mopedimatka halki Euroopan. Tämä matka kaikkine vaaroineen kertoo Lehtisen kovasta innosta nähdä ja opiskella taidetta. Hän ei välittänyt matkan rasituksista, vaan jaksoi intomielin ajaa mopedillaan (joka varastettiin Hampurissa, mutta joka löytyi onnellisten sattumien kautta) noin 7000 kilometriä nähdäkseen taiteen suuria mestareita.

Vuonna 1961 Kauko Lehtinen lähti maaliskuussa kolmeksi kuukaudeksi Amsterdamin kautta Pariisiin. Tämä matka tuli olemaan hänen taiteellisen työkentelynsä kannalta merkittävä, sillä tällöin hän pääsi tutustumaan nykytaiteen avantgardeen ja opiskelemaan uusia ilmiöitä innokkaan hurmion vallassa.

Matka kohti Pariisia Tukholman ja Amsterdamin kautta alkoi erittäin onnistuneesti. Tukholmassa hänellä oli tilaisuus nähdä ihailemansa Paul Kleen näyttely, jota Lehtinen kuvailee seuraavasti:

”Kleen näyttely oli elämys, vahinko että oli vain päivä aikaa. On ihmeellistä, että hän voi olla niin itsenäinen ja omintakeinen, ei missään teoksessa tule muut aikalaiset mieleen. Väryksessä hän on omaa ylhäistä luokkaansa ja piirtäjänä herkkä, joka viiva elää ja sanoo jotakin. Ei voi olla ihmettelemättä hänen kekseliäisyyttään. Hän liimaa usein kankaan kankaan päälle ja jättää pohjan näkyviin, usein säkki.”¹⁴⁶

Lehtinen iloitsi Kleen kollaasi-tekniikan näkemisestä, koska hänen omat kollaasi-tekniikalla tehdyt kokeilut olivat vielä alkuvaiheessa ja tekniikka oli hänelle vielä uusi. Tämä oli kuitenkin suunta, jota kohti Lehtinen oli menossa myös omissa työskentelyssään. Hän kirjoitti päiväkirjaansa Amsterdamissa:

”Tunnen nyt ensi kertaa olevani matkoilla ajan tasalla ja miten hämmästynyt olen itseeni nähden. Luulin olevani henkisesti ja taiteessani kaukana tästä ajasta, mutta täällä voin havaita, että voin luottaa makuuni, värisilmääni ja muototajuuni ja että olen niin lähellä kaikkia mahdollisuuksia, että tuntuu kuin vain tekeminen puuttuisi. Olen jotenkin itsekkään tietämättäni halunnut vapautua kaikesta vanhasta ja hapuiluni ovat olleet täysin oikeita ja vakuuttavia. Kotona minun on lopullisesti vapauduttava niistä siteistä, jotka siellä sitovat minua vanhaan.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Lehtisen matkapäiväkirja 10.3.1961.

¹⁴⁷ Sama.

Amsterdamissa Lehtisestä alkoi todella tuntua, että häntä odottaa Pariisissa ennennäkemätön ja arvaamaton maailma, johon hänen täytyy mennä rohkeasti mukaan.

Päiväkirjassaan hän pohdiskeli:

”Maalarin on vaarallista olla valmis ja onneksi sitä en minäkään missään tapauksessa ole, nyt tärkeintä on, että voin luottaa itseeni ja tältä pohjalta lähteä eteenpäin. Minun on onnistuttava vaikka epäonnistumisen uhalla.”¹⁴⁸

Pysähdys Amsterdamissa oli alku Kauko Lehtisen suurelle seikkailulle kohti kansainvälisen avantgarden uusimpia suuntauksia. Amsterdamin kokemukset innostivat häntä miettimään uuden taiteen olemusta ja ihmisen selviytymistä kaiken muutoksen keskellä sekä pohtimaan myös oman työskentelynsä motiiveja. Hän kirjoitti päiväkirjassaan:

”Tunnustan vanhat mestarit ja ihailen heitä, mutta he eivät saa minua huumaantumaan kuten aikalaiseni ja oman aikani taide. Voi jos saisin vain tehdä ja tehdä, tehdä täydellä tarmolla ja terveydellä. Taide saa minut unohtamaan kaiken muun, vain se on tärkeä, siitä saan sitä mitä yksin kaipaan.”¹⁴⁹

Lehtisen pohdiskelulle antoi aiheen Stedelijk- museossa 12.3.1961 avattu näyttely Liike taiteessa. Varsinkin Jean Tinguelyn ja Alexander Calderin teokset herättivät Lehtisessä uusia ajatuksia.

Katsellessaan Tinguelyn veistoksen pystyttämistä Lehtinen kuvaili tapahtumaa seuraavasti:

”Tänne asennetaan nyt ultramodernia häkkyrää joka kai on veistos, sitä nauretaan ja hymyillään, mutta niin on tehty aina ja minusta tuntuu että tuo sähköllä käyvä ja vetä ruiskuttava rumilus on luvattoman lähellä nykyajan ihmistä nykivine liikkeineen ja epävarmannäköisine käynteineen. Siinä on tosiaan ihminen keskellä kulttuurin aikakautta tekniikan valtiaana ja sen orjana. Siinä on rappio ja omahyväisyys ja kaiken uhkana täydellinen romahdus”¹⁵⁰

Tinguelyn teosten raakuus ja rumuus oli vastakohta Calderin mobilien esteettiselle kauneudelle. Calderin teokset rauhoittivat mielen liikehtiessään kauniisti tuulessa, kun taas Tinguelyn työ, karmea romukasa, suorastaan hirviö nytkäh-teli sähköön voimalla vavisten, kolisten ja rämisten. Tinguelyn teokset erilaiset materiaalit kiinnostivat Lehtistä, sillä hän näki ensi kertaa tällaisen liikkuvan veistoksen, joka oli valmistettu kaikenlaisesta romusta. Lehtinen kuvaili teosta näin:

”Teoksessa oli mm ruosteisia putkia, peltipurkkeja, narisevat rikkinäiset lastenvaunut, katkennut lapio, kaikki hirvittävässä sekamelskassa. Teoksesta lähtevä räminä ja kitinä oli korvia huumaavaa ja vettä roiskui ympäristöön...”¹⁵¹

¹⁴⁸ Lehtisen matkapäiväkirja 10.3.1961.

¹⁴⁹ Sama.

¹⁵⁰ Sama.

¹⁵¹ Sama.

Lehtisestä tuntui, että saattoi vain odottaa hetkeä, jolloin koko teos romahtaisi kasaan tai jokin osa singahtaisi katsojan niskaan. Hän piti tätä Tinguelyn liikuvaa ja ääntelevää teosta nykyhetken symbolina, joka osuvasti kuvasi nykyaikajan rauhattomuutta ja ihmisen rikkinäisyyttä. Tästä olisi odotettavissa romahdus ja tuhoutuminen. Nämä teokset veivät Lehtisen synkkiin ajatuksiin, mutta samalla ne ovat niitä harvoja Lehtisen mielenilmaisuja, jotka koskevat ympäröivää elämää ja sen epäkohtia.

Lehtinen ei ole taiteilijana kanta-aottava, mutta häntä huolestutti etenkin teknologian ihmistä kaventava ja kovettava vaikutus. Taustalla oli ajatus teknologian hallitsemattomasta kasvusta ja humanisten arvojen katoamisesta. Mutta samalla kun Lehtistä pelotti teknisen kehityksen vauhti ja keksinnöt, tuntuivat ne myös kiehtovilta ja kiinnostavilta. Siksi taiteenkin tuli elää omassa ajassa ja olla mukana tapahtuvissa muutoksissa. Lehtinen ei kuitenkaan voisi kuvitella itseään barrikaadeilla tai mielenosoituksissa, jotka alkoivat yleistyä silloin myös taiteilijoiden keskuudessa. Hänen ajatuksensa olivat pääasiassa hyvin taidekeskeisiä ja liittyivät taiteen tekemiseen liittyvään problematiikkaan, ei yhteiskuntakriittisiin mielenilmauksiin.

Kauko Lehtinen saapui Pariisiin 13.3.1961 ja alkoi etsiä kosketusta kaupunkiin ja sen ilmapiiriin. Ensi kävelyllään Pariisin illassa hän poimi erialaisia esineitä Seinen rannoilta. Hän löysi kauniita kiviä, oksia, kastanjoita ja ryytyn taitetun paketin, joka sisälsi maalauksen. Tämä osoittautui hienoksi asetelmaksi ja näin alkoi kosketus taiteeseen maaliskuisessa illassa Pariisin sydämessä. Taiteen ohella Lehtisen matkaan liittyi myös arkipäivän elämä. Hän kauhisteli etenkin ruoan ja vaatteiden hirvittävän kalliita hintoja. Lehtinen onnistui löytämään asunnon, jossa toinen pää toimi asuntona ja toinen ateljeena. Huoneesta puuttui varsinainen ikkuna, mutta onneksi ovesa oli ikkuna, joten valoa tuli sisään riittävästi. Asunnossa oli keskuslämmitys ja juokseva vesi. Lehtinen oli erittäin tyytyväinen löytöönsä. Päivärytmiin kuului piirtämistä, näyttelyissä ja museoissa käyntiä ja omaa työskentelyä. Hän hankki Louvreen vapaakortin ja aloitti piirtämisen Académie de la Grande Chaumièressa.¹⁵² Piirtäminen on ollut Lehtisen taitelijauran eräs tärkeimpiä työskentelytapoja, josta hänelle oli muodostunut lähes välttämätön tapa, josta hän ei luopunut matkoillakaan.

Seuraavista kuukausista tuli Lehtisen taiteilijauralle varsin merkittävät hänen sukeltaessaan avantgarden pyörteisiin. Hän keskittyi lähinnä taiteeseen ja kaikki muu jäi vähemmälle huomiolle. Lehtisellä ei ollut kovin selvää kuvaa siitä, mitä Pariisissa oli tapahtunut toisen maailman sodan jälkeen ja millainen Pariisin taide-elämä oli ollut 1950-luvulla. Hän ei myöskään tiennyt mitään kansainvälisen avantgarden viimeisimmistä pyrkimyksistä. Tämä vuonna 1961 tehty matka tuli olemaan osittain onnekkaiden sattumien ja esillä olleiden näyttelyiden suoma mahdollisuus päästä osalliseksi aivan sen hetken avantgarden syntyvaiheisiin. Pariisissa alkoivat myös taiteilijat 1960-luvun ottaa kantaa yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Varsinkin Ranskan ja Algerian sota (1958–1962) aiheutti vastalauseita taiteilijoiden ja intellektuellin piirissä. Monet taiteilijat olivat mm allekirjoittamassa sodan vastaista manifestia. Uusrealisti-ryhmän

¹⁵² Kauko Lehtisen tiedonanto 10.9.1990.

taiteilijat Raymond Hains (1926–2005) ja Jacques Villeglé (s. 1926) pitivät näyttelyn *La France déchirée*, joka oli suunnattu Algerian sotaa vastaan.¹⁵³ Sota tuntui myös Pariisissa. Lehtisen passia tarkastettiin useasti ja valvonta kaduilla oli jatkuvaa tarkkailua. Oleskelua se ei kuitenkaan haittanut, vaan hän saattoi toteuttaa päiväohjelmansa suunnitelmien mukaan. Lehtistä ei kiinnostanut avantgardeen yhteiskuntakriittinen puoli, vaan hän on pysytellyt vastalauseiden, kannanottojen ja liikehdintöjen ulkopuolella. 1960-luvun avantgardeen kuului kuitenkin kapinointi ja rohkea esiintyminen uusien aatteiden ja asioiden puolesta. Mutta Lehtisen mukaan taiteen avantgarde tapahtuu taiteen ehdoilla, ei osallistumalla barrikadeille.

Amsterdamissa nähty näyttely Liike taiteessa ja varsinkin Tinguelyn koneveistokset olivat jääneet Lehtisen mieleen. Lisäksi hän oli tavannut itse taiteilijan, joka oli antanut hänelle automaattisesti koneella tehdyn piirustuksen sekä Pariisin osoitteensa. Hän kaivoi tämän osoitteen esiin ja suuntasi kohti Impase Ronsia.¹⁵⁴ Täällä taiteilijoiden ateljeissa Lehtinen tutustui uusiin tekijöihin, joista hänellä ei ollut mitään aikaisempaa tietoa. Pariisin oleskelun aikana siellä oli esillä mm. Robert Rauschenbergin (s. 1925)¹⁵⁵ ja Alberto Burrin (1915–1995)¹⁵⁶ näyttelyt, jotka tulivat merkitsemään Lehtiselle sysäystä kohti oman työskentelyn avantgardea. Myös Pariisin Primitiivisen museon kokoelmat kiinnostivat Lehtistä; primitiivisen taiteen karheus, alkuperäisyys ja käsityöläisyys kiehtoivat ja innostivat vierailemaan museossa useaan kertaan.¹⁵⁷

Lehtinen piti matkoistaan tarkkaa päiväkirjaa ja muistikirjaa, joissa hän kertoo näkemästään taiteesta ja tekemisistään. Hän tutki hyvin tarkkaan niiden taiteilijoiden teoksia, jotka kiinnostavat häntä eniten. Hän antoi itselleen ohjeita tulevien teosten tekemistä varten. Merkinnät on tehty huolella ja tarkasti, jotta niitä voi käyttää myöhemmin kotona työskennellessä muistia virkistämään.

Toisen maailman sodan jälkeen Eurooppa muuttui. Syntyi länsi-itä-jakauma ja kansallisvaltioiden merkitys väheni. Myös taiteen kenttä muuttui, syntyi taide-elämän uusi julkisuus, näkyvyys ja toimintamallit: kansalliset suurnäyttelyt ja uudenlaiset tietoliikenneyhteydet loivat uudenlaisen kulttuurisen vuoropuhelun Euroopan ja Yhdysvaltojen välille.

Euroopassa sodan jälkeinen ahdistus ja pettymys saivat tulkin Jean-Paul Sartren eksistentialismissa. Sartre korosti epäluottamusta kaikkia järjestelmiä vastaan, ihmisen yksinäisyyttä tässä maailmassa sekä yksilön vapautta. Vapaus oli Sartren mukaan taiteen olennainen osa ja hän korosti voimakkaasti taiteen tekemisessä luomisprosessin tärkeyttä. Todellinen taiteilija ravistelee tottumuksia, opetuksia ja aikaisempia saavutuksia ja vastustaa jatkuvasti kaikkea, mikä voisi rajoittaa ja kontrolloida häntä. Taiteilija ei voi koskaan katsella teostaan muiden silmin, vaan löytää teoksesta aina itsensä ja luomisprosessin. Näin luomisprosessista tulee taiteilijalle tärkeämpi päämäärä kuin valmis teos. Tai-

¹⁵³ Wilson 2002, 335.

¹⁵⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 18.3.1990.

¹⁵⁵ Rauschenberg, 1961: Näyttelyjulkaisu. Galerie Daniel Cordie.

¹⁵⁶ Burri, 1961: Näyttelyjulkaisu. Galerie de France.

¹⁵⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 18.3.1990.

teen luomisprosessissa ei ole kysymys sattumasta vaan valinnasta. Taiteilija tekee valintoja luovasti omaa spontaanisuuttaan seuraten. Ei ole olemassa mitään esteettistä arvoa a priori... kukaan ei voi kertoa millaista on huomispäivän taide.¹⁵⁸

Sodan jälkeisessä Pariisissa Sartren eksistentiaalisuus ilmeni kuvataiteessa art brut -tyylinä sekä informalismissa. Art brut liittyy lähinnä Jean Dubuffet'n (1901–1985) taiteeseen, jota hän itse kutsui rumaksi, villiksi ja raakaksi taiteeksi. Eksistentiaalismin ajatukset tulivat esiin Alberto Giacomettin (1901–1966) ja Wolsin (Alfred Otto Wolfgang Schulze) (1913–1951) taiteessa. Samoin ajatteleviin kuuluivat Fautrier, Mathieu, Riopelle, Serpan, Tapié, Artaud, Gruber, Helion, Picasso, Richier ja van Velde. Eksistentiaalisuus ilmeni ajan kirjallisuudessa, teatterissa, elokuvissa, musiikissa ja lehdistössä. Pariisin taiteilijapiirit kokoontuivat Saint-Germain-des-Prés'n kahviloihin keskustelemaan filosofian ja taiteen kysymyksistä. Pariisin yössä soi jazz ja Juliette Grécon tunnepitoinen laulu. Simone de Beauvoir (1908–1986) herätti keskustelun naisen seksuaalisesta tasa-arvosta ja vapaudesta, joka oli syvässä ristiriidassa katolisuuden kanssa, samoin kuin eksistentiaalismin ateismi. Kirjallisuudessa mm. Kafka, Genet ja Camus kuvasivat ihmisen vieraantumista ja elämän absurdateettia.¹⁵⁹ Sodan jälkeisessä Pariisissa elettiin henkisesti hyvin avantgardistista vaihetta, jossa syntyi eri taiteen aloilla uutta kansainvälistä kulttuuria ja uutta modernia elämäntyyliä.

Toisen maailman sodan jälkeen Pariisin taideinstituutit olivat kiinnostuneet esittelemään Matissea, Légeriä ja Picassoa. Sen sijaan uudet taiteen ilmiöt esiteltiin gallerioissa, joista tuli taidemaailman kohtauspaikkoja. Denise René- ja Colette Allendy-galleria kuuluvat Pariisin vanhimpiin gallerioihin. Colette Allendy oli psykoanalyttikko René Allendyn toinen vaimo, joka perusti näyttelytilan huvilaansa. René Allendy oli perustamassa Pariisin psykoanalyttista yhdistystä ja hän hoiti mm. Antonin Artaud'ia. Colette Allendy esitteli galleriasaansa vuodesta 1947 lähtien mm. Wassily Kandinskyn (1866–1944), Hans Arpin ja Francis Picabian (1879–1953) teoksia. Galleriassa oli esillä myös uusrealistien teoksia: Hainsin valokuvia, vuonna 1956 Yves Kleinin (1928–1962) näyttely Yves, propositions monochromes sekä seuraavana vuonna Raymond Hainsin ja Villeglén revittyjen julisteiden ensimmäisen esittely.¹⁶⁰ Denise René -galleria järjesti vuonna 1955 näyttelyn Le Mouvement, johon osallistuivat Tinguely, Duchamp ja Calder.

Sodan jälkeen perustettiin muitakin merkittäviä gallerioita. Galleria Nina Dausset'ssa pidettiin vuonna 1951 Michel Tapién (1909–1987) järjestämä ensimmäinen ranskalaisten ja amerikkalaisten taiteilijoiden yhteisnäyttely. Vuonna 1949 avattiin Studio-galleria Paul Facchetti, jossa järjestettiin Jackson Pollockin ensimmäinen yksityisnäyttely vuonna 1952. Galleria René Drouin esitteli Wolsin ja Fautrierin (1898–1964). Iris Clertin galleriassa olivat Yves Klein ja Armand Arman (1928–2005) useasti esillä. Daniel Cordier, joka avattiin vuonna

¹⁵⁸ Sartre 1965, 35.

¹⁵⁹ Kristeva 1981, 17; Wilson 2002, 339; Wilson 1993, 26.

¹⁶⁰ Francblin 1997, 11.

1956, teki tunnetuksi Jean Dubuffet'n ja Henri Michaux'n (1899–1984) teoksia.¹⁶¹ Lisäksi Rive Droite, galleria Arnaud, kirjakauppa-galleria Kleber, galleria Stadler, galleria Haut Pavé, galleria Craven, galleria Lawrence ja galleria Lucien Durand olivat tärkeitä pariisilaisgallerioita.¹⁶²

Gallerioiden osallistuminen avantgarden esiintuloon oli erittäin merkittävä. Niiden kautta monet ulkomaalaiset taiteilijat saivat mahdollisuuden teostensa esittelemiseen Näissä gallerioissa nähtiin jo 1950-luvulla useita amerikkalaisia taiteilijoita. Vuonna 1959 nähtiin Pollockin retrospektiivinen näyttely (kuollut 1956) sekä Jasper Johnsin (s. 1930) yksityisnäyttely Galerie Rive Droite'ssa. Samana vuonna André Breton ja Marcel Duchamp järjestivät Galerie Daniel Cordierilla näyttelyn Exposition internationale du Surréalisme (Eros). Tähän näyttelyyn oli Duchamp kutsunut myös Rauschenbergin ja Johnsin.¹⁶³ Duchampin teoksia oli Pariisissa vuodesta 1952 lähtien nähtävillä joka vuosi eri näyttelyissä. Myös muiden dadaistien teoksia oli esillä 1950-luvulla kuten Kurt Schwittersin (1879–1953) kollaaseja. Pariisissa nähtiin vuonna 1959 suuri museonäyttely "*The New American Painting*", jonka tarkoituksena oli tehdä tunnetuksi abstraktia ekspressionismia. Näyttely oli Yhdysvaltojen hallituksen rahoittama ja sen pyrkimyksenä oli amerikkalaisen kulttuurin tunnettavuuden lisääminen ja levittäminen.¹⁶⁴

Gallerioiden lisäksi myös Pariisin salongit olivat taiteellisen toiminnan merkittäviä paikkoja. Pariisin modernin taiteen museossa (jota kutsuttiin kauan Taidepalatsiksi) järjestettiin Le Salon de mai (Toukokuun salonki) ja Le Salon des réalités nouvelles (Uusien toteutusten salonki). Le Salon des réalités nouvelles perustettiin vuonna 1946 Abstraction-Création-yhdistyksen yhteyteen ja sillä oli erittäin keskeinen merkitys abstraktin taiteen esittelyssä. Siellä pidettiin ainoastaan nonfiguratiivisen taiteen näyttelyitä. Esillä oli geometrinen abstraktio, konstruktivismi, konkreettinen taide, orfismi, lyyrinen abstraktio, informalistinen taide, tasismi ja jne.

Taiteilijoiden ja galleristien lisäksi Pariisin taidemaailmassa vaikutti joukko aktiivisia taidekriitikoita. He toimivat myös näyttelyjärjestäjinä ja gallerioiden neuvonantajina ja asiantuntijoina. Merkittävimpiä taidekriitikoita olivat León Degand (1907–1958), Michel Tapié (1909–1987), Michel Ragon (s. 1924) ja Charles Estienne (1908–1966). He julkaisivat kirjoituksiaan mm. *Art d'aujourd'hui*-, *Cimaise*- ja *Combat* -lehdissä. Näillä kriitikoilla oli omat suuntauksensa, joita he puolustivat kirjoituksissaan. Degand puolusti geometrista abstraktiota, Ragon

¹⁶¹ Kauko Lehtinen näki Robert Rauschenbergin näyttelyn Galleria Gordiellä maaliskuussa 1961.

¹⁶² Brunner, 418–419. Vuonna 1951 nähtiin Pollockin ja de Kooningen teoksia Galleria Nina Dassetin galleriassa Véhémences confrontées-näyttelyssä. Vuonna 1953 Musée National d'Art Modernessa nähtiin Twelve American Painters and Sculptors-näyttely sekä Mexican Art from Pre-Columbian Times to Today-näyttely. Vuonna 1955 nähtiin jälleen laaja amerikkalaisen taiteen näyttely Pariisissa. Musée National d'Art Modernessa nähtiin New Yorkin MOMAn organisoima näyttely Fifty Years of Art from the United States. Robert Rauschenberg osallistui ensimmäiseen Pariisin Biennaleen vuonna 1959.

¹⁶³ Dempsey 1999, 190.

¹⁶⁴ Brunner 2002, 419.

kannatti CoBrA-ryhmää, Estienne kirjoitti erilaisista abstraktioista kuten tasis-
mista, lyyrisestä abstraktiosta, abstraktisesta maisemaalauksesta jne. Tapié oli
informalismin puolestapuhuja ja esitteli Dubuffet'n, Fautrier'n, Wolsin,
Michaux'n ja Bryenin taidetta.¹⁶⁵ Pariisissa kriitikot riitelivät 1950-luvulla abst-
raktion eri suuntauksista, mutta abstraktio vahvistui huolimatta kaikista erimie-
lisyyksistä ja abstraktiosta tuli keskeinen elementti myös Pariisin koulukunnan
taiteilijoille, johon kuului useita taiteilijasukupolvia (Bissière, Manessier, Bazai-
ne, Lanskoj, Poliakoff, de Stael). Sodan jälkeen voimistui myös kritiikki abst-
raktista ilmaisua vastaan, josta oli tullut uusi rutiini ja joka ei enää edustanut
uutta luovaa ilmaisua, vaan oli akatemisoitunut. Uusrealisti Jacques Villglé kut-
sui tätä vaihetta "abstraktiseksi diktatuuriksi", jota uusrealistit halusivat muut-
taa ja tuoda tilalle konkreettisen urbaanin kokemusmaailman.¹⁶⁶

Pariisia pidettiin 1950-luvulla vielä taiteen pääkaupunkina, vaikka monet
ranskalaiset huolestuivat siitä, että New Yorkissa "tapahtui jotakin". Tähän
suuntaan viittasi myös Genviève Bonnfoi'n innostunut kirjoitus amerikkalaises-
ta taiteesta vuoden 1958 Venetsian biennaalissa. Hän kirjoitti:

"Olen pahoillani joutuessani toteamaan, silläkin uhalla että ne, jotka haluavat hauda-
ta École de Paris -koulun, syyttävät minua veden heittämisestä myllyyn, mutta ame-
rikkalainen sali tämän uuvuttavan monotonian keskellä on ainoa, jossa tulee pysäh-
dyttyä ja jossa tulee äkkiä sellainen tunne, että jotakin tapahtuu. Jotakin erilaista, lo-
pultakin!"¹⁶⁷

Eurooppalaiset taiteilijat olivat myös saaneet kaikki Venetsian biennaalin pää-
palkinnot vuosina 1948–1962. Radikaalein muutos tapahtui vuonna 1964, jolloin
Robert Rauschenberg sai 39-vuotiaana Venetsian biennaalin pääpalkinnon.
Ranskalaisia tyrmistytti amerikkalaisten luettelossa ollut yksi lause: "*Kaikki tie-
tävät, että maailman taiteen keskus ei ole enää Pariisi vaan New York*".¹⁶⁸

Vuosikymmenen vaihde oli kuitenkin Pariisissa hyvin vilkasta avantgar-
distisen toiminnan aikaa, jolloin Pariisin näyttelyihin osallistui uusi nuori kan-
sainvälinen taiteilijakunta. Vuonna 1959 kulttuuriministeri André Malraux jär-
jesti ensimmäisen Pariisin biennaalin Musée d'art Modern'nissa. Näyttelyyn sai
osallistua alle 35-vuotiaat taiteilijat ja osallistujia oli peräti 42 maasta.¹⁶⁹ Seuraa-
vana vuonna järjestettiin 1960 Festival d'Art Avantgarde, jossa esiteltiin kuva-
taiteen lisäksi elokuvia, runoja, kokeellista teatteria ja musiikkia. Festivaaleille
osallistuivat mm Hains, Dufrêne, Villeglé, Rotella, César, Klein ja Tinguely (ku-
va 145, 146).¹⁷⁰

Pariisin ensimmäisellä nuorten biennaalilla oli merkitystä myös euroop-
palaisen uusrealismin synnyssä. Tähän näyttelyyn osallistuivat Raymond Hains
teoksellaan *La Palissade des emplacement réservés* (1959), Jean Tinguely teoksel-
laan *Métamatic 15* (1959), joka oli abstrakteja piirustuksia tekevä kone sekä Yves

¹⁶⁵ Francblin 1997, 12–13.

¹⁶⁶ Francblin 1997, 14.

¹⁶⁷ Bonnfoi 1988, Les Lettres Nouvelles, no 25, 14 octobre 1959.

¹⁶⁸ Francblin 1997, 13.

¹⁶⁹ Brunner 2002, 419.

¹⁷⁰ Bodet-Lecombre 1986, 75.

Klein teoksellaan *Monochrome* (1959). Kun Pierre Restany näki näiden kolmen taiteilijan teokset yhdessä, ymmärsi hän näiden hyvin erilaisten taiteilijoiden yhteisen ominaisuuden. Hänen mukaansa:

”This common term was their choice of a gesture (the saturation of colour in Klein, mechanical movement in Tinguely, the choice of torn posters in Hains). Each individual adventure developed its own internal logic from a fundamental position – that of the essence of language, the primary impulse of communication. This absolute gesture is an ultimatum to the viewer which makes participation obligatory. Thus, at the height of lyrical abstraction, Yves Klein, Tinguely, and Hains worked out a new methodology based on the recognition of an objective modern nature, on the appropriation of contemporary reality.”¹⁷¹

Pariisiin 1960-luvun vaihteeseen kuuluivat myös erilaiset performanssit ja tapahtumat. Vuonna 1958 esitettiin ensimmäisen kerran Yves Kleinin suunnittelema performanssi, jossa alaston malli levitti vartalollaan sinistä maalia lattialla olevalle paperille ja lopputuloksena oli yksivärinen sininen maalaus, monokromi. Tämä tapahtui pienen yleisön läsnä ollessa, mutta vuonna 1960 Klein järjesti suurelle kutsuvierasyleisölle Pariisiin Galerie Internationale d’Art Contemporainnessa näytöksen, jossa alastomat mallit tekivät Yves Kleinin johdolla *antropometrejä* eli vartalopainauksia (kuva 147).¹⁷² Lehdistö piti tapausta sensaationa ja performanssi nähtiin luonteeltaan eroottisena ja seksuaalisena tapahtumana. Kleinin pyrkimys oli kuitenkin epäeroottinen tapahtuma, jossa mallit ja taiteilijat loivat yhdessä taideteoksen yleisön läsnä ollessa. Elävien mallien käyttöä taiteessa harrasti myös italialainen Piero Manzoni (1933–1963), kun hän signeerasi ”elävät veistokset” eli naismallit, jotka olivat jähmettyneet veistoksellisiin asentoihin (kuva 148).¹⁷³ Niki de Saint Phalle järjesti ampumisperformansseja, jotka rajuudessaan olivat hätkähdyttäviä (kuvat 149, 150)¹⁷⁴ Tinguelyn vei veistoksensa ulos ateljeesta, järjesti veistoskulkueita ja osallistui yhdessä Yves Kleinin kanssa näyttelyihin ja tapahtumiin (kuvat 151, 152, 153, 154, 155).¹⁷⁵

Pariisissa perustettiin vuonna 1961 visuaalisen taiteen tutkimusryhmä le Groupe de Recherche d’Art Visuel, joka syntyi Julio Le Parc (s.1928) ympärille. Ryhmään kuuluivat tärkeänä vaikuttajana Victor Vasarely (1906–1997), hänen poikansa Yvaral, Morellet, Demarco, Miranda, Rossi, Molnar, Moyna, Servanes, Sobrino ja Stein. Ryhmän taiteilijat pyrkivät löytämään tieteellisiä lähestymistapoja taiteeseen. He käyttivät taiteessaan usein teollisia materiaaleja. Myös heidän tavoitteenaan oli lähentää taiteen ja yleisön välistä suhdetta. Victor Vasarely korosti ajatusta, että ainoastaan teoksen tuli vaikuttaa katselijaan, ei tekijän. Taiteilijan pitäisi pysytellä tuntemattomana. Taiteella pitäisi olla universaali kieli, jota jokainen ymmärtäisi kansallisuudesta, kielestä ja rodusta riippumatta.

¹⁷¹ Restany 1981–82, 29.

¹⁷² Vuorikoski-Hellandsjo 1997, 164.

¹⁷³ Millet 1987, 16–19; Argan 1991, 28.

¹⁷⁴ Wilson 2002, 22.

¹⁷⁵ Restany 1990, 38–39; Hulten 1987, 84–85. Jean Tinguely järjesti esim. vuonna 1960 kulkueen Pariisissa, jonka poliisi keskeytti. Tässä Gismo-nimisessä tapahtumassa tai kulkueessa oli mukana ihmisiä sekä Tinguelyn erilaisesta romumateriaalista koottu konemainen teos.

ta.¹⁷⁶ Pariisissa 1960-luvun vaihteessa taide oli tullut ulos kaduille ja lähelle ihmistä. Monenlaiset tapahtumat ja performanssit jatkoivat jo futuristien aloittamaa perinnettä. Taiteilijat alkoivat ottaa kantaa laajemmin myös yhteiskunnallisiin tapahtumiin.

3.3 Pariisin tuliaisia – taiteen vapaus ja välitön työskentely

”Heittäydy vapauteen ja käytä mitä hirveintä kekseliäisyyttä!” – poimintoja matkapäiväkirjasta

Toisen maailmansodan jälkeen Pariisi ei ollut henkisesti aivan rauniona, vaan taiteissa luotiin avantgardea. Avantgardistisia suuntauksia esiintyi teatterissa, kirjallisuudessa ja kuvataiteissa. Dadasta, surrealismista, informalismista ja uusrealismista muotuneet taidemuodot hätkähdyttivät taidekriitikkiä ja taideyleisöä. Taiteen rajat olivat hävinneet, oltiin kriittisiä ja rohkeita. Varsinkin uusrealistien uudet ilmaisumuodot 1960-luvun alussa ravistelivat pariisilaista taideyleisöä. Heidän monet performanssinsa lähenivät dadan hengessä yhteisöllistä taiteen tekemistä ja kokemista.

Suomeen ei vielä kantautunut uutisia uusrealistien tai uusdadaistien happeningeistä, joissa esiintyivät elävät mallit ja tai tapahtumista, joissa avajaisyleisö ampui rikki väripusseja. Suomessa ei ollut koettu vielä informalismiakaan laajemmin, uusrealismi ja uusdadaismi olivat melko tuntemattomia asioita.

Kauko Lehtisen näkemät näyttelyt eivät kaikki suinkaan edustaneet sen hetkistä avantgardea, vaan esillä oli monia varhaisempia modernisteja ja tunnettuja nimiä. Lehtinen aloittaa taiteilijoiden luonnehdinnan matkapäiväkirjassaan Jean Dufystä (1888–1964), jota hän pitää erinomaisena värien käyttäjänä ja piirtäjänä. Georges Rouaultin (1871–1964) guassit olivat hänen mukaansa loistavia, samoin Maurice de Vlaminck (1876–1958) oli loistava värien käyttäjä, mutta André Derain (1880–1954) tuotti hänelle pettymyksen. Louis Marcoussis (1878–1941) oli uusi miellyttävä tuttavuus. Mutta Picasso mykisti jälleen kerran. Hänen ihailunsa Picassoa kohtaan ei laantunut kaiken uudenkaan keskellä. Lehtinen kunnioitti Picassoa myös henkilönä ja suurena persoonana. Hän on kertonut koko taiteilijauransa tunteneen henkistä sukulaisuutta Picassoa kohtaan.¹⁷⁷ Georges Braquen (1882–1963) varhaiskaudet teokset tuntuivat kiinnostavilta, sen sijaan myöhäisemmät teokset eivät enää vetäneet vertoja nuoruusajan raikkaille töille. Fernand Légeristä (1881–1955) Lehtinen toteaa: *”Mestarien mestari Pablon kanssa. Paljon puhuttu, paljon kirjoitettu, mutta loistava ja kaiken ansaitseva mestari kuolemaansa asti.”*¹⁷⁸ Le Corbussier (1887–1965) vaikutti jotenkin ulkokohtaiselta ja rauhattomalta, hänen hyvä makunsa näkyi, muttei jaksanut kiinnostaa. Robert Delauney (1885–1941) sen sijaan on Lehtisen mukaan

¹⁷⁶ Lucie-Smith 1972, 189.

¹⁷⁷ Kauko Lehtisen tiedoanto 15.2.1992

¹⁷⁸ Matkapäiväkirja 1961.

”yksi suurimmista modernin taiteen vapauttajista samoin kuin Sonja Delauney oli naiseksi hiton hyvä... ”Myös Pevsner ja Picabia samoin kuin Giacometti olivat hienoja, varsinkin Giacometti toi uutta veistotaiteeseen ja on yksi aikamme suurista veistäjistä. Chagall: mikä värittäjä! Ovat suuria mestareita, mutta kaipaan uudempaa. Stael on sijaan modernin taiteen suuri nimi, vahva värittäjä ennen kaikkea miesmäisen reilu ja kestää missä seurassa vain...”¹⁷⁹.

Lehtinen näki mm. Soulagesin, Alechinskyn, Feiton, Poliakoffin, Hartungin, Paolozzin, Sauran ja Mooren teoksia. Myös Keksintöjen museo kiinnosti. Sieltä Lehtinen arveli monen taiteilijan hakeneen esimerkkiä samoin kuin Primitiivisen taiteen museosta ja kirjoitti matkapäiväkirjassaan: *”Vielä Keksintöjen museoon, joka on Tinguelyn ja sen porukan pyhättö, ideat ovat sieltä kotoisin ja vain saatettu taiteelliseen muotoon.”*¹⁸⁰

Huhtikuun 15 päivänä 1961 hän tutustui Alberto Burrin näyttelyyn. Lehtinen innostui Burrin teoksista ja työskentelytavoista:

” Näyttely erittäin mielenkiintoinen ja kerta kaikkiaan rohkea tekijä. Hänellä on hyvä maku, käyttää rautaplootua, säkkiä jne. Polttaa ja kaivaa. Hänen nimensä tulee jämmän taidehistoriaan... Loistava tekijä, ohutta plastiikkalevyjä poltettu ja venytelty sekä kuumentaan revitty reikiä, joiden taakse liimattu valkoisia ja mustia kankaita. Plastiikkalevy hakasilla kiinni.”¹⁸¹

Ohjeeksi itselleen Lehtinen kirjoitti muistikirjaan:

” Tee reikiä ja paikkaa niitä, heitä reiästä väriä sisään, ole kuin hullu, mutta viisasti hullu; hyvällä maulla...Tee raikkailta ja erittäin kirkkailta puhtailla emaljiväreillä; osta myös plastiikkavärejä...Piiskaa kaikki intosi ulos sellaisella voimalla että tuntuu...Käytä kipsiä, sillä sehän on tuttu materiaali sinulle!...Tee harmaalle pohjalle paperileikkaus jo sotatuista valkeista papereista. Piirrä ensin lyijykynällä ja sitten tussilla... Sido naruilla vaatteita ja värjää eri väreillä. Osta kaupasta vaatevärejä. Laita kangas lattialle ja vedä ryppyyn ja sitten ropottelet väriä sen päälle ja oikaiset. Sen jälkeen voit jatkaa maalausta... Maalaa räikeillä ja erittäin kirkkailta väreillä suuria pintoja ja puhtaita... Älä pelkää fikuria, jos niikseen tulee, vaan koita olla vapaa kaikin puolin. Osta emaljivärejä ja koita saada niistä irti, mutta ennen kaikkea ilmavia ja raikkaita. Kipsiin kastelluita?...Jos Hesaan laitat töitäsi aivan vapaasti tekemiäsi, äläkä pelkää arvostelua!”¹⁸²

Erilaisten materiaalien käyttö kiinnosti Lehtistä valtavasti ja nähtyään jotain mielenkiintoista, hän alkoi kehittää omaa versiotaan näkemästään teoksesta. Varsinkin kollaasi-tekniikka tuntui tarjoavan rajattomasti mahdollisuuksia ideoiden toteutukseen. Itselle annetut ohjeet ovat kuin katkeamatonta ajatuksen virtaa, jossa välittyvät suoraan taiteilijan kokemat uudet vaikutelmat ja ajatukset. Muistikirjassaan hän mainitsee mm. seuraavat taiteilijat: Soulages, Rauschenberg, Alechinsky, Atlan, Herbin, Hartung, de Stael, Riopelle, Millares, Poliakoff, Feito, Calmette, Carcou, Fiedler, Paolozzi, Pasmore, Calder ja Tinguely. Luis Feiton työskentelyä Lehtinen luonnehtii:

179 Sama.

180 Sama.

181 Sama.

182 Muistikirja 1961.

”Käyttää sileää pohjamaalausta tavallisesti tummalla ja sitten palettiveitsellä paksult suuriin kasoihin. Hänen työnsä ja työskentelynsä on intensiivistä ja näkee, että koko mies on ollut mukana. Tuovat mieleen huumaavan tulipalon tai jotain ajatonta kuten aina hyvä taide”.¹⁸³

Tarkasteltuaan Pierre Soulagesin maalausta hän kehottaa: ”Ota suuri paperi tai pahvi ja huiskase sinne väri vaikka ämpärillä tai lattiaharjalla.”¹⁸⁴

Eduardo Paolozzi (1924–2005) oli taiteilija, joka sai Lehtisen varauksetto-
man ihailun samoin kuin Manuel Millares. Lehtinen luonnehtii Paolozzia seuraavasti:

”Loistava veistäjä ja moderni. Hitsaa ja valaa pronssia... Tekee suuria päitä ja ihmeellisiä sankareita... Piirustuksissa liimaa ja piirtää koneen kuvia ja yhdistää niitä... Laveeraustensa kehyksiin hän on käyttänyt valkoista listaa ja lasia ei mitään kartonkia...” ja jatkaa: ”Tee säkistä nainen ja maalaa se mustaksi ja valk. käytä runoja sisällä...Jatka vaan sitä kuvien liimaamista, jota olet joskus kokeillut...Leikkaa värillisistä papereista suuria kuvia pahville 2x3...Väritä itse suuria papereita ja revi ja leikkaa...Osta sellainen reikätrissa sillä saat paperin haluaamasi muotoon. Puhalla fiksa-tiivi ruiskulla läpi jonkun verkon väriä?... Käytä karkeaa kangasta, mieluummin verkkoa tai nauhoja, jotka ovat ristissä...”¹⁸⁵

Kuitenkin Millares kirvoitti Lehtisestä irti kaikkein villeimmät ajatukset. Hän kirjoitti vimmalla muistiin näkemänsä ja kehotti itseään heti kämpälle päästyään aloittamaan kokeilut. Pariisin asunto oli kuitenkin erittäin pieni, ettei siellä voinut tehdä kovin kookkaita teoksia. Oli tyytydyttävä pieneen teoskokoon, vaikka mieli olisi tehnyt kokeilla suuria kankaita. Lehtisen mukaan Millares on

”Kertakaikkiaan loistava maalari, mustaa ja valkoista. Miesmäistä ja rohkeaa. Mustaa ja valkoista, valkoista ja mustaa, jossakin vähän punaista. Hän repii ja kasaa, lähtenyt pois neljän seinän rajoittamasta alueesta? Käytä voimaa siis mustan ja valkoisen kontrastia. Ruiskii ja antaa juosta. Kastaa ja repii... Käyttää palettiveistä myös laveerauksissa. Käyttää kellertävää paperia laveerauksiin... Koita käyttää säkkiä eri karkeuksia ja neuvo niitä yhteen. Käytä mattaa mustaa, siis tauluvärejä ja mustat paspat. Käytä valtavan suuri mustia pintoja valkoisten vastakohtana. Ruiski kipsiä päälle... Millares on aikansa tasalla ja hyvin persoonallinen ja erityisen rohkea, että uskaltaa tällaisia kankaita tuoda näyttelyyn... Liimaa takkuja päällekkäin ja koita saada elävää pintaa... Säkkikangas liian sileää ja reiät liian pieniä, mene vielä pitemmälle, koita saada voiman puolta lisää... Jo tämän takia on kannattanut käydä Pariisissa.”¹⁸⁶

Myös Robert Rauschenbergin näyttelyn näkeminen Galerie Daniel Cordiellä oli uusi kokemus, jota Lehtisen täytyi kypsytellä hitaammin ja useampaan kertaan. Hän kävi useita kertoja tutustumassa näyttelyyn ja tutustui myös gallerian omistajaan. Rauschenbergillä oli esillä assemblaaseja ja combine-maalauksia. Lehtiseen teki vaikutuksen Rauschenbergin teokset *Pélerin (peinture à l'huile avec chaise)*, *Pilgrim* 1960,¹⁸⁷ kuva 31), *Monument dessin* (1958) ja *Diplomate peinture à l'huile* (1960). Lehtisestä oli yllättävää nähdä taideteos, jossa puutuoli oli sa-

183 Sama.

184 Sama.

185 Sama.

186 Sama.

187 Mark 2005, s. 139.

ranoilla kiinnitettynä maalauskanakaaseen. Tämä Rauschenbergin uusdadaistinen taide kiehtoi Lehtistä ja hän tunsu suurta vapautumista katsellessaan Rauschenbergin teoksia - noinkin voi tehdä ja se on myös taidetta.

Lehtinen oli siirtynyt kollaasien tekemiseen mitä erilaisimmista materiaaleista, mutta esineiden liittämisen maalaukseen oli hänelle uutta ja innostavaa. Rauschenbergin taiteen näkeminen rohkaisi ajattelemaan taiteen tekemistä yhä vapaammin, kokeilemaan kaikkea mahdollista ja muuntelemaan eri materiaalien mahdollisuuksia. Lehtisen ohjeissa työskentelyä varten tiivistyivät hänen kokemuksensa ja ne muuttavat hänen taidettaan uuteen ja kokeilevaan suuntaan:

”Tee siis miten vaan ja millä vaan, kunhan olet rohkea ja vapaa kaikesta pingottamisesta... Käytä myös kokeeksi karkeaa paperia ja käytä suuria siveltimiä myös laaveerauksissa... Kun teet ihmisestä kuvia, niiden ei tarvitse olla ihmisen näköisiä, sillä teet taulun etkä ihmistä... Kokeile myös savea, muovaile ja ole yhtä vapaa kuin maalauksissakin... Ihminen ei koskaan tule luopumaan käsillätehdystä... eri aikakaudet ovat vain eri lailla tajunneet tämän... Käytä kipsiä, voit lisätä siihen santaa, väriä tai mitä vain joukkoon... Osta myös savea kotiin että saat muodon irti kun maalaus on jumissa... Käytä vain vanhoja egyptiläisiä hyväksesi... Pieni veistäminen ja näpertely kehittää silmää ja antaa vaihtelua... Tee rakennuslevylle oikein paksu kipsikerros... hyvin epätasainen ja sille maalaat ja uurrat... Muista Giacomettin veistos Louvressa, jossa on pöytä ja pöydällä veistos eli suorastaan asetelma... Kokeile veistosta maalauksessa... Jos löydät jostain vanhan ruskean lankun, niin kaiverra se täyteen kuvia... Tee nukkeja puusta ja erilaisista esineistä... Käytä kaikkea mahdollista materiaalia kankaasta lähtien... kasta kipsiin jne... Kehystä työsi mustalla listalla, joka on leveämpää kuin kiilapoika... Ala maalata ahneesti ja lisää väriä... Älä sekoita väriä sileäksi, vaan jätä paakkuiseksi... Tee asetelma uudelleen, mutta liimaa siihen palmikko ja veistokset ja muut... Tee suuria tussilaveerauksia ja kaada ronskisti vaan suuresta kannusta... älä säästä... et ole hienostelija... Koita kalaverkkoa, sitä ruskeaa valkoisen tai mustan viivaston edessä koko verkko. Myös juurakko mustaksi valkoisia viivoja vasten... Käytä temperaa kuten tähänkin asti paksuna ja kokkareisena... Käytä liikkuvaa valoa... Kaleidoskooppi on hyvä ideoihin... Liike kaunistaa romua... se on tärkeää... Liikkuvia levyjä eri suuntiin pyöreitä ja nelikulmaisia... Käytä myös plastiikkia levyihin läpinäkyviä... Liikkuva kuminauha saa ihmeitä aikaan... Tikkaa saa heittää... Liimaa kaikenlaista kamaa pahville ja maalaa niitä... Keikkuva nukke heiluttaa silmiään... piikki siili jota valo kiertää maalattu valkoiseksi... Meritähdestä saatuja ideoita... Yksi aivan pimeä huone... Erilaisia hirveästi kaliseviä häkkyröitä... Käytä mitä hirvittävämpää kekseliäisyyttä...”¹⁸⁸

Kauko Lehtinen käytti aivan uusia verbejä kuvatessaan näkemiensä teosten tekniikoita. Ne kuuvaavat hyvin kohtaamistaan uuden ilmaisun edessä. Näitä työskentelyä kuvaavia verbejä ovat mm. polttaa, kaivaa, kumentaa, liimaata, tehdä reikiä, sitoa naruilla, värjätä väreillä, rypyttää, huiskasta väriä, kaataa väriä ämpärillä tai lattiaharjalla, repiä ja leikkata, ruiskia, lisätä santaa, uurtaa, heitä tikkaa jne. Lehtinen totesi muistiinpanoissaan, että raapiminen, kaapiminen, uurtaminen, polttaminen ja repiminen ovat nyt suosittua ja niillä sai aikaan rajun lopputuloksen. Hän löysi näistä uusista tekniikoista vapauden ja estottomuuden, jota hän oli tullut etsimään. Niissä oli saamaa avantgardistista ilmaisuja, jota löytyy dadan ready-made-teoksista, kollaaseista, assemblaaseista, surrealistisista esineistä, combine-maalauksista ja action-paintingistä. Monet teko-tavoista viittaavat myös informalistien suosimiin tekniikoihin. Burri poltti, teki reikiä, repi ja liimasi, Tàpies kaapi, uursi ja käytti santaa ja Soulages´n maalaus-

ten vedot ovat kuin lattiaharjalla tehdyt. Pollock ruiski ja tiputti maalia. Kaikki nämä Lehtisen kohtaamat tekniikat vaativat uudenlaista suhdetta tekemiseen. Ne edellyttivät suoraa toimintaa; ei etukäteissuunnittelua ja luonnoksia. Lopputulos tuli olemaan yllätys. Tekeminen oli seikkailua, mutta työskentely tapahtui kuitenkin hallitusti ja tietoisesti.

Lehtiseltä tämä uusi työskentelytapa vaati rohkeutta ja irtaantumista entisistä työskentelytavoista. Hän ihaili tätä uutta ja rohkeaa ilmaisua, halusi päästä myös omissa töissään samaan hätkähdyttävään vaikutelmaan ja mahdollisimman rajuun lopputulokseen ja läheni melkein dadan avantgardistista pyrkimystä sokeeraavan vaikutukseen. Hän suunnitteli mielessään uutta versiota vanhasta klassisesta kolmen sulottaren temasta:

"Tee kolme sulotarta, jonka olet useaan kertaan aikonut, tee se omalla tyyllilläsi ja niin reippaasti, ettei yksikään katsoja voi sitä ohittaa ilman kannanottoa. Käytä värejä, niin että tuntuu. Käyttely pohjan rosoisuutta paikoitellen ettei ole kauttaaltaan paksumaa puuroa. Jätä värit sekoitettaessa kuohkeiksi..."¹⁸⁹

Minkään ei saanut antaa häiritä työskentelyä, täytyi antaa töiden viedä mukanaan:

"heittäydy vapauteen... Etsi vesipistooli tai muu ruisku ja tee sillä viivoja kuviin. Käytä hirveän värikkäitä pohjia, ja liimaa sille esineitä kuten purkkeja? kenkiä jne...Keksi hirveitä! Muista kun asetat töitäsi kotona näytteille, niin ei mitään keskinkertaista ja nuoltua, ole ennen epävarma, mutta uskalla!"¹⁹⁰

Lehtinen ei tehnyt eroa kuvataiteiden välillä: hän ei ole kuvanveistäjä, silti häntä kiinnosti kovasti teosten reliefimäisyys, kineettiset vaikutelmat ja liikkeen yhdistäminen teokseen. Hän kehotti itseään seuraaviin kokeiluihin:

"Käytä fosforivärejä ja aseta työt pimeään huoneeseen tai puolipimeään. Tee taulu? pohja mustaksi ja kokeile sille kaikkia liikkuvia värejä ja esineitä, samoin kokeile valkoiselle pohjalle. Muista Keksintöjen museo, se on modernin veistotaiteen koti. Tinguely on vierailut täällä ahkerasti".¹⁹¹

Lehtinen oli nähnyt myös Nicolas Schöfferin (1912–1992) tiladynaamisia veistoksia, joita hän piti erittäin modernina.¹⁹² Pelko siitä, että kotiin palattua kaikki hurjat suunnitelmat latistuisivat ja edessä olisi paluu entiseen, hän rohkaisi itseään eteenpäin:

"Koita aina tehdä jotain uutta ja sellaista jota ei ole ennen hyväksytty. Älä Vajoa Tavanomaisuuteen!" Tiedän, että en ole päässyt mitenkään pitkälle missään, mutta tiedän, että olen astunut askeleen eteenpäin, minne se johtaa, se on itsellekin arvoitus, mutta ratkaiseva askel on tapahtunut ajattelussani uudesta taiteesta... Mikään ei ole enää minulle liian uutta, vaan minusta olisi päästävä eteenpäin siinä mitä täällä tapahtuu,

189 Sama.

190 Sama.

191 Sama.

192 Sama.

on mielenkiintoista nähdä kuka on se nero, joka tulee viemään taidetta seuraavan huomattavan askeleen eteenpäin siitä, mihin Pollock? sen jätti...”¹⁹³

Impasse Ronsilla Lehtinen aisti olevansa ajan hermolla. Hän oli onnellinen nähdessään Tinguelyn romukasat ateljeen edessä ja Niki de Saint Phallen maa-laamassa pääkalloja. Myös Saint Phallen väripussien ampumisharjoitukset (kuva 149, 150) olivat aivan uutta ja hätkähdyttävää. Sen sijaan häntä ei kiinnostanut Yves Kleinin (kuva 169, 170) taide eikä hänen taiteensa poeettinen ja hienostunut ilmaisu. Lehtisen tunsu löytävänsä uuden suunnan materiaalin maailmas-ta. Tämän voisi nähdä hänen taiteensa realistisen perustan loogisena jatkumona. Uusi suhde materiaaliin toimi välineenä uuden taiteellisen ilmaisun kehitymisessä. Tätä kautta hän tunsu vapautuneensa vanhoista mestareista sekä löytäneensä avantgarden salliman tekemisen rajoittamattomuuden ja henkisen vapauden. Tätä hän oli kiihkeästi etsinyt ja hänestä tuntui, että se voisi johtaa uuteen ja arvaamattomaan.¹⁹⁴ Matkan aikana hän antautui todella pohtimaan, mitä kaikkea eri materiaalit mahdollistivat ja millä menetelmillä sai aikaan tehokaimmat vaikutukset. Pariisin matkan jälkeiset teokset syntyivät Turussa Korkeakadun ateljeessa ja Rymättylässä. Rymättylän navetassa oli hyvä tehdä erilaisia kokeiluja ja sieltä löytyi monenlaista materiaalia lampaan villoista lähtien.

Kauko Lehtisen näkemä taide oli hyvin heterogeeninen kokonaisuus, mutta tärkeimmiksi uusiksi mielenkiinnon kohteiksi nousivat informalismin, uusrealismin ja uusdadaismin liittyvät taiteilijat sekä näiden suuntausten materiaalimaalaus ja esineellisyys. 1950-luvun abstraktien kokeilujen tuoman kokemuksen kautta abstraktisuus ei tuntunut vaikealta, joten hänen oli helppo ryhtyä toteuttamaan abstraktia muotokieltä materiamaalauksen ja kollaasitekniikan kautta. Informalismin vahva materiaalimaalaus ja kollaasitekniikka ovat jo lähellä uusrealismin materiaalisuutta. Lehtisen tiedot informalismista olivat vähäiset, eikä hänellä ollut tietoa Les Nouveaux-Realistes-ryhmästä, ei Restanyn ajatuksista eikä amerikkalaisesta uusdadaismista. Lehtinen lähestyi näitä suuntauksia taideteosten kautta ja tutkimalla taiteilijoiden käyttämiä tekniikoita, eikä hänellä ollut käytettävissä muuta tietoa kuin näköhavainto ja luottamus omaan vaistoonsa. Hän ei miettinyt sen kummemmin, mihin suuntaukseen joku taiteilija kuului ja mitä hänen teoksensa edustivat. Siksi hän hämmästytti, kun matkan jälkeen hänen ensimmäisessä yksityisnäyttelyssään kysyttiin:

”Te taidatte olla ihan oikea dadaisti? Minä en ole koskaan ennen nähnyt ilmielävää dadaistia.”

”En minä mikään erityinen -isti ole”, sanoi taiteilija. – ”Mutta sain keväällä Turun taiteilijaseuran stipendin ja lähdin Pariisiin. Ei se ensimmäinen matkani ollut, mutta aikaisemmin olen vain tuijottanut silmäni kipeiksi vanhoja mestareita. Nyt tapasin nuoria ihmisiä, ikätovereita, ja pääsin irti puitteistani, kiinni johonkin uuteen. Tämä tuli yhtenä ryöppynä – kolme kuukautta siellä ja kolme kuukautta kotimaassa.”¹⁹⁵

¹⁹³ Sama.

¹⁹⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 15.2.1992.

¹⁹⁵ Mykiö, Sattui Silmiin. Kauppalehti 8.11.1961.

Pariisista saadut kokemukset käynnistivät Lehtisen taiteessa murroksen, joka muutti perusteellisesti hänen työskentelyään ja muutoksen kautta alkoi muodostua myös Lehtisen oma tyyli. Lehtiselle Pariisin avantgarden kohtaaminen oli hyppy tuntemattomaan; hänen työskentelyssään tapahtuneet muutokset mahdollistivat aivan uudenlaisen suhteen taiteen tekemiseen. Lehtiselle avantgarden kohtaaminen merkitsi oman avantgarden löytämistä. Vaikka hänen muistiinpanonsa ovat hyvinkin yksityiskohtaisia ja tarkkoja, ei hän noudattanut niitä enää kotona. Hänen ei tarvinnut palata niihin, sillä hän oli tekemässä uutta omista lähtökohdistaan käsin. Hänen työskentelynsä ei muuttunut vain tarkastelemalla toisten teoksia, vaan se edellytti omakohtaista muutosta ja sen soveltamista työskentelyyn. Vaikka Lehtinen hurmautui kaikesta uudesta materiaalisuudesta ja jo sekin olisi muuttanut hänen työskentelyään, mutta se ei olisi kantanut pitkälle ilman syvällisempää ja perusteellisempää muutosta työskentelytavoissa. Vain aito avantgarde mahdollistaa taiteen uudistumisen. Tämän avantgarden täytyy tapahtua tekijässä ja lähteä tekijästä, eikä vain nähdyistä tai koetuista uusista ilmiöistä. Tätä kokemusta voi verrata esim. Kandinskyn improvisaatioon, surrealistisen, ekspressionistisen, informalistisen sekä eksistentiaalisen taiteen spontaniin luomisprosessiin tai kaukoidän taiteen hetkellisyyden ainutkertaisuuteen. Lehtisen taiteen avantgarden ytimenä on tämä uudenlaisen työskentelytavan oppiminen. Vaikutteiden omaksumisessa ja niiden soveltamisessa on kyseessä uudenlaisen käytännön oppimisesta. Oppiminen taas edellyttää omakohtaista muutosta entiseen.

4 NÄYTTELYKRITIIKKI UUDEN EDESSÄ

4.1 Punainen täplä - Pariisissa syntyneitä teoksia

Vuonna 1961 Pariisissa syntyivät seuraavat teokset: *Mustaa ja valkoista* (kuva 57), *Piirustuksia mustalla taustalla* (kuva 58), *Punainen täplä* (kuva 59), *La Cote* (kuva 60), *Muotokuva* (kuva 61), *Mustaa ja harmaata* (kuva 62), *Maalattu pää* (kuva 63), *Piirretty pää* (kuva 64), *Pää-sarja* (7 maalausta, kuvat 65–71), *Poika ja Gitan* (kuva 72), *Pahviin leikatut kasvot* (kuva 73), *Kasvot* (kuva 74) ja *Yö* (kuva 75). Teokset jakaantuvat tuttuihin kasvoaiheisiin tai abstrakteihin sommitelmiin. *Pahviin leikatut kasvot* on vielä aiheeltaan tunnistettavissa, vaikka kasvot on maalattu vapaasti ja abstrahoiden. Tekotapa tuo teokseen kolmiulotteisen vaikutelman ja irtileikkaus kohottaa pintaa luoden kevyen reliefimäisyyden. Lehtinen oli nähnyt Lucio Fontanan (1899–1968) spatiaalisia puhkottuja ja viillottuja maalauksia, jotka vaikututtivat häneen innostavasti. Myös hänen luonnoskirjastaan löytyy pääaiheinen leikkaustyö, jossa pää on leikattu irti taustasta. Nämä Pariisissa syntyneet paperileikkaustyöt ovat Lehtisen kokeiluja, joissa hän soveltaa uutta tekniikkaa tuttuun aiheeseen. Työt ovat kuitenkin vielä melko perinteellisiä ja rauhallisia. Sen sijaan *Muotokuva* (kuva 61), joka on akryylivärein tehty kollaasi, on ilmaisultaan voimakkaampi. Kasvojen muoto on deformatoitu ja abstrahoitu. Viivankäyttö on vauhdikasta ja lähes aggressiivista. Revitty sanomalehti, kollaasi-tekniikka ja vapaa muoto tekevät *Muotokuvasta* Lehtisen uuden ilmaisutavan hyvän esimerkin. *Muotokuvasta* ei voi tunnistaa ketään, mutta ihmiskasvot ovat kuitenkin havaittavissa. Monissa Pariisissa tehdyissä teoksissaan taiteilija liikkuu abstraktin ja figuratiivisen ilmaisun välimaastossa. Tästä *Muotokuva* -teoksesta tulee monien seuraavien pää-aiheiden lähtökohta. Lehtinen ei ole käyttänyt enää mitään visuaalista mallia taideteoksen lähtökohtana, vaan teos on syntynyt spontaanin työskentelyn tuloksena. Hänen työskentelynsään on tapahtunut syvälinen muutos hänen irtaannuttuaan visuaalisesta mallista. Tämä muutos ohjaa työskentelyä eteenpäin ja on hänen taiteellisen murroksen tärkein vaikuttaja.

Värikkäämmän ja rajumman maalaussarjan muodostaa *Pää-sarja* (guassi). Sarjaan kuuluu 7 maalausta, jotka ovat kaikki pitkälle tyyllitelty ja maalattu kar-

keasti (kuva 65–71) Ne tuovat mieleen mm CoBrA-ryhmään¹⁹⁶ kuuluneen Lucebertin (Lucebertus Jacopus Swaanswijk 1924–1994) *Kultapojan* vuodelta 1959. Lehtinen on kertonut olleensa kiinnostunut CoBrA -ryhmän maalareista. Häntä oli kiehtonut heidän rajuuteensa ja rohkeutensa.¹⁹⁷ *Maalattu pää* (kuva 63) ja *Piirretty pää* (kuva 64) ovat jo hyvin kaukana tunnistettavista kasvoista. *Piirrettyssä päässä* on jäljellä pään hahmo, kaula, suora viiva kuvaa olkapäitä ja silmät erottuvat epätasaisina ympyröinä. Viiva on spontaania ja vähän hermostuneen tuntuista. Kasvojen keskellä on epämääräisen muotoinen musta alue, jonka voi nähdä isona maaliläikkänä, johon viivat kiinnittyvät. *Piirretty pää* on luonteelta graafinen teos, jossa viivan osuus korostuu muodon kustannuksella.

Maalattu pää on nimensä mukaisesti maalauksellinen verrattuna *Piirrettyyn päähän*. Kasvoista erottuu kunnolla vain yksi silmä, suu, kaula ja viiva hartioina. Leveät siveltimenvedot keskellä kasvoja viittaavat nenään. Teos on hyvin abstrakti ja se tuo mieleen Dubuffetin (1901–1985) tai Fautrierin (1898–1964) kömpelöt ihmisfiguurit. Lehtisen työskentely on ollut vauhdikasta, hänen kätensä on liikkunut vapaasti ja mikään ei ole estänyt hänen vaistonvaraista työskentelyään. Näissä teoksissa Lehtinen käyttää pääasiassa mustaa, valkoista ja siniharmaata. Hyvin samanlainen on maalaus *Mustaa ja harmaata* (1961). Siinä on kuvattu kaksi ihmisfiguuria, jotka on käsitelty täysin abstraktisti. Musta hahmo on graafisempi luonteeltaan ja pinnassa risteilee valkoiselle värillä tehtyjä viivastoja. Hahmon olkapäät on kuvattu korostuneesti. Hahmo on täysin persoonaton ja absurdi. Maalauksen toinen hahmo on rehevämmin toteutettu ja sen muoto muistuttaa *Muotokuvaan* hahmoa. Päästä voi löytää yhden silmän ja rinnat on kuvattu lähes pyöreinä ympyröinä. Muuten hahmosta on vaikeaa erottaa kasvojen eri osia. Maalauksen jälki on spontaania ja Lehtinen on työskennellyt luottaen omaan vaistoonsa ja antanut työn viedä mennessään. ”Yksi viiva johtaa aina toiseen ja lopputulos on tekijälleenkin yllätys”, on Lehtinen todennut työskentelystään.¹⁹⁸ Myös tämä teos on väriltään mustan ja harmaan sininen.

Yö-nimisessä maalauksessa (1961) voi erottaa yhden pään ja kasvot. Muuten teos muistuttaa edellisiä teoksia sekä väreiltään että tekotavaltaan. Teoksen tunnelma on öinen, tausta on lähes musta, jossa erottuu valkoinen kaareva viiva. Pään tausta on melko levoton siveltimenvetojen rykelmä ilman mitään tarkoituksellisuutta. Monissa näissä teoksissa on aiheena kasvot tai ihmisfiguuri, joka on lähes täysin abstrahoitu, ja jäljellä on vain joitakin viitteellisiä figuratiivisia elementtejä. Nämä teokset kuvaavat hyvin Lehtisen pyrkimystä irti figuratiivisuudesta kohti abstraktia ilmaisua. Usein teoksissa kulkee hermonherkkä viiva, joka mutkittelee ja rönsyilee, mutta muodostaa lopuksi kuitenkin visuaalisesti hahmottuvan kokonaisuuden. Lehtisen sommittelu on vaistonvaraisesti tasapainoista ja hallittua. Hän ei sommittele etukäteen eikä luonnostelee, vaan antaa käden mennä ja seuraa viivan syntyä työn edistyessä. Juuri tämä spontaani työskentelytapa hallitsee siirtymistä figuratiivisuudesta kohti abstrahoidumpaa ilmaisua. Tekeminen johtaa tekijää. Lehtinen voi vaihtaa työn kulu-

¹⁹⁶ GoBrA-ryhmä perustettiin Pariisissa 1948 ja se toimii vain vuoteen 1951.

¹⁹⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 16.10.1993.

¹⁹⁸ Kauko Lehtisen tiedonanto 16.10.1993.

essa erilaisia kyniä, siveltimiä ja muita materiaaleja, jolloin teos alkaa kehittyä uuteen suuntaan ja muuttaa luonnettaan.

Lehtinen kertoo, että jos hän tekee luonnoksen jotakin maalausta varten, niin itse maalauksesta tulee kuitenkin erilainen. Työ ajautuu tiettyyn suuntaan, eikä hän vastusta, vaan antaa työn mennä ja idean kulkea estottomasti. Hän ei korjaa valmista teosta. Jos hän ei ole tyytyväinen lopputulokseen, niin hän voi tuhota teoksen. Lehtinen ei pysty järkeilemällä tekemään yhtään maalausta, vaan työskentely lähtee ”sisältäpäin” ja sitä hallitsee voimakas tekemisen tarve.¹⁹⁹ Tämä Lehtisen kuvaus työskentelystään muistuttaa zeniläistä käsitystä työskentelyn prereflektiivisyydestä. Työskentely tapahtuu vapaasti, vaistonvaraisesti, kuitenkin hallitusti. Lehtinen tietää koko ajan, mitä on tekemässä. Hän ei vaivu mihinkään transsiin. Tällaisessä työskentelyssä korostuu hetken ainutkertaisuus, joka perustuu tekemisen spontaanisuuteen. Teoksissa välittyy työskentelyn tuoreus. Tekniikka on vaikea ja se edellyttää tekijältään vankkaa ammattitaitoa, mikä vaatii käden harjoittamista ja keskittymistä, jolloin harjoittelun kautta päästään työskentelyn vaivattomuuteen vailla tietoista yrittämistä ja ponnistelua. Tällöin työskentelytavasta on tullut sisäistetty taito, joka on myös taustalla monissa itä-aasialaisissa taide-muodoissa, jotka liittyvät taolaiseen, kungfutselaiseen tai zeniläiseen ajatteluun. Se ilmenee myös aasialaisissa taistelulajeissa (wushu), joissa kovan harjoittelun kautta pyritään liikkeen ja eleiden vaivattomuuteen sekä mahdollisimman täydelliseen kehon ja mielen hallintaan.

Nämä Pariisissa tehdyt teokset ovat erittäin vapaita, nopeasti toteutettuja, luonnosmaisia ja viivan käytössänsä lennokkaita. Joitakin pienimuotoisia töitä Lehtinen käytti myöhemmin uusissa teoksissaan. Koko tämä oleskelu Pariisissa merkitsi henkistä vapautumista, uskaltamista ja uusien ideoiden kokeilua. Hän on kertonut leijuneensa matkan aikana maan pinnan yläpuolella, jopa niin että hänen oli tehnyt mieli monta kertaa heittää passi Seineen.²⁰⁰

Kasvoaiheiden lisäksi Lehtinen teki Pariisissa muutamia täysin abstrakteja maalauksia. Näissä teoksissa Lehtinen on käyttänyt kollaasi-tekniikkaa, maalin ruiskuttamista ja käsitellyt teoksen taustamateriaalia. *Punainen täplä* -teos (kuva 59) on kollaasi-tekniikalla tehty abstrakti sommitelma. Mustan pohjan päälle on liimattu silkkipaperia, jonka läpi väri kuultaa ja muodostaa tahramaisesti maalattujen kuvioden kanssa läpikuultavan verkoston. Teos on ilmaisultaan hyvin herkkä ja hienostunut. Se tuo mieleen informalistien materiaalikollaasit ja myös teoksen muutamat vahvat abstraktit merkit muistuttavat informalistista kirjoitusta. *La Cote* -teos (kuva 60) on saanut nimensä teoksessa käytetyn ranskalaisen lehden tekstistä, jonka hän repäissyt ja liimannut mustalle taustalle. Lehtileikkeen päälle on vielä liimattu epämääräinen, palanut, nuhrainen ja repaleinen paperinpala. Teoksen sommittelu on tasapainoin, vaikka siinä on vahvasti aistittavissa sattuman osuus. Lehtinen on todennutkin, että taideteoksen syntyminen on osittain onnellinen sattuma. Sattuma oli myös tärkeä elementti dadaistien, surrealistien, informalistien, uusdadaistien ja uusrealistien taiteessa.

¹⁹⁹ Kauko Lehtisen tiedonanto 16.10.1993.

²⁰⁰ Kauko Lehtisen tiedonanto 16.10.1993.

Piirustuksia mustalla taustalla (1961) on teosryhmä, joka on koottu erikokoisista pienistä teoksista. Ne ovat täysin abstrakteja teoksia, joissa on käytetty mustaa ja valkoista. Ryhmässä on kaksi piirustuksen omaista spontaania työtä, joiden viivakieli tuo mieleen jälleen Pollockin action-paintingin. Lehtinen on antanut mustan värin kulkea vapaasti ja sattumanvaraisesti pitkin paperin pinta- ja lopputuloksena on syntynyt eri vahvuisten viivastojen tekstuuri. Ryhmän suurin teos on tehty rypistetylle paperille, johon on puhkottu reikiä. Reiällisestä purkista on ruiskutettu mustaa maalia, joka on levinnyt paperin ryppyjen mukaisesti. Teokseen on syntynyt voimakas pintastruktuuri, joka kohooa reliefimäisesti luoden kolmiulotteisen vaikutelman. Lehtinen on pyrkinyt näissä teoksissaan tuomaan esiin vahvan materiaalin tunnun. Tätä samaa suuntausta edustaa myös akryylimaalaukset *Mustaa ja valkoista* (1961, kuva 57). Mustan, valkoisen ja harmaan eri vivahteet muodostavat teoksen värimaailman. Maalauksen valkoisten alueiden päälle on maalattu tai osittain ripoteltu mustia läiskiä ja viivastoja. Teos on tunnelmaltaan rauhallinen ja tasapainoinen. Siinä on hyvin suomalaiset värit, jotka tuovat mieleen erityisesti Kimmo Kaivannon (s. 1932) informalistiset maalaukset 1960-luvun alusta. Lehtisen abstraktit sommitelmat ovat tasapainoisia, elegantteja ja harmonisia. Niissä yhdistyy spontaani ilmaisu ja hyvä sommittelu esteettiseksi kokonaisuudeksi.

4.2 Poltettu kangas – Burrin innoittamaa

Polttaminen ja tuli ovat kiinnostaneet taiteilijoita eri aikakausina, tulella on ollut useissa uskonnoissa keskeinen sija. Sen palvonta on ollut maailmanlaajuisia. Tuli ja sen ominaisuudet kiinnostivat varsinkin alkemiasta innostuneista taiteilijoita. Tulen ja räjähteiden käyttö kiinnosti myös 1960-luvun taiteilijoita kuten Kleiniä, Saint Phallea ja Tingelyä. Kleinillä tulen käyttö liittyi hänen luonnon elementtien käyttämiseen taiteessa; tuuli, ilma, vesi ja tuli olivat vuodesta 1961 Kleinen teosten keskeisiä elementtejä. Tuli on Kleinin värisymboliikan mukaan turvallisuutta ja lämpöä tuova olomuoto. Hänen *Monochrome*-sarjansa oli kolme perusväriä: sininen, punainen ja kulta. Sininen on veden väri ja punainen on tulen väri.²⁰¹

Tingely käytti räjähteitä ja tulta itsensä paukahtaen tai kitisten tuhoavissa veistoksissa. Räjähteet toivat eloa ja tapahtuman tunnetta romusta tehdyille kuolleelle materiaalille. Tingely järjesti Kleinin tavoin ilotulistusraketteihin perustuvan tapahtuman. Myös Saint Phallen teoksissa paukahteli, kun hänen alttaritauluteoksissaan ammuttiin aerosolipulloja. Ääni ja tuli yhdessä olivat tehokas yhdistelmä saada aikaan tapahtumasta näyttävä happening.²⁰² Kauko Lehtinen ei nähnyt Pariisissa Kleinin tulimaalauksia eikä ollut niistä kiinnostunut. Sen sijaan häntä kiinnostivat erityisesti Alberto Burrin teokset, joissa oli käytetty materiaalina poltettua kangasta. Lehtinen näki Pariisissa Burrin näyt-

²⁰¹ Francblin 1997, 79.

²⁰² Bodet & Lecombe 1986, 84, 107–108, 249.

telyn ja tutki tarkkaan teosten tekotavat. Burri oli informalisteista hyvin materiaalikeskeinen. Hän taiteensa pohjautui suoranaisesti itse raaka-aineen yllättävään, uuteen valintaan. Hän on käyttänyt teosten materiaaleina mm. säkkikangasta, erilaisia poltettuja materiaaleja, muovia yms. jättemateriaalia. Burrin taiteen alku liittyy toisen maailman sodan aiheuttamiin kärsimyksiin ja niiden kuvaamiseen. Hänen hajoamassa olevia ja huonosti sidottuja kankaitaan on tulkittu verisiksi haavojen sidontakääreiksi. Kuolema ja tuhoutuminen liittyvät Burrin risaisiin teoksiin. Hän käytti myös puhalluslamppua tehdessään reikiä kankaisiin ja kärvensi puuta, paperia ja muovia (kuva 81, 80, 82). Burri oli mukana Ars 1961 -näyttelyssä teoksillaan *Säkkikangasta ja punaista* (1956) ja *Plastinen hiillytys* (1959)²⁰³ Reima Pietilän mukaan Burrin tekniikka on esimerkki taiteilijasta, joka on ottanut käyttöönsä itsestään vaikuttavan prosessin. Hänen mukaansa tuli on ylitehokas väline, joka ei alistu taiteilijan työvälineeksi, vaan ottaa johdon. Tällöin syntyy tulen taidetta, ei taiteilijan. Tällöin teos kadottaa henkisen tuotteen luonteen muuttuen elottomaksi materiaalinäytteeksi.²⁰⁴

Lehtinen tutki Burrin työskentelytekniikkaa ja häntä kiehtoivat Burrin rohkea materiaalin käyttö. Hän pohdiskeli Pariisissa: ”*Polttamalla puuhun jollakin raudalla ja suoraan liekillä saat ehkä jotain aikaan.*”²⁰⁵ Hän tekikin Pariisissa kaksi teosta polttopolttotekniikalla *Poltetun kankaan* (1961, kuva 76) sekä *Kolme reikää* (1961). Markku Valkosen mukaan Lehtisen teos *Poltettu kangas* on paljon elegantimpi kuin Burrin, sillä Lehtinen käyttää hyväkseen reiän olemusta ja paljastaa teoksen olemuksen juurta myöten.²⁰⁶ Lehtisen teoksessa on hallittu sommittelu ja värien sävyt utuisen pehmeitä. Teos on hyvin lempeä verrattuna Burrin melko raakoihin ja raskaisiin teoksiin. Varsinkin Burrin 1950-luvulla sekä 1960-luvun alkupuolella tekemät materiaallimaalaukset ovat erittäin materiaalisuudessaan voimakkaita ja ahdistavia. Lehtisen näkemässä Burrin näyttelyssä oli esillä hänen 1950-luvun tuotantoaan sekä juuri vuonna 1961 syntyneitä teoksia. Näyttelystä löytää monia Lehtisen omiin teoksiin vaikuttaneita töitä. Burrin teoksista voi mainita *Nero Rosso* (1955, kuva 77), *Sacco e rosso* (1954, kuva 78), *Sacco* (1953, kuva 79), *Tutto nero* (1956, kuva 80), *Legno e nero* (1961, kuva 81) ja *Combustione Plastica* (1954, kuva 82).²⁰⁷ Kaikissa näissä teoksissa on Burri käyttänyt polttamistekniikkaa, tehnyt reikiä, kokeillut plastiikan mahdollisuuksia sekä eri materiaalien yhdistelmiä. Lehtisen *Poltettu kangas* on varsin lähellä Burrin teosta *Legno e nero* (1961, kuva 81) tai *Combustione Plastica* (1954, kuva 82).

Kauko Lehtinen koki Burrin taiteen sellaisenaan avantgardistisena kokeimuksena, jolla oli vaikutusta suoraan hänen työskentelyynsä. Tämän vahva materiaalisuus, polttotekniikan käyttö ja teosten rajuus saivat Lehtisen kokeilemaan omia rajojaan eri tekniikoiden käytössä. Burrin materiaaliteokset toivat Lehtisen taiteeseen lisää liikkumatilaa vapaan materiaalin käytössä, ja etenkin erilaisten pohjamateriaalien käyttö lisääntyi ja vapautui. Lehtinen teki vuonna

²⁰³ Ars 1961 Helsinki -näyttelyn luettelo, 24.

²⁰⁴ Pietilä 1959, 141.

²⁰⁵ Muistikirja 1961.

²⁰⁶ Valkonen, Markku 1995,16.

²⁰⁷ Burri, 12, 15, 18, 26.

1965 *Kolme reikää* -nimisen maalauksen, mutta se muistuttaa enemmän hänen henkilöaiheitaan kuin burrimaista *Poltettua kangasta*. Lehtistä kiinnosti karkea ja elävä pinta, eri materiaalien yhdistäminen, kollaasi-tekniikka ja abstrakti sommittelu. Näitä ominaisuuksia löytyy varsinkin informalismin materiaalimaalauksen piiristä. Lehtinen omaksui informalistista materiaalimaalausta, johon hän liitti kollaasi-tekniikan käytön. Tämä yhdistelmä tuli olemaan peruslähtökohta hänen Pariisin teoksilleen. Taiteilijoiden edustamat suuntaukset eivät merkinneet mitään, häntä kiinnostivat erilaiset tekniikat ja niiden soveltaminen. Lehtisen kollaasi-tekniikalla toteutettussa *Muotokuvassa* tulee esiin hänen uusi, avantgardistinen henkilökuvauksensa, jossa yhdistyi uusi työskentelytapa uusien materiaalien käyttöön.

4.3 Romun arvo on noussut – yksityisnäyttely Pinxissä 1961

Tärkeä tapahtuma Kauko Lehtisen elämässä oli ensimmäinen yksityisnäyttely Helsingissä 7.10–19.10.1961 Pinxin galleriassa. Hänen näyttelynsä ajoittui hyvin mielenkiintoiseen hetkeen, sillä 13.10.1961 avattiin Ars 1961 Helsinki -näyttely, jossa esiteltiin suuri joukko sekä kansainvälisiä että suomalaisia informalisteja. Informalismi oli hyvin vahvasti esillä ja se koettiin meillä todella uutena ja avantgardistisena suuntauksena. Omassa näyttelyssään Lehtinen esitteli Pariisin matkan aikana sekä välittömästi matkan jälkeen Suomessa tehtyjä maalauksia. Näyttely kertoi ahkerasta työskentelystä. Taiteilija oli pyrkinyt mahdollisimman nopeasti heti matkan jälkeen toteuttamaan kaiken sen, mikä liikkui hänen mielessään kuten uudet kokeilut. Näyttely oli tarjotin, jolla hän esitteli kokemuksiaan ja uusien ideoiden sovellutuksiaan. Näyttely esitteli hyvin monipuolisesti uutta työskentelytapaa. Vaikka Lehtisen muistiinpanot matkalta ovat aika vauhdikkaita, ei hän kuitenkaan noudattanut niitä kirjaimellisesti, vaan ne muuntuivat hänen omaa työskentelyään vastaaviksi tekniikoiksi. Tosin häntä vaivasi jo Pariisissa pelko, että kotona hän vajoaa takaisin sovinnaisuuteen ja kadottaa sen tunteen, minkä vallassa hän katseli Pariisin näyttelyitä.²⁰⁸

Lehtisellä ei ollut entuudestaan kovinkaan paljoa yhteyksiä Helsinkiin, joten tämä näyttely tuli olemaan hänelle monella tapaa hyvin merkityksellinen. Esillä oli 36 teosta, jotka olivat kaikki tehty erilaisilla sekatekniikoilla ja kollaasimenetelmää käyttäen. Näyttely sai varsin myönteisin vastaanoton, tosin joukossa oli myös joitakin soraääniä. Kriitikko Martti Airion mukaan ”*turkulaisen Lehtisen näyttely Pinxissä oli paljon hurjempi, meikäläisissä oloissa suorastaan mullistava*”.²⁰⁹ Airio vertasi Lehtisen näyttelyä Ars 1961 -näyttelyyn. Petra Uexküll Ilta-Sanomissa kirjoitti:

”Romun hinta on taiteen ansiosta varmaan huimaavasti noussut. Taideteoksessa siitä pyydetään uskomattomia summia. Kaikki käyttökelvottomat kapineet kaivetaan nyt näkyville laatikoiden nurkista ja rikkatunkioista. Mukavaahan niitä onkin astella pinnalle ja vähän värillä ja pensselillä parannella vaikutelmaa. Tavoite on ollut kan-

²⁰⁸ Matkapäiväkirja 1961.

²⁰⁹ Airio, Martti. Kauko Lehtisen arkisto.

sainvälinen, Pariisissa taiteilijat liimailevat monenlaista kamaa kankaillensa. Tuolikin on joskus kiinnitetty tauluun, sillä saattaa jopa istua. Usein vaikutelma on niin todellinen, että miltei surkuttelee taiteilijan turhaa puuhaa. Olisihan romun voinut ilman tauluakin näyttelyyn, vaikka silloin tuskin kukaan enää vaivautuisi kirjoittamaan.”²¹⁰

Uexküll viittaa kritiikissään Rauschenbergin teokseen, johon hän on kiinnittänyt tuolin. Teos *Pilgrim* vuodelta 1960 oli esillä Pariisissa Rauschenbergin näyttelyssä Cordierilla. Myös Kauko Lehtinen näki tämän teoksen ja se teki häneen syvän vaikutuksen. Uexküllin mukaan Pariisilla ei ole ollut mitenkään positiivinen vaikutus Lehtiseen:

”Turun taiteilijakunnan kasvateista Kauko Lehtinen on oleskellut Pariisissa ja hilpeytynyt romunkokoojien puuhailusta. Erinäistä pikkurihkamaa on sijoitettu sinne tänne tauluihin. Värillä on taulun kirjavuutta hieman korostettu, suuret, lapsen töitä mu-
kailevat kasvokuviotkaan eivät puutu. Turhaa lienee ollut antaa pikku hupailulle perin juhlavia nimiä”.²¹¹

4.3.1 Kasvot vakosametilla – Pinxin näyttelyn kasvokuvia

Näyttelyn figuratiiviset teokset olivat kaikki erilaisia kasvokuvia. Kasvojen perusrakenne on sama kaikissa maalauksissa: lähes pyöreä pää, suora nenä ja viivamainen suu, hiuksia ja korvia ei ole kuvattu. Kasvojen muodot on hyvin pelkistetty ja deformatoitu. Kasvojen taustamateriaalina on paperin lisäksi kovalevyä, peltiä, sanomalehden paloja, rapattua pintaa, kipsiä, pahvia ja vakosametia. Joissakin kasvotutkielmissa on yhdessä kehyksissä useita pieniä kasvokuvia. Lehtinen liitti mm. pienimuotoisia Pariisissa tekemiään teoksia uusien suurrempien teosten yhteyteen.

Huomiota taidekritiikissä sai eniten teos *Le 1^{er} homme dans l’espace*. (*Ensimmäinen ihminen avaruudessa*, kuva 83). Kansan Uutisten arvostelija H. A-o totesi:

”Isokokoisissa töissä on monta riemullista suoritusta kuten *Le 1^{er} Homme dans l’espace*, jossa peltipohjaa käyttäen on humoristisesti tunnelmoitu yhteen aikamme mekaanisen tunnun kanssa”.²¹²

Myös uuden tekniikan kuvaamiseen Antti Lampisuo liittyy teoksen *Ensimmäinen ihminen avaruudessa*. ”Kiiltävä alumiini välkkyy nykyajan kylmyyttä ja mekaniikkaa”.²¹³ Lehtinen on kertonut saaneensa idean tähän teokseen Pariisin Keksintöjen museosta. Siellä hän näki Juri Gagarinin kuvan ja selostuksen avaruuslennosta. Hän kävi Pariisissa venäläisessä ikoninäyttelyssä ja näiden erilaisten vaikutteiden kautta syntyi avaruusajan ikoni kuten Markku Valkonen teosta nimitettyä.²¹⁴ Hänen mukaansa siinä Lehtinen ilmentää myös ihmisen mekanisoinnin kritiikkiä.²¹⁵ Tätä kuvaa myös se, että taiteilija on repäissyt sydämen pois,

²¹⁰ Uexküll, Petra, Romun arvo on noussut. Ilta-Sanomat 14.10.1961.

²¹¹ Sama.

²¹² H. A - o. Kauko Lehtinen. Kansan Uutiset 14.10.1961.

²¹³ Lampisuo. Kauko Lehtinen Pinxissä. Uusi Aura. 22.10.1961.

²¹⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

²¹⁵ Valkonen, Markku 1995, 15.

joka olikin väärällä puolella. Tekninen ihminen ei tarvitse sydäntä, vaan hänelle riittää tekniikan illuusio. Lehtinen oli liittännyt teokseen myös Juri Gagarinin lehtikuvan. Myöhemmin hän on vaihtanut kuvan paikalle tapahtumasta kertovan lehtiartikkelin. Rintakuvan ympärille naulatut pellinpalaset kuvaavat avaruuskapselia muodostaen maalauksen reunoille riisamainen kehyksen. Silmät on korvattu maalatuilla rattaila ja kellon osilla. Jotta teos pysyisi kiiltävänä ja kunnossa myös tulevaisuudessa, hän on tehnyt teosta varten hoito-ohjeet.²¹⁶

Lehtisen luonnoskirjasta löytyy hyvin läheinen luonnostelma tähän työhön. Tässä Pariisissa tehdyssä päässä on silmien kohdalla leikatut kellon kuvat, jotka näyttävät eri aikaa. Vaikka Lehtistä kiehtoivat kaikki uusi tekniikka kuten lentokoneet ja sputnikit, tunsikin hän kuitenkin, että niihin saattoi liittyä myös ihmiselle kielteisiä piirteitä: epähumaanisuuksia, tekniikkaan palvontaa, vieraantumista ja elämän mekanisoitumista. *Ensimmäinen ihminen avaruudessa* -teos vieraili myös Neuvostoliitossa vuonna 1962. Se sai aluksi nihkeän vastaanoton isäntämaan taholta, mutta kun selvisi, että siinä on kuvattu Juri Gagarin, niin asenteet muuttuivat erittäin positiiviksi.²¹⁷ Teos tarvitsi tullakseen ymmärrettäväksi sitä tukevan selityksen.

Näyttelyssä oli mukana myös muita merkittäviä pää-aiheita. Lehtisen taiteessa oli uutta esineiden liittämistä teoksiin. Myöskään kasvokuvat eivät tehneet poikkeusta. Teos *Poika ikkunassa* (1961) on lähtökohdiltaan hyvin realistinen teos, mikä korostuu teokseen lisättyjen esineiden myötä. Teoksessa poika katsoo ulos ikkunasta, jota reunustavat ikkunaverhot ja ikkunaan on kiinnitetty lämpömittari. Pojan kasvot on tyyllisesti hyvin samankaltaiset kuin useat jo Pariisissa tehdyt kasvotutkielmat. Kasvot on voimakkaasti tyyllitelty, abstrahoitu ja maalattu spontaanein ja vauhdikkain vedoin. Silmät, nenä, pään alaosa ja suu on tehty paksulla viivalla, hartiat ja kaula on maalattu hyvin kulmikkaasti suorilla viivoilla. Nenän kohdalle on kiinnitetty erillinen kangassuikale ja verhot on rypistettyä, väreillä maalattua kangasta (kuva 84). Osmo Laine (O.L.) näkee teoksen *Poika ikkunassa* häkellyttävänä ja hän toteaa:

”Ikkunan epämääräinen suoritus ja melkein kadoksiin hämärtyvä poika saa tihentymän kankaaseen kiinnitetystä lämpömittarista, joka tarkastelun hetkellä näytti + 20 Celsiusta”.²¹⁸

Väreiltään teos on viileä ja sitä hallitsee sinisen eri sävyt ja musta. Se tuo pikemminkin mieleen talven kuin minkään lämpimän vuodenajan. Ehkä lämpömittari on ollut rikki ja pysähtynyt tiettyyn kohtaan. Teoksessa on muistumia materiaalimaalauksesta, Burrin ja Millaresin tekniikoista.

Samaan sarjaan kuuluu teos *Pää vaalealla taustalla* (1961). Kasvojen perusmuoto pysyy samana, mutta Lehtinen on nyt voimalla ruiskuttanut väriä suoraan purkista. Hän kertoo tehneensä maalipurkkeihin reikiä ja sitten voimalla ruiskuttaneensa väriä ulos maalaukseen. Maalauksen pintaan syntyvä viivasto vaihtelee ruiskutuksen voimasta ja maalin määrästä (kuva 85). Maalin sijasta

²¹⁶ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

²¹⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

²¹⁸ O.L., Kauko Lehtinen. Turun Sanomat 18.11.1961.

Lehtinen on kertonut ruiskuttaneensa myös joskus tervaa.²¹⁹ Tämä muistuttaa Pollockin dripping-tekniikkaa ja spontaania tekotapaa (kuva 86). Einari Vehmas piti tätä teosta kauniina, jossa ”valkoisen värin tunnettu taitaja on päässyt erikoisalallaan entistäkin pitemmälle.” Samoin maalausta *Muotokuvia* (1961) Vehmas pitää erittäin onnistuneena ja hienostuneena (kuva 87).²²⁰ Tähän maalaukseen Lehtinen on liittänyt Pariisissa tekemiään pieniä spontaaneja piirustuksia, jotka ovat pääaiheen abstrakteja muunnelmia. Maalauksessa voi myös havaita ruiskusta ja voimakkaita siveltimenvetoja.

Teokset *Kasvot mustalla taustalla* (1961, kuva 88), *Kasvot sanomalehti taustalla* (1961, kuva 89) ja *Kasvot vakosametilla* (1961, kuva 90) kertovat Lehtisen kokeilun halusta ja tarpeesta tehdä tämä tuttu aihe hyvin erilaisille taustoille. Nämä kasvo-teokset ovat kaikki hyvin voimakkaasti abstrahoitu, teoksia hallitsee sama perusmuoto ja taustan materiaalilla on tärkeä osuus teoksen kokonaisilmeessä. Kasvotekokset ovat hyvin tärkeä osa hänen taiteensa murrosvaiheesta ja uudistumisesta. Näissä teoksissaan hän irtaantuu lopullisesti realistisesta esitystavasta ja aiheen käsittelystä. Se, että hän löytää tälle aihepiirille uuden hänelle ominaisen ilmaisutavan, kertoo taiteilijan uutta luovasta työskentelystä ja vaikutteiden persoonallisesta omaksumisesta. Kauko Lehtinen on toteuttanut nämä teokset spontaanin välittömästi suurella intensiteetillä. Hänen työskentelyssään on tapahtunut syvälinen muutos; hän on siirtynyt visuaalisesta mallista suoraan välittömään toteutukseen.

4.3.2 Materiaalin lumoissa - yksityisnäyttely avaa materian kauden

Ensimmäisen yksityisnäyttelyn toisen keskeisen aihepiiriin muodostivat abstraktit sommitelmat. Ne pohjautuvat jo Lehtisen 1950-luvun lopulla tekemiin vapaisiin sommitelmiin. Pariisissa tästä aihepiiristä tuli tärkeä työskentelyn osa, jossa Lehtinen kokeili uusia tekniikoita. Hänen luonnoskirjassaan on useita sommitelmia ja materiaalikokeiluja. Näyttelyssä oli Pariisissa tehtyjä teoksia sekä aivan uusia sommitelmia. Useimmat näistä sommitelmista on tehty kollaa-si-tekniikalla. Tästä näyttelystä alkaa Lehtisen taiteessa materian kausi. Lehtinen on hyvin kiinnostunut ja innostunut erilaisten materiaalien käytöstä ja hän kokeilee estoitta eri materiaalien vaikutusta.

Eräs näyttelyn keskeisimpiä teoksia on *Liian pieni kangas* (1961, kuva 91). Se on saanut nimensä siitä, että maalauksen pohjakangas oli liian pieni kehyksiin verrattuna. Lehtinen kiinnitti kankaan sattumanvaraisesti taulun reunuksiin. Teoksessa voi havaita abstraktien värikenttien lisäksi pelkistetyt kasvot. Näillä ei ole kuitenkaan mitään tekemistä keskenään, ne ovat vain sommittelullinen lisä, jollaisia Lehtinen käyttää useissa abstrakteissa maalauksissaan. Markku Valkosen mukaan teoksen paljas kangas muistuttaa maalaamisen aineellisesta olemuksesta ja on hieno esimerkki siitä, kuinka taideteos tulee tietoiseksi itsestään. Lehtinen on siirtynyt realismista abstraktiseen ilmaisuun, joka

²¹⁹ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

²²⁰ Vehmas, E. J., Kauko Lehtisen näyttely. Uusi Suomi 13.10.1961.

perustuu taiteilijan välittömään aistihavaintoon.²²¹ Tässä teoksessa Lehtisellä ei ole ollut esikuvana mitään visuaalista mallia, eikä hän ole suunnitellut sitä etukäteen. *Liian pieni kangas* on maalauksena hyvin harmoninen ja rauhallinen. Siinä voi aistia samaa sommittelun tasapainoa kuin vuonna 1955 tehdyssä *Suuressa asetelmassa* (kuva 26), nyt vain abstraktisti toteutettuna. Tätä teosta taidekritiikki piti erityisen kauniina esimerkkinä Lehtisen kolorismista. Antti Lampisuon mukaan ”erikoisen hieno osoitus Lehtisen kolorismista on *Liian pieni kangas keltaisine, valkoisine ja mustine väreineen*”.²²²

Hieman yllättävää yksityisnäyttelyn arvosteluissa on se, että Lehtistä pidetään koloristina. Väri ole teoksen tärkein tekijä, se on vain osa sitä. Taiteilija kertoi vierastaneensa koloristi-määrittelyä, sillä hän koki lähtevänsä liikkeelle viivasta, joka johdattelee sitten värien valintaan.²²³ Nya Pressenin arvostelija korostaa Lehtisen koloristisia taitoja:

”Och rent målerisk skönhet saknar den inte heller: Kauko Lehtinen är boren kolorist med förmåga att genom några få färgklickar ger en skönhetsupplevelse.”²²⁴

Vaikka Lehtinen ei lähtökohdiltaan ole koloristi, on hänellä herkkä väriaisti, ja hän käyttää väriä taitavasti sommittelun osana. Tämä piirre on havaittavissa jo hänen varhaisissa teoksissaan.

Sommitelma I (1961, kuva 92) on tekotavaltaan lähellä *Liian pientä kangasta*, mutta teos on huomattavasti voimakkaampi väreiltään. Kirpeän keltaisen ja syvän mustan lisäksi *Sommitelma I*:ssä suorastaan hehkuu punainen eri sävyissä. Sinisen, harmaan, ruskean ja mustan eri vivahteet lisäävät teoksen maalauksellisuutta. Teoksessa on erillisiä mustalla tehtyjä piirustuksenomaisia viivastoja ja mustia täpliä, jotka muistuttavat kalligrafista merkkikieltä. Ne tuovat maalaukseen yllätyksellistä jännittävyttä ja herkkyyttä. Lehtisen mukaan hänen kalligrafiset merkkinsä ovat sommittelua täydentäviä osia, eikä niillä mitään muuta ole symbolista merkitystä.²²⁵ *Sommitelma I*:ssä Lehtinen on toteuttanut hillitysti niitä ajatuksiaan, joita hän kirjoitti muistiin Pariisissa. Teoksessa on värien voimaa, suuria siveltimenvetoja ja spontanismia. Teos on toteutettu välittömästi, josta näkee taiteilijan intensiivisen työskentelyn. Värillä on merkittävä osuus ja teos rakentuu väreihin pohjautuvaan sommitteluun.

Kauko Lehtisen yksityisnäyttelyn ehkä rohkeimmat teokset olivat *Sommitelma II* (1961) ja *Sommitelma IV* (1961, kuvat 93, 94) Niissä Lehtinen yhdistää uusrealistien esineellisyyttä pollockmaiseen värin ruiskutukseen. Niissä on yhtymäkohtia Rauschenbergin combine-maalauksiin, Niki de Saint Phallen kollaasiteoksiin ja Spoerrin assemblaaseihin. Varsinkin nämä kaksi sommitelmaa peltipurkkeineen sai taidekritiikin liittämään Lehtisen uusedadan piiriin. Molemmat sommitelmat ovat abstrakteja kollaaseja, joihin taiteilija on liittänyt rikkonaisia peltipurkin osia. Näistä samoista purkeista hän on ruiskutellut maalia

²²¹ Valkonen, Markku 1995, s. 16.

²²² Lampisuo, Kauko Lehtinen Pinxissä. Uusi Aura 22.10.1961.

²²³ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

²²⁴ E.P. Arkaisk mänskobildare, Gäckande nydada. Nya Pressen 18.10.1961.

²²⁵ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

eri maalauksiin. Sommitelmien keskiosassa Lehtinen on käyttänyt hyvin raskasta värimassaa, johon peltipurkit on kiinnitetty. Raskaan värimassan käsittely tuo mieleen Luis Feiton (s. 1929) materiaalimaalauksen. Pariisissa Lehtinen tarkasteli huolella Feiton teoksia ja tutki niiden tekniikkaa.

Lehtinen on voimalla ruiskuttanut maalia *Sommitelma IV:n* pintaan ja saanut aikaan vaikutelman nopeasta ja spontaanista tekotavasta. Esineellisyys ei mene tämän pitemmälle, mutta kollaasi-tekniikkaa taiteilija käyttää myöhemminkin maalauksissaan. Vehmas toteaa vähän kriittiseen sävyyn:

”Hän on keväällä ollut muutaman kuukauden Pariisissa ja innostunut siellä kaikkeen uuteen tai paremmin sanoen riehaantunut, sillä vapautumisen ja löytämisen riemusaan hän on tahtonut sijoittaa kaiken näkemänsä maalauksiinsa. Varsinkin uusdadaistiset keinot ja keksinnöt ovat lumonneet hänet, niin että hänen tauluissaan on nyt peltiä, lämpömittareita ja kankaita puhumattakaan paperista ja sanomalehdistä, jotka nykyään alkavat olla melkein yleisiä...Aivan vakavasta pyrkimyksestä tuskin sentään on kysymys, vaan lähinnä kai vapautumisen ilosta, jolloin rajat ja käsitykset voivat mennä vähän sekaisin.”²²⁶

Myös Lampisuo totesi Lehtisen tuoneen ”*Turun taiteeseen keväiseltä Ranskan matkaltaan tämän ns. uusdadaismin.*” Lampisuo näki uusdadaismin Lehtisen työskentelyssä vapautumisena ja kypsymisenä.²²⁷ Taiteilija on itse korostanut, ettei ole missään tapauksessa mikään uusdadaisti. Hän piti uusdadaistien taidetta epäesteettisenä, eikä hänellä ollut käsitystä heidän pyrkimyksistään vaikka innostukin kovasti Rauschenbergin teoksista.²²⁸ Omassa taiteessaan Lehtinen on pyrkinyt esteettiseen lopputulokseen huolimatta käyttämistään tekniikoista. Hän on kokenut hyvin kaukaiseksi uusdadaistien ajatusmaailman ja varsinkin dadaismin nihilistiset pyrkimykset. Hän ei laajemmin jakanut dadaistien eikä uusdadaistien ajatusmaailmaa, vaan yhtäläisyydet ovat lähinnä teknisiä luonteeltaan ja liittyvät taiteen ulkoisiin tunnusmerkkeihin, jonka perusteella kriitikot luokittelivat hänet uusdadan edustajaksi.

Kauko Lehtinen omaksui Pariisissa lähinnä uusrealismiin liittyvää esineellisyttä ja materiaalien vapaata käyttöä, mikä näkyi hänen teoksissaan spontaanina ja välittömänä työskentelytapana sekä monimuotoisena kollaasi-tekniikan käyttönä. Maalaukset olivat kollaasi-tekniikalla toteutettuja eikä niiden esineellisyys perustunut uusrealistien ajatukseen uuden suhteen luomisesta todellisuuteen eikä esineen ironiseen kuvaamiseen. Maalauksista puuttui uusrealistien dadaistinen suhde esineeseen ja todellisuuden kuvaamiseen. Lehtisen taiteen esineellisyys sulautui teoksen kokonaisuuteen ja siitä tuli osa sommitelmaa. Hänen teoksiaan tuli hallitsemaan seuraavien vuosien ajan aina miltei vuoteen 1965 asti erilaisten materiaalien runsas käyttö ja kokeilu. Materiaalien kautta Lehtinen työsti omaa taiteensa avantgardea; hän etsi rajojaan ja sopivinta ilmaisua uudelle työskentelytavalleen. Avantgarde ei suuntautunut taiteen tekemisen ulkopuolelle, hänelle riitti oman ajattelunsa uudistaminen.

²²⁶ Vehmas, E. J., Kauko Lehtisen näyttely. Uusi Suomi 13.10.1961.

²²⁷ Lampisuo, Kauko Lehtinen Pinxissä. Uusi Aura 22.10.1961.

²²⁸ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

Kritiikin mukaan yksi näyttelyn onnistuneimpia teoksia oli *Vous*-niminen kollaasi vuodelta 1961. Teoksessa on mustalle taustalle liimattu pahvisuikaleita, joiden päälle tipoteltu ja roiskittu väritäpliä. Nimensä teos on saanut paperin palasta, jossa lukee *Vous* (kuva 95). Osmo Laineen mukaan näyttelyn mukaan ”maalauksellisesti vankinta tasoa edusti mielestäni *Vous*, jossa pystysuorat pahviliisut rytmittävät teoksen pinnan materiaalisesti ja hienovärisesti”.²²⁹ Myös Åke Gulin piti tästä maalauksesta, joka oli hänen mielestään harkittu ja hiljainen, ruskeaan ja ruosteenpunaiseen sävytetty maalaus.²³⁰ Pariisin luonnoskirjasta löytyy tätä teosta hyvin lähellä oleva luonnostelma. Siinä on käyttänyt silkkipaperia, jota hän viikannut suikaleen muotoon.

Näyttelyn kaksi ehkä informalistisinta teosta ovat *Sommitelma rapatulle pinnalle* (1961, kuva 96) ja *Sommitelma kipsille* (1961, kuva 97). Lehtinen tutki tarkkaan Pariisissa erilaiset käytetyt materiaalit, häntä oikein villitsi kaikki uudet aineet ja suunnitteli tekevänsä kotona taidetta melkein mistä vaan. *Sommitelma rapatulle pinnalle* on vahva materiaalimaalaus, johon Lehtinen on sommitelullisesti sijoittanut pienen piirustuksen ja ripotellut epämääräisiä, tuhruisia paperinpaloja. Einar Vehmas oli todennut Kauko Lehtiselle, että tämän on herkullinen kuin täytekakku.²³¹ Maalauksen perustan muodostaa sanna ja valkoisen värin muodostama massa, joka on liimattu kankaalle. Lähes keskellä maalausta on marenkia muistuttama kolmiulotteinen rypistetty paperi.

Sommitelma kipsille on myös abstraktinen materiaalimaalaus, jossa kipsipohjan päälle on mustalla tussilla ”kirjoitettu” kalligrafista merkkikieltä. Tätä ”kirjoitusta” löytyy monien informalistien maalauksista, mutta myös uusrealistien kollaaseista. Lehtinen kaatoi kipsiä rypistetylle paperille, joka kovettui ja sen jälkeen hän teki reikiä paperiin. Kipsi on tuttu materiaali Lehtiselle jo hänen hammasteknikon ammatistaan. Hän käytti kipsiä mielellään erilaisissa kokeiluissa, hän on esim. uurtanut kipsiä. Kipsi oli materiaalina helppo ja tuttu, sen käytössä saattoi päästää mielikuvituksen valloilleen. Näissä materiaalimaalauksissa voi havaita informalistisia vaikutuksia. Lehtinen oli nähnyt jo vuoden 1958 matkallaan espanjalaisten informalistien materiaalimaalauksia. Varsinkin Millares ja Tàpies olivat tehneet häneen suuren vaikutuksen. Lehtinen käytti näissä abstrakteissa materiaalimaalauksissaan informalistien suosimaa *haute pâte* (korkea massa)-tekniikkaa. Tàpiesin tapaan hän teki maalauksen pohjan hiekan, liiman ja värin sekoituksesta, jota saattoi käsitellä painelemalla, uurtamalla, leikkaamalla ja värejä lisäämällä.

4.3.3 Estottomuutta ja leikkimielä - vapautumisen ja uudistumisen tulos

Kauko Lehtisen ensimmäisen näyttelyn kokeilut saivat yllättävän positiivisen vastaanoton taidekritiikissä, vaikka mukana oli myös epäilyä liiasta innostumisesta kansainvälisistä vaikutteista. Hänen pyrkimyksensä nähtiin kuitenkin pääasiassa hedelmällisenä vapautumisena ja uudistumisena sekä rohkeina ko-

²²⁹ O. L., Kauko Lehtinen. Turun Sanomat 18.11.1961.

²³⁰ Gulin, Åke. Kauko Lehtinen. Hufvudstadsbladet 8.10.1961.

²³¹ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

keiluina. Lähes kaikissa arvosteluissa näyttelyä pidettiin hauskana ja leikkimielisenä. Leikkimielisyys ja hauskuus tuntuvat hieman yllättävältä ja vieraalta Lehtisen taiteen yhteydessä. Hänen 1950-luvun taiteensa oli vielä melko ankaraa ja kuvattavaan aiheeseen keskittynyttä. Lehtisen henkilökuvat olivat totisia ja monet omakuvat synkkiä ilmeeltään. Maisemat ja asetelmat oli toteutettu harkiten ja niistä välittyi rauhallinen ja hiljainen tunnelma. Muutos taidekriittikin näkemään humoristiseen suuntaan tapahtui vapaamuotoisen ilmaisun lisääntyessä. Lehtisen taiteessa ei ole välttämättä huumoria ja leikkimielistä, estotomuutta kylläkin.

Lehtinen vapautui Pariisissa taiteeseen liittyneistä estoista ja unohti hetkeksi kaikki ne rajoitukset ja käsitykset, jotka liittyivät taiteen tekemiseen. Estottomuus merkitsi vapaata muotoa, uusia materiaaleja, välitöntä työskentelyä ja heittäytymistä hetkeen ilman mitään rajoituksia. Nya Pressenin arvostelija toteaa:

”Nu förefaller han att definitivt ha slagit sig lös från alla former, och vad han i extas över uttrycksmöjligheternas mångfald visar i Pinx gestalter sig bl.a. till en invetering av aktuella uttrycksmedel: collage av papper, tyg och trasor, relief genom gips, papp, plåt, för måleriet främmande föremål som burklock och termometrar inlemmade i kompositionen, håll i duken, färgstänk, rinnande färg... vad önskas ännu? ja hän jatkaa:” Tidens gnagande tand har Lehtinen tydligen inte ägnat en tanke, men humor och leklyne saknar inte. Det är en rätt rolig utställing.”²³²

Varsinkin Lehtisen combine-maalaukset ja ’uusdadaistiset’ teokset koettiin humoristisiksi. Einari Vehmaksen mukaan Kauko Lehtinen elää nykyään vapautumisen vaihetta, joka on kenties vähän riehakas, mutta aikaa myöten ehkä hyvinkin hedelmällinen. ”*Onhan meillä usein tapahtunut, että taiteilijan varsinainen luova suoni on tyrehtynyt, kun hän on alkanut asennoitua taiteeseen kovin juhlallisen vakavasti. Tuloksena tästä vaiheesta on jo nyt näkyvissä keinojen vapautuminen*”. Vehmas näkee Lehtisen työskentelyssä paljon ilomieltä ja fantasian vapaata leikkiä. Sen sijaan hän kokee dadaistiset keksinnöt tarkoituksettomilta ja häiritseviltä ja hän näkee ne usein vain koristeellisina lisinä.²³³ Osmo Laineen mukaan Lehtinen on nyt kokonaan jättänyt vankkaan muotoon ja sommittelukykyyn perustuvan maalaustavan ja on antautunut mielenjohteiden ja sattumusten vietäväksi. Katsojan mielestä leikkisiltä tuntuvat maalaukset olivat kuitenkin harkittuja ja maalarin vakavasti ottamia tehtäväpäämääriä.²³⁴

”Kekseliäisyys on otettu palvelemaan taidetta...Lapsenomaisen hahmotus ilman yksityiskohtia on Lehtisen henkilökuvien sisällys. Tuntien Lehtisen taidon muodon hallinnassa voi kuvitella riemua, millä hän on aiheen maalannut. Tämä sama riemuisa vapautuminen on sitten siirtynyt asetelmiin ja collage-sommitelmiin”²³⁵

Myös H.A -o mukaan Kauko Lehtinen on heittäytynyt töihinsä spontaanilla ilolla ja rakentanut työnsä lapsen mielikuvitusrikkauksella käyttäen kartongia,

²³² E. P., Arkaisk mänskobildare. Gäckande nydada. Nya Pressen 18.10.1961.

²³³ Vehmas, E. J., Kauko Lehtisen näyttely. Uusi Suomi 13.10.1961.

²³⁴ O. L., Kauko Lehtinen. Turun Sanomat 18.11.1961.

²³⁵ Sama.

paperia, kangasta, peltiä ja löytyypä lämpömittarikin rakennusmateriaalien joukosta.

”Materiaalien erilaisuus ei näytä olevan Lehtiselle likikään sellainen vaara kuin monelle informalistille, vaan hän näyttää hallitsevan erilaiset tekotapansa vaivattoman tuntuisesti ja riemulliseen kekseliäisyyteen nojaten”.²³⁶

Olli Valkonenkin pohdiskelee arvostelussaan Kauko Lehtisen taiteen uutta ilmettä ja leikkimielisyyttä:

”Matka Pariisiin näyttää kuitenkin vaikuttaneen kerrassaan vapauttavasti ja tuloksena on yllättävänlainen näyttely. Se vapauttaa katsojankin vallan vallattomaan vireeseen ja saa hänet riisumaan tavallisen totisentutkivan näyttelynaamarinsa. Kauko Lehtinen hulluttelee sydämensä halusta mitä merkillisimmillä keinoilla...”²³⁷

Valkosen mukaan ”Lehtinen haluaa nauraa yhdessä meidän kanssamme kuvallisen huumorinsa avulla, joka on erittäin tarttuvaa.” Hän vertaa Lehtistä Lucio Fontanaan ja näkee heidän puhjotuissa reiässään syvän eron. ”Fontana puhkoo reikiä kankaaseen vakavissaan ja dramaattisesti, sen sijaan Lehtinen tekee saman leikkiä laskien”.²³⁸

Myös Kauko Lehtinen suhtautui näihin uusiin teoksiin huumorilla. Hän toivoi, että katsojaan tarttuisi sama ilo ja riemu sekä innostus, jonka vallassa hän itse oli tehnyt nämä teokset. Hänen vastauksensa Kauppalehden toimittajalle viittaa tähän. ”Mykiö” kysyi Lehtiseltä näyttelyssä:

”Miten ihmiset ovat suhtautuneet? – Oikein mukavasti. Se vain minua vähän kiusaa, kun ovat niin hienotunteisia, etteivät uskalla nauraa. Minä tulen aina iloiseksi kun näen jonkun täällä nauravan tai edes hymyilevän. Minusta näitä on ollut hauska tehdä”.²³⁹

Vaikka Lehtinen ei tarkoittanut taiteellaan mitään vitsien kerrontaa eikä hänen huumorinsa ole kovin näkyvää, oli kuitenkin yllättävää, että sekä yleisö ja kriitikki löysivät niistä niinkin paljon leikkimielistä ja iloista hulluttelua. Yllätyksellisyys, lapsenomaisuus ja esineellisuuden korostus olivat todennäköisesti niitä tekijöitä, jotka toivat Kauko Lehtisen taiteen leikkimielisyyttä ja huumoria, jotka siitä olivat puuttuneet aikaisemmin. Osmo Laineen mukaan Lehtisen leikkivä mielikuviutus pulpahtelee estottomasti, joka on meillä sangen harvinaista.

”Mielikuviutus tukeutuu toisinaan leikkiin ja askarteluun... Lehtinen korostaa lapsen välittömyyden merkitystä aikuisenkin tekemisessä. Lehtisen ote on avoimen leikkivää ja siten hän on varsin lähellä taiteen alkulähteitä”.

Laineen mukaan Lehtisen taiteella on tässä suhteessa yhtymäkohtia Paul Kleen taiteeseen.²⁴⁰

²³⁶ H. A- o. Kauko Lehtinen. Kansan Uutiset 14.10.1961.

²³⁷ Valkonen, Olli, Kauko Lehtinen. Helsingin Sanomat 14.10.1961.

²³⁸ Sama.

²³⁹ Mykiö. Sattui silmiin. Kauppalehti 8.11.1961.

²⁴⁰ Laine, Osmo, Lehtinen. Turun Sanomat 15.3.1964.

Lehtinen oli kiinnostunut Kleen taiteesta ja Tukholmassa nähty näyttely lisäsi hänen Kleen taidetta kohtaan tuntemaa ihailua. Monissa Kleen teoksissa on havaittavissa lapsekkaan humoristisia elementtejä ja vapaan mielikuvituksen sadunomaista kerrontaa, jossa kokonaisuus muodostuu mielikuvituksen vapaista assosiaatioista. Lehtinen koki Kleen taiteen kokonaisuudessaan erittäin kiinnostavaksi, omaperäiseksi ja suuren mestarin kädenjäljeksi, joka lapsenomaisuudessaan edusti ihmisen aitoa ja alkuperäistä ilmaisua.²⁴¹

Ensimmäisen yksityisnäyttelyn jälkeen Kauko Lehtinen piti lähes vuosittain yksityisnäyttelyn 1960-luvun alkupuolella sekä osallistui moniin yhteisnäyttelyihin Suomessa ja ulkomailla. Hän oli hyvin aktiivinen taiteilija, jonka tuotanto alkoi tulla tutuksi sekä taidekriitikoille että taideyleisölle. Hänellä oli jo vuonna 1962 Helsingissä Pinxin taidegalleriassa yksityisnäyttely, joka koostui piirustuksista ja guasseista vuodesta 1954 lähtien. Se sai hyvän vastaanoton taidekriitikkissä. Petra Uexküllkin, joka oli arvioinut edellisen yksityisnäyttelyn melko kriittisesti, oli nyt suopeampi. Hän arvioi Lehtisen piirustustaitoa näin:

”Picasson, Kleen ja Botticellin viiva. Mitä houkuttelevia kohteita piirtäjälle! Viivan esoton hallinta lienee tavoittelemisen arvoinen päämäärä jokaiselle taiteilijalle. Onnellinen se, joka tämän taidon todella saavuttaa. Hän toteaa Lehtisen työskentelystä: Piirrin tuntuu liukuvan vaivattomasti ja luistavasti. Kauko Lehtisen kädessä – kuin mestarilla konsanaan.”

Mutta hänen mielestään piirustuksista puuttui vielä mestarin antama elämä.²⁴²

Vuoden 1962 näyttelyssä korostuivat kuitenkin Lehtisen piirtäjän taidot ja hänen taiteestaan sai nyt monipuolisemman kuvan kuin vuotta aiemmin. Varsinkin näissä varhaisimmista 1950-luvulla tehdyissä piirustuksissa nähtiin Picasson ja Kleen vaikutusta, mutta myös mahdollinen Otto Mäkilän vaikutus huomioitiin. Lehtisen dadaistiset romuteokset nähtiin osittain nuoren taiteilijan kokeiluina ja etsimisenä. Åke Gulin kirjoitti:

”Visst faller det sig ofta så för en ung konstnär, att allt måste prövas. I den abstrakta skolan kan Lehtinen för närvarande närmast lokaliseras inom den fraktion som bär etiketten Klee.”²⁴³

Yhteys Kleehen nähtiin varsinkin pää-aiheisissa teoksissa. Lehtisen pääaiheiden lähtökohtana on ollut kuitenkin hänen poikansa Kari, jonka olemusta kapeine hartioineen hän on varioinut realistisesta kuvasta abstrahoituihin muunnelmiin.²⁴⁴

Eri versioista löytyy useita kleemäisiä piirteitä; fantasiaa, elävää viivankäyttöä ja myös lapsenomaista kömpelyyttä. Myös Olli Valkonen ilahtui näistä Lehtisen piirustusten kauneudesta ja taidokkuudesta. Edellisen näyttelyn naiivistidadaististen teosten lisäksi nyt voi tarkastella Lehtisen taiteen kehitystä monipuolisemmin ja laajemmin. Valkosen mukaan Lehtisen kehitys tuntuu

²⁴¹ Kauko Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

²⁴² Uexküll, Petra, Kuvataide. Kauko Lehtinen. Ilta-Sanomat 27.9.1962.

²⁴³ Gulin, Åke, Konstkrönika. Hufvudstadsbladet 23.9.1962.

²⁴⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 10.9.1996.

kulkeneen Picasson eri kausien ihailusta jonnekin Kleehen päin, mutta kyseessä ei ole tyhjä jäljittely, vaan

”pyrkimys on tiivistä suuntautunut vastaavan teknillisen valmiuden ja sisäisen ilmeikkyyden saavuttamiseen... ’Klassillisesti’ hallitun piirustuksen ohella hän on osoittanut myös taipumusta valjastaa piirtimensä fantasian palvelukseen – lieneekö tuo perintöä Mäkilän koulusta?”

Turun koulusta ei ole kuitenkaan tullut mitään kahlitsevaa eikä rajoittavaa Lehtisen taiteeseen, vaan ilmaisu on vapaasti luovaa. Valkosta kiehtoi erikoisesti päätutkielmat (kuva 98). Hän kirjoitti: *”Uusimmat pyöreän pääaiheen muunnelmät ovat suorastaan eräänlaisia kapriiseja, päähänpistoja, joiden naiivistisessa leikillisyydessä on oma erikoinen viehätöksensä.”*²⁴⁵

Myös Suomen Sosiaalidemokraatti -lehden arvostelija T.K.-nen luonnehti Lehtisen edellisen vuoden yksityisnäyttelyn teoksia dadaistis-naivistisiksi romumaalauksiksi, mutta vuoden 1962 piirustusnäyttelyä kauniiksi ja ilmeikkääksi. Hän kirjoitti:

”Lehtisen viiva on ilmeikästä ja kaunistakin. Picassomaiseen tyyliin tehdyissä piirroksissa on jälki hyvin varmaotteista ja luistavaa. ’Poika ja ilmapallo’ -teeman (kuva 98) variaatiot osoittavat aiheen perusteellista tutkimista. Uusimissa piirroksissaan Lehtinen on siirtynyt enemmän fantasioimaan lähestyen sitä linjaa, jota esitteli meille viime syksynä.”²⁴⁶

E. J. Vehmas pitää myös tätä näyttelyä erittäin onnistuneena:

”Kauko Lehtisessä tuntuu olevan enemmän oikeaa taiteilijan kvaliteettia kuin edellisellä kerralla saattoi arvata...Mielenkiintoista kokoelmassa ovat piirustukset, joissa on sekä herkkää hermoa että tyylintajun hienoutta ja ennen muuta luovaa vitaliteettia. Useimpien pohjalta kuultaa kyllä Picasson vaikutus, mutta sittenkin enemmän innoittajana kuin esikuvan merkityksessä, sillä kynän jälki on säilynyt persoonallisena ja välittömän elävänä taikoen näkyviin yhä uutta ilmeikkyyttä. Hänellä on samaa vapautta, liikkuvuutta ja monipuolisuutta kuin espanjalaisella mestarilla, niin ilmaisu ei pääse jähmettymään eikä kaavoittumaan.”

Vehmas ei näe näyttelyn guasseja yhtä onnistuneina, vaan ne ovat hänestä ehkä liian raffinoituja ja estetisoituja. Vehmoksen mukaan Lehtisen väritaitteen perustana on luotettava muoto ja viivarakenne.²⁴⁷ E. P. puolestaan kaipaa Lehtisen taiteeseen enemmän omaa persoonallista otetta eikä liian näkyviä yhteyksiä ihailtuihin mestareihin. Kleen vaikutus näkyi varsinkin pääteemaan variaatioisissa ja varhaisimmissa piirustuksissa hän tulee hyvin lähelle Picassoa.²⁴⁸

Näissä arvosteluissa tulee esiin Kauko Lehtisen taiteen murros, Lehtisen uudistunut ilmaisu, joka tulee hyvin esiin välittömänä ja elävänä viivankäyttönä. Toisessa yksityisnäyttelyssä on selvemmin esillä työskentelytavan muutos: käden taito ja välitön työskentely – prereflektiivinen työskentelytapa. Mutta

²⁴⁵ Valkonen, Olli, Näyttelykatsaus. Kauko Lehtinen Helsingissä. Yksityisnäyttely Pinxissä. Helsingin Sanomat 27.9.1962.

²⁴⁶ T. K-nen, Näyttelykatsaus. Kauko Lehtinen. Suomen Sosiaalidemokraatti 3.10.1962.

²⁴⁷ Vehmas. E.J., Kauko Lehtisen piirustuksia. Uusi Suomi 2.10.1962.

²⁴⁸ E. P., Driven tecknarkonst. Nya Pressen 4.10.1962.

tämäkään muutos ei vielä tuntunut riittävältä, vaan taiteilijalta odotettiin persoonallisempaa otetta ja toivottiin, että hän löytäisi selvemmin omimman tekotapansa ja taiteensa sisällön. Kauppalehdessä kirjoitettiin:

”- hienon hienoa piirtimen jälkeä - rytmikästä ääriiviivaa, loistokkaisiin perspektiivi-lyhennyksiin ja plastisiin asentohahmotelmiin taipuvaa. Ja vastakkaisella seinällä - häikäilemättömän reippaasti vedettyjä ’ukonkuvia’, piirtimen ja siveltimen rajun huoletonta leikkiä - useat ’perinteelliset’ vartalotutkielmat olivat suoranaisia helmiä, samoin jokunen pelkistetyn herkkä maisema. Se, miten Kauko Lehtinen nykyisin piirtää ja maalaa, sen sijaan vielä hieman ällistyttää minua. Sen leikkittelyssäkin on kyllä rytmiä ja ryhtiä; silti en taida vielä tavoittaa tämän ilmaisun mieltä, sen välttämättömyyttä, liikkeelle ajavaa pakkoa. Mutta enhän sen puolesta ’ymmärrä’ kaikkia Picassonkaan töherryksiä, vaikka pidän monista ja huomaan, että mies kyllä osaa piirtää. Katsellaanpa siis vain muutama vuosi rauhassa.”²⁴⁹

Lehtisen hieno viivankäyttö huomattiin ja pysähdyttiin pohtimaan varsinkin Kleen ja Picasson vaikusta. Mutta näissä piirustuksissa oli nyt nähtävillä uudenlainen taiteilija. Nämä herkat ja taidokkaat piirustukset olivat tulosta hänen uudesta spontaanista työskentelytavastaan, joka pääsi parhaiten esiin juuri piirustusten herkässä muotokielessä ja ilmaisutavassa.

Taiteilijan muutos kohti vapautunutta ilmaisua oli jo käynnistynyt 1950-luvun piirustuksissa, muodon etsintä jatkui 1960-luvun alkupuolen lähestyessä 1960-luvun puoli välissä yhä rehevämpää, ennalta arvaamatonta viivankäyttöä ja aiheen fabulointia. Kauko Lehtisen vankka piirustustaito oli hankittu 1950-luvulla. Elävän ihmismallin piirtäminen on Lehtiselle hyvin tärkeää ja opettavaista. Hänen mukaansa tekniikka pitää osata niin hyvin, ettei sitä enää huomaa, vaan sen hallitsee kuin polkupyörällä ajon. Sen jälkeen voi kokeilla mitä vaan.²⁵⁰

Lehtisen ajatus tekniikan hallinnasta kertoo hänen työskentelevän prereflektiiviseksi ja sen, että hänellä on samanlainen tavoite tekniikan täydellisestä hallitsemisesta kuin zeniläisessä taiteessa. Päämäärään pääsee vain jatkuvalla harjoittelulla ja tekniikkaa kehittämällä. Kauko Lehtiselle tämä tavoite näkyy piirtämisen taidossa ja käden hallinnassa. Ne muodostavat taiteen ytimen, joka ei hävinnyt materiaalikokeilujenkaan aikana vaan vapautui spontaanin työskentelyn avulla yhä rennomaksi ja vivahteikkaamaksi ilmaisuksi. Tätä spontaania ja vaistonvaraista työskentelyä voi lähestyä myös surrealistista käsin. Vaikka Lehtinen ei lähdekään työskentelystään surrealismista kuten alitajunnasta, unista, hallusinaatioista ja epätodellisista kokemuksista, voi hänen työskentelytavassaan nähdä yhteyksiä surrealistien pyrkimykseen työskennellä estottomasti, antamalla työskentelyn sujua ilman rajoituksia mielen tuntemuksia tulkiten. Lehtinen ei kuitenkaan surrealistien tavoin kirjaa automaattisesti mielen liikkeitä ja ajatuksia, vaan hän kontrolloi tekemistään mielen ja käden työskennellessä yhdessä. Tätä samanlaista tekniikkaa käyttivät esim. abstraktin ekspressionismin ja informalismin edustajat.

²⁴⁹ Mykiö. Sattui Silmiin. Kauppalehti 4.10.1962.

²⁵⁰ Kauko Lehtisen tiedonanto 10.9.1996.

4.4 Värien roisketta ja ihmistoukan syömää puuta – Lehtisen ja Hartmanin yhteisnäyttely Turussa

Kauko Lehtinen ja Mauno Hartman jatkoivat yhteistyötään 1960-luvun alkupuolella pitämällä kaksi yhteisnäyttelyä; vuonna 1962 Turun Taidemuseossa ja vuonna 1963 Hämeenlinnan Taidemuseossa. Nämä kaksi näyttelyä olivat ensimmäisiä pyrkimyksiä happening-tyyppisten tilaisuuksien järjestämiseen Suomessa. Toiminnallisuus, tapahtuma oli 1960-luvun keskeisiä tunnuksia. Tämä toiminnallisuus, joka juontaa juurensa futuristeihin ja dadaisteihin ja joka tuli hyvin suosituksi uusrealistien ja uusdadaistien piirissä, sai ensimmäiset kokeilunsa Suomessa Lehtisen ja Hartmanin näyttelyiden yhteydessä. Heidän toiminnallinen taidenäyttelynsä oli osittain saanut herätteen Tinguelyn liikkuvista veistoksista ja tilateoksista, jotka he olivat nähneet – Lehtinen Amsterdammista ja Hartman Tukholmassa. Lehtinen oli nähnyt myös Rauschenbergin assemblaaseja, jotka olivat uusdadaistien happening-tapahtumien lähtökohtia. Hartman oli luultavasti nähnyt ruotsalaisen Per-Olof Ultvedtin (s. 1927) motorisoituja puurakennelmia.²⁵¹

Turun Taidemuseossa ollut yhteisnäyttely oli heidän teoksistaan koottu yhteistaideteos, johon lisänä kuului Stockhausenin avantgardistista musiikkia. Näyttely tuntui herättävä hämmennystä, mutta siihen osattiin suhtautua kuitenkin ”modernisti”. Turun Sanomissa todettiin, että

”Turun Taidemuseossa on näinä päivinä nähtävissä näyttely, joka varmasti jää askarruttamaan kävijöiden mieltä. Kauko Lehtinen ja Mauno Hartman ovat sinne sijoittaneet töitään, jotka eivät missään tapauksessa ole sovinnaisia. Hartmanin materiaalina on pääasiassa suomalaiset puupölkkyt ja välineinä moottorisaha ja metalliharja. Lehtinen taas käyttää kangasta ja pensseliä, mutta ei läheskään sillä tavalla kuin olemme tottuneet...kaupungilla kerrotaan, että nämä kaksi nuorta miestä ovat ns. modernin taiteen miehiä.”²⁵²

Näyttely liitettiin taidekriitikissä informalismiin, joka olikin hyvin luonnollista, sillä edellisinä vuonna oli ollut Ars 1961 -näyttely. Tuolloin uusimman taiteen nimi oli informalismi ja monet suomalaiset taiteilijat omaksuivat sen nopeasti. Turussa nähtiin Ars 1961 -näyttelyn osa, jossa oli esillä italialaisia informalisteja. Heidän teostensa joukossa oli paljon materiaalimaalauksia, jotka herättivät ihmettelyä ja pohdiskelua.

Myös suomalaiset taiteilijat herättivät keskustelua. Varsinkin Kain Tapperin (1930–2004) veistokset Pimeä riihi (1962) ja Surumarssi (1962) nostattivat 1963 myrskyisän väittelyn. Ateneumin taidemuseossa järjestetyssä keskustelutilaisuudessa kysyttiin: ”Onko kanto taidetta?”²⁵³ Mauno Hartmanin kuvanveisto liitettiin Kain Tapperin ja Harry Kivijärven (s.1931) taiteen kanssa suomalaiseen informalismiin. Informalismiin oleellisesti sisältynyt luontoon yhtymisen ajatus ja tunne elämän virran mystisestä liikkeestä vaikuttivat luonnonmateriaalien,

²⁵¹ Sinisalo 1990, 201.

²⁵² Moottorisaha yhtä hyvä kuin pensselikin. Turun Sanomat 18.4.1962.

²⁵³ Ojanperä 2006, 2.

kiven ja puu keskeisyyteen 1960-luvun uutta luovassa taiteessa.²⁵⁴ Varsinkin Tapperin taiteessa korostui informalismiin liittyvä spritualistinen taiteenkäsitys. Hartmanilla oli tietoisempi suhde primitiivisyydessä piilevään eksotiikkaan ja muinaiseen rakennuskulttuuriin kuin Tapperin edustamaan puhtaaseen luonnon materiaaliin ja luonnon kokemiseen pohjautuvassa taiteessa. Hartman rakensi tietoisesti rakennelmiaan, siinä missä Tapper etsi luonnon henkeään.²⁵⁵

Informalistit käsittivät ajan ikuisuutena, jossa vanha ja uusi yhtyivät. Niinpä heidän taiteessaan tuli näkyä ajan ja elämän jäljet. Hyvänä esimerkkinä tästä ovat mm. Antonio Tàpiesin (s. 1923) maalausten vanhan muurin rapautunutta pintaa muistuttavat maalaukset. Hartmanin puuveistoksissa aika elää materiaalisissa, ajan tuomissa muutoksissa, joita taiteilija on nykytekniikoilla käsitellyt. Oleellista oli vanhan, sään ja ajan kuluttaman materiaalin työstäminen moottorisahalla ja kirvesmiehen työkaluilla alkukantaisen karheen vaikutelman tuottamiseksi. Puumateriaalin taiteilija saattoi käsitellä väreillä tai muilla tehosteilla. Informalismiin korostama ilmeikäs pinta ja alkuperäisyyteen pyrkiminen tulivat vanhoissa hirsissä ja laudoissa kuin itsestään esille.

Leena Peltolan mukaan Mauno Hartmanin kuvanveisto sivuaa myös surrealismia, jossa puuveistosten salaperäistä mystistä sävyä korostaa usein silkinhieno patina.²⁵⁶ Lehtisen ja Hartmanin yhteisnäyttelyssä herättivät varsinkin Hartmanin teokset pohdiskelua taiteen olemuksesta. Turun Ylioppilaslehden arvostelija nimimerkki Lsuo ihmetteli: *"Minkälainen taideteos on vanha pärekori? Mitä ilmaisee vanha sontakärryn pyörännapa? Mikä on iso Lude? Nämä ovat kysymyksiä, joihin en löydä vastauksia"*²⁵⁷ Vastauksia etsittiin informalismista ja uusdadaismista. Näyttely koettiin hyvin ajankohtaisena ja sen todettiin näyttävän väläyksen niistä taivaanmerkeistä, joiden alla "länsimaista" taidetta luotiin.²⁵⁸

Hartman oli opiskellut Italiassa 1950-luvun loppupuolella ja tehnyt matkoja Lähi-Itään ja Kreikkaan. Hän oli saanut vaikutteita italialaisesta uudesta kuvanveistosta sekä nähnyt informalismin vaikutukset kuvanveistoon Italiassa oleskelunsa aikana. Mauno Hartmanin ensimmäinen yksityisnäyttely vuonna 1960 Pinxissä oli luonteeltaan jo rakennettu kokonaisteokseksi, Seppo Niinivaaran mukaan *"eräänlaiseksi satumetsäksi tai kurioseettikabinetiksi."* Niinivaara piti taiteilijan lähtökohtaa liian "teoreettisena": teokset oli asetettu esille *"hämäävään konstikkaalla ja romanttisella tavalla, joka sitä paitsi tuntuu olevan melkoisessa ristiriidassa teosten äärimmäisen karun, 'naturalistisen' materiaalivaikutelman kanssa."*²⁵⁹ Näyttelyä ei ymmärretty tilateoksena, vaan ripustuksen erikoisuudentavoitteluna.²⁶⁰ Sama ihmetystä kuin Duchampin urinaali aikanaan, tuntuivat Hartmanin näyttelyn teokset herättäneen katsojassa.

²⁵⁴ Sinisalo 1990, 190.

²⁵⁵ Sarajas-Korte 1980, 14.

²⁵⁶ Peltola & Rácz 1977, 29.

²⁵⁷ Lsuo, Hartman & Lehtinen. Turun Ylioppilaslehti 27.4.1962.

²⁵⁸ V. K - la, Nykytaidetta Turun Taidemuseossa. Uusi Päivä 13.4.1962.

²⁵⁹ Niinivaara, S., Mauno Hartman. Suomen Sosiaalidemokraatti 6.12.1960.

²⁶⁰ Lindgren 1996, 143.

”Idean veistokseen voi saada vaikka vanhasta kirnusta, mutta sen tuominen lähes sellaisenaan taidenäyttelyyn on kestävä ajatus. Tällöinhän kuvanveistossa olisi kysymys lähinnä keräily- ja hankintamahdollisuuksista”,

kirjoitti Jussi Tarna Ylioppilaslehdessä.²⁶¹ Mauno Hartman kertoi vuonna 1962 lehtihaastattelussa ymmärtäneensä suomalaisen puun kauneuden vasta pari vuotta sitten, pitkän ulkomaanmatkan jälkeen. Hämeenkylässä Linnaisten kartanon vanhassa pajassa hän oli uurastanut puun parissa ja päässyt hyviin tuloksiin sen käsittelyssä.²⁶²

Hartmanin vaikutteet tulivat lähinnä Italiasta. Myös Kauko Lehtinen oli omaksunut italialaisten informalistien työskentelytapoja mm. Burrin materiaa-
limaalausten kautta. Molemmat olivat kiinnostuneet polttotekniikasta. Hartman käsitteli puuta polttamalla saadakseen ’nopeutetun’ ikääntymisprosessin avulla materiaalin tekstuurin – puun syyt – esiin.²⁶³ Lehtinen poltti kankaisiin reikiä saadakseen teokseen vahvan materiaalin tunnun ja käyttääkseen syntyneitä reikiä sommittelullisina lisinä. Ei ole ollenkaan ihme, että Lehtisen ja Hartmanin teokset sopivat hyvin yhteen ja ne täydensivät sopivasti toisiaan. Molemmilla taiteilijoilla oli samanlaisia pyrkimyksiä, halua kokeiluun ja oman työskentelynsä uudistamiseen sekä kansainvälisten vaikutteiden omaksumiseen omaan työskentelyyn. Tämä näkyi näyttelyn harmonisessa yleisilmeessä, johon myös kritiikki kiinnitti huomiota, sillä meillä ei ollut vielä totuttu näkemään tämän-
tyyppisiä näyttelyitä. Hartman-Lehtisen näyttelyn ”ylöspono” on suoritettu hyvällä silmällä, jokainen huone sommittelultaan on jo sinänsä taideluomus, ja esillä olevat maalaukset ja veistokset aivan kuin täydentävät toisiaan.²⁶⁴

Lehtisellä oli näyttelyssä useita samoja teoksia, joita hän oli esitellyt vuonna 1961 Pinxin yksityisnäyttelyssään. Mukana olivat maalaukset *Ensimmäinen ihminen avaruudessa* ja *Liian pieni kangas*. Lehtisen työskentelyssä nähtiin pariislaisen uusdadan sekä kansainvälisen informalismin vaikutusta:

”Nyt on Lehtisen taide kokenut täydellisen mullistuksen – entisen kankeahkon ilmaisen tilalle on tullut todellinen maalarinriemu. Uusdadaistiset keinot ovat vähemmän taitavalle tekijälle varsin vaarallisia – romusta ja roskasta syntyy romua ja roskaakulkua tunkiosta tunkiolle. Taiteen hengetär on varsin vaikeasti houkuteltavissa tähän leikkiin – Lehtiselle se on kuitenkin onnistunut vaivatta. Maalarin varma väritaju ja hyvä maku hallitsevat – kaukaiset muistumat Dubuffet’sta, Paolozzista ja Asger Jornista eivät ole tarkoituksellisia, tuskin edes tietoisia. Lehtisen taiteessa vallitsee nyt pitkäaikaisen työskentelyn jälkeen vapautuminen ja kypsyminen. Le 1^{er} Homme dans l’espace (kuva 83) oli eräänlainen mekaniikan hengen ja taiteen symbioosi.”²⁶⁵

Uusi Päivä -lehden arvostelijan mukaan

²⁶¹ Tarna, Jussi, Näyttelyt. Ylioppilaslehti 9.12.1960.

²⁶² E. H., Suomalaisen puun kauneutta esillä Turun Taidemuseossa, Hartman + Lehtinen yhteisnäyttely. Uusi Suomi 13.4.1962.

²⁶³ Lindgren 1996, 134–135.

²⁶⁴ S. T., Erikoislaatuisen kiinnostava taidenäyttely Taidemuseossa. Turun Päivälehti 15.4.1962.

²⁶⁵ Lsuo, Hartman & Lehtinen. Turun Ylioppilaslehti 27.4.1962.

"Lehtisen maalaukset ovat hauskoja ideoita täynnä. N:o 50 on ikonimaisella pellin-käytöllä aikaansaatu täysosuma. Siinä sisältö on ilmaistu modernilla tavalla kuitenkin ilman kertomusta. Osoitus siitä kuinka Lehtinen löytää syyt kuviinsa ja kuinka hän ne hyvällä maulla toteuttaa. Hyvänä esimerkkinä on teos Liian pieni kangas, jonka yhdentekevän aiheen Lehtinen on mielenkiintoisesti toteuttanut."²⁶⁶

Näyttelyssä oli Kauko Lehtiseltä myös uusia maalauksia. Ehkä kiinnostavin oli maalaus *Pää roosataustalla* (1962, kuva 99). Tämäkin maalaus liittyy varhaisimpiin pää-aiheisiin. Teos on kuitenkin aikaisempiin teoksiin verrattuna erittäin kookas (153x150,5). Se on akryylivärein tehty ja siinä esiintyy vahvoja spontaaneja siveltimenvetoja, värien tiputtamista ja roiskintaa. Pää luo hyvin raskaan vaikutelman ja on epätasapainossa kaulaan nähden. Pään vino asento korostaa pään massiivisuutta. Siinä on jotain arkaaisen jyvää ja kyklooppimaista. Teosta luonnehdittiin seuraavasti: "*Pään sisällä on rikasta värien ja muotoristeilyjen labyrinthtia, nykytaiteilijan ajatuksia ja mielteitä.*"²⁶⁷

Useimmat kriitikot pitivät Lehtisen taiteen muutoksia positiivisina. EH kirjoitti Uudessa Suomessa:

"Kauko Lehtisen töissä on havaittavissa Pariisissa opiskelun myönteistä vaikutusta, avaruutta ja vapautuneisuutta. Monet maalaukset ovat sadunomaisen herkkiä, värien käyttö on rohkean osuvaa ja varmaa. Ehkä kaikkein voimakkaimpia hänen esillä olevista töistään on lilapohjainen 'Pojan pää', joka värien käsittelyltään on hyvinkin rohkea sekä 'Ensimmäinen ihminen avaruudessa', jonka taiteilija oli jo hahmotellut Pariisissa, mutta suorittanut työn vasta kotimaassa."²⁶⁸

Näyttelyssä soitettu Stockhausenin elektronimusiikki täydensi näyttelyn modernia tunnelmaa. Musiikki jakoi mielipiteitä. Toisten mielestä se oli piste i:n päälle, jolloin tämä "informalistinen" musiikki tehosti mainiosti näyttelyn tunnelmaa. Stockhausenin musiikki koettiin myös yllämyksenä, joka häiritsi teosten rauhallista tarkastelua. Tässä näyttelyssä herätti pohdiskelua myös näyttelyn arkkitehtuuri. Hartmania oli moitittu omassa yksityisnäyttelyssään sekavasta ja omituisesta ripustuksesta sekä kummallisista rakennelmista. Myös tässä näyttelyssä koettiin tilankäyttö hämmentäväksi:

"Näyttely on hämäävä - vaikuttaa siltä, että näyttelyssä kävijä liikkuu itse taideteoksessa, sen sisällä - siis: Ovatko nämä työt tehty pelkästään tätä näyttelyä varten - vai onko ripustus suoritettu liian hyvin? - Tämä näyttely on taideteos sinänsä, kokonaisuutena, kaikki siihen tai siitä pois on liikaa - katsojakin."²⁶⁹

Hartmanin veistokset muodostivat katsojalle uudentyyppisen tilanteen osallistua taideteoksen olemiseen ja aktiiviseen vuorovaikutukseen teoksen sisällä. Näyttely shokeerasi kävijät näyttelyarkkitehtuurillaan, musiikilla, teosten materiaalleilla ja tekniikoilla. Lehtisen ja Hartmanin käyttämä polttotekniikka oli uutta. Lehtinen oli myös suurentanut teosten kokoa informalistien tapaan ja

²⁶⁶ I. P.K.,Vaihtelevaa Taidemuseossa. Uusi Päivä 29.4.1962.

²⁶⁷ K. R., Hartman ja Lehtinen - puuta ja väriä. Uusi Aura 13.4.1962.

²⁶⁸ E. H., Suomalaisen puun kauneutta esillä Turun Taidemuseossa, Hartman + Lehtinen yhteisnäyttely Turun Taidemuseossa. Uusi Suomi 13.4.1962.

²⁶⁹ Lsuo, Hartman & Lehtinen. Turun Ylioppilaslehti 27.4.1962.

lisännyt maalauksiin vapaita kalligrafisia merkkejä. Teos *Pää roosataustalla* edusti hänen uutta 'informalistista' henkilökuvaustaan.²⁷⁰ Taidekritiikin näkemä uusdadaistinen pyrkimys jäi varsin miedoksi verrattuna mm. Rauschenbergin, Saint Phallen ja Tinguelyn teoksiin. Heidän uusdadaistinen esineellisyys käsitksensä puuttuu Lehtisen taiteesta.

Sommitelmat II (kuva 93) ja *IV* (kuva 94) sekä *Poika ikkunassa* (kuva 84) olivat teoksia, joissa Lehtinen käytti irrallisia esineitä. Taidekirjoittelussa näitä teoksia pidettiin informalistisina, uusrealistisina ja uusdadaistisina ilman tarkempia määrittelyjä. Lehtisen teokset ovat lähinnä kollaasi-tekniikalla tehtyjä maalauksia, joissa esine on mukana vain sommittelullisena lisänä materiaalisuutta korostamassa. Myös *Ensimmäinen ihminen avaruudessa* on kollaasi-tekniikalla tehty maalaus, jossa taiteilija on käyttänyt eri materiaaleja tuomassa teokseen oikeaa tunnelmaa. Monissa Lehtisen taiteelliseen murrokseen liittyvissä teoksissa on käytetty erilaisia vaikutteita sekaisin. Hän on omaksunut ehkä tietämättään informalistisia työskentelytapoja pyrkiessään tuomaan materiaalin tunnun teokseen. *Sommitelma rapatulle pinnalle* (1961, kuva 96) ja *Sommitelma kipsille* (1961, kuva 97) ovat informalistista materiaalimaalausta. Uusrealimista häneen tarttui esineen lisääminen teokseen, tähän hän ei olisi ehkä päätenyt kollaasi-tekniikkaa käyttämällä. Kauko Lehtinen pysyi koko ajan 'raamien sisällä', hän ei edennyt kollaaseista assemblaaseihin eikä Tinguelyn tapaan liikkuviiin teoksiin.

4.5 Happening Hämeenlinnassa – Lehtisen ja Hartmanin toinen yhteisnäyttely

Lehtisen ja Hartmanin yhteistyö jatkui seuraavana vuonna 1963 Hämeenlinnan Taidemuseossa pidetyllä yhteisnäyttelyllä. Näyttely läheni happeningiä siihen liittyneen runouden ja musiikin kautta. Yleensä toiminnallisuus alkoi lisääntyä 1960-luvun alkupuolen näyttelyissä. Varsinkin uusrealismista innostuneet taiteilijat kiinnostuivat kollektiivisten elämysten tavoittelemisesta ja eri taiteen alueiden yhdistämisestä. Lehtisen ja Hartmanin vuosien 1962 ja 1963 pitämät näyttelyt olivat ensimmäisiä tämän suuntaisia yrityksiä. Muita uusrealismin ja uusdadan soveltajia olivat Ismo Kajander (s. 1939) ja Juhani Harri (1939–2003). Ismo Kajanderin näyttelyssä Agorassa vuonna 1964 oli Kajanderin ja Otto Donnerin yhteistyönä tekemä *Musiikkihuone*, johon kuului mm. pyörän pinnoja näppäilevä puutarhaharava.²⁷¹ Tässä on läheisiä yhtymäkohtia uusrealistien

²⁷⁰ Riitta Valorinnan mukaan *Pää roosataustalla* kuvaa ihmishahmoa, joka on tunnistettavissa mustista tähtimäisistä silmistään. Kasvot ovat vailla rajaavaa ääriiviivaa kuin leikattuna keskeltä tiheää suurta kuviokirjoitusta. Lehtinen on käyttänyt informalistien tapaan kalligrafisia merkkejä, jotka silmä lukee numeroiksi ja kirjaimiksi. (Valorinta 1983, 12.)

²⁷¹ Uexküll, Petra, Avajaisyleisö ei ainakaan nauranut. *Ilta-Sanomat* 9.5.1964.

taiteeseen.²⁷² Ismo Kajander oli vuonna 1961–1962 tehnyt opintomatkat Pariisiin, missä hän tutustui Les Nouveaux Réalistes-ryhmän taiteeseen. Kajanderin mielestä taide ei saisi olla irrallaan muusta elämästä, vaan sen täytyisi sisältyä ihmisten arkipäivään. Neorealismi ja neodadaismi ovat varsin lähellä toisiaan ja molemmat käyttävät hyväkseen realismia, valmiita esineitä.²⁷³ Suomalaiset uusrealistit varsinkin Kajander ja Harri olivat lähellä ranskalaisten uusrealistien ajatuksia sekä Robert Rauschenbergin 1960-luvun alun tuotantoa. Soili Sinisaloon mukaan suomalainen uusrealismi alkoi juuri esinesommitelmista.²⁷⁴

Suomessa kuten USA:ssa ja Euroopassa koettiin, että taide on eristynyt elämästä, haluttiin lähentää taidetta ja todellisuutta. Perinteinen taulumaalaus ei enää tulkinnut kaupungistuvan elämän muotoja ja muutoksia. Leo Lindsten totesi omista töistään vuonna 1966: *”Meidän kuvataiteemme on liiksi irtaantunut ympärillään olevasta elämästä. Nämä työni ovat oppositiomaalauksia, vastalause liian eriytynyttä taidetta vastaan.”*²⁷⁵ Vastaavasti ajattelivat monet muut nuoret kuvataiteilijat 1960-luvulla. Oli kyllästytty informalismin ehdottomaan abstraktioon, se koettiin loppuun kuluneena ja ennen muuta elämästä vieraantuneena ja sen vuoksi turhauttavana. Haluttiin olla aktiivisesti mukana siinä, mitä todellisuudessa tapahtui. Meillä näyttelyyn otettiin mukaan musiikki, joka laajensi näyttelyn olemusta kohti happeningiä ja toi mukaan aktiivisen elementin. Lehtinen samoin kuin Kajander oli nähnyt Tinguelyn romuveistoksia, jotka ääntelivät ja jotka loivat liikkeillään tapahtumaa näyttelyyn. Tämä uusdadaistin ja uusrealistien suosima happening-taidemuoto rantautui Suomeen suhteellisen rauhallisessa ja taiteellisissa merkeissä, mutta siinäkin riitti pohdiskeltavaa.

Lehtisen ja Hartmanin näyttely Hämeenlinnassa oli Turun näyttelyyn verrattuna monipuolisempi näyttelykokonaisuus, jossa oli pyritty mahdollisimman avantgardistiseen henkeen mutta huolellisesti suunnitellen. Lehtinen oli kokeillut Rymättylän navetassa kaikenlaisia materiaaleja, mitä ympäriltä löytyi. Hänellä oli vielä hyvin muistissa Pariisin kokemukset. Tässä vaiheessa Lehtinen oli teoksissaan eniten eri materiaalien lumoissa, hänen kollaasi-tekniikkansa sai uusia vivahteita. Taidekritiikki otti tämän näyttelyn erittäin innostuneesti vastaan. Se koettiin nuorten taiteilijoiden onnistuneena ja rohkeana ilmauksena uusista pyrkimyksistä. Myös Hartmanin taiteelle löydettiin monenlaisia esikuvia ja tulkintoja Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) mukaan lukien.²⁷⁶ Myös näyttelykokonaisuus oli kiinnostuksen kohde ja se herätti mielipiteitä modernin taiteen olemuksesta. Lehtisen ja Hartmanin herättämät ajatukset olivat osa sitä yleistä keskustelua taiteen tehtävästä, joka voimistui 1960-luvun loppupuolella taiteen yhteiskunnallisten vaatimusten voimistuessa. Olli Valkonen luonnehti Lehtisen ja Hartmanin näyttelyä Suomen hauskimmaksi näyttelyksi. Hän näki

²⁷² Tinguelyn teoksia oli esillä Rörelsen i konsten -näyttelyssä Tukholmassa vuonna 1961, jossa myös suomalaiset taiteilijat vierailivat. Les Nouveaux Réalistes -ryhmän uusdadaistisessa taiteessa korostui duchampilainen käsitys esineellisyydestä, joka hylkäsi perinteellisen taulumaalauksen. Restany, 1968, 78-81.

²⁷³ Sinisalo 1974, 10.

²⁷⁴ Sinisalo 1974, 9.

²⁷⁵ Jokinen, Osmo, Suomalaisia pop-taiteilijoita tapaamassa. Me Naiset 5/1966.

²⁷⁶ Taidenäyttelyn avaus ja sävellyksen kantaesitys. Hämeen Kansa 3.3.1963.

molempien taiteilijoiden teoksissa vapaata estottomuutta ja iloista vallattomuutta, joka on ollut harvinaista taiteessamme. Valkosen mukaan

”kysymyksessä oli yhtä hyvin näyttelyn taiteesta kuin taidenäyttelystä kuten näkyy myös siitä, että kuvanveistäjä-maalari yhdistelmää oli pyritty täydentämään vielä runoudella ja musiikilla. Näyttelyn yhteyteen oli siroteltu nuoren turkulaisen Pentti Ailion runoja ja Tauno Marttisen avajaisissa kantaesityksen saanutta sävellystä *Alfa -huilulle ja 7 lautaselle* esitettiin nyt koväänisten kautta nauhalta. Ainutlaatuinen moderni ’kokonais-taide-teos’ siis kaiken kaikkiaan, jossa huumorilla on runsaasti sijaa.”²⁷⁷

”Lisäksi ääninauhaan oli lisätty vesimusiikkia ’Miltei Händelin tapaan’ ja vieläpä aitoon Cagen tyyliin tehtyä paperimusiikkia, jota saatiin paperin repimisestä, hieromisesta ja rutiustelusta syntyneistä äänistä, hajutehosteina oli käytetty suitsukkeita.”²⁷⁸

Runouden ja musiikin liittäminen näyttelyn yhteyteen oli uutta.²⁷⁹ Lehtisen ja Hartmanin pyrkimykset yhdistää eri taiteen aloja olivat meillä ensimmäinen yritystaidetapahtuman järjestämiseksi. Suomen ensimmäinen varsinainen happening järjestettiin kesällä 1963 Helsingissä. Sen järjestivät säveltäjä Otto Donner, yhdysvaltalaiset Kenneth Dewey, Terry Riley, teatteriryhmä Act of San Fransisco ja Ylioppilasteatteri. Tapahtuman nimi oli *Helsinki Street Piece*. Tapahtumassa oli tärkeintä tanssijoiden, uuden musiikin ja yleisön vuoropuhelu. Taiteilijoiden ympärillä olevat ihmiset vaikuttivat olellisesti tapahtuman toteuttamiseen.²⁸⁰ Otto Donner oli myös järjestämässä vuonna 1964 suurta happeningiä Ateneumin taidemuseossa, joka oli monien erilaisten tapahtumien samanaikainen produktio.²⁸¹ Liike ja tanssi kuuluivat varhaisimpien happeningien järjestämiseen USA:ssa. Näitä varhaisia happeningeja olivat mm. Robert Rauschenbergin, John Cagen (1912–1992) ja Merce Gunninghamin (s. 1919) kokeellisen tanssin esitykset. Merce Gunninghamin kokeellisen tanssin ryhmä esiintyi Ruotsalaisessa teatterissa kesällä 1964, jolloin kuultiin myös John Cagen äänikoosteita ja nähtiin Robert Rauschenbergin esineteoksia näyttämön lavasteina.²⁸²

Kauko Lehtinen ei enää Hämeenlinnan jälkeen jatkanut happeningeja vaan keskittyi maalaamiseen. Sen sijaan Hartman piti vuonna 1964 runoilija Pentti Ailion kanssa näyttelyn Galleria Agorassa, jolloin näyttelyyn liittyi myös liike; pantomiimi. Myöhemminkin hän oli kiinnostunut liikunnallisista improvisaatioista veistostensa yhteydessä.²⁸³

²⁷⁷ Valkonen, Olli, Suomen hauskin taidenäyttely. Kauko Lehtinen ja Mauno Hartman Hämeenlinnassa. Helsingin Sanomat 11.3.1963.

²⁷⁸ Koroma, K., Yhteistoimintänäyttely Hämeenlinnan taidemuseossa. Suomen Taide 1963, s. 87.

²⁷⁹ Runoseminaari 29.-30.9.1962. 60-luvun runouden merkeissä. Seminaari pidettiin Turussa, jossa pohdittiin taiteen ja todellisuuden lähentämistä 1960-luvun runoudessa. Seminaarista julkaistiin kirja Runoseminaari.

²⁸⁰ Mellais 2003, 346.

²⁸¹ Sinisalo 1990, 201. Happeningin nimi oli *Limppiece* ja se järjestettiin Pontus Hulténin johtaman Moderna Museetin vierailunäyttelyn yhteydessä. Se kesti 60 minuuttia ja noudatti Otto Donnerin laatimaa partituuria. Tapahtuman suunnittelusta vastasivat myös lavastaja Ralf Frosström ja elokuvakriitikko Pertti Lumirae. (Huusko 2006, 15.)

²⁸² Lintinen 2001, 48–49.

²⁸³ Hämeenlinnan Taidemuseossa esittivät vuonna 1966 Hämeenlinnan Musiikkiopiston balettikoulun oppilaat tanssillisen improvisaation lähtökohtana Hartmanin veistos

Hämeenlinnan näyttelyssä Lehtisellä oli noin 30 maalausta, joista osa oli ollut jo aikaisemmin esillä Helsingissä ja Turussa. Joukossa oli myös aivan uusia maalauksia ja materiaalikokeiluja. Teokset koostuivat täysin abstrakteista sommitelmista tai pää-aiheen eri variaatioista. Teoksissa oli uusina materiaaleina mm. tuohta, lastulevyä, lampaan nahkaa ja villaa, poltettuja savukkeiden pätkiä jne. Teos *Karvakuva* (1963) on puhalluslampulla kovalevyille poltettu. Siihen on lisätty lampaan villaa ja irrallinen laudan pala. Tässä abstraktissa teoksessa on vahva sommittelu ja tasapaino (kuva 100). Teos edusti Lehtisen materiaalikokeilujen kokeellisinta puolta samoin kuin samanhenkinen teos *Neljä lautaa* (1963). Se on myös abstrakti sommitelma neljälle erilliselle vanhalle laudalle, jossa voi havaita myös figuratiivisia elementtejä (kuva 101). Molemmista teoksista Lehtinen on käyttänyt kirkasta oranssia, jolla hän on kirjoittanut omaa merkkikieltään tai piirtänyt säteet ruskealle auringolle.

Lehtisen teosten koot olivat yhä suurentuneet ja esim. maalaus *On ja non* (1963, kuva 102) on jo 160 x 275 kooltaan. Hän suunnitteli Pariisissa tekevänsä suurikokoisia teoksia ja nyt hän oli päässyt niitä toteuttamaan. Monet informalistit tekivät suhteellisen suurikokoisia maalauksia, ja samaan suuntaan jatkoivat esim. uusrealismin ja pop-taiteen edustajat. Lehtinen oli halunnut leikitellä teoksen nimellä, 'on' edustaa figuratiivista puolta ja 'non' abstraktisuutta. Maalaukseen on kollaasi-tekniikalla lisätty erillisiä piirustuksia. Taiteilija käytti näissä maalauksissaan usein Pariisissa tekemiään pieniä piirustuksia lisäelementteinä. *On ja non* on pirteä ja raikas teos, kiitos kirpeän keltaisen, joka hallitsee maalauksen oikeaa puolta ja muodostaa jyrkän kontrastin teoksen keskiosaa jakavan mustan kanssa. Tässä maalauksessa Lehtinen antoi vielä värin valua, ja maaliroiskeet tasapainoittivat sommittelua. *Rippikuva* (1963) on hyvin informalistinen teos. Maalauksen pohjana on marmorihiekkaa, joka luo hyvin vahvan materiaalin tunnun. Teoksen pintaa on maalattu, viilletty ja raaputettu ja teoksen oikeassa yläreunassa ja "kalligrafisia" merkkejä (kuva 103). Ruskeasävyinen *Toinen näytös* (1963) on myös kollaasi-tekniikalla toteutettu, jossa voi hahmottaa pään epämääräisesti kuvattuna sekä täysin abstrakteja kuvioita (kuva 104). Samantyyppinen on temperalla ja kollaasitekniikalla toteutettu *Versailles* (1963). Teos on saanut nimensä siitä, että maalauksessa on pala ranskalaista lehteä, jossa mainitaan nimi Versailles.

Olli Valkosen mukaan Lehtisen teoksista voi löytää yllättäviä materiaalien ja tekniikoiden yhdistelmiä:

"Triptyykki "on puhalluslampulla pahville tehty piirustus... Molemmiin puolin on molemmiin puolin veistetty puureliefilaatta, joka toiselta puolen on maalattu, toisella sommittelu keskittyy laattaan kiinnitettyyn lammasnahan kappaleeseen. Säkkiä, tuohta ja nauvoja on myös käytetty " tarpeen vaatiessa". - - - Kaikki erikoiset efektit on taitavasti sulautettu uutta 'väriä' antavina tekijöinä taiteelliseen kokonaisuuteen. Kuitenkin tällä vireällä keksinnällä on tässä vaiheessa vielä sikäli hallitseva ote Lehtisen maalaukseen, että teos saattaa jäädä joskus hieman 'vitsin' varaan."²⁸⁴

Tutkimukset tehtiin (1963-64). Ohjaus Ilmi Marttinen, musiikki Tauno Marttinen. (Lyy, Juhani, Veistostanssi. Viikkosanomat 4.2.1966.)

²⁸⁴ Valkonen, Olli, Suomen hauskin taidenäyttely. Kauko Lehtinen ja Mauno Hartman Hämeenlinnassa. Helsingin Sanomat

Valkonen näki vaaran tässä nopeassa uusien ideoiden kehittämissä, jolloin teokset saattaisivat jäädä ulkokohtaisiksi ja sisällöltään kevyiksi. Esimerkkinä hän vertaa Lehtisen kahta maalausta *Liian pieni kangas* ja *Liian suuri kangas*. Lehtinen on onnistuneesti toteuttanut ideansa teoksessa *Liian pieni kangas*, jossa hän on kuronut maalauksen liian pienen pohjakankaan burrimaiseen tapaan teoksen reunoihin kiinni. *Liian suuri kangas*, jossa löyhäksi jätettyä kangasta on ompelemalla kurottu kokoon, ei yllä Valkosen mukaan samaan taiteelliseen kypsyyteen kuin *Liian pieni kangas*. Teos jää enemmän tekniseksi suoritukseksi ilmaan syvempää sisältöä.²⁸⁵ Lehtisen teokset *Molemmiin puolin*, *Neljä lautaa* ja *Karvakuva* edustavat Lehtisen materiaalimaalausta rajuimmillaan. Niissä korostuu materiaan olemus, joka on mahdollista yhdistää Kurt Schwittersin dadaistisiin kolaaseihin tai Robert Rauschenbergin combine-maalauksiin. Tämä vaihe on Lehtisen avantgardistisessa ilmaisussa tärkeä, sillä näiden kokeilujen kautta hän löysi itselleen sopivan ilmaisutavan. Se ei rakentunut kuitenkaan materiaalien varaan, vaan käden taitoon ja ekspressionistiseen ilmaisuun.

Lehtisen teosten kolorismi ja työskentely innosti kriitikoita pääasiassa kuitenkin ylistäviin arviointeihin:

”Mutta värit ja ylitsevuotavan raisu luomisprosessi tulevat esiin sellaisissa töissä kuin Versailles, salaperäisesti tehoava Sommitelma sekä rikkaasta pintakäsittelystä muistiini jäänyt Kolme naulaa. Maalausta, joka kantaa nimeä Sivuseikka (kuva 105), pidän sekä rakenteellisesti että väreissään työnä, jonka arvo ei suinkaan sivuseikka. Tälle sukulaisena pitäisin kolmea pikku työtä, joilla on yhteinen nimi Värisarja sekä pienuudestaan väkevätehoinen maagillinen ”Punainen piste”... Yhtä lennokas kuin sivellin, on Kauko Lehtisen piirrin...varsinkin Sarja piirustuksia on siitä näyte, joka hipoo mestarillista suoritusta.”²⁸⁶

Lehtisen uusi ”ultramoderni” kolorismi koettiin hienoksi ja rohkeaksi, joka sopi hyvin yhteen Hartmanin karheamman materiaalin käsittelyn kanssa.

”Moottorisaha ja puhalluslamppu ovat edelleen kuvanveistäjän tärkeimmät ja puusta hän loihtii esiin mitä yllättävimpiä teoksia, joissa orgaanisen materiaan herkkä kauneus – usein värein tehostettuna – ja muotojen vaihteleva rytmi luovat mystiikan sävyttämän suggestiivisen ilmapiirin.”²⁸⁷

Samaa mystiikkaa ja sadunomaista tunnelmaa löytyi myös Lehtisen taiteesta.

”Hänen maalauksissaan on värien runoutta, eri struktuurien jännittävää rytmiä ja usein ikään kuin leikkisän kosketuksen tuoreutta. Lähestyessämme teoksia ennakkoluulottomasti – löytöretkeilijäin tavoin – huomaamme, että taiteilija johdattaa meidät oudon kiehtovaan maailmaan, joka on täynnä yllätyksiä ja seikkailuja.”²⁸⁸

²⁸⁵ Sama.

²⁸⁶ Lehtoranta, Hugo, Neljällä instrumentilla. Hämeen Kansa 7.3.1963. Lehtorannan kirjoituksessa on kaksi Pentti Ailion teesiä: --- ”Missään ei ollut särmiä vain hieman sumuista paksuutta.” Näyttelyn massiivisimman työn ”Sokea elefantti” kupeeseen oli liimattu pätkä: ”Joskus voi jotain ainetta olla liian vähän, että sen olemassaoloa ei voi näyttää ja silloin on tyydyttävä osoittamaan tosin aina: Siinä se oli aine ja henkilö!”

²⁸⁷ Epäsovinnaista taidetta esillä taidemuseossa. Hämeen Sanomat 3.3.1963.

²⁸⁸ Sama.

Varsinkin Lehtisen abstraktit värisommitelmat nähtiin onnistuneina ja hienostuneina teoksina, joista ei kuitenkaan puuttunut rohkeutta. Hänen värimaailmaansa verrattiin jopa japanilaisen taiteen hienostuneeseen henkevytyteen.

*"Lehtisen voinee parhaiten laaduttaa koloristiksi, lähemmin sanoen, rohkeaksi koloristiksi, sillä hänen värinsä saattavat joskus räiskähtää peräti outoon, yllättävään rinnastukseen. Niinpä esimerkiksi sellaisessa kookkaassa työssä kuin Toinen näytös harmonisesta, ruskeasta yleissävystä yhtäkkiä kuin satunnaisesta mielijohteesta kajahtaa vaalea akordi kuin riitasointi. Tasaisen rauhallista väririnnastusta, punaista ja mustaa, sen sijaan uhoaa Sivuseikka ja vieläkin enemmän teos Mustaa ja valkoista, jossa viivojen keveä leikki antaa kokonaisvaikutelmalle mielikuvituksellista, tarunomaista tehoa. Värisarjan kolorismi tuo jollakin tavoin mieleen japanilaisen taiteen hienostuneen henkevyuden nykyisen modernismin piiriin tuotuna."*²⁸⁹

Pienempi muotoisissa teoksissa kuten piirustuksissa ja guasseissa näkyi paremmin käden jäljen herkkyyden ja viivan hallinta, joten ne helpommin tulkittiin informalistiseksi kalligrafiseksi taiteeksi.

Kauko Lehtinen käytti monissa 1960-luvun teoksissaan herkkää spontaania viivaa, joka muistuttaa kalligrafian kirjainmerkkejä. Nämä merkit ovat ainoastaan sommittelullisia lisiä, eivätkä ne sisällä muita merkityksiä.²⁹⁰ Monet hänen pienet työnsä ovat väriasteikoltaan harmaan, mustan, ruskean ja valkoisen yhdistelmiä. Ne ovat kuin pieniä runoelmia, joissa Lehtisen vaistonvarainen ja luonteenomainen työskentely on parhaimmillaan. Viivan jälki on tuore ja viitaalinen, sen kosketuksen paperilla voi melkein aistia. Näihin Lehtisen taiteen herkimpiin kohtiin sopi myös Pentti Ailion runot.

*"Vaikea päivä tulee
laululinnut kaikki
en niitä tunne
mutta kuulen kesäilloin kuinka
on sun
sielus laita..."*²⁹¹

Kaikesta innostuksestaan huolimatta kriitikko poistui näyttelystä mietteliäänä ja pohdiskeli:

*"Mikä on taiteen tarkoitus? Onko sen herätettävä vain esteettistä mielihyvää? Onko epäsovinnaisuus uuden taiteen tae? Nämä kysymykset risteilivät ajatuksissani poistuessani turkulaisten modernistien ainutlaatuisesta näyttelystä, jonka katteena joka tapauksessa on tavallista suurempi mielenkiintoisuus."*²⁹²

²⁸⁹ Heinänen, Urho, Turkulaista modernismia. Hämeen Sanomat 5.3.1963.

²⁹⁰ Kauko Lehtisen tiedonanto 20.10.1997.

²⁹¹ K.L., Hajutehosteita taideteosten joukossa. Näyttelyn avaus Hämeenlinnassa. Turun Päivälehti 8.3.1963.

²⁹² K.L., Hajutehosteita taideteosten joukossa. Näyttelyn avaus Hämeenlinnassa. Turun Päivälehti 8.3.1963.

Lehtinen, Hartman ja Ailio olivat tehneet näyttelyyn yhteisen teoksen *Takuutuote kriitikoille*, jossa Ailion kirjoittamat runot oli kiinnitetty Lehtisen ja Hartmannin tekemään vapaasti roikkuvaan puukonstruktioon (kuvat 106, 107). Yksi teesi kuului seuraavasti:

Lehtinen: tutkimusretki kuussa

Hartman: vuosi hirsipuussa

Ailio: valitus (-) virsi suussa

Marttinen: urkupisteitä kylkikuussa

Olli Valkonen lupasi yleisölle mielenkiintoisen näyttelyn, jossa ei voi ikävystyä.²⁹³

Musiikin ja runouden yhdistäminen näyttelyyn oli alkuaan Hartmannin idea. Lehtiselle sen sijaan olisivat pelkät taideteokset riittäneet. Hän ei ole koskaan kaivannut näyttelyyn mitään muuta kuin taideteoksia.²⁹⁴ Lehtinen oli siis perinteisemmän ajattelun kannattaja, eikä hän enää jatkanutkaan happening-linjaa Hämeenlinnan jälkeen vaan esitteli näyttelyissä pelkkiä taideteoksia ilman mitään tehosteita tai tapahtumaa. Häntä ei kiinnostanut uusdadaismiin eikä uusrealismiin oleellisesti liittyneet performanssit ja happeningit. Hämeenlinnan näyttely muodosti hillityn uusdada-henkisen toiminnallisen tapahtuman, jossa kuvataide, musiikki ja runous muodostivat yhdessä taiteellisen kokonaisuuden. Taiteilijat eivät itse kuitenkaan osallistuneet tapahtuman tekemiseen, vaan olivat mukana passiivisesti teosten kautta. Tästä puuttui vielä taiteilijoiden aktiivinen osallistuminen happeningin toteuttamiseen, mikä oli yleinen piirre avantgardistisissa tapahtumissa.

4.6 Takaisin figuratiivisuuteen – kolmas yksityisnäyttely Pinxissä 1964

Kauko Lehtisen maalausten keskeiseksi aihepiiriksi oli tullut ihminen, josta hän kuvasi usein suuren pää ja hartiast. Pään muoto vaihteli eri teoksissa, mutta tyyppillistä oli aina hyvin kapeat hartiast. Pääaiheisten maalauksien taustana Lehtinen käytti usein tasaista pintaa, jolle rikkaasti toteutettu figuuri loi kontrastin. Vuodesta 1963 lähtien hän alkoi tehdä myös kaksoishenkilökuvia, joissa oli kuvattuna mies ja nainen. Nämä teokset ovat jyrkän raskaita ja veistosmaisia.

Lehtinen piti kolmannen yksityisnäyttelynsä Pinxissä vuonna 1964. Näyttelyn kookkain ja eniten mielenkiintoa herättänyt teos oli *Kaksi figuuria* (1963, kuva 108). Tämä poikkeuksellisen kookas teos tuo mieleen Henry Mooren veistoksen *Kuningas* ja *Kuningatar* sekä hänen lepäävien figuuriensa modernit muodot. Lehtinen oli ollut kiinnostunut Mooren taiteesta jo varhain. Hän tulkitsti,

²⁹³ Valkonen, Olli: Suomen hauskin näyttely, Hartman – Lehtinen. Helsingin Sanomat 11.3.1963; Villehartti, Veli: Lehtisen ja Hartmannin taideteokset hämmästyttäneet hämeenlinnalaiset. Turun Sanomat 9.3.1963.

²⁹⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 20.10.1997.

että myös Otto Mäkilä olisi saanut vaikutteita Moorelta ”koneihmisiinsä”.²⁹⁵ Myös kritiikki kiinnostui *Kahdesta figuurista* ja kiitti sen ominaisuuksia:

”Koko takaseinää peittävä surrealistinen Kaksi figuuria pysähdyttää muutenkin kuin suuruudellaan. Kertova todellisuus on vaihtunut vapauttavaksi fantasiaksi; palavaa punaista, rinnastuksena sineä, taustana vaaleus hauskana kontrastina.”²⁹⁶

”Kaksi figuuria osoittaa sellaista luomisen riemua ja suuren pinnan hallintaa, että vastaavaa saa hakea muualta ehkä kauankin.”²⁹⁷ Tämä on varmaan Lehtisen taiteen monumentaalisin teos sekä kooltaan että tunnelmaltaan. Teos ilmentää samaa arkaaista voimaa ja primitivismiä, mitä löytyy mm Enrico Baj’n (1924–2003) ja Karel Appelin (1921–2006) taiteen yksinkertaistetuista muodoista ja villistä värimaailmasta.²⁹⁸ Antti Peippo näki Kahdessa figuurissa surrealistisia piirteitä ja yhtymäkohtia englantilaisen Graham Sutherlandin (1903–1980) taiteeseen. Kuitenkin Sutherlandin taiteen outouden, salaperäisyyden ja arvoituksellisuuden lähtökohdat ovat erilaiset kuin Lehtisen vapaan assosiaation luoma surrealistinen tunnelma. Peippo oli kiinnostunut Lehtisen työskentelytavoista ja hän analysoi teosten herättämiä vaikutelmia monesta eri näkökulmasta:

”Lehtinen on kylmäverinen. Aloittaessaan työtä hänellä ei tunnu olevan sitovaa ennakkokäsitystä miten pitäisi maalata. Hänellä on varaa jäädä katsomaan mitä tapahtuu. Kuten tiedetään, miten Kleellä aikoinaan maalaus muotoutui, Pollock ei aloittessaan lainkaan avistanut mitä tulee tapahtumaan. Lehtisellä tuntuu kuitenkin olevan taju tapahtumisen suunnasta, vaikka kosketus kummankin mainitun taiteilijan työtapoihin ilmeinen, tosin turvallisen etäinen. Lehtinen aloittaa työn melko hypoteettisesti ja ehkä sattumanvaraisista muodoista, jotka – ilmeisesti katselutottumuksesta rakentuvat figuurillisiksi hahmoiksi...Lehtisen primitiivisen toteava kieli sallii-kin täysin tyyllillisten lainojen ja viitteiden moni-ilmeisen mukana olon – ei lisänä, vaan ilmaisukielen orgaanisena pohjana.”²⁹⁹

Peippo vertaa *Kahden figuurin* monumentaalisuutta etäisesti Pollockin taiteen henkiseen suurpiirteisyyteen ja viittaa samassa yhteydessä Vannin *Contrapunktuksen* monumentaalisuuteen, joka hänen mukaansa ”ei pääse missään vaiheessa henkisesti vapautumaan vaan on intellektuaalista taistelua pikkuseikkojen parissa.”³⁰⁰

Lehtisen taiteen viitteelliset esikuvat mainitaan hyvin usein arvosteluissa. Esikuvien vaikutus nähdään positiivisena eikä taiteilijaa syytetä esikuviansa matkimisesta. Taiteilijalta odotettiin persoonallista ilmaisua, mutta ymmärrettiin hyvin myös vaikutteiden osuus. E. P kirjoitti:

”Det var en nydada – dock utan några mer märkbart nihilistiska tendenser i annat än, stundom, materialvalet och – behandlingen – som då först entpuppade sig. Därtill kom intryck från andra konstnärer, tydligast Klee. Under dessa låg, och ligger fortfarande, spåren kvar från hans picassoitiska period mot slutet av 50-talet, samt från den

²⁹⁵ Sama.

²⁹⁶ Reijonen, Tuuli. Näyttelykierros. Helsingin Sanomat 11.3.1964.

²⁹⁷ R. K., Kauko Lehtisen näyttelyllä menestystä pääkaupungissa. Turun Päivälehti 17.3.1964.

²⁹⁸ Rhodes 1997, 56-57.

²⁹⁹ Peippo, Antti, Maalaamalla! Ylioppilaslehti 13.3.1964.

³⁰⁰ Sama.

givande vänskapen med Åboskolans stora man Otto Mäkilä, som Lehtinen umgicks med fr.o.m. sina korta formella konststudier under kriget ända till Mäkiläs bortgång 1955. Ibland har man kanske funnit Kauko Lehtinen något kameleontartad i all sin sprituella älskvärdhet. Men på den aktuella expon låter sig skönjas, hur personligt ha smultit om de varierande intrycken utifrån: här finns dock vida mer av Kauko Lehtinen än av Klee, Picasso eller Mäkilä. Det har helt enkelt varit hans individuella sätt att forma sig som konstnär, och ingen konst springer ju fram ur tomma intet.”³⁰¹

Einari Vehmaksen mielestä Lehtisen työskentely meni hyvään suuntaan ja taiteilija irtaantui aikaisemmista esikuvistaan itsenäisempään ilmaisuun:

”Viime kerralla hänen näyttelyssään oli paljon collage-tauluja ja dadaistisia keksintöjä, jotka osin käänsivät huomion sivuseikkoihin, mutta nyt hän on huolella valinnut kokoelmansa osoittaakseen, kuinka paljon hänessä on todellista maalaria... Samoin voi sanoa, että Kleen vaikutus on vielä näkyvässä, mutta vain katalysaattorina ja sulatettuna omiin tarkoituksiin. Taiteilija vaikuttaa toisin sanoen nyt sekä itsenäistyneeltä että kypsyneeltä.”³⁰²

Lehtisen kehitystä kohti vakiintuneempaa ilmaisua pidettiin positiivisena kehityksenä ja persoonallisen ilmaisun kypsymisenä. R.K. kirjoitti:

”Kokonaisuus on henkilökohtaisesti elettyä sekä riemukasta, rohkeata, leikkivää että herkkää, paikoin liikuttavan harrasta. Kauko Lehtisen ilmaisukyky näyttää entisestään kypseneen ja kaikki se vaikutus, minkä hän toi mukanaan paljon vaikuttaneelta Pariisin matkaltaan on kokonaisuudessaan seestynyt.”³⁰³

Lehtinen käytti yhä edelleen kollaasi-tekniikkaa, töissä esiintyi edelleen polttamista, paperin rypistämistä, värien roiskintaa, valuttamista, raaputtamista ja viiltelyä. Itsetarkoitukselliset tekniikkakokeilut vähenivät ja nyt taiteilija sovelsi eri tekniikoiden mahdollisuuksia hallitummin ja persoonallisemmalla otteella. Olli Valkosen mukaan Lehtisen kehitys on kulkenut *”tiivistyvään ja kypsään suuntaan, maalaus on saanut uutta herkkyyttä menettämättä silti tuoreuttaan tai elävää fantasiaansa: Picasso ja Klee johtotähtinä.”*³⁰⁴

Lehtisen taiteen sijoittaminen johonkin tiettyyn koulukuntaan tai suuntaukseen tuotti vaikeuksia. Hänen teoksistaan löydettiin viitteitä hyvin moniin taiteilijoihin ja taidesuuntauksiin, mutta ei riittävästi tietentyypisiä tunto-merkkejä, jotka olisivat osoittaneet Lehtiselle tietyn taiteen kategorian. L.v. H. kirjoitti:

”Kauko Lehtinen (i Pinx) står på gränsan mellan surrealism och informalism... Konstnären behärskar alla format, från postkortsstora gouacher till monumentalverk; hans väldiga ”två figurer” associerar med sin mediterrana ornamentik och arkaiska kraft till de muskulösa homeriska hjältarna en Ajax eller Agamemnon... Alltför ofta tycker man sig på informalistiska utställningar se samma grundformer idisslas gång på gång av konstnär, som inte vågar sig utanför de gränser, de en gång utstakat. Kauko Lehtinen har en uppfinningsrikedom, en fantasi, som inte känner några sådana

³⁰¹ E. P., Högrtryck i gallerierna. Nya Pressen 7.3.1964

³⁰² Vehmas, E. J., Viikon taidenäyttelyitä. Kauko Lehtinen. Uusi Suomi 15.3.1964.

³⁰³ R. K. Kauko Lehtisen näyttelyllä menestystä pääkaupungissa. Turun Päivälehti 17.3.1964.

³⁰⁴ Valkonen, Olli, Kuvataidetta Helsingissä. Aamulehti 22.3.1964.

gränser. Hans stil är djupt personlig men ändå finns här knappasta en enda tavla, som är den andra lik.”³⁰⁵

Olli Valkosen mukaan Lehtisellä oli ehtymätön mielikuvitus, johon yhdistyi lahjakkuus, joka tuli nyt esille paremmin kuin hänen aikaisemmissa teoksissaan. Taiteilija oli luonut kuvamaailman, jolle on tarpeetonta keksiä isminimiä.³⁰⁶

Kahta figuuria lähellä oleva teos on *Nainen sitruunan keltaisella taustalla* (1963). Siinä pää on saanut lähes toteemimaisen muodon, se on venytetty pitkulaiseksi soikioksi, joka muistuttaa jonkun alkukuperäisheimon naamiota. Pään halkovat mustalla värillä risteilevät viivat, jotka jakavat pään eri alueisiin. Ne taas muodostavat oman tapahtumakenttensä (kuva 109). Näissä teoksissa voi havaita Lehtisen kiinnostuksen primitiiviseen kuvanveistoon sekä Picasson primitivismiin vaikuttukset. Monissa pää-aiheisissa teoksissa on primitiivisen kuvanveiston karheutta, kulmikkaita muotoja ja vaistonvaraista sommittelua.³⁰⁷

Näyttelyn toinen kaksoismuotokuva *Muisto* (1963) on pienikokoinen intiimi teos. Siinä on kuvattu Kauko ja Anja Lehtinen. Maalaus on tehty taustaan kiinnitetylle sideharsolle, joka luo teokseen vahvan materiaalin tunnon. Teoksen yksiväristä sinivihreän sävyistä taustaa vastaan on kuvattu kaksi erillistä figuuria, mies ja nainen lähes puolivartalokuvina (kuva 110). Anjan kasvot ja hiusten käsittely tuo mieleen Lehtisen picassomaisen teoksen *Anja* vuodelta 1960. Siinä Anja on kuvattu profiilissa tukka taaksepäin hulmuten vauhdikkain ja spontaanein vedoin (kuva 111). Teos on toteutettu nopeasti ja se on luonnosmaisen viimeistelemätön ja tuore. *Muisto* on puolestaan tiheiden viivastojen peittämä abstrahoitu teos, jossa varsinkin Kaukon kasvot on deformoitu voimakkaasti.

Kolmas kaksoishenkilokuva on teos nimeltään *Sinen taivas* (1964). Siinä on kuvattu kaksi päätä, joista etummainen on huomattavasti kookkaampi ja taempi on samanlainen, mutta kooltaan pienempi. Teos on edellisiä selkeämpi. Viivastot tuntuvat harkituimmilta. Viivankäyttö kertoo Lehtisen hakevan jo suuntausta rauhallisempaan rytmiin ja selkeyteen, vaikka se ei vielä ole havaittavissa päällimmäisenä tavoitteena (kuva 112). Tätä työtä pidettiin melko kylmänä ja vieraana.³⁰⁸

Ruskea tausta -niminen maalaus (1964) on tehty Pollockin tavoin ruiskuttamalla maalia purkista säkkikankaalle. Teoksen pää on kokonaisuudessaan toteutettu ruiskuttamalla ja se erottuu viivastojen rykelmänä lähes yksiväristä taustaa vasten. Teos on vaikutelmaltaan levoton ja viivat risteilevät edestakaisin muodostaen tiheän verkoston, josta pään muoto hahmottuu (kuva 113). Toinen hyvin samanhenkinen teos on *Pikipoika* (1963), joka on tehty Rymättylässä. Sii-

³⁰⁵ L. v. H., Konstkrönika. Hufvudstadsbladet 8.3.1964.

³⁰⁶ Valkonen, Olli, Kuvataidetta Helsingissä. Aamulehti 22.3.1964.

³⁰⁷ Lehtistä kiinnosti primitivismissä lähinnä teosten käsintyönomaisuus. Lehtistä ei kiinnostanut surrealistien tavoin alkuperäiskansojen taiteeseen ja esineistöön liittyvät maagiset ominaisuudet. Hän ei nähnyt näissä alkukantaisissa taidemuodoissa mitään surrealistista. Lehtisen tiedonanto 4.3.1994.

³⁰⁸ R. K., Kauko Lehtisen näyttelyllä menestystä pääkaupungissa. Turun Päivälehti 17.3.1964.

hen on käytetty pikeä, joka luon teokseen vahvan reliefimäisen pinnan ja raskaan materiaalin vaikutelman (kuva 114). Myös Dubuffet sekoitti väreihinsä tervaa ja poltettua hartsia, jolloin väri muuttui jatkuvasti ja taideteoksesta tuli ”elävä taideteos”. *Pikipojassa* pää ja hartiat muodostavat yhden melkein suorakaiteenmuotoisen kuvion. Kaulaa ei ole kuvattu lainkaan, kaulan ja hartiat erotuvat toisistaan ehkä kaulusta kuvaavien tupsumaisten viivojen avulla. Teosta on suhteellisen vaikea tunnistaa ihmispääksi, ellei tunne entuudestaan Lehtisen erilaisia pää -variaatioita. Lehtisellä oli näyttelyssä mukana useita pää-aiheita, joissa hän liikkui aivan puhtaan abstraktion tasolla tai figuurin välimaastossa.

Reijitetty figuuri (1964) on kokonaisuudessaan tikattu täyteen reikiä (kuva 115). Lehtinen kokeili jo Pariisissa reijittämistä. Vuonna 1961 hän teki maalauksen *Reijitetty kartonki*. Pääaihe sai toimia kokeilujen lähtökohtana, erilaisia muunnelmia syntyi runsaasti. Taiteilija kokeili tähän hänelle tuttuun aiheeseen lähes kaiken, mitä halusi tuoda esiin. Aihe kertoo myös Lehtisen työskentelystä monella tavalla. Varsinkin viivankäyttö paljastaa tapahtuvat muutokset. Kolmannen yksityisnäyttelyn teoksissa voi havaita viivan tihentyneen, jäsentyneen ja pyrkimyksen kohti kiinteämpää ilmaisuja. Lehtinen on kertonut työskentelystään, että aihe vie hänet mennessään ja hän voi varioida samaa teemaa moneen eri suuntaan. Näin teoksiin syntyy kerroksellisuutta, sarjallisuutta ja narratiivisuutta taiteilijan tahdosta riippumatta. Hyvä esimerkki tästä on teos *Tussilla piirretty pää* (1964). Siitä voi jo havaita Lehtisen pyrkimyksen kohti viivan rakentamaan muotoon, mutta samalla välittömään ilmaisuun. Viiva on harkitumpaa, mutta herkkää ja eloisaa. Tässä teoksessa on kuvattu tavallaan kaksi päätä, toinen hämmöttää epäselvänä taempana kuin kehityksen alkuasteella. Toisessa päässä taiteilija ilmaisee lopputuloksen. Työskentelyn kehitys hyvin epämääräisestä alusta on johtanut tunnistettavaan ihmishahmoon (kuva 116). Samalla kun viivan terävöitynyt käyttö lisääntyi, teki Lehtinen myös aivan vastakohtaisia pääaiheita.

Kasvot-teos (1964) on hyvin voimakkain vedoin maalattu ja kasvot on deformatoitu muutamaksi viivaksi ja pisteeksi (kuva 117). Teos tuo mieleen CoBrA-ryhmän taiteilijat, heidän rohkeat ja rajut värinsä sekä villit muodot. Vahvimmillaan tällainen ilmaisu on vuonna 1961 tehdyssä *Pää*-sarjassa, mutta tätä rajuutta, muotojen voimakasta deformatiota, primitivismiä ja maalauksellista rasakautta on monissa pää-aiheissa vielä 1960-luvun puoli väliä lähestyttäessä. Muutoin työskentelyssään Lehtinen on jatkanut spontaania informalismia Pollockin tapaan, mistä esimerkkejä ovat *Ruskea tausta* (kuva 113, 1964) sekä *Pikipoika* (1963, kuva 114). Luonteeltaan informalistisia ovat myös *Rippikuva* (1963, kuva 103), *Painottomuus* (1962, kuva 118), *Mustaa ja Valkoista* (1964, kuva 57) ja *Sivuseikka* (1963, kuva 105). Lehtisen avantgardistiseen murrokseen siivilöityy informalistinen materiaalmalauksen kollaasi-tekniikan runsas käyttö, välitön spontaani työskentely, CoBrA-ryhmän raju deformatiota ja primitivismi sekä vähäisessä määrin uusrealistinen esineellisyys. Teosten muotokieli liikkuu abstraktin ja figuratiivisuuden välimaastossa. Lehtisen uusi taiteellinen kieli muodostuu monien vaikutteiden yhteensulautumisesta, jossa toisinaan painottuu

materiaalien osuus, toisinaan välitön viivankäyttö ja runsas barokkimainen muoto.

4.7 Sielun kirjoitus – Lehtisen taidetta ja tyyliä vuosilta 1964 ja 1965

4.7.1 Tuntematon maa – pienet maisema-aiheet

Kauko Lehtinen keskittyi 1960-luvun kokeiluissaan pää-aiheeseen, abstraktiin materiaalimaalaukseen ja kollaasi-tekniikan käyttöön. Muutamat maisemat ovat poikkeuksia. Sinänsä maisema olisi voinut olla luontevampi aihe spontaaniin ilmaisuun ja erilaisiin materiaalikokeiluihin kuin pää-aihe, joka muodoltaan rajatumpi. Monet 1960-luvun informalistit kuvasivat juuri suomalaista luontoa ja maisemaa. Esimerkiksi Mauno Hartman oli suomalaisen luonnon lähteillä kuvanveistossaan.

Lehtisen maisemat ovat abstrakteja sommitelmia, jonka tunnelmasta voi aistia taiteilijan pyrkimykset. Vehmas luonnehti näitä pikkumaisemia näin:

”Hänen havaintonsa ovat nopeita ja muuttuvat välittömästi herkästi ilmeneviksi väriksi ja viivaksi, jotka ovat hänelle yhtä tärkeitä keinoja. Joskus hän lähtee suoraan luonnosta niin kuin parissa pienessä talvimaisemassa, joissa hän on raffinoituilla keinoillaan taikunut valon ja atmosfäärin ja lisäksi jotain vielä tärkeämpää, mutta hän voi kuvata näynomaisia oivalluksia siten, että ne säilyttävät koskemattomuutensa ja irreaalisen luonteensa...Usein niistä ei tiedä mitä ne oikeastaan ovat, sillä ilmaisu on viitteellistä ja vihjaavaa, mutta niissä on suggestiivista lumousta..”³⁰⁹

Vehmas etsi samaa runollisuutta ja herkkyyttä, jota hän löysi lyyrisen abstraktismin edustajien maalauksista. Tätä suuntaa edustustivat mm. Manessier, Bissière, Vieira da Silva, Soulages, Poliakoff, ja Santomaso.³¹⁰ Pienet maisemat *Talvimaisema* (1964, kuva 119), *Meri* (1964) ja *Tuntematon maa* (1964) ovat abstrakteja sommitelmia, joissa voi havaita viitteitä maisemaan ja luontoon. Talvimaisemassa on havaittavissa horisontissa kohtaavat taivas ja maa. Taivas on yksivärinen, maa on raskas, vahvoin siveltimenvedoin ja paksulla maalilla työstetty. Siinä on hyvin voimakas materian tunne. Maisema on kuitenkin helposti tunnistettavissa ja teos onkin maisemallisin Lehtisen tämän ajan teoksista.

Pakkaspäivä-niminen teos (1964) ei nimestään huolimatta viittaa maisemaan tai luontoon, vaan siinä voi nähdä pään hartioineen sekä kaksi muuta epäselvää hahmoa. Teos voisi olla mikä tahansa Lehtisen pää-aiheinen tutkielma, mutta taiteilija on antanut teokselle poikkeavan nimen (kuva 120). Lehtinen antaa teoksilleen nimen vasta ennen näyttelyä. Hän ei nimeä kotona olevia teoksiaan. Teos saa nimen sen mukaan, minkä tunnelman teos hänessä aiheuttaa tai mitä se muistuttaa.³¹¹ Vaikka Lehtisellä ei ole samanlaista suhdetta luonnon

³⁰⁹ Vehmas, E. J., Viikon taidenäyttelyä. Uusi Suomi 15.3.1964.

³¹⁰ Vehmas, E. J., 1960, s. 48.

³¹¹ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

kuin esim. Kimmo Kaivannolla (s. 1932) ja muilla suomalaisilla informalisteilla, ovat nämä hänen yksittäiset maisemansa toteutettu lähes informalistisella maalaustyyllillä. Lehtinen on omasta mielestään tehnyt vain yhden informalistisen maalauksen. Se on vuodelta 1962 ja nimeltään *Informalistinen maisema* (kuva 121), jossa on hiekkapohjalle levitetty valuvaa väriä. Teos rakentuu kokonaan materiaalien varaan, siinä ei ole mitään merkkejä taiteilijan kädenjäljestä; siinä on ainoastaan kuvattu materiaali. Lehtisen mukaan tämä ei tuntunut hyvältä eikä toiminut hänen kohdallaan.³¹² Hänen taiteensa ei ole perusluonteeltaan informalistista materiaalimaalausta, se ei perustu materiaan, vaan käden tekemiseen, jossa materia on väline. Teoksissa on aina aistittavissa taiteilijan kädenjälki ja sommittelu, materiaali on alistettu teoksen muotoon nähden. Näissä herkissä maisemissa Lehtinen on selvästi lähempänä informalistista impressionismia tai lyyristä abstraktionismia kuin informalistista materiaalimaalausta.

4.7.2 Visuaalisuuden rikkaus – osana maaliskuulaisia ja neljäs näyttely Pinxissä vuonna 1965

Kauko Lehtinen ei ole itse koskaan tuntenut kuuluvansa mihinkään tiettyyn suuntaukseen, koulukuntaan tai ryhmään. Hän on vierastanut ajatusta surrealismista, informalismista ja uusdadaismista. Hän on kuulunut erilaisiin taiteilijaryhmiin, mutta on toteuttanut omaa itsenäistä linjaansa, eikä ole sitoutunut minkään ryhmän pyrkimykseen. Osallistuminen Maaliskuulaisten- näyttelyihin, johtui siitä, että ryhmä oli hyvin vapaa yhteenliittymä. Sen tarkoitus oli järjestää näyttelyitä vapaan taiteellisen ilmaisun merkeissä. Maaliskuulaiset esiintyivät ensimmäisen kerran yhdessä Helsingin taidehallissa vuonna 1964. Mukana olivat Mauri Favén (1920–2006), Erkki Heikkilä (1933–1996), Reino Hietanen (s. 1932) Kimmo Kaivanto, Kauko Lehtinen, Jaakko Sievänen (s. 1932), Esko Tirronen (s. 1934), Antti Vuori (s. 1935), Mauno Hartman, Heikki Häiväoja (s. 1929), Harry Kivijärvi ja Laila Pullinen (s. 1933) Mukana oli myös tämän ainoan kerran Aimo Tukiainen (1917–1996), joka oli siirtynyt realistisesta kuvanveistosta vapaamuotoiseen ilmaisuun.³¹³ Pullinen oli kutsunut Lehtisen mukaan. Ryhmään kuuluvat taiteilijat olivat omalla tavallaan liittyneet informalismiin.³¹⁴ Erik Kruskopf määritteli Maaliskuulaisten ryhmän seuraavasti:

”De konstnärer, som framträder på denna utställning, är alla anhängare av den fria formen. Men de bildar ingen enhetlig grupp, har inget gemensamt program, tillhör inte ens alla samma generation. De är måna om att deklarerera sitt personliga oberoende. Men de är samtida, och de känner en stark samhörighet med sin tid. Det är därför de har valt att ställa ut tillsammans”.³¹⁵

Samassa näyttelyluettelossa Pekka Suhonen kirjoitti puolestaan:

³¹² Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

³¹³ Peltola 1989, 9.

³¹⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

³¹⁵ Kruskopf, 1965, 1.

"Informalismi saavutti lukuisissa aikaisemmin abstraktia taidetta vieroneissakin piireissä kannatusta, vaikka sen luonnetta ei kenties aina tajuttu oikealla tavalla. Mutta informalismin läpimurrolla, joka 1960-luvun alussa oli tapahtunut tosiseikka, oli myös haitallisia sivuvaikutuksia - mikäli taiteen kenttää voidaan ylipäättänsä tarkastella kokonaisuutena. Siitä tuli joukkoliike, johon tempautuivat vaikuttamaan monet tyylin pinnallistumiseen johtavat tekijät...Tänä aikana tehtiin kuitenkin vakavaa työtä vapaan muodon tulkinnan parissa. Nyt esiintyvät 'maaliskuulaiset' ovat koettaneet työssään eri tavoin pyrkiä yhä kriittisempään ja kiteytyneempään ilmaisuun, tiukempaan muodon ja sommittelun käsittämiseen...'Maaliskuulaisten' antama kuva kuvataiteen pyrkimyksistä ei tahdo olla suppea eikä yksioikoinen. Kysymys ei ole enää 'ismeistä, joilla voitaisiin nimitellä kokonaisen taiteilijajoukon tuotantoa, vaan suuntautumisesta syvempään ja laajempaan luomiseen kuvanveiston ja maalauksen alalla."³¹⁶

A. I. Routio mukaan informalismi oli Maaliskuulaisten yhteinen nimittäjä, mutta informalismin taakse kätkeytyi sekä ekspressionismia että eksistentialismia. Hän piti juuri Maaliskuulaisia 1960-luvun alun voimakkaimpina muutoksen tekijöinä Suomen taiteessa. Ryhmäläiset korostivat yksilöllistä ilmaisua ja vapautta ja olivat poistamassa ennakkoluuloja spontaanin ja vapaan muodon ilmaisua kohtaan.³¹⁷ Maaliskuulaisten taiteessa välittyi sodanjälkeisen taiteemme suurin murros. Markku Valkosen mukaan heidän taiteensa uudisti kansallisen ekspressionismin perinnettä ja yhdisti sen ajankohtaisiin elämäntuntoihin, avaruuden valloitukseen ja kiehtovaan mikrokosmukseen.³¹⁸

Kauko Lehtinen sopi hyvin Maaliskuulaisten moni-ilmeiseen ryhmään. Hänen taiteessaan yhtyi monia sen hetken pyrkimyksiä, mutta ne eivät rajautuneet tiukasti mihinkään suuntaukseen. Lehtisen suhde informalismiin oli henkisesti hyvin löysä; hänen taiteestaan löytää samaa pyrkimystä spontanismiin, muodon vapauteen ja erilaisten tekniikoiden kokeiluun. Hänen monet kollaasitekniikalla tehdyt teoksensa ovat hyvin lähellä informalistista materiaalimaalausta. Tämä on johtanutkin usein siihen, että häntä pidettiin informalistisena maalarina. Informalismista hänet erotti kuitenkin se, että hänelle teoksen tekoprosessi ei ollut sinänsä päämäärä, vaan se oli vain väline. Ns. pollock-tekniikka, maalin ruiskuttaminen ja valuttaminen eivät merkinneet Lehtiselle prosessissa mitään, vaan se oli vain tekniikka tuottaa maalaus. Lehtinen osallistui Maaliskuulaisten ensimmäiseen näyttelyyn teoksella *Toinen näytös* (1963, kuva 104). Teos on maalattu kovalevyllä, jolle on kiinnitetty säkkikangasta ja sideharsoa kollaasi-tekniikalla. Teoksessa hahmottuu pelkistetty pää ja valkoisella maalattuja hahmoja, joissa voi nähdä päänmuotoja tai ainoastaan abstrakteja sommitelmia. Teos on tyypillinen tämän ajan teos, jossa materiaaleilla on tärkeä merkitys ja jossa abstrakti sommittelu ja tyylielty figuratiivisuus yhtyvät. Teoksessa on myös informalistista 'kalligrafista' merkkikieltä.

Lähestyttäessä 1960-luvun puoliväliä Lehtisen tuotannossa voi havaita viitteitä muodon kiinteytymisestä ja viivan käytön tihentymisestä. Hän jatkoi myös raskailla, paksuilla siveltimenvedoilla ja spontaanilla työskentelyllä tehtyjen pää-aiheiden tekoa. Hän jaksoi varioida tätä aihetta lukuisissa teoksissaan,

³¹⁶ Suhonen 1965, 30.

³¹⁷ Routio. I. A., Taidehallin maaliskuulaiset. He muuttivat Suomen taiteen mittakaavan. Uusi Suomi 23.3.1989.

³¹⁸ Valkonen, Markku, Maaliskuulaisten 60-luku on säilyttänyt vetovoimansa. Helsingin Sanomat 19.3.1989.

jotka useimmiten olivat nonfiguratiivisin keinoin tehtyjä väri- ja muototutkielmia. Lehtisen riehakas ja innokas 1960-luvun alku alkoi pikku hiljaa ammentua tyhjiin ja työskentely alkoi vaatia jälleen uusiutumista. Taiteilija oli Pariisin matkansa jälkeen tehnyt valtavasti teoksia, pitänyt ja osallistunut näyttelyihin; toiminut intensiivisen luomistyön vallassa. Hänellä oli ollut suunnaton tekemisen tarve ja halu toteuttaa taiteessaan kaikki se, mitä hän koki itselleen tärkeäksi. Hänen irtaantumisensa realistisesta ilmaisusta ja voimakkaan murroksen läpikäyminen synnyttivät omaperäisen tyylin, joka tuli olemaan perustana seuraavien vuosikymmenien työskentelylle. Hänen erilaiset kokeilunsa johdattivat hänet ominaisimpaan ilmaisuun: hienoon monimuotoiseen ja elävään viivankäyttöön. Otto Mäkilän ajatus viiden vuoden abstraktin ilmaisun kokeilusta ja figuratiivisuuteen paluusta tuntuu toteutuneen Lehtisen taiteen murroksessa. Lehtinen ei ehkä kuitenkaan tietoisesti noudattanut tätä ajatusta, mutta hänen tekemisensä suunta alkoi palata yhä enemmän figuratiiviseen suuntaan. Pariisista saamat vaikutteet olivat vapauttaneet taiteilijan vapaan ja spontaanin muodon käyttäjäksi. Nämä vaikutukset kypsyivät 1960-luvun puoliväliin tullessa ja olivat nähtävissä hänen näyttelyssään Pinxillä vuonna 1965. Näyttely oli eräänlainen päätepiste hänen taiteensa murrokselle ja omaan tyyliin kasvamiselle.

Lähes kaikki Pinxissä esillä vuonna 1965 olleet teokset olivat erilaisia figuurisommitelmia. Monissa teoksissa oli tuttua materiaalin korostamista, paksumia maaliharjanteita sekä kollaasi-tekniikkaa. Kritiikki suhtautui näyttelyyn myönteisesti ja tyyli tunnettiin. A.I. Routio kirjoitti:

”Kauko Lehtisen ilmaisu, jota jälleen näemme Pinxissä, alkaa olla jo käsite. Käsite, jonka luonnehdinta sanallisilla käsitteillä on vaikeanlaista. Informalismi, spontanismi, surrealismi, ekspressionismi – kaikki ne ovat antaneet osan tähän ilmaisuun. Lehtisen maalauksissa on hermoa, temperamenttia, ne eivät jää säyseäksi koristetaiteeksi, jollaiseksi niin suuri osa nonfiguratiivisista tyyliyrkimyksistä on täällä tasaantunut.”³¹⁹

Hän vertasi taiteellista murrosta Tyko Sallisen (1879–1955) rajuun nuoruuden tuotantoon ja pohti, mitä mahtaa tapahtua Lehtisen taiteelle kaiken tämän rajuuden jälkeen.³²⁰

Antti Peippo pohti myös Lehtisen taiteen muutosta suhteessa suomalaisen taiteen muutoksiin. Hän piti Lehtistä mielenkiintoisena omaa tyyliä luovana taiteilijana. Hän näki taiteen voimakkaan vitalisuuden:

”Syyllä voidaan puhua positiivisten elämysarvojen omavoimaisuuteen luottamisesta. 60-luvulla Lehtisen taiteessa tapahtunut kehitys liittyy ilmeisempänä kuvataiteellisena tapahtuma tällä vuosikymmenellä nappuunsa puhjenneseen uuspositivismiin ja uusmyönteisyyden aaltoon suomalaisen taideilmaisun piirissä.”³²¹

Myös Vehmas kirjoitti Lehtisestä erittäin kiittäväan sävyyn ja totesi tämän tyylistä:

³¹⁹ Routio, I. A., Kauneus on kiellettyä. Kauppalehti 10.4.1965

³²⁰ Sama.

³²¹ Peippo, Antti, Visuaalisuuden rikkaus. Ylioppilaslehti 11.4.1965.

”Lehtinen on kuulunut nuoren polven lahjakkaimpiin maalareihin ainakin siitä asti, kun hän uudadaismin ja materiaalimaalauksen rohkaisemana oppi antamaan vapaan liikkumisvallan mielikuvitukselleen ja joillekin salassa pysyneille kyvyilleen ja loi omaperäisen ilmaisunsa, joka ei ole enempää informalismia kuin dadaismiakaan. Hänen nykyinen tyylinsä on jonkinlaista inspiiraatiotaidetta, joka ainakin osaksi näyttää kasvavan ja kehittyvän intuitiivisesti työskentelyn aikana – mutta aina koulitun esteettisen vaiston ohjaamana.”³²²

Vehmas kuvasi Lehtisen työskentelyä lähes zeniläisittäin. Tekstissä tulevat esiin ne keskeiset tekijät, jotka kuuluvat prereflektiivisen toiminnan luonteeseen. Työskentely on välitöntä, se etenee vaistonvaraisesti mutta hallitusti.³²³

Petra Uexküll löysi näyttelystä Lehtisen vuonna 1962 tekemän ilmapallopojan (kuva 98). Tätä aihetta taiteilija käytti monen pää-aiheen lähtökohtana. Uexküllin mielestä pään muodot muodostavat arvoituksellisia sysäyksiä ja mielikuvituksellisia kuvioryhmiä. Pään muoto on muuttunut terävämmän muotoiseksi ja siitä on usein kuvattu vain osa tai puolikas.³²⁴ Osmo Laine pohti Lehtisen figuurin käsitettä ja epäili, että ”figuuri” on vain peitenimi sille vilkkaudelle ja siveltimenkäytön vapaudelle, jonka taiteilija on saavuttanut monivuotisen työskentelyn ja tutkimisen perusteella. Katsoja joutuu ponnistelemaan löytääkseen vapaata mielikuvistusta käyttävän Lehtisen maalauksesta hahmon, sillä sitä on usein vaikea erottaa taustastaan.³²⁵

Näyttelyn teokset on maalattu pääasiassa vuonna 1964 ja vain muutamia on tehty vuonna 1965. Teoksissa on jo havaittavissa pieniä muutoksia ja viitteitä kohti uusia pyrkimyksiä, joita Lehtinen kehitteli seuraavan oleskelunsa aikana Pariisissa. Näyttelyn monet ns. figuuriaiheet ovat todella vaikeasti ymmärrettävissä, sillä ne ovat usein lähes abstrakteja maalauksia, joissa teoksen nimi viitteellisesti ohjaa katsojaa hahmottamaan teosta. Tuuli Reijonen totesi Lehtisen työskentelystä:

”Hänen siveltimensä ristivedoista saa katsoja oman mielikuvituksensa mukaan hahmotella muotoja tai olla hahmottelematta, omaksua vain värien rohkean leikin, siveltimen lennon ja melkein groteskit syöksähtelevät iskut, huumorin, ilon ja ironian leikkittelyn.”³²⁶

Pinxin näyttelyssä vuonna 1965 korostui pääaiheiden ekspressionistinen tulkinta, joka oli poikkeuksellisen voimakasta Lehtisen ilmaisulle.

Iso figuuri -teoksessa (1964) pää on kuvattu kulmikkaasti ja hartiat tuskin erottuvat tasapaksusta päästä ja kaulasta. Siveltimenvedot ovat rajuja ja spontaaneja. Hartialinjaa kuvaa terävät viivat sekä pään yläosassa ikään kuin hiuksia kuvaamassa on samaa terävää viivankäyttöä. Musta väri on pään pohjaväriä ja valkoinen väri erimuotoisina läiskinä ja siveltimenvetoina luovat figuurista dramaattisen ja epätavallisen rajun maalauksen (kuva 122). Myös teokset *Fi-*

³²² Vehmas, E. J., Viikon näyttelyitä. Uusi Suomi 11.4.1965.

³²³ Sama.

³²⁴ Uexküll, Petra, Ilmapallopoika. Ilta-Sanomat 9.4.1965.

³²⁵ Laine, Osmo, Kauko Lehtinen – Pinx. Turun Sanomat 11.4.1965.

³²⁶ Reijonen, Tuuli, Näyttelykierros. Helsingin Sanomat 6.4.1965.

guuri valkoisella (1965, kuva 123), *Kasvot* (1964, kuva 124), *Pieni tyttö* (1964), *Tyttö* (1964, 125), *Kasvot harmaalla* (1964, kuva 126) *Punainen* ja *Harmaa figuuri I ja II* (1965) ja *Kaksi figuuria* (1964, kuva 127) sekä *Figuuri harmaalla* (1964, kuva 128) ovat samantyyppisiä rajuja ja ekspressionistisia maalauksia. Lehtinen on tavoitellut näissä Willem de Kooningin *Naisia*-sarjan hurjistuneita ja lähes väkivaltaisuuksia muotoja tai Karel Appelin, Jorn Asgerin, Lucebertin (Lucebertus J. Swaanswijk) ja Pierre Alechinskyn voimallisia ja rohkeita otteita. Lehtinen koki CoBrA-ryhmän taiteilijat läheisiksi ja kertoo ihailleensa heidän hurjaa ja vaistonvaraista ilmaisuaan.³²⁷ Näissä teoksissa voi myös havaita Antonio Sauran pääaiheiden rajuja muotokieltä ja maalauksellista voimaa.

E. J. Vehmas totesi arvostelussaan, että merkittävin ja kiinnostavin näyttelyn isoista maalauksista on *Figuuri valkoisella pohjalla* (1965), jossa tuntuu orastavan uusi puhtaasti maalauksellinen värikieli. Se tuskin on vielä niihin lopullisesti kypsytetty, että se voisi välittömästi avautua katsojalle.³²⁸ Vehmas huomauttaa Lehtisen onnistuneen tavoittamaan herkkyyden ja teoksen harmonian parhaiten pienempimuotoisissa teoksissa. Taiteilijan menetelmät eivät ole oikein soveltuneet isoihin maalauksiin, vaan niihin on tullut jotakin pakotettua ja tekemällä tehtyä. Hän ei ole saanut suuriin maalauksiin sitä samaa pysyvyyttä ja kantavuutta, kuin aikoinaan oli hänen suurikokoisissa picassolaisissa asetelmissaan. Lehtisen onnistui ehkä parhaiten saada pieniin teoksiin kaikki se viivakielen iskeytyminen, voima ja herkkyyden, jonka varaan teos rakentui. Suuremmassa koossa Lehtisen taiteen intiimisyys ja välittömyys kärsi, teos kadotti herkkyytensä ja lyyrisyytensä.

Ekspressiivisyys on voimakasta myös teoksissa *Kykloopit* (1964, kuva 129) ja *Kyklooppikaunotar* (1964, kuva 130). Näissä teoksissa on musta väri hallitsevana. Musta väriin on uurrettu viivat, tuloksena on hyvin kömpelö ja lapsenomaisen jälki. Teoksen henkilöhaamot tuovat mieleen maalauksen *Kaksi figuuria (Kuningas ja Kuningatar)* (1963, kuva 108). Näiden teosten arkaainen muotokieli on entisestään pelkistynyt.

Alkukantaista voimaa ja älykäästä huumoria löysi L.v.H. arvostellessaan Lehtisen *Sulotar*-maalausta (1964). *Sulotar* on maalattu vanhoille Rymättylän navetasta löydettyille laudoille. Lehtinen on käyttänyt teokseen karkeitakin materiaaleja ja roiskuttanut ja valuttanut maalia. Teoksen nimi tuntuu teoksen luoman vaikutelmaan nähden oudolta. L.v.H kirjoitti:

”Lehtinens grace är målada på plankor, färgen är bränd, skrapad och påsmetad, med barnens nedsmält plastbil som en viktig accent. Färgskalan är miditerrant djävul och figuren har något furiöst våldsamt över sig, något av blodtörstig skönhetsgudinna, men Lehtinen har samtidigt avvärpat henne med en underfundiga humor, som han är rätt ensam om i vår nutidskonst.”³²⁹

Lehtinen maalasi samassa navetassa teoksen *Avaintyttö* (1964). Maalauksessa on mukana vielä esineellisyys avaimien muodossa, jotka on kiinnitetty tytön silmi-

³²⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

³²⁸ Vehmas, E. J., Viikon taidenäyttelyitä. Uusi Suomi 11.4.1965.

³²⁹ L. v. H., Konstkrönika. Kauko Lehtinen, Pinx. Hufvudstadsbladet 4.4.1965.

en kohdalle. Teos on hyvin vahva materiaalimaalaus, jossa on käytetty mm. tervaa ja pintaa on uurrettu voimakkaasti (kuva 131). *Avaintyttöä* pidettiin onnistuneena materiaalimaalauksena, jossa esineet korostivat ja tehostivat maalauksen hiekkamaisen karheaa pintaa ja jossa maalauksen punaruskean ja vihertävät värisoinnit loivat elävän kokonaisuuden.³³⁰ Tässä teoksessa Lehtinen on lähellä Tapiasin informalistista materiaalimaalausta. Uurrokset luovat teoksen pintaan lähes reliefimäisen struktuurin. *Avaintytön* silmät puolestaan esineellisydessään liittyvät maalauksen Lehtisen uusrealistisiin teoksiin.

Pinxin näyttelyssä vuonna 1965 oli muutamia täysin abstrakteja maalauksia kuten *Punainen maisema* (1964, kuva 132), *Harmaata ja oranssia* (1964, kuva 133), *Asetelma* (1964, kuva 134), *Kuvioita harmaalla* (1965) ja *Kuvioita mustalla* (1965, kuva 135). *Punainen maisema* (1964) on rakenteellisesti samanlainen kuin *Talvimaisema* (1964, kuva 119). Maisemassa voi erottaa horisontin, jossa maa ja taivas kohtaavat. Maassa on kuvattu erilaisia viivastoja ja merkkejä, jotka tekevät maasta raskaamman ja tapahtumallisemman elementin verrattuna taivaan lähes yksivärisen pintaan. *Harmaata ja oranssia* -teosta (kuva 133) voi pitää puhtaana abstraktina sommitelmana, jossa voi kuitenkin hahmottaa kaksi figuuria hyvin luonnosmaisesti toteutettuna. *Asetelma* (kuva 134) ilmentää puolestaan hyvin Lehtisen vilskeimpiä CoBrA -ryhmän vaikutteita. Se on todella kaukana Lehtisen varhaisimmista picassomaisista asetelmista ja 1950-luvun ns. surrealistista asetelmista. Siveltimenvedot ovat kuin pyörremyrskyn jäljiltä eikä teoksesta voi löytää mitään asetelmaan viittaavaa konkreettista esinettä. Tämä on todennäköisesti hänen vauhdikkain asetelmansa, josta kaikki figuratiivisuus on kadonnut.

4.7.3 Ihmeellinen tarina - viiva keskeisenä tekijänä

Vuoden 1964 näyttelyssä Pinxillä Lehtisellä oli esillä teokset *Sinen taivas* (1964, kuva 112), ja *Henkilöryhmä* (1964, kuva 136), jotka viivankäytöltään enteilivät työskentelyssä tulevaa muutosta. Näissä teoksissa viivankäyttö herkistyy, tihentyy ja viivan osuus teoksen rakenteessa alkaa tulla paremmin esiin. Viiva hakee muotoa ja Lehtisen työskentelyn perusominaisuus, vaistonvarainen herkkä viiva tulee esiin kollaasien ja materiaalien seasta, teokset alkavat puhdistua ja selkiintyä raskaasta materiaalin paljoudesta. E. J. Vehmas kirjoitti Lehtisen työskentelystä:

”Käsialan herkkyyks ja vivahdusten tarkkuus ovat tärkeitä tässä ’sielun kirjoituksessa’, mutta yhtä tärkeää on suorituksen hiottu hienostus ja artistinen aistikkuus. Se on tosiaan jonkinlaista kirjoitusta, sillä siroasti taipuva tai koukeroiva viiva on usein etusijalla ja väri vain kuin säestystä”.³³¹

Vuoden 1965 näyttelyssä tämä suuntaus jatkui ja nyt oli jo esillä useampia tämännäntyyppisiä teoksia. *Nuori tyttö* (1965, kuva 137) ja *Kahdet kasvot* (1964, kuva 138) ovat tämän vaiheen hyviä esimerkkejä. Nuorena tytössä viiva taipuu kau-

³³⁰ Kivilahti-Parland, Camilla, Taitoa kankaalla. *Kansan Uutiset* 11.4.1965.

³³¹ Vehmas, E. J., Viikon taidenäyttelyitä. *Uusi Suomi* 11.4.1965.

niisti, viivan rytmi on polveilevaa ja paikoitellen se tekee pehmeän pyöreitä muotoja. Nuoren tytön taipuisat hiukset ovat aivan uutta Lehtisen päähahmojen hiuksettomassa galleriassa. Jotain lempeää ja kevyttä tunnelmaa on astunut kuvamaailmaan, minkä Camilla Kivilahti-Parland huomasi:

”Kauneimmillaan hänen siveltimensä piirtää herkkää mutta samalla tehokasta viivaa ja esimerkkinä mainitsisin kookkaan työn *Nuori tyttö* (1965), jonka harmaa kolorismi on kauttaaltaan ehjä ja nautittavan yhtenäinen.”³³²

Myös *Kahdet kasvot* -teos on herkkäviivainen, spontaanin lennokas teos, jossa viivankäyttö on eloisa ja dynaamista. Teoksessa huomio kiintyy figuurin kauniisti laskeutuviin kihartaviin hiuksiin. Väri on teoksessa taka-alalla ja on vain täydentämässä kokonaisuutta, jolloin viivan läpinäkyvyys korostuu ja viivan rytmi ja liike tulevat hyvin esiin. Lehtinen on sijoittanut teoksen oikeaan yläkulmaan naisen puolivartalokuvan, joka muistuttaa jotain vanhaa historiallista muotokuvaa hiuslaitteineen. Tämä pieni kuva muistuttaa sommittelullisesti Lehtisen *Ensimmäinen ihminen avaruudessa* teokseen liimattua Juri Gagarinin henkilökuvaa tai *On ja non* -teokseen lisättyjä erillisiä pieniä piirustuksia.

Teokset *Historiallinen tapaus* (1965, kuva 139), *Sulottaret* (1965, kuva 140) ja *Kaksi naista* (1965, kuva 141) ovat jo osoitus siirtymisestä yhä enemmän piirustukselliseen suuntaan. Näissä teoksissa korostuu viivankäyttö entisestään, viiva luo kerroksellisuutta ja muoto toteutetaan lähes pelkästään viivan avulla. Viivojen päissä alkaa näkyä pisteitä ja ympyröitä, kaarevia muotoja ilmaantuu lisää. Viivakieli rehevöityy ja mutkistuu. Syntymäisillään on uusi merkkikieli, joka sitten voimistuu ja vakiintuu seuraavan Pariisissa oleskelun aikana.

Pieni maalaus (1964, kuva 142), *Ihmeellinen tarina* (1964, kuva 143) ja *Kangastus* (1965, kuva 144) ovat oireita Lehtisen pyrkimyksestä narratiivisuuteen. *Pieni maalaus* koostuu kahdesta erillisestä pikku figuurista ja erilaisista merkeistä. Se on sommittelullisesti tasapainoinen ja harkittu teos. Siinä on vahva materiaalin tunto, joka tulee esiin pohjamateriaalin käsittelystä. Nyt on tapahtunut muutos: materiaali ei enää hallitse teosta niin voimakkaasti kuin aikaisemmin vaan on ainoastaan esteettinen tehokeino, joka on jäämässä pois viivankäytön voimistuksessa. L.v. H: ssa *Pieni maalaus* herätti myötätunnon:

”Liten målning: bara några streck, som vänder och snurrar på sig, men som ändå tvingar oss till medkännande, till Einfühlung, till att mer eller uppleva oss själva i linjens ställe. Det är inget hokusfokus av dekadenta konstkritiker att en sådan Einfühlung är möjlig. Har ni någon gång stått och sett på en svävande pappersdrake eller ännu hellre vråk eller hök? Den som kan göra det utan att känna sig buren av vinden är bra fattig. Och den, som inte känner det spritta i nerverna av Lehtinens kapriciösa linjespel, måste ha en blind fläck i sitt estetiska öga.”³³³

E. J. Vehmas koki nämä pienet maalaukset henkivinä ja lyyrisinä teoksina, joissa viivan keveys loihti viittauksenomaisia aavistuksia kuten mielikuvitusmaisemassa *Kangastus*.³³⁴

³³² Kivilahti-Parland, Camilla, Taitoa kankaalla. *Kansan Uutiset* 11.4.1965.

³³³ L. v. H., *Konstkrönika*. Kauko Lehtinen, Pinx. *Hufvudstadsbladet* 4.4.1965.

³³⁴ Vehmas, E. J., *Viikon taidenäyttelyitä*. *Uusi Suomi* 11.4.1965.

Ihmeellinen tarina -teos herättää monenlaisia assosiaatioita. Se on kuin viisuaalinen runoelma, joka on kerrottu omalla merkkikielellään. Teos on täysin abstrakti luonteeltaan ja täynnä monimuotoista tapahtumaa. Viivankäyttö on rönsvilevää ja rehevää. Lehtinen totesi, että muoto alkaa muuttua hänen teoksissaan omien lakiansa mukaan, ennakoimatta ja tiedostamatta, ja että yksi viiva jonnekin päin määrää seuraavan viivan ja niin edelleen, lopputuloksena kuva ilmestyy kuin itsestään. Tehdessään kokeiluja ja etsiessään ilmaisuaan Lehtinen teki matkaa omaan itseensä. Ihmeellisen tarinan herättämä intiimi tunnelma kertoo Lehtisen olevan menossa kohti henkilökohtaisempaa taiteen tekemistä, missä taiteilijan persoona on vahvemmin mukana ja erilaiset tekniset kokeilut ovat jäämässä taka-alalle. Lehtinen oli valmis tämän näyttelyn jälkeen lähtemään jälleen Pariisiin. Hänellä oli takanaan viiden vuoden työntäyteinen jakso, jolloin hän uupumatta kokeili ja kypsytteli kansainvälisen avantgarden vaikutteita. Nyt hän halusi löytää työskentelyynsä selkeyttä ja syvyyttä sekä kehittää omaa persoonallista tyyliään. Hän ei kaivannut enää rajua irti ottoa entisestä vaan toivoi rauhallisempaa keskittymistä ja oman ilmaisunsa uudistumista yksinkertaisempaan ja puhtaampaan suuntaan.³³⁵

³³⁵ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

5 LEHTINEN AVANTGARDEN KEHYKSESSÄ

5.1 Dadan perinnöstä

Dada-henkistä taidetta oli jo olemassa ennen varsinaista dada-liikkeen syntymistä Sveitsissä. Vuonna 1913 oli New Yorkissa näyttely *Armory Show*, jossa Marcel Duchampin (1887–1968) *Portaita laskeutuva alaston n:o 2* aiheutti suuren sensaation. Mutta taidekäsitusten uudistumiselle oli merkittävämpää Duchampin aloittama ready-made -teoksien valmistaminen vuonna 1913. Se oli avantgardistinen manifestaatio, jossa hän kohotti tavallisen käyttöesineen taiteelliseen arvoon. Hän esitti taiteensa kautta kysymyksen *'Eikö tämäkin voi olla taidetta?'* Duchamp matkusti vuonna 1915 New Yorkiin ja tapasi siellä Francis Picabian (1879–1953) ja Man Rayn (1890–1976). Picabian ironisen mekanistiset maalaukset, Man Rayn *'rayogrammit'* ja Duchampin ready-made -teokset enteilivät dadan syntymistä ja taidekäsitteen muutosta.³³⁶

Liikkeenä dada syntyi vuonna 1916, kun joukko taiteilijoita alkoi esittää zürichiläisessä kahvilassa erilaisia laulu-, runo- ja tanssi- yms. performansseja *Cabaret Voltaire* -nimikkeen alla. Liikkeessä vaikutti monia poikkitaiteellisia taiteilijoita kuten Hugo Ball (1886–1927), Hans Arp (1887–1966), Man Ray, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ja Tristan Tzara, josta tuli dadan näkyvämpiä hahmoja. Dadaistit pyrkivät järkyttämään perinteisiä arvoja niin taideinstituutiossa kuin sen ulkopuolellakin. Dadaistien toimintatavoissa oli yhtäläisyyttä italia-laisten futuristien ja venäläisten kubo-futuristien pyrkimykseen. Ensimmäisessä dadan suuressa iltatilaisuudessa Zunfthausissa Zürichissä nähtiin ja kuultiin tanssia, musiikkia, abstraktia runoutta, teoreettista pohdintaa, manifesti, kuvataidetta, vaatteita ja maskeja.³³⁷ Tilaisuudesta tuli merkittävä tapahtuma dadan muotoutumiselle ilmaisumuotona sekä lähtökohta dadan teoreettiselle pohdinnalle.

Dada syntyi keskellä ensimmäisen maailman sodan melskettä. Sen syntyyn vaikutti sodan aiheuttamat traumat ja elämän mielettömyyden kokemukset. Tzaran mukaan dada syntyi moraalisesta tarpeesta ja leppymättömästä ha-

³³⁶ Gale 1999, 93–97.

³³⁷ Meyer 1994, 42.

lusta säilyttää moraalinen ehdottomuus. Varsinkin Berliinin dada suuntautui osaksi radikaalia poliittista liikettä. Se vastusti avoimesti vallitsevaa valtiomuotoa. Dadassa siirryttiin positiivisuudesta negatiivisuuteen. Tämä tulee voimakkaasti esiin esim. Picabian julkaisemassa lehdessä 391 vuonna 1918, joka oli hyökkäys jokaista ja kaikkea kohtaan. Picabian näkemyksen mukaan taide on kuollut, jäljellä ei ole mitään – nihil. Taide on anti-taidetta.³³⁸

Dadaan kuului tärkeänä osana ajatus kokonaistaideteoksesta; taiteen keskeisestä ja lävistävästä funktiosta yhteiskunnassa. Samoin pyrkimys taiteen simultaanisuuteen kehittyi dadan keskuudessa. Simultaanisuus syntyi *Cabaret Voltaire*ssa, jossa esitettiin runoja ja tekstejä eri kielillä samanaikaisesti. Syntyi niin kutsuttu simultaanirunous, joka edelsi dadaistista sanasalaattirunoutta.³³⁹ Dadaistit pyrkivät kielen ja taiteellisen esitysten läpinäkyvyyteen siten, että esitystapa välittyisi universaalisti, ilman jonkin kielen ymmärtämisen tarvetta. Tähän pyrkimykseen liittyivät heidän monimuotoiset performanssinsa, sekakieli ja simultaanisuus. He pyrkivät myös vaikuttamaan suuriin joukkoihin eikä olemaan ainoastaan pieni marginaalinen taiteilijapiiri. Kuvataiteen puolella dadan suosima kollaasi-tekniikka laajeni Max Ernstin ja Kurt Schwittersin taiteessa ulos kubistien esteettisestä kollaasitekniikasta. Dadan piirissä kollaasitekniikalla nähtiin olevan lähes rajoittamat mahdollisuudet.

Uusi askel oli Kurt Schwittersin vuonna 1919 aloittamat yhdistelmäteokset. Hän käytti töissään paperia, kankaanpaloja, koneiden osia, johdonpätkiä, jätteitä, satunnaisesti löydettyjä esineitä ja materiaalia. Hän maalasi, liimasi ja naulasi sekä käytti hyvin monenlaisia menetelmiä teosten valmistamisessa. Kurt Schwitters kutsui näitä teoksia *Merz*-nimellä. Teoksissa käytetyt satunnaiset esineet korostivat dadaistien pyrkimystä satunnaisuuden korostamiseen. Sillä dadaistien mielestä maailman mielettömyys, satunnaisuus ja valikoimattomuus on kaiken lähtökohta. Max Ernst käytti taiteessaan satunnaisia luonnonmuotoja kuten puunsiyitä ja pilvimuodostelmia teostensa lähtökohtina.³⁴⁰ Picabia suhtautui taiteeseen ironisesti ja piti sitä hyödyttömänä toimintana.³⁴¹ Mutta tämä hyödyttömyys voidaan nähdä myös positiivisemmin. Man Ray'n ajatus hyödyttömien esineiden ja koneiden huumorista toi dadaan lyyrisyyttä ja huumorisuutta. Vaikka Duchampin mielestä taide on anti-taidetta, sisältyi hänen taiteeseensa myös ajatus taiteen ja tieteen yhteisestä kehityksestä. Siinä on sitenkin toivoa, kokeellisuutta ja humanismia.³⁴²

Dadaistit olivat pyrkineet järkyttämään taideinstituutiota ja yhteiskuntaa kieltämisen ja hylkäämisen kautta. He pyrkivät hylkäämään taiteen merkityksen ja sen historiallisen kontekstin. Dada pyrki luomaan hyökkäävää anti-

³³⁸ Richter 1978, 91.

³³⁹ Witkovsky 2005, 220; Gale 1999, 47. Dadassa paluuta lapsuuden asteelle pidettiin hyvänä keinona saavuttaa tila, jossa voisi tehdä taidetta vapaasti ilman mitään rajoituksia. Dada tarkoittaa ranskaksi lastenkielellä pikku heppaa ja aikuisten puheessa lähinnä keppihevosta. Venäjäksi dada tarkoittaa myöntämistä ja englanniksi se kuulostaa lapsen sopertamalta sanalta 'isi' eli daddy.

³⁴⁰ Ewig 2006, 886.

³⁴¹ Richter 1978, 75–76.

³⁴² Richter 1978, 96–97.

taidetta. Dadan pyrkimyksenä oli taiteen lopettaminen ja elämän ja taiteen yhdistäminen. Bürgerin mukaan taiteen ja elämän yhdistäminen merkitsee taiteen loppua. Dada yritti hävittää taiteen, mutta epäonnistui siinä, koska taideteoksia tehdään yhä. Mutta silti Bürgerin mukaan dada oli kaikkein radikaalein liike eurooppalaisessa avantgardessa, joka ei enää kritisoinut taiteen varhaisempia koulukuntia, vaan kritisoi taidetta instituutiona sekä myös porvarillisen yhteiskunnan kehitystä.³⁴³

Dadan loogisena kohtalona oli sen loppuminen jossain vaiheessa. Toukuussa 1922 kokoontui Weimarissa joukko dadaisteja dadan päättäjäisiin. Mukana olivat Doesburg, Arp, Tzara, Schwitters ja Richter. Dadan aktiivinen toiminta läheni loppuaan ja vuoden 1923 jälkeen dada oli hajonnut moniin eri suuntiin. Sen piirissä olleet taiteilijat suuntasivat kohti surrealismia tai abstraktia ilmaisua. Pariisissa dada sulautui surrealismiin ja oli osa muotoutuvaa surrealistista ajattelua.³⁴⁴

Dada liikkeenä ei ehtinyt historiansa aikana vaikuttaa suomalaiseen taide-elämään. Ainoastaan Olavi Paavolaisen teos *Nykyaikaa etsimässä* (1929) otti kantaa dadaan ja sen merkitykseen. Olavi Paavolainen oli ensimmäinen suomalainen, joka tutustui dadaan ja sen pyrkimyksiin. Tämä tapahtui hänen Pariisin matkallaan, joten dadaismin esittelyssään ja tulkinnassaan hän pohjaa dadan ranskalaiseen ja surrealismiin aikaan.³⁴⁵ Kuvataiteessa meillä ei nähty Schwittersin yhdistelmäteoksia eikä Duchampin ready-made -taidetta. Myöskään dadan yhteiskuntakriittistä ja Bürgerin näkemää taideinstituution kritiikkiä ei esiintynyt suomalaisessa taide-elämässä.

5.1.1 Avantgardistisia ilmaisumuotoja

Bürgerin mukaan avantgardistisen taiteen uusia käsitteitä oli manifestaatio, jossa taideteos-käsitteen korvasi avantgardistinen taiteellinen ilmaisu tai teko. Myös kollaasi ja montaasi tulivat tärkeiksi ilmaisumuodoiksi historiallisessa avantgardessa. Modernismissa kollaasin strukturaalinen periaate, sommittelu ja kokonaisnäkemys hallitsevat osia ja yhdistävät ne kokonaisuudeksi. Avantgardistisessa kollaasissa osilla on sen sijaan varsin laaja itsenäisyys suhteessa kokonaisuuteen. Yksittäiset merkit eivät enää viittaa ensisijaisesti teoksen kokonaisuuteen, vaan todellisuuteen.³⁴⁶

Montaasi on orgaanisen, yhtenäisen teoksen vastakohta, koska se on luonteeltaan avoin ja sen yksittäiset merkit viittaavat pirstaleiseen maailmaan eivätkä teoksen kokonaisuuteen. Montaasin kaltainen epäyhtenäinen teos mahdollistaa teoksen sisäiset ristiriitaiset elementit ja murtaa vastakohtaan puhdas taide – poliittinen taide.³⁴⁷ Historiallinen avantgarde toteutti etenkin dialektisia montaaseja eli erilaisia sisältöjä ja muotoja käyttävien kuvien sisällä olevien ele-

³⁴³ Bürger 1984, 22.

³⁴⁴ Richter 1978, 191.

³⁴⁵ Paavolainen 2002, 86–120; Valkonen, Olli, 1998a, 69.

³⁴⁶ Sederholm 1996, 94.

³⁴⁷ Sederholm 1996, 86.

menttien vastakkainasetteluja ja yhteentörmäystä siten, että vaikutus on äärimmäisen kriittinen. Tarkoituksena oli herättää katsojan aktiivisuus ja osallisuus kriittisessä diskurssissa. Adornon mukaan montaasiperinteen tarkoituksena olikin havahduttaa ihmiset huomaamaan, kuinka epävarma mikä tahansa orgaaninen kokonaisuus on.³⁴⁸ Taiteen ulkopuolisen materiaalin tuominen taiteeseen tuhoaa sen auran. Dada toikin teoksiin taiteen ulkopuolisia elementtejä, mikä oli keino tuhota taiteen auraa ja sitä kautta taiteen fetissiluonnetta.

Kollaasi on toinen tärkeä taiteellinen ilmaisumuoto, joka pitää sisällään ei-organisen taideteoksen elementtejä ja ennakoi organisen taideteoksen hajoamista. Pablo Picasso ja Goerges Braque (1882–1963) olivat ensimmäisiä taiteilijoita, jotka käyttivät kollaasi-menetelmää teoksissaan vuonna 1912. Braque pohdiskeli taiteen uudistumista seuraavasti:

”Olen kutsunut kubismia uudeksi järjestykseksi, mutta se oli sitä ilman vallankumouksellisia ajatuksia... Olemme oman aikamme vankeja, niin vallankumouksellisia kuin olisimmekin. En usko tehneeni vallankumouksellista maalaustaidetta. Sitä ei ole suunnattu mitään maalaustapaa vastaan... Siksi toisekseen, on tavattoman vaikea arvioida jotain historiallista tapahtumaa irrallaan sen ympäristöstä: ihmisen ja tekemisensä suhde on se, millä on merkitystä.”³⁴⁹

Braque oli kuitenkin uranuurtaja simuloitujen tekstuurien ja typografisten elementtien käytössä. Picasso ja Braque käyttivät formalistista montaasia yhdistämällä kahta tekniikkaa: kankaalle liimattujen todellisuuden fragmenttien, kuten tapetin illusionismia ja kubistisen maalaustekniikan abstraktioita. Picasson ja Braquen kollaaseissa todellisuusfragmentit pysyivät alisteisina esteettisille kompositioille, joka pyrkii yksittäisten elementtien tasapainoon.³⁵⁰ Adornon mukaan juuri kubistien kieltäytyminen synteesisistä tuli vähitellen taiteellisen hahmottamisen periaatteeksi.³⁵¹

Peter Bürger ja Walter Benjamin (1892–1940) ovat nähneet montaasiperiaatteessa ja kollaasissa myös poliittisen ulottuvuuden. Vuonna 1916 ilmestyneissä ensimmäisissä fotomontaaseissa oli liimattu sekaisin mm. julisteen kappaleita, kuvalehtien osia, opiskelijoiden laulukirjoja, koiranruokaa jne. George Groszin (1893–1959) ja John Heartfieldin (1891–1968) fotomontaaseissa oli mukana myös poliittinen sanoma.³⁵² Dadan berliiniläiset taiteilijat ottivatkin kantaa yhteiskunnallisiin asioihin suoraan fotomontaasin kautta. Ne nähtiin tehokkaina välineinä vaikutta suoraan katsojaan. Valokuvan lisäksi myös elokuva nähtiin avantgardistisena välineenä. Walter Benjamin kirjoitti 1930-luvulla elokuvan vaikutuksesta ja taideteoksen teknisen uusiutumisen mahdollisuuksista. Elokuva tarjoaa suurille joukoille mahdollisuuden kollektiivisesti katsoa yhtä aika samaa teosta, kun taas maalausta voi samaan aikaan katsoa huomattavasti pienempi ryhmä. Suuret joukot eivät kykene jäsentämään yksittäisen taideteoksen vastaanottoa samalla voimalla ja intensiteetillä verrattuna joukkotapahtu-

³⁴⁸ Adorno 1984, 365.

³⁴⁹ Vallier 1984, 32 - 33.

³⁵⁰ Sederholm 1996, 94.

³⁵¹ Adorno 1984, 222.

³⁵² Richter 1978, 110.

maan. Benjaminin mukaan tämä selittää sen, että sama yleisö, joka reagoi edistyksellisesti groteskiin filmiin, muuttuu kielteiseksi kohdatessaan surrealismin maalaustaiteessa.³⁵³ Elokuva perustuu taidemuotona shokkikokemukseen, ei enää tuttuun kauneuteen ja harmoniaan. Myös surrealismin edustajat tekivät elokuvia, joissa he pyrkivät vapauttamaan odottamattomien kuvien mielleyhtymiä äärimmäisen montaasin käytön ansiosta. Man Ray, Picabia ja Robert Desnos (1900–1945) kokeilivat surrealismin ilmaisemista elokuvan keinoin jo vuonna 1925. Myös Buñuelin ja Dalin yhteiset elokuvat *Andalusialainen koira* (1928) ja *Kulta-aika* (1930) liittyivät surrealismin elokuvallisiin kokeiluihin ja uuden tekniikan mahdollisuuksiin.³⁵⁴

Kollaasi-tekniikka, jonka kubistit olivat keksineet ja kehittäneet vuodesta 1912 lähtien, jatkui italialaisten futuristien teoksissa. Dadan taiteilijat lisäsivät yhä enemmän erilaisia materiaaleja teoksiin ja esineellisyys ja materiaalin merkitys korostui esim. Kurt Schwittersin teoksissa. Duchampin ready-made-teokset olivat askel käyttöesineen korottamisesta taideteokseksi. Dali ja surrealistit tekivät fantasia esineitä ja irrationaalisia esineiden yhdistelmiä. 1920-luvulla Schwitters oli tehnyt pieniä puisia laatikoita, samoin Duchamp valmisti 1930-luvulla laatikoita, jotka nostivat esiin kysymyksen taide versus taideproduktio taiteena.³⁵⁵ Joseph Cornell (1903–1972) valmisti 1930-luvulla lasikannellisia laatikoita, joihin hän teki runollisia esinesommitelmia hyvin erilaisista materiaaleista. 1960-luvulla laatikoiden tekemistä jatkoivat uusdadaistit ja uusrealistit kuten Robert Rauschenberg, Jim Dine (s. 1935), Claes Oldenburg (s. 1929), Armand Arman (s. 1928) ja Martial Raysse (s. 1936).³⁵⁶

Kun kollaasi-tekniikka laajeni taideteoksista kohti tilaa ja ympäristöä, se ei enää kuvannut riittävästi niitä teoksia, jotka tehtiin 1920-luvun jälkeen. Jean Dubuffet totesi 1950-luvun alussa, ettei termi riittämättnyt uusien tekniikoiden määrittelyyn. Uusi termi assemblaasi tuli kuvaamaan kollaasi-tekniikan uusia ja laajentuneita muotoja. Assemblaasi-termi, joka tarkoittaa erilaisten osien ja palojen yhteensovittamista ja sisältää sekä litteät että kolmiulotteiset muodot, soveltui paremmin kuvaamaan monimuotoista modernia taidetta, jossa eri taiteen alojen rajat olivat muuttuneet ja hävinneet. Assemblaasi-taiteeseen voitiin liittää myös taiteilijat, jotka käyttivät erilaisia mobile- ja konekonstruktioita. Tätä suuntausta edustivat esim. Duchamp, Moholy-Nagy, Gabo ja Calder. Myös kiineettisen taiteen erilaiset konstruktiot saattoivat olla assemblaaseja. 1960-luvulla Jean Tinguelyn itsensä tuhoavat veistokset kuuluivat assemblaasi-taiteen piiriin. Laajemmillaan assemblaasi tarkoittaa erilaisia happeningeja, joissa ihmisten lisäksi on mukana hyvin erilaista materiaalia ja jotka yhdessä muodostavat taideteoskokonaisuuden.³⁵⁷

³⁵³ Benjamin 1989, 159.

³⁵⁴ Bunuel 1968, 30; Remy 1987, 21, 24.

³⁵⁵ Dempsey 1999, 234–235.

³⁵⁶ Joseph Cornellin laatikoista oli kiinnostunut mm. Juhani Harri. Kauko Lehtistä Cornellin laatikot eivät kiinnostaneet.

³⁵⁷ Goldberg 1988, 128–130; Kostelanetz 1970, 28–30.

Uusrealismin edustajat, ranskalaiset taiteilijat Raimond Hains (s. 1926), Jacques Villeglé (s. 1926) ja Francois Dufrêne (s. 1930) jatkoivat 1950-luvulla kollaasin ja montaasin perinnettä. He tekivät dekollaaseja (décollage), jotka syntyivät repimällä mainostaulujen päällekkäisiä julistekerroksia. Lopputulos yleensä valokuvattiin. Ensimmäinen dekollaasi on peräisin vuodelta 1949, kun Hains ja Villglé julistivat revityn julisteseinän taideteokseksi ja nimesivät sen tuhotussa pinnassa näkyvien kolmen sanapalasan mukaan: *Ach Alma Manétre*.³⁵⁸ Kollaaisiin verrattuna olennaista dekollaasissa oli se, että toiminta siirrettiin ateljeista kadulle eikä taideteosta siirretty enää mihinkään esille. Taide oli syntynyt keskellä elämää, se oli kollektiivista luomista ja lähes anonymista toimintaa.

1960-luvulla herätti keskustelua Andy Warholin (1928–1987) käyttöönotto tekniinen reproduktio. Hän kohtasi vastusta sekä taidekriitikin että suuren yleisön taholta. Valokuvan käyttö koettiin kuitenkin vielä 1960-luvun alkupuolella uutena ja shokeeraavana, vaikka fotomontaasi-tekniikkaa oli eurooppalaisessa taiteessa käytetty jo 1920-luvulta lähtien. Andy Warholin kritisoi taiteellaan abstraktin taiteen ylivaltaa, joka oli vahva suuntaus Amerikassa sekä myös kansainvälisessä taiteen kentässä. Irmeli Hautamäen mukaan Warhol ei kritisoinut poliittista järjestelmää, vaan taiteen maailmaa hallitsevia käsitteitä, jotka määrittivät 'oikean' taiteen säännöt. Hautamäen mukaan Warholin reproduktio-tekniikan varsinainen saavutus oli sen kyvyssä muuttaa massamedian käyttökuvien katsomistapaa.³⁵⁹ Andy Warholin teokset, jotka liittyivät liikenneonnettomuuksiin, rotumellakoihin, atomipommeihin ja erilaisiin kuolemaan liittyviin aiheisiin, antoivat katsojalle erilaisen tavan katsella näitä asioita verrattuna median antamaan kuvaan. Ne soivat katsojan pysähtyä ja hiljentyä kuoleman edessä. Tässä toteutui avantgarden pyrkimys pysäyttää ihminen ajattelemaan uudella tavalla ja herättää hänet näkemään elämää uudesta näkökulmasta.

Jo futuristeista lähtien oli avantgarden tärkeimpiä ilmaisumuotoja ollut erilaisten tilaisuuksien järjestäminen. Näitä voidaan kutsua performanssi manifestaatioksi, joissa pyrkimyksenä ollut arkipäivän ja taiteen yhdistäminen. Näissä erilaisissa tilaisuuksissa voitiin vaikuttaa suoraan yleisöön, shokeerata yleisöä ja saada yleisö osallistumaan performanssin toteuttamiseen. Tämä ilmaisutapa oli tehokas keino konventionaalisten taiteen arvojen kyseenalaistamisessa. Myös yleisöltä odotettiin uudenlaista osallistumista teoksen tapahtumiseen. Lopputulos syntyi vasta katsojan ja taiteilijan ajatusten kohtaamisessa. Performanssin avulla voitiin ilmaista suurempi informaatio määrä kuin yhden taideteoksen avulla. Performanssissa yhdistyi eri taiteen alojen moninaisuus ja sitä ei rajoittanut perinteisen kuvataiteen säännöt, vaan se salli toteuttaa avantgardea parhaimmillaan: uutena, outona, hämmentävänä ja kriittisenä. Performanssi kuului futuristien, dadaistien, surrealistien sekä myöhemmin uusdadaistien ja uusrealistien tärkeimpiin menetelmiin, joilla esiteltiin suuntauksien avantgardistisia pyrkimyksiä.³⁶⁰

³⁵⁸ Laugier 1981, 297; Viatte 1981, 297.

³⁵⁹ Hautamäki 2003, 140.

³⁶⁰ 1800-luvun lopussa historialliset näytelmät ja speaktaakkelit olivat kokeellisen esitystavan edeltäjiä esim. Venäjän vallankumousspektaakkelit olivat näyttäviä ja suureellisia tapahtumia verrattuna futuristien, dadaistien ja surrealistien esityksiin. Futuris-

5.1.2 Monimuotoinen uusdada

1960-luvun alussa alkoi suurten muutosten kausi; se oli merkittävä taloudellisen ja teknisen kehityksen vuosikymmen. Tällöin syntyi uusi teollistunut urbaani yhteiskunta. Kansainvälinen ilmasto lämpeni ja liennytytyspolitiikan perusta alkoi kehittyä. Mutta 1960-lukuun mahtui myös kansainvälisiä jännitteitä; Vietnamin sota ja Kuuban kriisi. Etelä-Afrikan harjoittama apartheid-politiikka, USA:n roturistiriidat ja Lähi-Idän ongelmat alkoivat täyttää ihmisten jokapäiväistä elämää. Maailma kansainvälistyi, kolmas maailma ja kehitysmaiden ongelmat nousivat yleiseen tietoisuuteen. Maapallo alkoi kutistua. Globalisaatio alkoi vaikuttaa eri aloilla ja kansakuntien keskinäinen vuorovaikutus lisääntyi.

Kuvataiteissa 1960-luku merkitsi New Yorkin kasvaa vaikutusta maailman taiteen keskuksena. Pariisi oli menettänyt asemiaan jo 1950-luvulla. Populaarikulttuuri valtasi alaa ja ns. eliittikulttuuri sai väistyä. Taide arkipäiväistyi ja eikä enää ollut valalla yhtä ainoaa oikeata taidetta, vaan raja taiteen ja elämän välillä kävi yhä epämääräisemmäksi. Taidemaailma alkoi muuttua ja mm. taidegallerioiden määrä kasvoi suuresti toisen maailman sodan jälkeen. Pariisissa oli ennen toista maailmansotaa vain muutama taidekauppias, kun 1960-luvun alussa siellä oli jo lähes 300 galleriaa. Näyttelytoiminta vilkastui ja taiteilijat joutuivat kosketuksiin toistensa kanssa yhä enemmän. New Yorkin ja Pariisin välillä alkoi vuosikymmenen vaihteessa vilkas vuoropuhelu. Tähän vuoropuheluun osallistuivat taiteilijat, taidegalleriat, museot, taidekriitikot ja taidejulkaisut. Tärkeän ja hyvin konkreettisen osan tästä muodostivat taiteilijoiden henkilökohtaiset tuttavuudet, joiden kautta myös vaikutteet siirtyivät suoraan taiteilijalta toiselle. Varsinkin uusdadaistien ja uusrealistien kontaktit olivat vilkkaat Pariisin ja New Yorkin välillä. Kaupunkien välinen kilpailu maailman johtavasta taidekeskuksesta menetti merkityksensä heidän keskinäisessä kanssakäymisessään.

New Yorkissa järjestettiin vuosina 1961 ja 1962 kaksi tärkeää näyttelyä, *The Art of Assemblage* New Yorkin Modernin taiteen museossa³⁶¹ ja *The New Realists* Sidney Janis Galleriassa. Assemblaasi näyttelyssä oli esillä esinesommitelmia, kollaaseja, valokuvia ja dadaistien ja surrealistien teoksia, romuveistoksia ja tilateoksia. *The New Realists* -näyttelyssä oli mukana amerikkalaisia ja englantilaisia poptaiteilijoita sekä Ranskan uusrealismin edustajia.³⁶² Taide ei enää ollut niin sidottu paikkaan ja aikaan kuin aikaisempina vuosikymmeninä, vaan oli alkanut taiteen samanaikaisuus, joka merkitsi taiteen genren muuttumista modernista postmoderniksi.

min ansio oli se, että se antoi tärkeän sysäyksen siirtymällä tuotteesta prosessiin ja käännöksi jopa maalareita ja kuvanveistäjiä performanssitaiteilijoiksi. Futuristien kiinnostus variereeteatterin muotoihin tuli esiin heidän esityksissään. Futuristissa esityksissä seurasi lyhyitä esityksiä sarjoina tai samanaikaisesti esitettyinä. Esityksissä oli hupailua, akrobatiaa, konemaisuutta, valaistus- ja äänitehosteita, nopeaa liikehdintää ja kohteiden vaihtamista. Futuristien esityksissä oli vauhtia, yllätyksellisyyttä, liikettä ja monipuolisuutta. (Carlson 2006, 136–141.)

³⁶¹ Seitz, 1961.

³⁶² Dempsey 1999, s. 220, 222.

Robert Motherwell (1915–1991) julkaisi 1950-luvun alussa antologian *The Dada Painters and Poets*. Se oli ensimmäinen englanninkielinen teos, jossa esiteltiin dada-liikkeen vaiheita ja dadan pyrkimyksiä. Uusi taiteilijapolvi sai mahdollisuuden tutustua dadaan uudessa ajan ja historian kontekstissa.³⁶³ Yhdysvalloissa uusdadaismi syntyi abstraktin ekspressionismin vastakohtaksi. Siihen sisältyi aineksia futurismista, kubistien kollaasi-tekniikasta, dadasta, surrealismissa ja letterismistä.³⁶⁴ New Yorkissa pidettiin vuonna 1961 Modernin taiteen museossa symposium, jossa pohdittiin uusdadaismiin liittyviä kysymyksiä. Symposium järjestettiin The Art of Assemblage -näyttelyn yhteydessä. Dadaisti Hans Richter (1888–1976) osallistui symposiumiin ja hänen käsityksensä uusdadaismista eivät olleet positiivisia, samoin ajatteli myös Marcel Duchamp.³⁶⁵ Uusdadaistit pyrkivät palauttamaan taideteokselle sen esteettisyyden ja fetisiarvon, josta dadaistit olivat yrittäneet päästä eroon. Samoin taiteen tekemästä shokki vaikutelmasta tuli uusdadaisteilla itseisarvo. Kysymyksessä ei ollut enää anti-taide vaan sen vastakohta.

Dada oli pyrkinyt aikoinaan elämän ja taiteen yhdistämiseen. Tämä pyrkimys esiintyi myös uusdadaistien toiminnassa. Tämä tuli esiin yhdistelmätaideteosten luomisessa, happeningien järjestämisessä sekä ottamalla teosten lähtökohdaksi kaupunkikulttuuri ja teknologia, jossa ilmeni suoraan ihmisen toiminta. Abstraktin ekspressionismin vastakohtaksi kehittynyt uusdadaismi oli lähinnä kolmen amerikkalaisen taiteilijan Robert Rauschenbergin, Jasper Johnsin (s. 1930) ja John Cagen (1912–1992) toiminnan tulosta. Marcel Duchampin vaikutus oli myös huomattava 1950–1960-lukujen vaihteessa. Hän vaikutti sekä amerikkalaiseen uusdadaismiin että eurooppalaiseen uusrealismiin.³⁶⁶

Duchampin kautta syntyi yhteys historialliseen dadaan. Monet uusdadaismissa esiintyneet ilmaisumuodot olivat kertausta dadan perinnöstä, mutta niiden muoto kertoi kuitenkin uudesta ajallisesta kontekstista. Rauschenberg pyrki taiteessaan myös taiteen ja elämän yhdistämiseen. Hän käytti kollaasi-tekniikkaa ja laajensi sen kolmiulotteiseksi lähtökohtanaan Schwittersin kollaasien monenlaiset materiaalit ja käytetyt tavarat. Rauschenbergin työskentelytapana oli yhdistää ekspressiiviseen maalaamiseen käytettyjä esineitä, kuvia ja satunnaisesti löydettyä materiaalia. Rauschenbergin yltäkyläinen kuvamaailma on näyttämöllinen ja maisemallinen sisältäen suurkaupungin levottoman aistimaailman, tavaroiden ja jätteiden paljouden.³⁶⁷

³⁶³ Gossart, 2006, s. 176.

³⁶⁴ Blistene 2001, 127.

³⁶⁵ Richter 1978, 207–208.

³⁶⁶ Dempsey 1999, 42.

³⁶⁷ Lucie-Smith 1977, 154. David Myers kuvailee Rauschenbergin taidetta seuraavasti Rauschenbergin näyttelyluettelon esipuheessa: "... Kuten itse elämäkin Rauschenbergin maalaus voi liittää yhteen ajatuksia ja asioita, joita on vaikea ymmärtää ja joista on vielä vaikeampi pitää; ja kuitenkin Rauschenbergin maailma, kuten todellinen maailma, sisältää myös ruumiita. Mutta samalla kun osittaiset totuudet selventävät asioita, ne tekevät niistä päinvastoin epäselvempiä. Sillä on totta, että Rauschenbergin teoksista löytyy vaikeus ja kuolema, mutta myös kirkkaus ja uutuus, älykkyys, julmuus ja sentimentaalisuus, huolettomuus ja asioiden hallinta, pöydän kattamiseen tarvittavia liinavaatteita ja keittiövälineitä, sähkölamppuja, eläimiä baseball-palloja ja mestariteosten jäljennöksiä, hattuja, käärepaperia, alumiinia, sarjakuvia, rakkausro-

Toisen amerikkalaisen uusdadaistin Jasper Johns'n ironiset ja arvoitukselliset teokset tulevat lähelle historiallisen dadan pyrkimyksiä ja Duchampin taidetta. Johns'n Amerikan-lippuaiheet ja luonnollista kokoa olevat tölkit ravistelevat käsityksiä taiteen sisällöistä. Rauschenberg ja Johns toivat taiteen piiriin amerikkalaisen arkipäivän esineineen ja kulutustottumuksineen kaikessa banaalisuudessaan.³⁶⁸ Amerikkalainen uusdadismi oli avoimen vulgääriä luonteeltaan ja se pyrki yhdistämään taiteeseen ihmisen sosiaalisena olentona ja osana fyysistä ympäristöä sekä elämän monimuotoisuuden kaikkine nyansseineen. Se pyrki rikkomaan rajaa korkeakulttuurin ja massakulttuurin välillä. Siinä ei enää ollut sijaa Clement Greenbergin 'modernismille' ja puhtaille muodoille. *Life is messy, and so, therefore, is art.* Tämä ajatus kuvaa hyvin uusdadaistien estetiikkaa.

Kolmas merkittävä amerikkalaiseen uusdadaan liittyvä taiteilija, oli säveltäjä John Cage, joka korosti työskentelyssään elämän ja taiteen yhdistämistä. Tähän hän pyrki käyttäen kollaasi-tekniikkaa. Cagen musiikkiin liittyi myös koreografi Merce Cunninghamin (s. 1919) tanssi³⁶⁹. Yhdessä Rauschenberg, Johns, Cage ja Cunningham pyrkivät luomaan taideteoksen tai tapahtuman, jossa taide ja elämän arkipäivä kohtaavat.³⁷⁰ Elävän taiteen syntyminen oli looginen vaihe ympäristö (environments)- ja assemblaasi-taiteesta, josta oli puuttunut vain taiteilijan ja yleisön elävä vuorovaikutus. Ne tarjosivat raamit happening-kulttuurin syntymiselle. Happeningit olivat tavallaan kollaasitaiteen jatkoa, joka ympäröi katsojan kuin Kurt Schwittersin *Merzbau*-rakennelmat, johon oli liitetty ääni ja ihmiset.

Allan Kaprowin (s. 1927) *Happening in 6 Parts*, New Yorkissa (1959) oli yksi ensimmäisiä tapahtumia, jossa taideyleisö oli aktiivisesti mukana itse tapah-

maaneja ja coca-colaa ja vastanoussutta ruohoa. Sanalla sanoen hänen tauluissaan on kaikkea. Koko Amerikka. Mutta juuri kaikenhan todellinen taiteilija on meille aina näyttänyt. Aivan kuin Noa hän onnistuu jollakin tavalla kokoamaan kaiken sen mikä on elävää hänen aikakautenaan arkkiiin, jonka hän on saanut tehtäväksi rakentaa suojaksi välinpitämättömyyden tulvaa vastaan. Eikä kukaan ole arkin historiassa ryhtynyt suurempaan tehtävään kuin Rauschenberg, sillä koskaan ennen maailmassa ei ole ollut näin paljon ihmisiä. Rauschenbergin arkin ollessa nyt ääriään myöten täynnä se on minulle ylväs ja hieno spektaakkeli. Joka hetki voitte nähdä tekijän vasara ja saha tai sivellin ja liisteripurkki kädessään ahertamassa sen luomiseksi syrjäisellä ulakollaan jossain Manhattan-saaren päässä, kolmen harppauksen päässä vanhasta satamasta." Meyers 1961. Näyttely oli Rauschenbergin ensimmäinen yksityisnäyttely Pariisissa. Näyttelyn järjesti Leo Castelli.

³⁵⁶ Rose 1967, 217-219.

³⁵⁷ Myös futuristit ja dadaistit olivat kiinnostuneet bruitismista eli hälymusiikista. Richard Huelsenbeckin mukaan " Mikä tahansa musiikki on harmonista, taiteellista ja järjestelmällistä toimintaa - mutta hälymusiikki on elämä itsessään." (Huelsenbeck 1951, 26).

³⁵⁶ Goldberg 1988, 128.

³⁶⁹ Merce Cunningham oli kiinnostunut zeniläisyydestä ja hän kehitti oman työskentelymenetelmän "Chance Operations", jossa oli aineksia Albert Einsteinin ajattelusta, zeniläisyydestä ja dadaismista. Esitys syntyi yleisön edessä, jossa eri taiteen alan edustajat luovasti yhdistivät oman työskentelynsä. (Garafola 1991, 69-71)

tumassa, jolloin tapahtuman kokeminen muodostuu osaksi taideteosta.³⁷¹ Happeningit kukoistivat New Yorkissa ja monet taiteilijat loivat oman ikonografiansa happeningeja varten. Nämä 'antitaiteelliset' tapahtumat olivat hyvin kirjava erilaisten taiteilijoiden yksin tai yhdessä improvisoiden toteuttamia tilaisuuksia. Happening-kulttuuri vaikutti eniten kuvataiteisiin, musiikkiin, teatteriin ja tanssitaiteeseen. Happeningissa nämä eri taiteen alat kohtasivat uudenaikaisessa kontekstissa ja syntyi uutta ennen näkemätöntä taidetta, joissa oli aineksia teatterista, kansanhuveista, shamanismista ja uusimmasta teknologiasta. 1960-luvun alussa New Yorkissa oli useita merkittäviä taiteilijoita, joille happeningit muodostuivat keskeiseksi ilmaisumuodoksi. Pop-taiteen piirissä happeningit saivat yhä kasvavan merkityksen. Allan Kaprowin ohella New Yorkin happening-taiteilijoihin kuuluivat Jim Dine (s. 1935), Claes Oldenburg (s. 1929), Robert Whitman (s. 1935), Red Grooms (1937) ja Carolee Schneeman (1939).³⁷² Useimmiten nämä uusdadaistiset happeningit tarjosivat osallistuvalla yleisölle elämyksiä, joista puuttui varsinainen juoni tai kannanotto. Niistä puuttui dadaistien kantaottava suhtautuminen todellisuuteen. Amerikkalaisessa happening-kulttuurissa osallistuva, yhteiskuntaa ja valtapolitiikkaa kritisoiva toiminta syntyi vasta Vietnamin sodan aikana.

Happeningeja ja uusdadaistisia tapahtumia järjestettiin 1960-luvun alussa eri puolilla Eurooppa ja myös Japanissa. Euroopassa toimi mm. Ranskassa (uusrealistit), Itävallassa, Saksassa (Fluxus-ryhmä), Englannissa toimi 1960-luvun alkupuolella useita avantgardistisia ryhmiä. Itävallassa toiminut Suoran taiteen instituutin ja Herman Nitsch (s. 1938) edustivat uusdadaismin ääri-ilmioita.³⁷³ Ne ilmaisivat Poggiolin käsitysten mukaan avantgarden nihilismia ja destruktiivista puolta.

Mitä happening oikein tarjosi yleisölle? Tätä kysymystä pohdittaessa, on tultu sellaisiin käsityksiin: happening oli vastaus ahdistavaan poliittiseen tilanteeseen, pyrkimys demokratisoida avantgarde ja tuoda taide lähelle tavallista ihmistä, lisätä ihmisen kiinnostusta kulttuuriin, elämän ja taiteen yhdistäminen ja ravistella ihmistä huomaamaan elämänsä epäkohtia. Happening oli laajentanut ja muuttanut taiteilijan ja yleisön välistä suhdetta. Myös katsojasta oli tullut osa taideteoksen toteuttamista. Tämä piirre korostui monien taiteilijaryhmien kuten Fluxus-ryhmän toiminnassa. Konserttitilaisuuksissa yleisön osallistuminen taiteilijan kanssa käytävään vuoropuheluun oli erittäin tärkeä osa tapahtumaa. Taide oli ottanut ihmisen arkipäivän elämän taiteen kohteeksi. Happening oli etäännyttänyt esteettisestä ja limittynyt massakulttuurin arkeen.³⁷⁴

Vuonna 1961 George Maciunasin (1931–1978) ja Dick Higginsin (1938–1998) perustama Fluxus-ryhmä oli avoin kaikille taiteilijoille, se hyväksyi kaiken mahdollisen materiaalin taiteen lähtökohdaksi ja kaikki ilmaisukeinot oli-

³⁷² Goldberg 1988, 131-132.

³⁷³ Goldberg 1988, 163-164.

³⁷³ Goldberg 1988, 131-132.

³⁷³ Goldberg 1988, 163-164.

³⁷⁴ Elovirta 1995, 13.

vat mahdollisia. Ryhmään kuuluivat mm. Nam June Paik, George Brecht, Wolf Vostell, Robert Filliou, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Yoko Ono, Joseph Beuys, La Monte Youngs, Henry Flint, Charlotte Chiari, Robert Watts, Gianni-Emilio Simonetti, Giuseppe Chiari, Sylvano Rosetti ja japanilainen Gutai-ryhmä. Ryhmän pyrkimyksenä oli historiallisen dada hengessä pyrkiä yhdistämään taide ja elämä, tuoda esiin ihmisen arkipäivän banaliteetti taiteellisenä tapahtuma. Ranskassa syntyneen uusrealismin piirissä erilaisilla happeningeilla ja performansseilla oli tärkeä osuus kuten amerikkalaisessa uusdadaismisakin.

5.2 Informalismi ja taiteen vapaus

Informalismi merkitsi taiteessa vapautta klassisen maalaustaiteen traditioista. Se salli maalaustaiteessa uudet materiaalit ja tekniikat. Maalauksesta tuli taiteilijan tapahtumakenttä.³⁷⁵ Sodan julmuudet, Pariisin miehitys ja henkinen ahdistus, keskustelu humanismista ja ihmisen kohtalosta ilmeni art brutissa ja informalismissa destruktiivisena piirteenä. Se syntyi sodan kärsimyksistä ja oli dadan sukulainen. Informalismi ei kuitenkaan kieltänyt taidetta, vaan taiteen perinteiset arvot ja kuvakielen, ehjän ja harmonisen taideteoksen. Se vastusti ennen muuta geometrista abstraktismia ja jälkikubismia. Informel-käsite viittaa hyvin onnistuneesti epätarkkaan hajanaiseen muotoon, joka oli informalismin perusta. Tämän hajanaisen muodon vuoksi näitä kaikkia geometrista abstraktia vastustaneita liikkeitä kuten informalismia, abstraktia ekspressionismia, abstraktia impressionismia, action paintingiä, art brut'ia (toisenlaista taidetta) ja tashismia on vaikea kuvata verbaalisesti, sillä taideteos ilmenee niissä epämuotoisten hahmojen ja pintojen, epätarkkojen merkkien ja hämärrien kuvien evokaationa.³⁷⁶ Informalississa ei esiinny yhteiskunnallisia kannanottoja, eikä poliittista avantgardea, vaan uudistuspyrkimykset tapahtuvat taiteen muodon avantgardistisessa vapauttamisessa. Informalismi jatkoi osaltaan myös historiallisen avantgarden perintöä yhdistellen Brücke-ryhmän ajatuksia, vuosisadan alun primitivismiä, dadaa ja surrealismia, Blaue Reiter-ryhmää ja fauvismia.³⁷⁷ Dadan, surrealismien ja informalismin yhteyksiä löytyy kollaasi-tekniikan käytössä sekä spontanismin ja sattuman korostamisessa. Action painting otti uudelleen käyttöön André Bretonin kehittämän automatismin. Mutta informalismissa taiteilija ei surrealistin tavoin ole passiivinen alitajunnan tulkki, vaan taiteilijan aktiivinen spontaanisuus on työskentelyn lähtökohtana. Informalismi kehittyi sodanjälkeisessä Pariisissa ja siihen vaikutti voimakkaasti eksistentialis-

³⁷⁵ Michel Tapié käytti ensimmäisenä informel-nimitystä kuvatessaan Wolsin taidetta. Wolsin guasseja oli esillä New Yorkissa 1942 ja Pariisissa 1945 ja 1947, hän osallistui ensimmäisiin informalistien näyttelyihin. (Claus 1963, 152). Saksasta Ranskaan paennut Wols oli ollut keskitysleirillä ja hänen Pariisissa 1945 esillä olleet pienikokoiset piirustukset ja akvarellit olivat sotavankeudessa tehtyjä. Wols oli kiinnostunut eksistentiaalisista ja Sartren filosofiasta. (Haftmann 1965, 475.) Hän oli kuvittanut mm. Kafkan ja Sartren teoksia. Sartre on myös kirjoittanut Wolsista.

³⁷⁶ Hodin 1972, 210.

³⁷⁷ Sproccatti 1992, 226.

tinen ajattelu, joka korosti luomisprosessin tärkeyttä sekä suunnittelemattoman ja hetkellisen toiminnan merkitystä. Eksistentialismi ei aseta teokselle mitään kriteerejä etukäteen, vaan *”taulu, jonka hänen (taiteilijan) tulee tehdä, on juuri se, jonka hän tekee”*, oli Sartren ajatus taiteen syntymisestä. Taiteilijan luovuus ja originaalisuus tulee esiin tällä tavalla.³⁷⁸ Yhteistä informalismille ja eksistentiaalistiselle estetiikalle on myös subjektiivisuuden painottaminen ja tradition hylkääminen. Taideteoksesta oli tullut toimintakenttä ja informalismin tärkein sisältö oli taiteilijan spontaani luomisprosessi.

Spontaani luomisprosessi korostui varsinkin surrealismia lähellä olleiden informalistien kuten Wolsin (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913–1951) ja Henri Michaux’n (1899–1984) teoksissa. He pyrkivät myös alkoholin ja meskaliininen avulla vapautumaan kontrollista ja pääsemään lähemmäksi tiedostamatonta. Abstraktissa ekspressionismissa ja action painting-tekniikassa spontanismilla on keskeinen merkitys teoksen syntyprosessissa. Pollockin action painting-tapahtumassa ja dripping-tekniikassa tämä spontaani tapahtuma sai korostetun merkityksen. Dripping-tekniikka rakentuu nimenomaan spontaanin liikkeen ja sattuman tuottamaan maaliverkkoon. Action painting-tekniikka on luonteeltaan pidäkkeetöntä ekspressionismia, joka kykeni herättämään myös atavistista väkivaltaa, jossa mukana olivat hermot, lihakset ja henki. Taide oli kuin valkokangas, johon ihmisen minuutta raastavat tuskat heijastuivat. Jack Burnhamin mukaan Pollockin teosten varsinaisena ’sisältönä’ on hänen toimintansa. Kuva on taiteilijan henki-ruumis-dialogin dokumentti. Varsinkin abstraktissa ekspressionismissa ilmaisu on tiedottomasta tulevien impulssien suoraa, kinesteettistä materiaalin käsittelyä.³⁷⁹

Thomas Munron mukaan abstrakti ekspressionismi herättää usein vaikutelman jännityksestä, laukeamisesta, liikkeestä, ponnistuksesta, etenemisestä, väistymisestä, iskusta ja vasta-iskusta.³⁸⁰ Amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin ”ekspressionistisin” taiteilija on Willem de Kooning (1904–1997), jonka taide liikkui figuratiivisuuden ja abstraktin taiteen välimaastossa. Figuurit ovat ikään kuin piilossa värin seassa. Sandströmin mukaan juuri de Kooning osoitti tien ei-esittävään maalaukseen, joka ei ole periaatteellisesti ollut esittävän maalauksen vastakohta, vaan poikkeava vaihtoehto geometriselle tai rytmikkäästi konstruoidulle nonfiguratiiviselle taiteelle.³⁸¹ Hänen maalauksensa esittävät monimielisesti figuratiivisia, unenomaisia tai mielikuvanomaisia piirteitä, jotka ovat lähtöisin hallitsemattomista virikkeistä.

Euroopassa vastaavaa amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin voimakasväristä ja rajua siveltimenkäyttöä vastaisi CoBrA-ryhmä. Ryhmä, johon kuuluivat Karel Appel (1921–2006), Corneille (Cornelis van Beverloo s. 1922), Jorn Asger (1914–1973) ja Christian Dotremont (1927–1979) vastustivat kiivaasti geometrisen abstraktion rationaalis-analyttisiä periaatteita, sosialistisen realismin dogmaattisuutta ja Pariisin koulun hienostelevuutta. Heidän nähtiin jat-

³⁷⁸ Sartre 1965, 34.

³⁷⁹ Burnham 1973, 108.

³⁸⁰ Munro 1970, 164.

³⁸¹ Sandström 1971, 337.

kavan surrealistien aloittamaa projektia, jolla alitajunta haluttiin vapauttaa ja jolla paettiin yhteiskunnan "sivistävää" ja sodan jälkeen nurjaksi leimattua vaikutusta. Ryhmän toiminnassa oli piirteitä historiallisen avantgarden liikkeistä. Ryhmän hajottua vuonna 1951 osa taiteilijoista liittyikin avantgardistiseen Situationist Internationaaliin.³⁸²

Abstraktiin ekspressionismiin verrattuna muut informalistiset suuntaukset olivat hillitympiä ja ilmaisukieli harkitumpaa, vaikka spontaanisuus ja sattuma olivatkin tekemisen tärkeitä ominaisuuksia. Sattuman osuutta ovat korostaneet monet informalistiset taiteilijat. Spontaanisuus liittyy varsinkin eurooppalaisessa tasismissa materiaalin ominaisuuksiin ja tekstuurin hyväksikäyttöön.

Informalismien spontaanisuuteen yhdistyi myös nopeus ja valinta. Nopeus korostui mm. Mathieun työskentelyssä. Työskentelyä ohjaa taiteilijan työskentelyn herättämät efektit ja se etenee taiteilijan tekemien valintojen kautta loppuun saakka. Informalismissa spontaanisuus merkitsee individualistista luomisprosessia, jossa prosessi on osa itse taideteosta. Työskentely on ainutkertaista ja usein myös nopeus yhdistyy suoritukseen. Spontaanisti alkanut työ etenee taiteilijan jonkinasteisen kontrollin ja valinnan kautta päätepisteeseen. Informalistille teoksen aloittaminen on seikkailu kohti tuntematonta ja arvaamatonta päämäärää.³⁸³ Informalismissa korostuu aktiivisuus, harkinnan, valinnan ja toiminnan samanaikaisuus. Taideteoksesta oli tullut toiminnan kenttä ja informalismien tärkein sisältö oli taiteilijan spontaani luomisprosessi. Sartren mukaan taide oli olennaisesti presentaatiota eikä representaatiota.

Sota oli ollut vaikuttamassa dadan syntyyn, surrealismien kehittymiseen, sotaa pakoon menneet taiteilijat vaikuttivat osaltaan abstraktin ekspressionismien muotoutumiseen, eksistentiaalinen taide, art brut ja myös informalismi liittyivät sodan kokemuksiin ja sodan jälkeisiin ahdistaviin ja pessimistisiin tunteihin. Sota ja sen aiheuttamat kärsimykset ja traumat ovat olleet syvästi vaikuttamassa 1900-luvun alkupuolen taiteeseen. Vaikka informalismiin ei sisällynyt suoraan poliittista toimintaa eikä päämääriä, lukeutui sen laajaan taiteilijapiiriin monia taiteilijoita, jotka välillisesti taiteensa kautta pohtivat ihmisen suhdetta ympäröivään elämään. Informalismien synty liittyi maailmassa vallinneen kylmän sodan aikakauteen, jossa myös taide joutui valtapolitiikan välineeksi. Informalismia on eri yhteyksissä pyritty tulkitsemaan kylmän sodan aseeksi ja varsinkin amerikkalaista abstraktia ekspressionismia on pidetty amerikkalaisen politiikan välineenä, jossa se on nähty "ilmaisun vapautena" avoimessa ja vapaassa yhteiskunnassa, joka on amerikkalaisen yhteiskunnan ihanne. Abstraktia ekspressionismia esiteltiin Euroopassa vuosina 1956–1958 suurissa amerikkalaisen taiteen näyttelyissä ja Venetsian biennaalesta 1948 lähtien kaikissa huomattavissa kansainvälisissä näyttelyissä.³⁸⁴

³⁸² Dempsey, 2003, 195.

³⁸³ Tapié piti taidetta nimenomaan seikkailuna, yksilöllisyyttä ja vapautta korostavana. (kirjoittajan huomautus). Kauko Lehtinen pitää taidetta seikkailuna. Hän on todennut: "Jokainen teos on oma seikkailunsa." Lehtisen tiedonanto 10.9.1990.

³⁸⁴ Wilson 2002, 419.

Informalismissa maalauksen tekstuurilla ja materiaalin ominaisuuksilla on erittäin korostunut osuus. Dubuffet'n figuratiivisissa teoksissa karkea pinta korosti siihen piirrettyjen figuurien kömpelöitä muotoja. Näistä teoksistaan hän käyttikin nimitystä art brut. Dubuffet ja Fautrier olivat taiteilijoita, jotka aloittivat materian autonomisuuden korostamisen maalauksissaan. Tätä suuntaa on kutsuttu materiaalimaalaukseksi.

Varsinkin eurooppalaiset, lähinnä ranskalaiset, espanjalaiset ja italialaiset olivat kiinnostuneet materiaalimaalauksen mahdollisuuksista. Informalismi materiaalimaalauksen piirissä korostettiin materiaalin merkitystä fyysisenä elementtinä ja sen ilmaisuvälineen itseisarvoa. Informalismi toi maalaukseen uusia teknisiä ratkaisuja. Fautrierin teoksissa materiaali ei ole irrallinen lisä, vaan teoksen perusta. Materiaalin käsittely antaa teokselle merkityksen. Antonio Tàpies'n (s. 1923) teoksissa tekstuurilla ja materiaalilla on ollut tärkeä merkitys. Hän valmisti yleensä maalaustensa pohjan hiekan, liiman ja värin sekoituksesta. Paksun massapinnan hän on muotoillut painelemalla, uurtamalla ja leikkaamalla tai värejä lisäämällä. Tàpiesin maalaukset tai oikeammin reliefit ovat todellista materiaalien runoutta. Niiden tunnelma on usein hiljainen, unohdukseen vaipunut. Teokset tuovat mieleen uurretun vanhan oven tai muurin. Pinta on lohkeillut, siihen on raaputettu jälkiä ja aika on haalistanut värejä.³⁸⁵

Italialaisen Alberto Burrin sotakokemuksiin viittaavissa *Sacco*-kuvin teosten symbolinen merkitys johtuu materiaalin käsittelystä, metamorfoosista. Burrin teoksissa repaleiset ja huonosti kokoon harsitut kankaat viittaavat Burrin omiin raskaisiin sotakokemuksiin. Hänen teoksissaan materiaali on kärsimyksen symboli.³⁸⁶ (kuva 78, 79) Informalismissa taiteen abstraktisuus – esittävyys polariteetti menetti ehdottoman luonteensa. Figuuri oli informalistisessa taiteessa alistetussa asemassa materiaalin nähden, muoto ei ole aina tunnistettavissa ja erotettavissa taustastaan. Myös tahraan tai juoksevaan väriin perustuvissa maalauksissa käytetään hyväksi materiaalin ominaisuuksia. Teokset esittävät tällöin maalaustapahtumaa; värien valumista, sekoittumista, leviämistä ja roiskumista. Materiaalin satunnaiset esiin tulevat ominaisuudet vaikuttavat teoksen rakenteeseen.

Michel Tapién (1909–1987) mukaan informalistisessa teoksessa on myös uudenlainen tiläkäsitys verrattuna aikaisempiin taidesuuntiin. Informalismissa ei ratkota tilaongelmia, sillä kuvan eri osat oman samanarvoisia. Dubuffet'n mielestä maalauksen tarkoitus on koristaa pintoja ja sillä on vain kaksi ulottuvuutta, ei syvyyttä. Pinnan tulee olla luonteensa mukaisesti olla kaksiulotteinen, eikä pyrkiä erehdyttävästi syvyytsvaikutelmaan.³⁸⁷ Dubuffet'n käsitys pin-

³⁸⁵ Gállego 1983, 74–75, 116–117. Tàpiesin työprosessi tallentuu avoimesti hänen teoksiinsa. Hän käyttää taitavasti myös tyhjää tilaa kiinalaisen ja japanilaisen taiteen tavoin. Tyhjiys antaa liikkeelle ja muotojen rytmille vapauden ja vastuksen. Tàpiesin taiteesta löytää yhtymäkohtia zeniläisyyteen. Tàpiesin teos *Dharmakaya* (1993) viittaa ns. koan-harjoitusten ensimmäiseen osaan, jossa paradoksien avulla oppilaan miinus tyhjennetään. (Valkonen, Markku 2007, 11.)

³⁸⁶ Passoni 1972, 6–8.

³⁸⁷ Dubuffet 1973, 48–49.

nasta kaksiulotteisena on avantgardistinen sikäli, että hänen figuratiiviset teoksensa eivät kuvaa figuureita tilassa, niin kuin on tehty renessanssista lähtien, vaan ne työntyvät reliefimäisesti eteenpäin luoden epämääräisen eteenpäin työntyvän tilan.

Tasismissa ja abstraktissa kalligrafiassa kuvassa on jäljellä keskus tai sommittelullinen painopiste, jossa kompositio muodostuu tyhjän tilan ja viivojen ja tahrojen välisestä suhteesta. Informalismsin kalligrafisessa suuntauksessa käytetään tyhjää tilaa osana kompositiota kuten Kaukoidän kalligrafiassa ja maalauksessa. Avoin tila ja sulkeutumaton tila kuuluvat myös informalismsin tila-käsityksiin. Wolsin monet teokset antavat vaikutelman, että kuva ei sulkeudu, vaan on ilman päätöstä fragmenttina jostain kokonaisuudesta. Avoin tila ja avoin muoto olivat informalismsin tärkeitä tunnuspiirteitä, jotka vapauttivat taiteilijat spontaaniin työskentelyyn, jossa taiteilija aktiivisesti ja kontrolloiden ohjaa materiaalia. Konkreettinen materiaali ilman representatiivisia ominaisuuksia oli informalismsin uusi alue ja lisä verrattuna aikaisempiin suuntauksiin. Informalismi toi fyysisen materiaalin sinänsä nimenomaan maalauksen aiheeksi. Tästä materiaalin todenmukaisuuden esittämisestä ei ollut pitkä matka uusrealistien esine- maailmaan. Informalismsin kiinnostus aineellista korostaviin pintarakenteisiin voimistui juuri 1950-luvun loppua kohti, ja sen voi nähdä oireena pyrkimyksestä takaisin kohti esittävää taidetta. Kollaasi ja assemblaasi olivat myös niitä esiasteita, joiden pohjalta Yhdysvaltain pop-taide ja Euroopan uusrealismi muokkaantuivat.³⁸⁸

Vuoden 1960 Venetsian biennaali esitteli Kurt Schwittersin edustamaa dadaa, joka oli Suomessa vähän tunnettua. Einari Vehmas kiinnitti kuitenkin huomiota informalistien dadasta omaksumiin piirteisiin:

”Dadaistien tapaan he (informalistit) voivat käyttää tauluissaan mitä erilaisimpia materiaaleja, eivät sentään merkillisiä esineitä ja niiden kappalaita, joilla dadaistit kerran hämmästyttivät maailmaa. Ei ollut siis sattuma, että Biennalessa oli mukana myös huomattavan saksalaisen dadaistin Kurt Schwittersin muistokokoelma.”³⁸⁹

Kansainvälinen informalismi jatkoi osaltaan dadan seikkailua taiteen maailmassa. Myös Tapién ’toisenlainen taide’ oli dadan tapaan enemmän asenne kuin tyyli, sen piiriin mahtui niin laaja taiteilijaryhmä. Informalismi toi taiteeseen vapauden, materiaalin tunnustamisen ja taiteilijan työskentelyprosessin osaksi taideteosta. Nämä väljät raamit sallivat juuri individualistisen taiteen tekemisen, mikä oli ollut myös eksistentiaalismin tavoitteena. Vaikka informalismista voi löytää dadaistisia piirteitä, se ei liity radikaalin historiallisen avantgarden piiriin. Informalismia voi pitää osana joko esteettistä tai formalistista avantgardea. Formalistisessa avantgardessa pääpaino oli muodon ja materiaalin uudistamisessa. Uudistukset tapahtuivat pääasiassa taiteen sisäisessä maailmassa.

³⁸⁸ Sinisalo 1990, 187.

³⁸⁹ Vehmas, E. J., 1960, 45.

5.2.1 Säkikangasta ja hajonnut kosmos – Ars 1961 Helsinki -näyttely

E. J. Vehmoksen mukaan Venetsian biennaalissa oltiin vuonna 1960 kahden tyylikauden rajalla, kubismista näkyi vielä jäännöksiä, mutta nousemassa oli uusi, päinvastainen pyrkimys, jossa ei ollut jäljellä mitään niistä perustekijöistä, joita on tähän asti oli pidetty taiteessa välttämättöminä. Hänen mukaansa oli syytä puhua melko täydellisestä maalaustaiteen kumouksesta. Esille oli tullut voimakkaasti informalismi, joka Vehmoksen mukaan kielsi muodon, sommitelun ja värin. Tässä uudessa suuntauksessa hylättiin kaikki ne maalaustaiteen peruspilarit, joihin klassismi oli perustunut. Nyt siirryttiin jälleen romantiikkaan, jota ilmaistiin täysin uudella tavalla.³⁹⁰

Informalismi-käsite vakiintui Suomeen ja sillä tarkoitetaan 1960-luvun vaihteessa Suomessa esille tullutta vapaamuotoista informalistista maalausta, jolla oli vankat kansainväliset esikuvat. Suomenkieleen yleisty termi vapaamuotoinen abstraktio, jota käytettiin geometrisen abstraktion vastakohtana. Erik Kruskopf on osuvasti käyttänyt nimitystä vapaamuotoinen kuvatessaan informalismin olemusta.³⁹¹ Sakari Saarikivi kirjoitti vuonna 1960:

”Viime vuosikymmen päättyi elävässä ja uutta etsivässä maalaustaiteessa tachismin ja spontanismin merkeissä. Tältä pohjalta pitäisi niiden ponnistaa, jotka haluavat pysytellä avantgarden riveissä.”³⁹²

E. J. Vehmoksen mukaan informalistista taidetta ei ole vaikea kuvailla ulkonaisesti, mutta sen henkisestä sisällöstä ja taiteellisesta tarkoituksesta ei pääse helposti selville. Vehmas käsittää informalismin täydellisenä maalaustaiteen kumouksena. Vaikkei jäljelle jää mitään aiemmista taiteen perustekijöistä, niin informalismi voi olla kaunista ja vaikuttaa katsojaan yhtä voimakkaasti kuin mikä tahansa taide ja ehkä myös vielä tehokkaammin, sillä se juuri oman aikamme ilmausta.³⁹³

Suomalaisista taiteilijoista Jaakko Sievänen (s. 1932), Laila Pullinen (s. 1933) ja Mauno Hartman tutustuivat ensimmäisinä informalismiin Venetsian biennaalissa vuonna 1958. Ars 1961 Helsinki -näyttely varsinaisesti vaikutti informalismin voimakkaaseen tuloon Suomeen. Informalismi ei enää ollut uusi suuntaus, vaan se oli vaikuttanut monissa maissa jo lähes kymmenen vuotta. Suomessa tämä suuntaus sai ällistyttävän nopean hyväksymisen ja sen piiriin liittyi laaja taiteilijajoukko. Suomessa ehkä koettiin vielä sodan jäkeistä alemmuudentta ja nyt haluttiin harpata kiinni menetetty aika ja päästä muiden Euroopan maiden kanssa samalle tasolle. Periferisyys - kansainvälisyys oli tuolloin keskeinen keskustelun aihe ja periferisyys koettiin ongelmana. Ongelmana oli vielä 1950-luvulla abstraktista taiteesta puhuminen ja konkretismin käsittely tuotti vaikeuksia.³⁹⁴ Suomessa informalismi liitettiin perinteiseen maisemaro-

³⁹⁰ Vehmas E. J., 1960, 43, 49–50.

³⁹¹ Kruskopf 1965, 8.

³⁹² Saarikivi, Sakari, Taiteilijan 65. vuosinäyttely. Helsingin Sanomat 31.1.1960.

³⁹³ Vehmas E. J., 1960, 49–50.

³⁹⁴ Karjalainen 1990, 182.

mantiikkaan ja sallislaiseen ekspressionismiin. Tyyli haluttiin nähdä sekä uudistajana että perinteen jatkajana, jolloin onnistuttiin sovittamaan yhteen 'kansallinen perinne' ja pitkään vieraaksi koettu nonfiguratiivinen modernismi. Suomessa informalismi oli suuntauksen jäljentämistä, ei sen avantgardistista luomista. Meillä ei ollut varsinaista taiteen etujoukkoa (avantgardea), vaan suunnan seuraajia. Informalismissa siirryttiin perinteisestä esittävästä maalaustavasta ei-esittävään ja maalaukselle riitti aiheeksi pelkkä maalauksena oleminen, joka oli uutta ajattelua maalaustaiteessamme.

Suomalainen taideyleisö tutustui vapaamuotoiseen ilmaisuun laajemmin Ars 1961 -näyttelyssä. Näyttely oli painottunut esittelemään italialaista ja espanjalaista informalismia sekä ns. Pariisin koulun taiteilijoita. Mukana olivat mm. Dubuffet, Manessier, Soulages, Bazaine, Fautrier, Zao Wou-Ki, Hartung, Vieira da Silva, Baj, Burri, Minguzzi, Grippa, Vasarely, Magnelli, Capogrossi, Fontana, Santomaso, Canogar ja Ferreras. Näyttelyn suomalaiset taiteilijat olivat Eila Hiltunen (1922–2003), Harry Kivijärvi, Kauko Räsänen (s. 1926), Kain Tapper, Aimo Tukiainen, Marjatta Weckström (s.1932), Lauri Ahlgrén (s. 1929), Yngve Bäck (1904–1990), Erik Enroth (1917–1975), Mauri Favén (1920–2006), Erkki Heikkilä (1933–1996), Ahti Lavonen (1928–1970), Anitra Lucander (1918–2000), Jaakko Sievänen (s. 1932), Esko Tirronen (s. 1939), Sam Vanni (1908–1992) ja Rafael Wardi (s. 1928) Suomessa ei ollut nähty aikaisemmin näin laaja kansainvälistä näyttelyä, eikä se mahtunutkaan kokonaisuudessaan Helsinkiin. Osa näyttelyä oli esillä Turussa, Tampereella, Hämeenlinnassa ja Jyväskylässä. Näyttelyn jakaminen eri osiin häiritsi varmaan kokonaisuutta, mutta näin myös Helsingin ulkopuolella saatiin nähdä samanaikaisesti eurooppalaista uudemmaa taidetta.³⁹⁵ Turussa nähtiin italialaisen taiteen kokoelma ja varsinkin italialaiset informalistit kiinnostivat, vaikka heidän teoksiaan kummasteltiin ja ihmeteltiin.³⁹⁶

Ars 1961 -näyttely herätti katsojissa sekä kriitikoissa hyvin monenlaisia mielipiteitä puolesta ja vastaan. Näin pohdiskeli Olavi Veistäjä:

"Moni varmaan hämmentyy, joku tuntee kykynsä nykytaiteen ymmärtämiseksi ole-mattomaksi ja joku luultavasti närkästyy ja pitää koko näyttelyä pelkkänä roskana tai ainakin sairaalloisen taiteen esittelynä. Tämä on ymmärrettävää, sillä kysymyksessä on miltei kokonaan nonfiguratiivisen taiteen valikoima, jonka teoksissa emme tapaa totunnaisia taiteen muotoja eli realismia, vaan uutta ' epämuotoista ilmaisu'. "³⁹⁷

Espanjan taiteen osasto oli esillä Jyväskylässä. Näyttelyn avajaispuheessaan E. J. Vehmas totesi:

"Esillä oleva taide on modernia. Jos me pääsemme sitä lähelle ja alamme tajuta töiden taiteellisia ja inhimillisiä arvoja, huomaamme, ettei kyseessä olekaan kokonaan uusi taide. Vain muoto on uusi, mutta perinteet ovat vanhat. Näistä siteistä menneisyyteen on hyvänä esimerkkinä Juan-Jose Tharrats'n maalaus Uusi kunnianosoitus Velázquezille, joka perustuu Velázquezin (1599–1660) Las Meninas -teokseen. Veh-

³⁹⁵ Ars 1961 Helsinki- näyttelyluettelo, 4, 17-36.

³⁹⁶ Villehartti, Veli, Italialaiset informalistit panneet "tuulemaan" Turun Taidemuseossa. Turun Sanomat 30.9.1961.

³⁹⁷ O. V-jä, Italian nykytaidetta Tampereella. Aamulehti 12.11.1961.

maksen mukaan Espanjan taide on tullut lähemmäksi ihmistä ja tahtoo päästä välittömään kosketukseen. Sen lähtökohta on usein luonnon elämys tai ihmisen sisäinen kokemus. Espanjan nykytaide on runoutta.”³⁹⁸

Näyttelyn arvioinneissa oli myös hyvin kriittisiä kannanottoja ja epäileviä pohdintoja. Nimimerkki O. B. kysyi: ”Romuako vai taidetta?” Hänen mukaansa useat näyttelyille asetetuista abstraktisista veistoksista

”muistuttivat ensi näkemältä romua...ruostuneiden hellanrenkaiden hinnat ovat suu-
resti kohonneet sen jälkeen, kun näyttelyissä on alkanut esiintyä ensi näkemältä ai-
van mielivaltaista muotoilua.”³⁹⁹

Myös monet taiteilijat ottivat kantaa näyttelyyn. Erkki Kulo-vesi (1885–1971) koki näyttelyn pettymyksenä, jota tosin muutamat tasokkaat taiteilijat piristivät. Häntä kiinnosti ainoastaan Ranskan osaston kaksi taiteilijaa: Alfred Manessier (1911–1993) ja Serge Poliakoff (1906–1969). Erkki Kulo-vesi ei innostunut suurikokoisista informalistisista maalauksista, vaan näki ne pääasiassa ”näyttelytöiksi”, jotka pyrkivät neliömetrein ja sensaatiokeinoin erottumaan näyttelyssä. Hän ei löytänyt informalismista aitoutta eikä henkistä syvyyttä, vain suurikokoisia koristeellisia pintasivellyksiä.⁴⁰⁰

Sam Vanni (1908–1992) pohti taiteen olemusta katsolessaan Ars 1961-näyttelyn tarjoamaa taidetta:

”Taiteen aluetta lienee inhimillisesti katsoen mahdoton rajata, mutta Ateneumia kiertäessä joutuu jatkuvasti selvittämään itselleen, mitä haluaa ja mitä ehdottomasti ei halua hyväksyä taiteeksi. Olen kenties jo homekorva, mutta omasta puolestani en voi nähdä mitään merkitystä kaikessa tässä kirkumisessa, sahaamisessa, takomisessa, naulaamisessa ja nahkan puhkomisessa...mutta luulen että mielenkiinto tähän materiaalikeräelmään katoaa hyvin pian, jos kaiken romun takaa ei löydetä uutta taiteellista ideaa... Nykyään nihilismi otetaan monella tavalla vakavasti.”⁴⁰¹

Vannin mielestä parhaita olivat Pariisin koulun taiteilijat Gustave Singier (1909–1984) ja Serge Poliakoff. Hän piti myös Magnellin, Capogrossin ja luonnollisesti Vasarelyn teoksista. Näyttelyssä oli Vannin teos *Contrapunctus* vuodelta 1959.

Juhana Blomstedt koki näyttelyn puolestaan kaaoksena eikä ihmeteltyt olenkaan, jos yleisö poistui näyttelystä entistäkin epävarmempana. Mutta Blomstedtin mukaan Suomi oli nyt ratkaisevasti avannut ovensa Euroopalle...”*olemme nyt ensi kertaa sodan jälkeen saaneet tuntea nenässämme yleiseurooppalaisen tuoksun*”.⁴⁰² Petra Uexküllin mielestä näyttelyyn olisi pitänyt Pariisin koulun edustajien sijaan tuoda Pariisin neorealistien tuotteita tai vaikkapa Mattan teoksia. ”Neorealistit kiinnostavat puoliksi syödyn aterian – joskus jopa tuolinkin kan-

³⁹⁸ Vehmas, E. J., Espanjan nykytaiteen näyttely Jyväskylässä. Aamulehti 30.10.1961.

³⁹⁹ O. B., Ars - 1961 Näyttely II, Karjala 2.11.1961.

⁴⁰⁰ Kulo-vesi, Erkki, Mitä olen nyt Ateneumista saanut? Suomen Sosiaalidemokraatti 11.11.1961.

⁴⁰¹ Vanni, Sam, Mitä olen nyt Ateneumista saanut? Suomen Sosiaalidemokraatti 11.11.1961.

⁴⁰² Blomstedt, Juhana, Mitä olen nyt Ateneumista saanut? Suomen Sosiaalidemokraatti 17.11.1961.

kaaseen”.⁴⁰³ Uexküll viittaa Rauschenbergin näyttelyyn sekä Spoerrin assemblaaseihin. Ars 1961 -näyttelyssä hän kaipaisi uudempaa ja rohkeampaa linjaa, mutta arvostellessaan Kauko Lehtisen näyttelyä hän moitti taiteilijaa juuri näistä uusrealismiin viittaavista materiaalikokeiluista. Ars 1961 -näyttely esittelikin teoksia peräti 1940-luvulta lähtien eikä keskittynyt sen hetken uusimpaan taiteeseen. Useimpien arvostelijoiden mukaan Espanjan osasto oli kaikkein mielenkiintoinen ja varsinkin espanjalaiset maalarit koettiin uutta luovina ja innostavina. Heidän materiaalimaalauksensa otettiin innostuneesti vastaan. Italian osaston kuvanveistäjät oli mielenkiinnon kohteena sekä Alberto Burrin teokset *Säkkikangasta* ja *Punaista* sekä *Plastinen hiillytys* ja Enrico Baj’n (1924–2003) *Kennaalit* herättivät monenlaisia kannanottoja.

Näyttelyssä oli mukana Suomen osasto, mitä kaikki eivät ymmärtäneet. Olli Valkosen mielestä Suomen osasto ei ollut kuitenkaan aivan heikko vaan hajanainen. Eila Hiltusen, Aimo Tukiaisen, Kauko Räsäsen ja Kain Tapperin teokset kestivät hyvin kansainvälisen vertailun. Samoin myös Sam Vannin, Ahti Lavosen, Erkki Heikkilän, Jaakko Sieväsen ja Esko Tirrosen maalaukset olivat omassa tyyliinsään vertailukelpoisia kansainväliseen taiteeseen. Jopa Rafael Wardin (s. 1928) väri-iloiset teokset kestivät yllättävän hyvin tummanpuhuvan modernismin keskellä.⁴⁰⁴ Ahti Susiluoto ei hyväksynyt suomalaisista muita kuin Sam Vannin ja hänen mukaansa esim. Jaakko Sieväsen pateettiset kankaat voisivat hyvinkin olla rumien kangasmallien alkuluonnoksia.⁴⁰⁵ Myös E. J. Vehmaksen mukaan suomalaisten osastolla oli hyviä teoksia ja ne kestivät hyvin kansainvälisessä seurassa. Lauri Ahlgrénin maalaukset olivat esteettisesti kaunista värimaalausta ja hänen valon tutkintansa oli herkistynyt entisestään. Rafael Wardin teokset sopivat hyvin myös Vehmaksen mielestä abstraktien teosten yhteyteen. Lähimpänä ulkomaisten osastojen henkeä ja pyrkimyksiä olivat Ahti Lavosen teokset, ne olisivat sopineet vaikka espanjalaisten taiteilijoiden ryhmään⁴⁰⁶, johon myös Lehtisen ensimmäisen yksityisnäyttelyn teokset olisivat hyvin sopineet.

Ars 1961 -näyttelyä arvosteltiin laajasti ja positiivisesti, vaikka joitakin yksittäisiä taideteoksia moitittiinkin. Varsinkin voimakkaat materiaalimaalaukset herättivät keskustelua ja teosten abstraktisuus koettiin vaikeaksi ymmärtää. Ars 1961 -näyttelyn nähtiin myös peilaavan laajempia ajan ongelmia ja ihmisen kokemuspiirin laajentumista uusien tieteellisten löytöjen ilmaantuessa. O.B:n mukaan:

”Ars-61 näyttely on ennen kaikkea esimerkki siitä, että sekasortoinen maailma ydinräjähdysten ilmenee sekasortoisena myös taiteessa. En jaksa ajatella, että koko maailman taide olisi tuomittu muuttumaan yksinomaan rajattoman siveltimen vapauden ja rajattomien tunneailahdelujen muodostamaksi vyyhdeksi. Eiköhän jälleen palattane naturan pohjalle?”⁴⁰⁷

⁴⁰³ Uexküll, Petra, Ars 1961 Helsinki. Ilta-Sanommat 24.10.1961.

⁴⁰⁴ Valkonen, Olli, Ars 1961 Helsinki, II, Ecole de Paris. Helsingin Sanomat 29.10.1961.

⁴⁰⁵ Susiluoto, Ahti, Tämän vuosisadan valo: Ars- 61 avattu. Ylioppilaslehti. 20.10.1961.

⁴⁰⁶ Vehmas, E.J., Eurooppalainen modernismi Suomessa. Uusi Suomi 15.10.1961

⁴⁰⁷ O. B. Ars - 1961 Näyttely II. Karjala 2.11.1961.

Ars 1961 -näyttelyä luonnehdittiin mm. otsikoilla: Aikamme kuvajainen taiteen virrassa, Nykymaailman muotokuva, Hajonnut kosmos, Taiteilijan avaruusmatka, Avaruusmatka taltalla ja siveltimellä Ateneumissa, Taiteen omituiset uudet kasvot, Seikkailu taidenäyttelyssä ja Taiteen ryteikköä Ateneumissa. Nämä otsikot viittaavat, että näyttelyn katsoja tunsivat olevansa uuden ja oudon taiteen edessä. Kysymys 'mitä taide on?' sisältyi moneen pohdiskelevaan kirjoitukseen. Viikkosanomien toimittaja pohdiskeli:

"Mitä taide on? Se oli ennen ihanteellisia maisemia, näköisiä muotokuvia ja rauhallisia asetelmia. Nyt se on värejä ilman muotoa. Se on poltettu nahka, jonka aukoista musta kangas pilkottaa. Se on ohuita silkkipaperisuikaleita ja tyllinpalasia taidokkaasti päällekkäin liimattuna. Se on kaarnalevyjä ja säkkikangasta ja rautanauloista rakennettu veistos. Se liimaa kenraalin silmän paikalle kellotaulun ja nenäksi markkinapallon. Se vetää viivat partakoneenterällä ja puhkoo kankaan rautanaulalla. Se käyttää materiaalina tavallista hiekkaa ja sahaa laudoista taiteellisen sanomansa. Se ihmetyttää ja miellyttää, se ihastuttaa ja huvittaa."⁴⁰⁸

Selityksen löytäminen tälle uudelle taiteelle ja muodon vapaudelle saattoi löytyä uudesta maailmankuvasta, avaruuden valloittamisesta, ydinhiukkasten tutkimisesta ja mikrokosmoksen maailmasta.

Lassi Nummi pohti Ars 1961 -näyttelyn tiimoilta uutta materiaalitunnetta ja maailmankuvan suhdetta. Uudella materiaalitunteella oli kosketuskohtia myös muuttuvaan maailmankuvaamme, sillä fyysinen maailmankuva kokonaisuudessaan oli muuttunut hienommaksi, monisäikeisemmäksi. Ihminen halusi kuitenkin hallita mikro- ja makrokosmosta myös emotionaalisesti, aistein ja vaistoin. Karkea ja tyly materiaalivirtaus tarkoitti myös tarvetta löytää suora kosketus elämän yksinkertaisiin, karkeisiin ja karkeudessaan yleviin alkuvoimiin. Hän kutsui tätä tarvetta dionyysiseksi tarpeeksi; vapahduksen tarpeeksi, joka ilmeni kaipuuna primitiivisyyteen. Tämä pyrkimys oli hänen mukaansa tullut esiin jo kirjallisuuden, teatterin ja musiikin eksistentialismissa ja kuvataiteessa tämä "materiaalinen" luonne toi tämän tarpeen välittömästi esiin. Lassi Nummi ei kuitenkaan suinkaan hyväksynyt kaikkia Ars 1961 -näyttelyssä olleita teoksia taiteeksi. Hän kirjoitti kokeneensa näyttelyssä epäelämyksiä sekä yhtä ja toista epätaidetta. Hän otti esimerkiksi Roberto Crippan (1921–1972) kollaasin puolelle *Runoilija* sekä Agenore Fabbrin (1911–1998) pronssiveistoksen *Huomispäivän ihminen ja Saalis*.

"Mitä pökökkelön palasista ja sanomalehdistä komponoituun maalaukseen Runoilija tulee, voin vain todeta, ettei tuntemissani runoilijoissa ole yhtään lähimainkaan sen näköistä; tuskinpa edes henkisesti. Otan myös vapauden kuvitella, ettei tulevaisuuden ihminen sittenkään ole aivan sellainen, kuin Ateneumin oven pielessä seissyt, näyttelyluettelon kanteen kuvattu veistos väitti; vitsinä, varoituksena se kuitenkin puhui tehokkaasti, niin kuin muuten saman veistäjän, Fabbrin, toinenkin pronssityö, animaalisena kammottava hyönteiskuva 'Saalis'."⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Nykymaailman muotokuva, Ars - 61 Helsingin Ateneumissa. Viikko Sanomat 13.10.1961.

⁴⁰⁹ Nummi, Lassi, Aikamme kuvajainen taiteen virrassa, Jälkimmäisiä Ars 1961 Helsinki näyttelyn johdosta. Kauppalehti 25.11.1961.

Ihmisen suhdetta mikro- ja makrokosmukseen pohti myös Eila Pajastie:

”Hahmoton avaruus, pilvirykelmät, räjähdykset, väkivaltaisten voimien yhteentörmäykset ovat niitä mielteitä, joita ajankohtaiset maalaukset kaikkialla nykymaailmassa herättävät. Ihminen on kadonnut, huvennut näkymättömäksi tomuhiukkaseksi tässä makrokosmoksessa. Makrokosmoksen vastapainona taiteilija etsii turvaa, alkuperää; maaemon syyliä mikrokosmoksesta. Kallion rapautunut, rosainen pinta, kivien uurteet, sammal ja jäkälä, näiden lomassa puikkelehtivat liskon nahka, perhosen siivet yötaivasta vasten – nämä ovat niitä mikrokosmisia mietteitä, joita informalistien maalaukset herättävät läheltä katsottuna – samat maalaukset, jotka välimatkan päästä saattavat tuoda mieleen maailmankaikkeuden makrokosmoksen.”⁴¹⁰

Ars 1961 -näyttelyn arvosteluissa tulee esiin se, ettei Suomessa oltu valmiita hyväksymään abstraktia ilmaisua eikä vieraiden materiaalien käyttöä taiteessa. Monet kriitikotkin innostuivat eniten Pariisiin koulun taiteilijoista, jotka olivat tuttuja ja edustivat modernismin harmonista linjaa. Suomesta puuttuivat kokemukset historiallisen avantgarden radikaaleista suuntauksista, joten uusi informalistinen taide materiaalimaalauksineen ja vapaine muotoineen oli ensimmäinen neoavantgardistinen suuntaus, joka ravisteli taidettamme perusteellisemmin.

Näyttely oli taideyleisölle uusi kokemus, joten se herätti keskustelua taiteen olemuksesta, merkityksestä, muutoksen suunnasta ja taiteilijan tehtävästä. Kuvaavaa on nimimerkki Luukaksen kokemus näyttelyssä käynnistä.

”Kysyin yhdeltä vahtimestarilta, vai mikä näyttelyn komisaario lienee ollut, että mitä tämä nykyinen taide oikein on, kun ei ole yhtään semmoista kuin Edelfeltin tai Gallen-Kallelan, mutta siitä huolimatta tämmöisestä tavallisesta tolvanastakin on sitä jännittävää ja hauskaa katsella. Hän näytti luettelon alkulauseesta paikkaa, jossa sanottiin, että nykytaiteen olemus on seikkailua. Ja se on totisesti paikalleen sanottu. Kun tulin ulos Ateneumista oli minulla sellainen tunne, että olin kokenut jotain merkittäviä – melkein yhtä kovaa kuin sodassa, mutta paljon miellyttävämpää.”⁴¹¹

H. A-o Kansan Uutisissa totesi puolestaan, että tämän ”seikkailun” eittämätön opetus on että vanhat hyvät käsityöläistäidot, kuten maalaus ja rappaus elävät. ”Mutta jää hiljainen kysymys, missä on taiteilija tässä muovin ja muurilaastin maailmassa?”⁴¹² Mutta Ahti Lavosella ja Mauri Favénilla oli vastaus materiaalimaalauksen puolesta. Lavonen kirjoitti materiaamaalauksesta näin juhlavasti:

”Materiaalissa sinänsä voi olla jalous, väri tai rakenne, jota ei voi tavoittaa millään muulla tavalla. Silloin sitä voi käyttää maalauksessa, joka edelleen on maalaus, vaikkei sitä ole toteutettu siveltimellä. Tällainen jalous voi olla vaikka vanhassa kankaanpalassa, eikä taiteilijalla ole mitään syytä olla käyttämättä sitä. Tuntuu että maalaus on kulkemassa kohti hiljaisuutta, taukoa. Kuva haluaa tuoda esiin hiljaisuudessa piilevän elämän, ja tämä saavutetaan juuri niin että annetaan materiaalin itsensä puhua.”⁴¹³

⁴¹⁰ Pajastie 1961, 3.

⁴¹¹ Luukas, Ars 1961 Helsinki, Seikkailu taidenäyttelyssä. Elanto 22/1961.

⁴¹² H. A-o, Seikkailu Ateneumissa. Kansan Uutiset 29.10.1961.

⁴¹³ Lavonen, Ahti, Trasor och tidningspapper konstens materialdemokrati. Hufvudstadsbladet 2.11.1961.

Lavonen puolusti myös uusrealismia, johon hän tutustui 1960-luvun alussa Pariisissa. Myös Mauri Favén piti tärkeänä materiaalien omaa kauneutta ja niiden itsenäistä asemaa taideteoksessa.”⁴¹⁴

Ars 1961 -näyttelyn yhteydessä käyty laaja keskustelu oli jatkoa suomalaisen taiteen modernismi-keskustelulle, jossa nyt oli vastakkain vapaa ja geometrinen abstraktio, informalismi ja konstruktivismi⁴¹⁵. Lisäksi keskustelua käytiin informalistien käyttämistä epätavallisista materiaaleista, niiden yhdistelmistä sekä uusista tekniikoista. Ars 1961 -näyttely tuli merkitsemään vapaamuotoisen abstraktin ja informalistisen taiteen omaksumisena suomalaiseen taidemaailmaan. Olavi Valavuoren mukaan

”merkityksellistä kuitenkin oli, että modernismi tunkeutui sen täydellisen välinpitämättömyyden muurin läpi, joka sitä tähän asti oli meillä ympäröinyt... Tärkeää on, että taide koskettaa, saa yhteyden katsojaan.”⁴¹⁶

5.2.2 Pilven ja kiven hehkua - suomalaisen informalismin piirteitä

Kauko Lehtisen Pinxin yksityisnäyttelyn arvostelut olivat pääasiassa myönteisiä, mitä selittänee osaltaan Ars 1961 -näyttelyn ympärillä käyty keskustelu. Ars 1961 -näyttelyssä esillä ollut kuvanveisto ja jotkut materiaalimaalaukset olivat Lehtisen taiteeseen nähden voimakkaampia ja shokeeraavampia, mutta verrattuna Suomen osastoon Lehtisen näyttely saattoi vaikuttaa avantgardistisemmalta ja uutta luovemmalta. Martti Airion mukaan Lehtisen näyttely oli jopa rajumpi kuin Ars 1961 -näyttely.⁴¹⁷ Lehtisen omaksuma spontanismi ja välitön työskentely samoin kuin esineellisyyttä korostava kollaasi-tekniikan monipuolinen käyttö, antoivat Lehtisen taiteelle uudenlaisen ilmeen, joka erottui persoonallisena tyylinä informalismin monimuotoisessa ilmaisussa.

Lehtisen suhde aikansa informalismiin on problemaattinen sikäli, että monet hänen teoksistaan muistuttavat erehdyttävästi informalistista maalausta. Myös taidekritiikki määritteli usein Lehtisen taiteen informalistiseksi. Siitä löytyy abstrakti informalistinen muoto, spontanistinen toteuttamistapa ja materiaalimaalauksen ominaisuudet sekä kollaasi-tekniikan käyttö. Lehtisen taiteessa on runsaasti informalistisia ominaisuuksia, mutta työskentelyn lähtökohdat eroavat informalistien työskentelytavasta. Lehtiselle itse työskentelyprosessi ei ole osa taideteosta vaan ainoastaan väline päämäärään pääsemiseksi. Työskentelyn tarkoituksena on tehdä taideteos, itse tekemisessä ei ole mitään taiteellista. Lehtinen työskentelee käsityöläisen tavoin, eikä siihen sisälly mitään syvempää tunnelatausta eikä mystifiointia. Hän ei saavuta Pollockin 'shamanistista' olotilaa, vaikka käyttää tämän dripping-tekniikkaa eikä lähesty spontanismissaan Micheux'n surrealistista kirjoitusta, joka tulkitsee taiteilijan mielenliikkeitä

⁴¹⁴ Favén, Mauri, *Trasor och tidningspapper konstens materialdemokrati*. Hufvudstadsbladet 2.11.1961.

⁴¹⁵ Informalismi jatkoi keskustelua, joka oli jo alkanut 1900-luvun alkupuolella. Kiistoja käytiin esim. marraskuulaisten ekspressionismista, lokakuulaisuudesta ja septimiläisestä väritäiteestä ja jne.

⁴¹⁶ Valavuori 1962, s. 28.

⁴¹⁷ Airio, Ei otsikkoa. Kauko Lehtisen arkisto.

spontaanina tapahtumana. Silti Lehtinen on lähempänä kansainvälistä informalismia kuin suomalaista informalismia. Lehtisen taiteesta puuttuu suomalaiseen informalismiin liittyvä arkaainen ja romanttinen suhde luontoon ja luonnon elementeillä tunnelmointi. Suomessa tietoinen arkaismi oli osa informalismin ydintä. Soili Sinisaloon mukaan informalismiin sisältynyt luontoon yhtymisen ajatus ja tunne elämän virran mystisestä liikkeestä vaikutti mm. luonnonmateriaalien, kiven ja puun käyttöön 1960-luvun uutta luovassa taiteessa. Kain Tap- per, Harry Kivijärvi ja Mauno Hartman kuvasivat suomalaista arkaismia teok- sissaan.⁴¹⁸

Erkki Heikkilän taiteen lähtökohtana oli ilmaista luonnon syvää mysti- syyttä ja elämän salattuja ominaisuuksia. Hän on todennut:

*" Ihminen ja luonto ovat syvimmissä mielessä yhtä...on palauduttava alkuun, siihen ti- laan, jolloin ihminen on vasta syntymässä... Tämä kaikki on kallioissa luettavissa, kun niit- tä tutkii. Se heijastuu niistä, vaikka tapahtumat ovat perin juurin kaukaisia ja puhuvat vain hiljaisuudellaan."*⁴¹⁹

Myös Jaakko Somersalo (1916–1966) totesi:

*"Informalisteilla...kaikki muodot perustuvat luontoon. Muotoja on niin vähän, että niiden yhdistelemiselläkään ei päästä uusille alueille. Taiteilijat ovat oman etsintänsä tuloksena löytäneet muotomaailman, joka vastaa mikroskooppikuvissa näkyvää maailmaa. Taiteen murros perustuu tietysti suurelta osin siihen, että on opittu ajatte- lemaan luonnosta eri tavalla kuin ennen."*⁴²⁰

Ahti Lavonen puolestaan kirjoitti kauniisti luonnon ja taiteen yhteydestä ku- vaillessaan Pariisin taide-antia kesällä 1961. Hänen mukaansa

*"Aineen runollisuus ja ainetehosteiden tajuaminen tuovat tämän päivän maalaustaiteen lähelle niitä vaikutelmia, joita luonto niin rikkaana tarjoaa. Me voimme moder- nin maalaustaiteen pintarakenteissa aistia maan, pilven tai kivien hehkua. Me voimme nähdä pienenpienen rakenteitten kuviomaailman tai laakeat vedenomaiset tyynnet pinnat, joista korosteet nousevat kuin kivet veden huuhtomalla rantahietikolta."*⁴²¹

Vehmas liitti myös informalistien luontosuhteeseen ajan käsitteen. Hänen mu- kaansa informalistit käsittävät ajan luonnon loppumattomana kiertokulkuna:

*"Heidän (informalistien) aikansa ei kuitenkaan ole kronologista aikaa, jota voidaan mitata kellolla tai ihmisellä, vaan se on jatkuvaa kestoaa, duréeta, ajan virtaa, jolle ei ole alkua eikä loppua ja jonka äärettömässä ikuisuudessa maailmat ja elävät olennot ajelehtivat ja ovat itse samaa ajan virtaa. Siihen kuuluu menneisyys että tulevai- suus."*⁴²²

⁴¹⁸ Sinisalo 1990, 190.

⁴¹⁹ Heikkilä, Erkki, Taiteilijan tehtävä on ihmeiden jatkuva kokeminen. Jyväskylän Sa- nomat 23.8.1961.

⁴²⁰ Suhonen, Pekka, Jaakko Somersalo – punaisia maalauksia, uuden etsintää informa- lismien tiellä. Uusi Suomi 5.3.1961.

⁴²¹ Lavonen, Ahti, Maalaustaiteen profiili tämän hetken Pariisissa. Uusi Suomi 23.7.1961

⁴²² Vehmas, 1960, s. 52.

Vehmas on tässä ajatuksessaan hyvin lähellä zeniläistä ajankäsitystä ikuisesta nykyhetkestä.

Informalismi toi suomalaiseen maalaustaiteen tekniikkaan uutta ottamalla käyttöön paksun maalipinnan ja maaliaineeseen sekoitettavat muut materiaalit kuten hiekan ja laastin, joilla saatiin aikaan reliefimäinen pinta. Maalaus irtaantui tasaisesta pinnasta ja kurottautui ulospäin todelliseen tilaan. Taiteilijat tekivät monenlaisia materiaalikokeiluja, kankaan pinnalle voitiin lisätä irrallisia materiaaleja ja esineitä. Myös Kauko Lehtisen 1960-luvun alkupuolen teoksissa on usein reliefimäinen pinta, pintaan kiinnitettyjä esineitä ja erilaisia materiaaleja. Kansainvälinen informalismi hylkäsi muodon, aiheen ja sommittelun. Suomalaisten informalistien teoksissa säilyy useimmiten selkeä pinnan jäsenitys ja jonkinlainen 'hahmollisuus' aihe/tausta jakoineen. Myöskään informalismiin kuuluva spontanismi ei Suomessa merkinnyt yleensä samaa tietoisien harkinnan ja etukäteissuunnitelman hylkäämistä kuin esim. Pollockin tekniikassa. Lehtisen käyttämä Pollock-tekniikka oli suoraan maalipurkkiin tehdyistä reistä ruiskimista. Osa oli sattumaa ja osa oli harkittua värin suuntaamista haluttuihin kohtiin. Vain harvat suomalaiset informalistit tekivät merkittäviä materiaalikokeiluja. Yleensä heille riitti teosten suuri koko ja teosten maalauksellisuus, jossa väripinta saattoi esiintyä kohopintana.

Suomalaisista informalisteista Reino Hietasen 1960-luvun teokset ovat lähellä Kauko Lehtisen taidetta ja työskentelytapaa. Hietanen kuvaa työskentelyään: *"En pysty etukäteen ratkaisemaan kaikkea, usein työnkulku riippuu siitä, mitä kankaalle tulee, ehkä se on spontanismia. Silloin on mentävä siihen, mihin työ vie."*⁴²³ Hietanen etsi työskentelyssään jatkuvasti uusia ilmaisutapoja erilaisten kollaasiratkaisujen muodossa. Hänelle on ominaista tekstuurin ja struktuurin yhdistäminen siten, että koosteena lisätty materiaali myös muotonsa avulla palvelee maalausta. Lehtinen on käyttänyt tätä samaa menetelmää kollaaseissaan. Hietastakaan ei kiinnostanut sellaiset dadaan viittaavat keinot, joissa esine tai materiaali sellaisenaan siirretään uuteen yhteyteen samalla kun aikaisempi käyttötarkoitus jätetään näkyville. Hietasen koosteita voidaankin pitää materiaalikollaaseina, joilla on puhtaasti visuaalinen tehtävä. Kollaasi-tekniikkaan liittyvä sattumanvaraisuus ja yllätyksellisyys kiinnostivat häntä.⁴²⁴ Hietasen maalauksissa esiintyvät tiheät ja ryöppyävät muodot ja vauhdikkaasti kulkeva viiva synnyttävät mielikuvia orgaanisesta luonnosta, kasveista ja henkilöhahmoista. Ne ovat hyvin vaistonvaraisesti tehtyjä, mutta pyrkivät sommittelulliseen tasapainoon ja niihin on lisätyt tussipiirtimen jäljet ovat vapaan kalligrafisia (kuva 175).⁴²⁵ Soili Sinisaloon mukaan Hietasen 1960-luvun alun spontanismi, materiaalikokeilut ja 'automaattinen kirjoitus' jäivät lajissaan melko yksinäiseksi Suomessa. Hietasen taide oli likeisimmässä yhteydessä New Yorkin koulukuntaan kuin kenenkään toisen suomalaisen tuonaikainen taide.⁴²⁶ Hietanen ei

⁴²³ Uexküll, Petra, Agoran kolmas. Ilta-Sanomien 22.10.1963.

⁴²⁴ Reino Hietasen suullinen tiedonanto 15.3.2005. Hietanen on työskennellyt hyvin vaistonvaraisesti, ei minkään koulukunnan tai suunnan mukaisesti.

⁴²⁵ Valorinta 1986, 9.

⁴²⁶ Sinisalo 1990, 187. Leena Peltolan mukaan Hietasen 1960-luvun alun teokset ovat luonteeltaan ekspressionistis-informalistisia. (Peltola 1989, 34.) Olli Valkonen pitää

kuitenkaan ollut sen paremmin perillä amerikkalaisista suuntauksista kuin muutkaan taiteilijat 1960-luvun vaihteessa. Hän on kertonut saaneensa vaikutteet lähinnä taidelehtien välityksellä ja työskennelleensä vaistonvaraisesti omien tuntemustensa ohjaamana.⁴²⁷

Ahti Lavoselle informalismin aineellisuus merkitsi enemmän kuin useimmille muille suomalaisille tämän suunnan maalareille. Lavonen oli kokenut vuoden 1960 Venetsian biennaalin hyvin innostava. Hän alkoi käyttää karheaa, suurta laastipintaa Tapietin tavoin tai rakentaa kollaasia jättömateriaalista; säkeistä, rievuista tai muusta ajan syömästä materiaalista.⁴²⁸ Näiden teosten esikuva löytyy Burrin materiaaliteoksista. Lavonen pyrki herättämään katsojassa tunteen materiaalin läheisyydestä ja olemuksesta, minkä tuli esittää itseään ja muuttua kuvaksi jostakin tuntemattomasta.⁴²⁹ Lavonen liitti maalauksiinsa myös ajan tuntemuksen, joka ilmeni pinnan heijastuksissa katseen seurattessa syntyvää, muuttuvaa ja elävää pintaa.

Kimmo Kaivannon 1960-luvun alun informalistiset maisemat kuvaavat suomalaisen informalismin runollista, romanttista ja maalauksellista pyrkimystä. Sinisalo näkee Kaivannon maisemissa sukulaisuutta kiinalaiseen maalaus- ja kalligrafiaperinteeseen sekä Zao Wou-Ki'n lyyrisiin sielunmaisemiin että myös yhteyksiä Pierre Soulages'in voimakkaisiin vetoihin.⁴³⁰ Kaivannon lähtökohta eroaa "näkyttömän" ideaalin maalaamisessa siten, että hänellä on usein lähtökohtana realistinen aihe; suomalainen luonto järvineen, jota hän on käsitellyt spontaanisti abstrahoiden.

Hietasen vuosikymmenen alun teoksia informalismin piiriin kuuluvina, mutta pitää myöhempiä viivamaisia teoksia ekspresionistisina (Valkonen 1969, 1.) Hietasta oli vaikea sijoittaa suoraan mihinkään koulukuntaan. Hänen teoksensa liitettiin ekspresionismiin, spontanismiin, tasismiin ja amerikkalaiseen ekspresionismiin, lähinnä Willem de Kooningiin. (Aartomaa 2002, 7.) Samoin myös Kauko Lehtisen taiteessa nähtiin sukulaisuutta näihin suuntauksiin ja myös hänen taidettaan oli vaikea sijoittaa tietyn suuntauksen piiriin.

⁴²⁷ Reino Hietasen tiedonanto 15.3.2005.

⁴²⁸ Maija Lavosen kertoman mukaan Ahti Lavonen "oli sellainen roskisdykkari ja esimerkiksi maalauksiaan varten hän keräsi kankaanpaloja, kaikkea poisheitettyä, mitä kotipiirissä sattui olemaan. Häntä kiinnostivat myös vanhat sanomalehdet, erityisesti Italiassa ja Ranskassa. Niistä saattoi löytää kivoja värejä ja erityyppistä painojälkeä kuin Suomessa." (Kivirinta, Marja- Terttu, Tästä alkoi uusi taide. Helsingin Sanomat 19.8.2004.)

⁴²⁹ Lindgren 2004, 8. Lavosen maalaukset *Maalaus 2, 1960, Musta maalaus no 4 ja Maalaus no 10* ovat hyviä esimerkkejä Lavosen informalistisesta materiaalimaalauksesta, jossa Lavosen materiaaliestetiikka toi esiin hänen kiinnostuksensa materiaalin ilmaisulliseen voimaan. Lavosen tavoin myös Kauko Lehtinen kiinnostui Burrin kollaasimaisesta materiaalimaalauksesta, ja pyrki omissa 1960-luvun maalauksissaan samaan voimakkaaseen materiaalin esiin tuomiseen. Myös Lavosen vapaassa uudessa ilmaisussa oli läsnä voimakas luonnon kokemus kuten myös muilla suomalaisilla informalisteilla. Erik Kruskopfin lyyrinen luonnehdinta Lavosen valkeista maalauksista tavoittaa osuvasti Lavosen materiaalimaalauksen elävyyden ja vahvan luonnontunteen. Kruskopf kirjoittaa: "Valkea kehys synnyttää sukeutuneisuuden tunnun. On kuin istuisi ikkunan takana, täydellisessä hiljaisuudessa, kun ulkona hiljalleen sataa vettä tai lunta, puunoksat ovat ehkä huurteessa tai ikkunalasissa on jääkukkasia." (Kruskopf 1986a, 6.)

⁴³⁰ Sinisalo, 1990, 186.

Lehtisen 1960-luvun taiteen murroksessa oli hyvin samansuuntaisia muutoksia kuin monien suomalaisten informalistien taiteessa. Lehtinen ei ollut nähnyt Venetsian biennaaleja, mutta hän näki Pariisissa vastaavaa taidetta sekä myös informalismin uudempia suuntauksia. Lavosen tavoin Lehtinen koki taideoksen synnyn seikkailuna, jossa sattumalla oli tärkeä merkitys hänen taiteessaan. Lavonen oli Pariisissa kesällä 1961 ja seurasi Pariisin taide-elämää ja sai sieltä Lehtisen tavoin uusimpia vaikutteita työskentelyynsä. Pariisiin oli syntynyt kansainvälinen avantgardismi, joka osallistuivat amerikkalaiset, espanjalaiset, japanilaiset, saksalaiset, kiinalaiset, italialaiset ja englantilaiset yhdessä ranskalaisten kanssa. Lavosen mukaan Pariisissa elettiin rikasta ja luovaa vaihetta, jossa hän havaitsi kaksi päävirtausta: mathieumaisen, subjektiivisen kuvioabstraktion, käden liikkeisiin ja aisteihin perustuvan ajattelu- ja ilmaisutavan ja toisena keskeisenä suuntauksena hän näki lähinnä espanjalaisen Tàpiesin edustaman materiaalin rakenteen kauneutta ja sen objektiivista sisältöä voimakkaasti jäsentelevän ajattelun. Näiden kahden pääsuunnan vuorovaiikutuksesta Lavosen mukaan syntyi sen hetken moderni maalaus.⁴³¹

Myös Suomessa tapahtui myös 1960-luvun vaihteessa hyvin syvälinen muutos. Markku Valkosen mukaan taiteen paradigma muuttui rajummin kuin koskaan aikaisemmin itsenäisen Suomen historiassa. Muutokset näkyivät selvimmän julkisten taideteosten vastaanottamisessa. Aimo Tukiaisen *Vaienneen linnakkeen* (1960, muistomerkki) informalistinen tyyli aiheutti shokin. Samoin Kauko Räsäsen *Enkeli* (1960) ja Kain Tapperin alttarireliefi *Golgatan kallio* (1962) saivat tyrmistyneen ja kielteisen vastaanoton.⁴³² Suomessa oli kuitenkin syntyneessä uusi sukupolvi, joka irtaantui esittävästä kuvasta 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Nämä taiteilijat olivat matkustelleet Ranskassa, Italiassa ja Espanjassa ja nähneet ajankohtaista kansainvälistä maalaus- ja veistotaideita ja omaksuivat nämä uudet vaikutteet omaan työskentelyynsä. Ahti Lavonen, Kain Tapper ja Esko Tirronen olivat ensimmäiset suomalaiset taiteilijat, jotka olivat esillä Venetsian biennaalin uudessa pohjoismaisessa paviljongissa vuonna 1962. Tämä helpotti suomalaisten taiteilijoiden pääsyä eurooppalaisiin ja amerikkalaisiin gallerioihin ja museoihin. Suomessa kaupunkikulttuuri oli hautaamassa agraarikulttuurin ja taiteessa informalismista alkanut kansainvälinen vapaa nonfiguratiivinen suuntaus oli tavoittanut myös suomalaisen taiteen tekemisen. Suomessa uusi taiteilijasukupolvi, johon kuuluivat mm. Laila Pullinen, Jaakko Sievänen, Reino Hietanen, Erkki Heikkilä, Lauri Ahlgrén, Kain Tapper, Kimmo Kaivanto, Ahti Lavonen, Antti Vuori, Mauri Favén, Esko Tirronen ja Mauno Hartman, edusti uuden suutauksen taiteilijoita, joiden joukkoon kuului myös Kauko Lehtinen. Ars 1961- näyttely ja kansainvälinen informalismi olivat tarjonneet suomalaiselle taiteilijoille ja taideyleisölle seikkailua ja vapautta; asioita, jotka olivat puuttuneet suomalaisen taiteen vakavasta ilmeestä. Tässä tapahtumassa suomalainen taide irtaantui ahdistavasta kansallisesta pyrkimyksestä ja suuntautui yhä tiiviimmin kansainvälisyyteen.

⁴³¹ Lingren 2002, 49.

⁴³² Valkonen, Markku, Vapauteen tyrkkijät. Helsingin Sanomat 5.9.2004.

5.2.3 Henkilökuva kollaasina – Kauko Lehtisen avantgardea

Historiallinen avantgarde oli lähtenyt futuristien moni-ilmeisestä toiminnasta, jota dadaistit ja surrealistit jatkoivat. Näiden suuntausten avantgardistisia ilmaisuja olivat kollaasit, erilaiset speksaakkelit ja tapahtumat. Maalaustaiteessa kollaasi oli tekniikkana tärkeä uudistaja. Kollaasi ei tuntenut mitään rajoja ja se saattoi kasvaa suuriinkin mittasuhteisiin. Kollaasi ja assemblaasi merkitsi myös informalisteille, uusrealisteille ja usdadaisteille tehokasta ja vaikuttavaa välinettä. Suomalaisessa maalaustaiteessa kollaasin käyttö oli hyvin vähäistä. Vasta 1960-luvun puolenvälin jälkeen alkoivat uusrealimin piiriin kuuluvat taiteilijat käyttää kollaasi-tekniikkaa monipuolisemmin. Kauko Lehtisen etsiessä uutta ilmaisutapaa olivat Pariisissa nähtyjen uusrealistien ja informalistien kollaasit hänelle tärkeitä tutkimuksen kohteita. Tämän seurauksena hänen oma avantgardistinen muutoksensa sai alkunsa erilaisten kollaasien tekemisestä. Lehtisen työskentelyssä tapahtunut muutos muistuttaa Braquen kuvausta uuden syntymisestä. Braque kutsui tätä kollaasi-tekniikan keksimistä ”valkenemiseksi”. Tämä ”valkeneminen” siirtyi tietoisuudesta alitajuntaan, joka säilytti koskematomana spontaaniuden tuoreuden läpi kaiken sen kuvallisen tietämyksen, joka hänellä oli jo entuudestaan. Braquen taide ei tuonut esiin kuitenkaan tunteiden sekasortoa, vaan hänen työskentelynsä oli hallitua osaamista, joka ilmeni spontaanisti. Hänen mukaansa oli löydettävä yhteys vaistonvaraisen asioiden ja välittömän ilmaisun välillä. Braquen kuvaili muutostaan:

”Koulutukseni oli luonnollisesti tapahtunut ’mallin kanssa’. Olin oppinut maalamaan luonnosta ja kun tulin vakuuttuneeksi siitä, että oli vapaudeuttava mallista, ja se ei suinkaan ollut helppoa... Mutta siihen kuitenkin ryhdyin, ja irtaantuminen tapahtui vaistonvaraisesti nykyäksin, jotka vähä vähältä loitonsivat minut mallista. Tuollaisina hetkinä tottelee lähes tiedostamatonta käskyä tietämättä mitä siitä voisi tulla. Se on seikkailua. Tietoisuus ei puutu tapahtumiin.”⁴³³

Lehtisen työskentely muistuttaa läheisesti Braquen kuvausta työskentelystään. Myös Lehtiselle irtaantuminen visuaalisesta mallista oli problemaattista ja se ei tapahtunut helposti, vaan irtaantuminen vaati uudenlaista suhtautumista työskentelyn lähtökohtiin ja asioiden ”valkenemista”. Zeniläisen ajattelun mukaan tässä yhteydessä voitaisiin puhua ”satorista”, valaistumisesta. Tätä tapahtumaa voi myös kuvata Mihaly Csikszentmihalyin kehittämän flow-käsitteen kautta, jolla hän tarkoittaa työtappaa, jossa henkilö on täysin työhönsä uppoutuneena ja työ sujuu luovasti ja rauhallisesti kuin virta. Tuolloin ihminen on tekemässä jotakin asiaa sen itsensä vuoksi. Aika lentää. Jokainen tapahtuma, liike ja ajatus seuraavat edellistä niin kuin jazzia soitettaessa. Koko olemassolo on mukana ja ihminen käytättää kykyjensä parhaimmillaan.⁴³⁴ Tämä määritelmä sopii hyvin Lehtisen työskentelytavan kuvaamiseen.

Lehtisen työskentelyä voi hyvin verrata jazz-muusikon improvisoivaan soittotapaan. Lehtisen instrumenttina ovat erilaiset työskentelyvälineet ja materiaalit, joita taiteilija työstää flown kaltaisessa tilassa. Uuden oppiminen tapah-

⁴³³ Vallier 1984, 27.

⁴³⁴ Csikszentmihalyi 2005, 88-91, 100-101.

tui kollaasi-tekniikan opiskelun kautta sekä innosta ja uskalluksesta antaa työn viedä mennessään. Kollaasi-tekniikassa korostuu myös käsityönomaisuus ja materiaalintuntemus. Lehtinen on pitänyt aina käsillä tekemisestä, joten kollaasi-tekniikka sopi hänelle hyvin luontaisesti. Uusien materiaalien kautta hän etsi omaa ilmaisuaan ja löysi tämän uusrealistien ja informalistien tekniikoista. Informalismiinkin liittyvä kollaasin käyttö oli hillitympää verrattuna historiallisen avantgarden suuntauksiin. Lehtisen omaan työskentelyyn sopi parhaiten juuri informalistien maalaukselliset ratkaisut. Tästä esimerkkeinä ovat Burrin ja Milaresin informalistinen kollaasi-tekniikan käyttö. Lehtisen kollaasit pysyivät maalauksellisuuden rajoissa, eikä niistä kasvanut moniulotteisia kollaaseja eikä laajempia assemblaaseja. Lehtinen ei myöskään ollut kiinnostunut tekemään surrealistisia esineitä eikä laatikoita. Mutta kollaasi-tekniikkana antoi Lehtisen vapauden, jota hän oli lähtenyt etsimään Pariisista ja jota kautta hän irtaantui realistisesta kuvan tekemisestä, jonka hän tunsikahtelehtivan omaa työskentelyään (kuva 35, 36, 40, 53, 55).

Lehtisen taiteen murroksessa informalismi liittyi myös hänen henkilökuvausensa muutokseen. Informalismi ja ekspressionistinen henkilökuvaus limityivät Lehtisen taiteessa kiinteästi toisiinsa. Lehtisen taiteen avantgarde ilmeni parhaiten kollaasi-tekniikalla toteutetuissa henkilökuvuissa, jotka olivat uutta suomalaisessa ihmiskuvauksessa. Lehtinen antoi suomalaiselle henkilökuvauselle informalismin kasvot, vaikka informalistisesta taiteesta on vaikea löytää henkilökuvausta perinteisesti ymmärrettynä, koska suuntaus käsittää pääasiassa abstraktia taidetta. Jos informalismi käsitetään laajasti, kuten suunnan teoreetikko Michel Tapié sen aikanaan määritteli, mahtuvat informalismiinkin sekä figuratiivinen että nonfiguratiivinen taide. Lehtisen informalistiseen henkilökuvaukseen liittyi voimakas materiaalimaalaus, joka oli poikkeuksellista Suomen taiteessa. Mutta muutoin hänen henkilökuvausensa muodot liittyvät ekspressionistisen henkilökuvausperinteeseen, jota käsitellään luvussa Kauko Lehtinen henkilökuvausperinteiden uudistajana.

5.3 Uusrealismi – uusi suhde todellisuuteen

5.3.1 Teoksen hetki ja hyppy tuntemattomaan

Pierre Restany kirjoitti vuonna 1960 ensimmäisen kerran pieneen Roomassa pidetyn ryhmänäyttelyn esitteeseen sanat *Nouveaux Réalistes*. Samassa kirjoituksessa hän totesi, että taulumaalaus oli ohi ja nyt oli alkanut uusrealismin puhtaan sensibiliateetin aika. Tästä kirjoituksesta muovautui uusrealistien ensimmäinen manifesti.⁴³⁵ Ryhmään kuuluivat Armand Arman, Raymond Hains, Francois Dufrêne, Yves Klein, Jean Tinguely, Jacques Villeglé, Martial Raysse (s. 1939), Daniel Spoerri (s. 1930), César (1921–1998), Mimmo Rotella (1918–2006), Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps (s. 1937) ja Christo (s. 1935). Osa ryh-

⁴³⁵ Restany 1986, 264–265.

män taiteilijoista piti ensimmäisen yhteisnäyttelynsä Milanossa vuonna 1960. Seuraavana vuonna Pierre Restany julkaisi jo ryhmän toisen manifestin.⁴³⁶

Uusrealistien ensimmäinen festivaali, jonka Restany järjesti Nizzassa vuonna 1961, käsitti sarjan toimintänäytöksiä Roselandin luostarin puistossa. Festivaaleilla esiteltiin mm Armanin *Viha*, Niki de Saint Phallen pienoiskiväärillä toteutettuja ammuttamaalauksia, Hainsin ruokatarvikkeita esittävistä mainosjulisteista tehty juhla-ateria sekä Tinguelyn pyörivä suihkulähde.⁴³⁷ Vuonna 1961 avattiin Restanyn omistama galleria J, jossa hän järjesti näyttelyn '40 degrés au-dessus de Dada.'⁴³⁸

Pierre Restany oli uusrealistien teoreettinen ajattelija ja taiteilija-ryhmän yhdistävä tekijä. Ryhmän taiteilijat pyrkivät löytämään uuden todellisuuden kuvauksen. He etsivät myös ilmaisua kaupunkimiljöön kuvaukselle ja modernille elämäntyylille. Ryhmän taiteilijat pohjasivat teoksensa paljolti historiallisesta dadasta lainattuihin ajatuksiin, mutta loivat kuitenkin täysin omintakeista ja uutta taidetta. He pyrkivät soveltamaan työskentelynsä suoraan todellisuuteen, jolloin heidän taiteensa välineiksi tuli esim. reaali kaupunki, teollisuus, tehtaat ja mainokset. Uusrealismista voidaan puhua todellisuuden runouden kierrättäjänä. Uusrealismi kiinnittyy uuteen todellisuuteen, urbaaniin kulutusyhteisöön. Uuden ilmaisun kenttä laajenee joka päivä: se käsittää toimivia esineitä, ympäristöteoksia, happeningeja, kuvien mekaanista ohjelmointia, elektronista musiikkia ja foneettista runoutta, holografioita, audiovisuaalisia rakenteita, arkkitehtuuriveistoksia ja avaruusurbanismia.⁴³⁹ Kubistien kollaaseista alkanut kuvakielen vallankumous, joka jatkui dadaismin ready-made-teoksissa ja simultaanirunoudessa, sai uuden ilmaisun uusrealismissa ja pop-taiteessa. Restanyn teoriassa taide sopeutuu ja joustaa yhteiskunnan ja teknologian muutosten mukana, se ei taistele yhteiskuntaa vastaan. Kuka parhaiten joustaa, se oivaltaa parhaiten taiteen tehtävän. Tämä ajatus eroaa historiallisen dadan aggressiivisesta ja kriittisestä suhteesta taiteeseen ja yhteiskuntaan. Uusrealistinen taide ei ole nihilististä luonteeltaan, vaan se kurkottaa teknologiseen utopiaan, Restanyn mukaan jopa avaruusurbanismiin. Mutta uusrealismista löytyy myös urbaanin kulutusyhteisön ironiaa ja dada-henkistä antitaiteellista toimintaa.

Uusrealistien toiminta ryhmittyi muutamien suurten teemojen ympärille. Ryhmän taiteilijat vastustivat taiteilijan ammatin traditiota. He kehittivät uuden työskentelymenetelmän; haltuun ottavan menetelmän, joka perustui todellisuuden elementtien "ryöstämiseen" sekä uuden "nopean" tavan teoksen tuottamiseen. He suhtautuivat avoimesti sattumanvaraisuuden järjestykseen sekä oman ilmeensä heidän monimuotoiselle taiteelle antoi hämmäntävä huumori.⁴⁴⁰ Uusrealistit toivat uusia asenteita taiteen tekemiseen, katselemiseen ja taiteilijana olemiseen. He halusivat olla taiteilijoita ilman ammattia ja ilman ateljeeta.

⁴³⁶ Restany 1986, 266–267.

⁴³⁷ Sama.

⁴³⁸ Réveillaud-Chabert & Lecombe 1986, 239.

⁴³⁹ Restany 1970, 49.

⁴⁴⁰ Francblin 1997, 174.

Heitä yhdisti asenne, jota he tunsivat taiteilijan ammattia kohtaan. Taiteellaan ja työskentelyllään he arvostelivat ajatusta, että taidetta harjoitetaan ammattina. Arman, Raysse ja Klein tulkitsivat asian niin, että he olivat ikuisesti lomalla, mutta eivät kuitenkaan kapinoimassa kuten dadaistit. Uusrealistit ajalehtivät ja harhailivat kaupungin tungoksessa ailahtelevan mielen johdattelmina kuten Baudelairin moderni sankari.

Uusrealistit etenkin julistetataiteilijat Hains ja Villeglén hylkäsivät ateljeen ja lähtivät kävelylle kaupungille. Uusrealistit katselivat kaupunkia kuten Fernand Léger, joka oli jo ennen heitä löytänyt kaupungin urbaanin ja 'modernin kauneuden'. Hains, Villeglé, Dufrené ja Rotella menivät tapamaan sitä kaupunkiympäristöä, jota Léger kuvasi jo 1930-luvulla ja josta hän löysi 'uuden realismin'.⁴⁴¹ Uusrealistit kuten Hains piti taiteilijan työtä jonkinlaisena indikaattorina, jolla voidaan eristää pala todellisuutta ja antaa sille – ainoastaan sitä muotoillen – ennen huomaamaton merkitys. Tämä perustui Hainsin havaintoon, että julisteet olivat olemassa ennen häntä, mutta niitä ei nähty.

Uusrealistien taiteellinen käytäntö ja luomistoiminta tarkoittivat, että otetaan näytteeksi olemassa olevasta jatkumosta fraktio, joka ei eroa siitä muuten, kuin että se on valittu ja eristetty. Taiteilija on tällöin enemmän muotoilija tai lisääjä *auteurs*, *augmentateurs* (*augmentation* tarkoittaa "lisääjää", joka antaa jollekin kantavuutta ja merkitystä.)⁴⁴² Nämä termit kuvaavat uusrealistien taiteellista toimintaa paremmin kuin taiteilija nimitys, jota he vieroksuivat. Eräs keskeinen uusrealistien taiteellisessa käytännössä oli ajatus "nopealla tavalla" tehdystä taiteesta. Nopeuden arvo on merkityksellinen uusrealistien taiteessa: "tekeminen" tapahtuu hitaasti, "ryöstäminen" nopeasti. Tämä nopea tapa ilmenee julistetataiteessa, kollaaseissa, valokuvassa, ja ready-made-teosten tuotantotavassa. Tätä nopeutta ei tavoitelleet ainoastaan uusrealistit, mutta myös informalistien piirissä esim. Mathieun esitykset perustuivat nopeuteen. Hän pystyi tekemään valtavan taulun yleisön läsnä ollessa puolessa tunnissa. Nopeuden merkitys on tärkeä elementti abstraktin, lyyrisen ja eleisiin liittyvän taiteen eri suuntauksille.

Uusrealisteista mm. Arman saattoi pohtia teostaan useita kuukausia, mutta taideteoksen muodostaminen oli kuitenkin välitön tapahtuma, johon taiteilija ei enää 'palannut' muuta kuin korkeintaan teknisesti avustaen. "Nopealla tavalla" on toteutettu myös Niki de Saint Phallen teokset *Tirs* (kuva 166, 167) ja Yves Kleinin *Antropometrit* (kuva 147,168). Uusrealistien kiinnostus ajan dimensioon tulee esiin varsinkin lyhytikäisissä esineissä tai yksinkertaisissa tapahtumissa. Yves Klein kehitti tätä lyhytaikaisuuden pyrkimystä toteuttamalla esimerkiksi yhden minuutin kestävä maalauksen *Bengalin tulet*, jotka hän sytytti tuleen Colette Allendyn luona toukokuussa 1957.⁴⁴³ Tässä teoksessa korostui hetken arvo ja ajan dimensio, jota uusrealistit korostivat myös performanssien tai happeningien kautta. Uusrealistit harrastivat julkisia toimintoja, kollektiivisia manifestatioita, juhlia sekä pyrkimystä muuttaa passiivinen taideyleisö taiteen

⁴⁴¹ Francblin 1997, 159.

⁴⁴² Francblin, 1997, 166.

⁴⁴³ Francblin 1997, 191.

tekijäksi. Tätä pyrkimystä edustavat Dufrênen *Resitaalit*, Armanin *Vihat*, Spoerrin *illallisspektaakkelit*, Niki de Saint Phallen *Tirs* (ampumismaalaukset) ja Kleinin *Monokromit*.

Uusrealistit halusivat tuottaa taideteoksia yhdessä yleisön kanssa. Esimerkiksi Tinguely antoi näyttelyluettelossaan ohjeet, kuinka valmistaa *Méta-matic* -reliefi. Spoerri kehitti ”takuutodistuksen”, joka valtuutti kenet tahansa valmistamaan lisenssillä *Taulu-ansoja*.⁴⁴⁴ Nopeuden lisäksi uusrealistit suhtautuivat avoimesti sattuman luomiin tilanteisiin. Myös informalismissa ja abstraktisessa ekspressionismissa korostui sattuman merkitys. Uusrealisteille sattuman saavuttaminen oli elämän saavuttamista. Taide lähestyy elämää sitä enemmän, mitä enemmän taiteilija spekuloi sattuman peliä. Sattuman avulla taiteilija voi tehdä teoksen poissa ollessaan kuten Klein antoi sateen ja tuulen merkitä *Kosmogoniensaa* pinnan. Spoerri, Arman, César, Hains ja Tinguely löivät vetoa muotojen järjestyksestä, jota ei voi täysin tietää etukäteen.⁴⁴⁵

5.3.2 Esineen seikkailu

Uusrealistien joukossa on taiteilijoita kuten Spoerri, Arman, César, Christo ja Deschamps, joille esine ja erilaiset materiaalit ovat taiteen lähtökohta. He ottivat koko elämän kirjon jätteen taiteen käyttömateriaaliksi (kuva 156). Uusrealistien taiteen edessä katsoja kohtaa elämän autenttisuuden. Kaikki uusrealistit pyrkivät muuttamaan maallisten jäännösten, jätteiden ja arkielämän hylkytavaroitten kohtaloa integroimalla ne uuteen tarinaan ja elämään. Pyrkimyksenä oli kumota etäisyys taiteen ja elämän välillä. Uusrealistit etsivät tätä yhteyttä jätteistä, vuosien kuluttamista, arvonsa menettäneistä ja käytöstä poistetuista esineistä, jolloin myös menneisyyden esiin tuominen ja käytetyn materiaalin historia oli esillä uudessa todellisuudessa. Uusrealistit olivat amerikkalaisiin uusdaisteihin verrattuna kiinnostuneimpia vanhan käytetyn materiaalin uudelleen käytöstä.

Spoerri käytti *tableaux-pièget* (*Taulu-ansa*) -teoksissaan esim. aterian jätteitä, likaisia ruokailuvälineitä ja kaikenlaista epämääräistä käytettyä roinaa (kuva 157). Näitä Spoerrin lyhytaikaiseksi tarkoitettuja teoksia voidaan tarkastella myös vanitas-asetelminä. Sama kuoleman varjo, joka leijuu esim. 1600-luvun hollantilaisten vanitas-asetelmien yllä, leijuu myös Spoerrin tuhoutuvia ruoan jätteitä sisältävien koosteiden ympärillä. Näissä teoksissa ilmenee sama elämän hetkellisyyden korostaminen kuin vanitas-asetelmien kuihtuneissa kukissa, sammuneessa kynttilässä tai kaatuneessa viinilasissa. Spoerrin taide ilmaisee hänen pessimististä ja skeptistä maailmakuvaansa. Tätä ajatusta kuvaavat hyvin hänen käyttämänsä taiteen materiaalit: täydet tuhkakupit, vanhat työkalut, sekalaiset kauppatavarat ja muu sekalainen jäte ja roska.⁴⁴⁶ Spoerri kehitti teostensa kokoamisen eräänlaiseksi happeningiksi, joissa lopputulos syntyi tilaisuuteen osallistujien yhteisenä toimintana. Spoerri pyrki taiteessaan irti taiteen mu-

⁴⁴⁴ Francblin 1997, 174.

⁴⁴⁵ Francblin 1997, 168.

⁴⁴⁶ Francblin 1997, 170.

seomaisuudesta ja yritti lähentää sitä arkipäivän elämään. Hänen tavoitteenaan oli avantgarden yhdistäminen kansantaiteeseen. Spoerrin kiinnostus *Taulu- ansoihin* koottuihin arkipäivän jäännöksiin oli juuri tätä pyrkimystä kumota taiteen ja elämän välinen etäisyys.⁴⁴⁷

Uusrealisteista Arman oli myös taiteilija, joka käytti teoksissaan kaikenlaista sattuman tuomia esineitä ja roinaa. Hän oli erikoistunut musiikki instrumenttien käsittelyyn. Näistä instrumenttien tuhoamisista tuli happening samoin kuin Spoerrin *tableux-pièges*-teosten tekemisestä (kuva 158). Armania ei kuitenkaan kiinnostanut itse tuhoaminen, vaan lopputulos. Arman nimitti tekniikkaansa 'paljouden kieleksi', jossa taideteos muovautui sattuman varaisista kasautumista, kuten hänen vuonna 1960 valmistunut teoksensa *Roskalaatikko I* osoittaa. Hän kuvailee menetelmäänsä näin:

"Kasautumistekniikkani merkitsee sitä, että minä sallin käyttämieni esineiden sommitella itse itsensä. Loppujen lopuksi ei ole mitään niin helppoa kontrolloida kuin sattumaa. Koska sattumalla on lakinsa, esimerkiksi paljouden aiheuttama, ei se enää ole sattumaa. Sattuma on perusmateriaalini, minun tyhjä sivuni."⁴⁴⁸ (kuva 159).

Armanin teoksissa löytyy mustaa huumoria, joka näkyi esim. särjetyissä viuluissa ja pianoissa.

Uusrealisti César kehitti oman materiaalin käsittely menetelmän. Hän käytti autohajottamojen puristimia kasatessaan autoromuista paketoituja teoksiaan (kuva 160). Hän käytti työskentelystään nimitystä controlled compressions – hallitut puristelmat.⁴⁴⁹ Christo puolestaan paketoiti teoksensa salaperäisesti ja niissä on voimakas surrealistinen tunnelma (kuva 161) Niissä voikin nähdä myös yhteyksiä surrealistisiin esineisiin. Varsinkin hänen teoksensa *Package on Wheelbarrow* vuodelta 1963 tuo mieleen Man Rayn paketoiman ompelukoneeseen vuodelta 1920 (*The Enigma of Isidore Ducasse*). Christon paketoituissa teoksissa voi aistia myös uusrealistien teosten hetkellisyyden korostaminen ja taiteen katoavuuden esilletuominen.⁴⁵⁰ Dufrenen *Resitaalit*, Armanin *Vihat*, Spoerrin *illallisspektaakkelit*, Niki de Sain Phallen *Tris* jne. olivat kollektiivisia manifestaatioita, joissa he kutsuivat yleensä passiivista yleisöä muuttumaan tekijöiksi. Tässä pyrkimyksessä heidän toimintansa muistutti avantgarde-liikkeille ominaista halua hävittää tekijän ja vastaanottajan välinen ero ja luoda teoksia, jotka perustuivat tekijän ja katsojan yhteistyöhön. Uusrealistit pyrkivät luomaan juhlamielen, joka poistaa erot tekijän ja vastaanottajan välillä. Uusrealistien tilaisuuksissa ja tapahtumissa oli runsaasti yleisöä, itse teokset olivat tai syntyivät väen tungoksen keskellä. Näyttelytilasta oli tullut yhteisyyden, vuorovaikutuksen, kaikkien osallisuuden tila.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Lecomble 1986, 22. Vuonna 1963 Daniel Spoerri järjesti Galerie J:ssä ensimmäisen ravintola-tapahtuman Dîner de prison à la Galerie J. (Francblin 1997, 145). Spoerri perusti myöhemmin Düsseldorfin Eat-Gallerian (1970-1971) Mukana olivat Lindner, Beuys, Ben, ja Niki de Saint-Phalle. (Réveillaud-Chabert & Lecomble 1986, 246.)

⁴⁴⁸ Lucie-Smith 1977, 173.

⁴⁴⁹ Francblin 1997, 82- 84.

⁴⁵⁰ Baal-Teshuva 2001, 21.

⁴⁵¹ Francblin 1997, 171-178.

5.3.3 Antikoneet ja ampumisharjoitukset

Varhaisten liikkuvien veistosten historia alkaa futuristi Aleksandr Rodtsenkon (1891–1956) sekä dadaisti Man Rayn vaapaasti riippuvista mobileista, jotka he kehittivät 1920-luvulla. Myös kuvanveistäjä Naum Gabo (1890–1977) valmisti vuonna 1920 yksinkertaisen kineettisen kojeen, jota käytti moottori. Marcel Duchamp kokeili 1920-luvulla optisia illuusioita, joita synnyttivät pyörivät kiekot. Bauhausin piirissä oltiin kiinnostuneita liikkeestä etenkin kineettisen taiteen yhteydessä. László Moholy-Nagyn (1894–1946) toteutti *Valo-tila* -teoksen, jossa tarkasteltiin esineen dynaamisuutta riippuviin, valossa ja tilassa tapahtuviin muutoksiin. Alexander Calder valmisti mobileja, jotka haarautuivat kevyinä ilmassa liikkuen ilmapirran mukana. Hänen ensimmäinen mobilensa oli esillä vuonna 1932.⁴⁵²

Tinguelyn taiteessa liike tuli muodostumaan hänen taiteensa keskeiseksi elementiksi. Tinguelyn taide alkoi kehittyä kohti liikettä jo vuonna 1954 hänen tekemästään *Méta Malevitch* aiheestaan (kuva 163). Vuonna 1955 hänellä oli yhdessä Jacopsenin, Soton, Duchampin, Adamin ja Calderin teoksia Denise Renén galleriassa. Tällöin oli esillä teos *Sculpture électro-mécanique*. Samassa näyttelyssä oli esillä myös Tinguelyn ensimmäiset piirustus- ja musiikkikoneet. Restanyn mukaan Tinguely oli tärkein taiteilija kuvanveiston ja liikkeen yhdistämisessä toimivaksi taideteokseksi. Hän oli luonut elävöitetyn assemblaan; *'metamamaticien'*. Tinguely alkoi heti uusrealistien ryhmän perustamisen jälkeen luoda *Baluba*-sarjaansa (kuva 162). Tähän hän käytti kaikkia arkipäivän esineitä, muovileluja ja rautaromun tähteitä. Tinguely käytti mielellään vanhoja, käytöstä poistettuja vaurioituneita esineitä. Hänen teoksissaan on vanhoja radioita, ruostuneita lastenvaunuja, vanhoja gramofoneja ja erilaisia hajonneita koneita, joita Tinguely etsi vahojen tavaroiden kaupoista ja romuvarastoista. Romusta tuli Tinguelyn taiteen tärkein materiaali, jonka hän yhdisti liikkeeseen. Tinguely järjesti myös veistoskulkueita ja konehappeningeja. Hän kehitti koneveistoksiaan edelleen ja jotkut hän ohjelmoi hävittämään itsensä, toiset romuttumaan ja rappeutumaan mahdollisimman nopeasti. Vuonna 1960 hän piti näyttelyn *'Hommage à New York'* New Yorkissa Modernin taiteen museon puutarhassa, johon hän oli rakentanut monumentaalisen itsensä tuhoavan koneveistoksen (kuva 164).⁴⁵³ Tinguelyn teokset olivat oikukkaita ja arvaamattomia. Pontus Hulten kokee Tinguelyn taiteen modernina runoutena. Ennalta aavistamattomine, ainutlaatuisine liikkeineen ja toimintasarjoineen Tinguelyn koneet elävät kadehdittavassa vapaudessa. Niiden elinvoima, välittömyys ja runollisuus tarjoavat meille hurmioituneita elämähetkiä ilman mitään yhteyksiä moraalikäskyihin tai estoihin, työhön tai pahaan, oikeaan tai väärään, kauniiseen tai rumaan...ne kääntävät ylösalaisin hyväksytyyn elämänjärjestyksen ja välittävät tunteen anarkiasta ja yksilöllisestä vapaudesta, mitä muuten ei olisi olemassa-

⁴⁵² Demsey 2003, 198.

⁴⁵³ Bodet-Lecombe 1986, 68–71.

kaan.⁴⁵⁴ Tinguelyn teosten antitaiteellisuus viittaa dadaismiin ja Marcel Duchampin taiteeseen (kuva 165). Hänen taiteessaan välittyä dadan absurdius, hyödyttömän esineen huumori sekä taiteen rajan häipyminen lähes nihilistiseen loppuun. Tinguelyn ohella toinen tärkeä taiteilija oli Nicolas Schöffer. Schöffer ei tyytynyt yhdistämään pelkästään liikettä, valoa ja ääntä, vaan hänen tavoitteensa oli liittää taide luonnon ja yhteiskunnan kanssa suureksi kyberneettiseksi järjestelmäksi. Hän suunnitteli Eiffel-tornia korkeampaa tornia, jonka toimintaan olisivat vaikuttaneet Pariisiin päivittäiset tapahtumat, uutiset, sää ja ihmisten liikkeet.⁴⁵⁵

Uusrealistien piirissä Tinguelyn läheisimmät taiteilijatoverit olivat Yves Klein ja Niki de Saint Phalle. Niki de Saint Phalle oli syntyjään ranskalainen, mutta vietti nuoruutensa Yhdysvalloissa. Hän oli osaltaan luomassa uusrealistien ja amerikkalaisten dadaistien ja pop-taiteilijoiden välistä yhteistyötä. Hän kehitti myös oman hyvin aggressiivisen työskentelytapansa, väripussien ampumisen. Niki de Saint Phallen avantgardistiset ampumamaalaukset olivat shokeeraavia tekotavaltaan ja näiden maalausten tekoon osallistuivat taiteilijan lisäksi myös muut mukana olleet henkilöt. (kuva 150). Niki de Saint Phallen näyttelyn avajaisissa Feu à volonté Galerie J:ssä avajaisiin osallistujat ampuivat teoksissa olevia väripusseja rikki (kuva 149). Väri valui kuin Pollockin dripping-tekniikassa ympäriinsä (kuvat 166, 167).⁴⁵⁶ Näistä tilaisuuksista tuli maalausperformansseja, joissa yleisö oli luomassa taideteosta. Ampumismaalausten ohella Niki de Saint Phalle on tunnettu vulgaarisista naishahmoistaan. Hänen avantgardistiset naishahmonsensa ovat luonteeltaan ristiriitaisia ja poikkeavat 1960-luvun pop-taiteen soviniistista naiskuvista, joissa nainen on useimmiten esitetty pelkkänä objektina. Hän kuvaa naiseuden eri puolia: äitiyttä, seksuaalisuutta ja kärsivää naista. Nainen kuvataan tuntemattomana marttyyrina. Saint Phalle näkee naisen kohtaaman todellisuuden sirpaleisena, tuskaisena, viettelevänä ja tuhoavana. Hänen teoksensa *Crucifixion* (1963) ilmaisee hyvin hänen käsitystään naiseuden vaikeudesta ja sen syvistä ristiriidoista.⁴⁵⁷

5.3.4 Todellisuuden runoutta

Pierre Restany'n laatima uusrealistien manifesti salli taiteilijoiden vapaasti soveltaa näkemyksiään. Siinä ei määritelty tyyliomaisuuksia eikä annettu taiteen tekemiseen liittyviä yksityiskohtaisia ohjeita. Taiteen tekemisessä täytyy olla ääretön joustavuus suhteessa tietoisuuteen, tämä on jatkuvaa kykyä sopeutua yhteiskunnan ja kulttuurin rakennemuutoksiin... Taide ei enää paennut eikä kieltäytynyt maailmasta vaan yhä enemmän osallistui aikansa todellisuuteen.

Taiteen tuli kehittyä ryhmäestetiikan mukaan, joka johtaa kokonaistaide-teokseen. Se yhdisti elämän ja taiteen samaksi kokonaisuudeksi. Ryhmäestetiikka perustui laajennettuun estetiikkaan ja kaikille tarkoitettuun taiteeseen,

⁴⁵⁴ Hulten 1987, 35.

⁴⁵⁵ Restany 1970, 31–40.

⁴⁵⁶ Bodet-Lecombe 1986, 84–85; Francblin 1997, 113.

⁴⁵⁷ Centre Pompidoun kotisivu 26.10.2003. <http://www.centrtepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea.htm>

totaaliseen taiteeseen, taidetta kaikille – ajatukseen. Juuri avantgarde oli saanut kaadetuksi taidelajien väliset raja-aidat ja tehnyt taiteesta yleismaailmallisen ja yhteisöllisen.⁴⁵⁸ Tähän pyrki myös yksi uusrealistien merkittävimmistä ja persoonallisimmista taiteilijoista Yves Klein. Hänen lyhyt vain kahdeksan vuotta kestänyt taiteilijan ura sisälsi monia avantgardistisia kokeiluja ja uusia taiteen tekemisen muotoja. Hän muutti käsityksiä taideteoksen ja taiteen olemuksesta, taiteen tekemisestä, taiteen esillepanosta ja taiteilijan roolista. Hän pyrki hävittämään taiteiden välisiä raja-aitoja liikkumalla vapaasti kuvataiteen, teatterin, arkkitehtuurin, elokuvan ja kirjallisuuden alueilla.

Kleinin tuotantoa oli vuodesta 1957 lähtien hallinnut sininen väri. Sinisen värin ja monokromaattisen estetiikan avulla Klein uskoi poistavansa taiteestaan kaikki ekspressiiviset, esittävät, sommittelulliset ja henkilökohtaiset ainekset. Sininen merkitsi Kleinille määrittelemätöntä ja aineetonta.⁴⁵⁹ Klein oli herättänyt huomiota vuonna 1958 pitämällään näyttelyllä Galerie Iris Glertissä. Näyttelyn nimi oli *Le Vide* (tyhjiys). Klein piti puheen ja julisti ”Sinisen vallankumouksen alkaneeksi.” Tämän näyttelyn jälkeen samana vuonna syntyivät mallien elävinä siveltiminä tekemät siniset maalaukset sekä vartalon painautumilla tekemät *Antropometrit* (kuva 168). Vuonna 1960 hän teki ensimmäiset *Kosmogonia*-maalaukset, jotka hän toteutti väriin kastetuilla kasveilla ja käyttämällä hyväksi ilmasto-olosuhteista kuten sadetta ja tuulta. Seuraavana vuonna hän teki ensimmäiset *Tulimaalauksensa* (kuvat 169, 170). Ne toteutettiin kostetulle pahville liekinheittimellä. Klein pyrki taiteeseen fyysisen kokemuksen kautta. Tämä oli mahdollista äärimmäisen keskittymisen ja pelkistämisen kautta.⁴⁶⁰ Kleinin ajatukset viittaavat myös zeniläisen taiteen pyrkimykseen keskittyneeseen ja hallittuun työskentelyyn.⁴⁶¹ Kleinin pelkistetty ja monokromaattinen taide on todellisuuden runoutta, jossa tyhjiys ja aineettomuus muodostavat todellisuuden absurdit muodot.

Restanyn mukaan taiteen erilaiset kehittyvät muodot vastasivat uutta yhteiskunnallista kieltä, joka oli tarkoitettu mahdollisimman monille. Tämä kehitys oli kulkenut kollaasista assemblaaseihin, happeningiin, Yves Kleinin tyhjiysteoriaan ja aineettomuuden riitteihin ja ruumiiden värjäämiseen. Kaikki ne olivat olleet mukana rakentamassa uutta suhtautumista todellisuuteen ja muuttamassa taiteen tehtävää yhteiskunnassa. Uusrealistien monet juhlat, performanssi-esitykset esim. *Construction of Boston* (1962) olivat aikakautensa tapahtumia, joiden taustalla olivat dadan ja surrealistien kokeilemat teatteri- ja spehtaakkeli-esitykset, mutta nyt uusrealistien positiivisessa ja leikkimielisessä mielentilassa toteutettuna.

⁴⁵⁸ Restany 1970, 31–40.

⁴⁵⁹ Weitemeier 2001, 15, 70.

⁴⁶⁰ Viéville 1981, 302.

⁴⁶¹ Klein opiskeli vuosina 1952–1953 Japanissa judoa. Hänellä oli judossa musta vyö ja hän toimi Pariisissa judon opettajana. (Vuorikoski & Hellandsjö 1997, 204.)

5.3.5 Yhteistyötä yli Atlantin

Uusrealistien toiminta oli hyvin vilkasta 1960-luvun alun Pariisissa. He järjestivät näyttelyitä, performansseja ja osallistuivat monenlaisiin taiteellisiin produktioihin. Amerikkalaisten uusdadaistien, pop-taiteilijoiden ja eurooppalaisten uusrealistien yhteistyö lisääntyi 1960-luvun alussa. New Yorkissa oli 1960-luvun alussa useita eurooppalaisten uusrealistien teoksia esitteleviä näyttelyitä. New Realists -näyttelystä Arman totesi, että uusrealistit näyttivät amerikkalaisiin verrattuna ”tomuisilta” ja ”antiikkisilta”.⁴⁶² Tämä johtui oletettavasti siitä, että uusrealistit olivat kiinnostuneita vanhoista esineistä ja menneisyyden kerrostumista. Tämä piirre korostui Warholin, Wesselmannin ja Lichtensteinin taiteen rinnalla.⁴⁶³ Vastaavasti Pariisissa oli useita amerikkalaisten uusdadaistien, pop-taiteilijoiden ja uusrealistien yhteisiä näyttelyitä. Yhteisten näyttelyiden lisäksi muutamat taiteilijat työskentelivät yhdessä ja tekivät jopa yhteisiä teoksia. Larry Rivers (1923-2002) teki ystävyyskunnaksi teoksen *The Friendship of America and France* (1961-1962 Kennedy and de Gaulle) ja Tinguely ja Rivers tekivät yhdessä teoksen *Turning Friendship of America and France* vuonna 1961. Rauschenbergin, Johnsin ja Riversin ystävyys Tinguelyn ja Niki de Saint Phallen kanssa oli merkittävä luotaessa uusia yhteyksiä puolin ja toisin. Larry Rivers työskenteli myös Pariisissa Impasse Ronsilla Tinguelyn ja Niki de Saint Phallen naapurina. Impasse Ronsin oli taiteilijoiden löytämä varastoalue, johon monet taiteilijat rakensivat työtilansa. Siellä asui monipuolinen joukko taiteilijoita Brancusista alkaen. Pariisin avantgarde syntyi Impasse Ronsin vaatimatottomissa ja huonokuntoisissa ateljeissa, joissa taiteilijat etsivät uutta suhdetta todellisuuteen ja taiteeseen. (kuvat 171, 172, 173, 174).

5.4 Turun koulu - surrealismin muuttuvat kasvot ja uusrealismin kriittisyys

1960-luku merkitsi Turun koulun historiassa jälleen uutta vaihetta. Uusi kansainvälisyys levisi lähinnä informalismin kautta ja turkulaiset saivat tutustua syksyllä 1961 Ars-näyttelyn italialaiseen osaan, jossa oli runsaasti esillä infor-

⁴⁶² Francblin 1997, 169-170.

⁴⁶³ Pariisissa oli yksityisnäyttelyt vuosina 1961-1962 Rauschenbergillä, Jaspers Jonhsonilla, Stellalla, Riversillä ja Louise Nevelsonilla. Rauschenberg osallistui moniin ryhmänäyttelyihin. Hän osallistui yhdessä David Tudorin, Johnsin, Tinguelyn kanssa Niki de Saint Phallen *Variations II:n* toteuttamiseen Yhdysvaltojen suurlähetystössä. Galerie Rive Droit järjesti vuonna 1961 näyttelyn *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, johon osallistuivat Arman, Bontecou, César, Charberlain, Chryssa, Hains, Johns, Klein, Rauschenberg, Niki de Saint Phalle, Stankiewics ja Tinguely. Vuonna 1962 Johns ja Rauschenberg osallistuivat XVIIIe Salon de Main näyttelyyn. Galerie du Cornell järjesti vuonna 1962 näyttelyn *Collages et objets*, jossa olivat mukana Arman, Cornell, Desachamps, Dine, Dufrene, Hains, Johns, Rauschenberg, Raysse, Rotella, Spoorri, Villiglé ja Duchamp. Vuonna 1963 Galerie Ileana Sonnabend järjesti *Le Pop Art américain*, jossa olivat mukana Bontecou, Chamberlain, Oldenburg, Rosengvist, Warhol ja Wesselmann. (Dempsey 1999, 220, 222.)

malisteja ja materiaalimaalauksen edustajia. Turkulainen taidekenttä koki myös sisäisiä muutoksia. Vuonna 1960 perustettiin Arte-taiteilijaryhmä, joka pyrki kokoamaan 1950-luvulla moniin eri suuntiin hajonneen surrealismin. Ryhmään kuului monenlaisia kuvantekijöitä kuten surrealisteja, ekspressionisteja ja realisteja.⁴⁶⁴ Turun taidetraditioon kuuluivat vankat figuratiiviset perinteet, jotka joutuivat uuden vuosikymmen vaihteessa kohtamaan abstraktin ilmaisun houkutuksen ja ajankohtaisuuden. Arten piirissä 1960-luvun alun tunnelmat palautuivat jotenkin viidentoista vuoden takaisin vaiheisiin: tunnettiin eletävän keskellä historiallista muutosta ja ulkomaisten vaikutteiden tulvaa. Tilanteiden ulkoiset lähtökohdat kuitenkin poikkesivat toisistaan ratkaisevasti. Sodan jälkeen taiteilijoilla oli ollut epätoivoinen tarve ymmärtää, mitä eurooppalaiselle taidetraditiolle oli tapahtunut eristäytymisen pitkinä vuosina. 1960-luvun alun turkulaiset elivät jo keskellä Euroopan uutistodellisuutta.

Epätietoisuus ajan taiteesta vaivaisi kuitenkin taiteilijoita, joten oli itse päästävää näkemään, mitä taidekeskuksissa todella tehtiin. Aikaisemmin vaikutteet olivat levinneet diffuusisti, kunkin taidemiljöön mielipidejohtajien toiminnan ja teosten kautta (Turussa esim. Westerholm, Lydén, Mäkilä). Informalismi ja sitä seuranneet suutaukset syntyivät 1950-luvun lopun informaatioyhteiskunnan ja televisiosukupolven tuotteina. 1960-luvulle tultaessa oli tapahtumassa suuri muutos taidetradition välittymistavassa.⁴⁶⁵ Varsinkin Turussa oli uusia vaikutteita saatu omakohtaisilla kulttuuriyhteyksillä Eurooppaan ja nämä yhteydet olivat olleet luomassa Turun koulun innovatiivista taidetraditiota, jonka merkitys alkoi vähetä uusien informaatiovälineiden yleistyessä. Turun itsenäinen, eurooppalaista modernismia valppaasti seurannut kehitys jatkui 1950-luvun alkuun, jonka jälkeen Helsinki nousi Suomen modernin taiteen keskuksiksi.

Turun koulun surrealismin muuttui myös vuosikymmenien aikana. Vuonna 1960 perustettuun Arte-ryhmään kuuluivat mm. Otso Karpakka, Hilikka Toivola, Alpo Jaakola, Max Salmi, Olavi Vaarula, Raimo Viitala (1932–1991), Erkki Auvinen (1928–1987), Jorma Jaakola (s. 1930), Vieno Orre (1920–1984) ja Kauko Lehtinen. Turun koulun surrealismin, joka oli syntynyt ekspressionismin ja symbolismin perinteestä ja kehittynyt 1940-luvulla romanttis-mystiseen suuntaan, sisälsi 1950-luvulla myös naivistis-surrealistisista pyrkimyksistä. Vuosikymmenen vaihteessa lisääntyivät realismiin pohjaavat käsitykset. Mutta myös irrationaalisuus ja absurdius olivat surrealismin tunnuspiirteitä.

1960-luvun alussa oltiin jo kaukana Otto Mäkilän henkevästä symboliikasta ja fantasiarunoudesta. Turun koulun taiteilijat alkoivat yhä suuremmassa määrin etsiä uusia vaikutteita kansainvälisistä tendensseistä. Varsinkin Lehtinen, Kajander ja Hartman kiinnostuivat uusrealistisesta avantgardesta. Erilaiset materiaalikokeilut ja esineellisyys kiinnostivat myös muita Turun vaikutuspiiriin kuuluneita taiteilijoita kuten Viljo Mäkistä (1920–1985) ja Alpo Jaakolaa. Informalismin aalto vaikutti Turun taidetraditioon nopeammin kuin mikään

⁴⁶⁴ Protestiksi Turun taide-elämän harrastajamaisuudelle ja Turun Taiteilijaseuran sisäiselle hajaannukselle perustettiin Arte-ryhmä vuonna 1960. Toiminnallisesti se muistutti Ryhmä 9:ää sekä edeltäjiään Taiteilijaliitto Auraa ja Pro Artea. (Laine 1984, 38.)

⁴⁶⁵ Tuhkanen 1986, 60–61.

aikaisempi tyylivirtaus. Se innosti turkulaisia taiteilijoita abstraktin ilmaisun kokeilemiseen. 1960-luvun alussa jokseenkin kaikki Arten jäsenet kokeilivat abstrakteja ismejä.⁴⁶⁶ Kauko Lehtisen tutustuminen Les Nouveaux Réalistes -ryhmän uusrealismiin ja Rauschenbergin uudadaismiin toi turkulaiseen taiteeseen kansainvälisen uutuuden tunnetta ja ajankohtaisuuden tavoiteltua ilmettä. Lehtisen ”uusi taide” sai yllättävän hyvän vastaanoton, sitä pidettiin ”uuspositivismin ja uusmyönteisyyden” ilmaisijana muuten niin ilottomassa taiteessamme.⁴⁶⁷ Kuitenkin Lehtisen hauska ja estoton taide jäi ajalleen hiukan vie-raaksi ja yksinäiseksi ilmiöksi. Suomalainen uusrealismi kehittyi aivan eri suuntaan, mihin Lehtisen 1960-luvun uusrealistiset kokeilut pyrkivät.

Suomalainen uusrealismi kehittyi 1960-luvun puolivälistä yhteiskunta-kriittiseen suuntaan. Osallistuva taide käytti pitkälti samoja ilmaisukeinoja ja tyyliä kuin pop, mutta se pyrki tarkastelemaan kuvaamansa kohdemaailmaa tietystä yhteiskunnallis-kriittisestä viitekehystä käsin. 1960-luvun uusrealistit kiinnittivät huomiota taiteen sisältöön, sen kriittiseen ja tiedottavaan puoleen.⁴⁶⁸ Suomalainen uusrealismin kehityksessä voidaan erottaa pop-taiteen ja osallistuvan taiteen kaudet. Pop-taide oli luonteeltaan toteavaa ja mekaanista ja kopioivaa, siihen ei useinkaan liittynyt taiteilijan tietoista pyrkimystä yhteiskunnalliseen arvioon. Myös uusrealismi oli aluksi varsin varovaista luonteeltaan ja se pysyi pitkään estetisoivana ja lähes melkein abstraktina. 1960-luvun puolivälin jälkeen alkoi kuitenkin pop-taide tulla esiin uusrealismin rinnalle. Useimmat hylkäsivät nopeasti varsinaisen popin ja ryhtyivät muuttamaan sitä yhteiskunnallisesti osallistuvaksi taiteeksi.⁴⁶⁹ Alkuvaiheessaan tämä merkitsi lähinnä amerikkalaisen imperialismin kritiikkiä.⁴⁷⁰ Tästä suuntauksesta on hyvä esimerkki Niilo Hyttisen (s.1940) *Vietnam, rakastettuni* (1965) tai Raimo Reinikaisen (s.1939) *Luonnos 3 Yhdysvaltain lipuksi* (1966) tai Harro Koskisen (s.1945) *Myöhäisuuutiset* (1968). Näissä teoksissa otetaan kantaa rotuerotteluun, militarismiin ja sotaan.

Pop-taiteeseen kuuluivat myös Suomessa erilaiset esinekoosteet ja laatikokotyöt. Juhani Harri esinerealistina korosti kuitenkin teoksissaan mystisiä piir-

⁴⁶⁶ Turkulaisen surrealismin piiriin on luettu Olavi Ahlgren (1897–1966), joka kuvasi usein yksinäistä ja ahdistunutta ihmistä. Myös Nikolai Lehdon, Viljo Mäkisen ja Veikko Laukkasen (1930) naivistishenkiset teokset on liitetty tähän turkulaiseen traditioon. Surrealismia on turkulaisessa taidegrafiikassa edustanut jo 1930-luvulta lähtien Anders Holmqvist (1903–1935). Hänen kuvasi usein miniatyyrimaisissa teoksissaan unenomaisia näkyjä. Turkulaisen taidegrafiikan perinteitä ovat jatkaneet seuraavan sukupolven taiteilijat. Luonnonmystiikka, unet ja sadunomainen aineisto on kiinnostanut mm. Pertti Kolehmaista (1944), Jouni Bouchet’a (1941), Antti Niemistä (1924), Reijo Koskelaa (1929), Hannu Hämäläistä (1947) ja Leo Niemeä (1945). Mutta samalla he ovat tuoneet uusia vaikutteita mm. pop-taiteesta, filmeistä ja valokuvauksesta. (Haga 1977, 16, 22; Siltavuori 1976, 14–18.)

⁴⁶⁷ Peippo, Antti, Visuaalisuuden rikkaus. Ylioppilaslehti 11.4.1965.

⁴⁶⁸ Sinisalo 1974, 14.

⁴⁶⁹ Valkonen, Markku 1986, 19–21.

⁴⁷⁰ Raimo Reinikaisen mukaan 1960-luvun uusi suomalainen taide versoi kolmesta eri juuresta: suomalaisessa sisäpolitiikassa kansanrintama loi optimismin tunnetta, USA:n Indokiinan selkkaus kehotti aktiiviseen rauhantyöhön ja nämä ristiriidat kulminoituivat pohjoisamerikkalaisen pop-taiteen keinoin. Reinikainen teki mm. Vietnamin sotaan liittyviä teoksia. (Reinikainen 1974, 18.)

teitä ja torjui uusrealismin yhteiskunta- kriittisyyden. Toinen varhainen esine-realisti Ismo Kajander sen sijaan alkoi tehdä kantaaottavia töitä. Hän teki vuonna 1964 *Homo Nagasakiensis* -teoksen, joka käsitteli atomipommin seurauksia Nagasakin kaupungissa 1945. Salme Sarajas-Kortteen mukaan hyökkäävyys oli uutta 1960-luvun realismissa. Se ei kavahtanut esittää taiteena sitä, mikä sodan aikana oli ollut positiivista propaganda kuvitusta: jos se puistatti ja etäännytti, sen parempi.⁴⁷¹

Turussa syntyi vuosina 1968–1969 ”vihaisten miesten aalto”. Siihen kuuluivat Harro Koskinen, Simo ja Matti Helenius, Esa Alin, Leo Jokinen ja yksi nainen Ulla Liuhala. Harro Koskisen vanavedessä Turkuun kasvoi radikaalien realistien koulukunta. Harro Koskisen ”sikafilosofia” ja underground-liike saivat jopa poliisitkin liikkeelle. 1960-luvun puolivälissä syntynyt underground-liike pyrki muuttamaan konservatiiviseksi ja pysähtyneeksi koetun valtakulttuurin. Turun ”kapinallinen realismi” jatkui voimakkaana myös 1970-luvulla. Nuoret taiteilijat saivat tuntoa yllättävän ja hyödyllisen kokemuksen: kuvalla todellakin pystyi vaikuttamaan. Olihan se saanut liikkeelle poliisin ja oikeuslaitoksen.⁴⁷² 1970-luvun vaihteessa uusrealismi korvattiin sanalla realismi.

5.4.1 Avaintyttö – suomalaista uusrealismia

Suomessa 1960-luvun alussa käytiin kiivasta keskustelua konkretismin ja informalismin kannattajien välillä. Kysymyksessä oli kaksi nonfiguratiiivista suuntausta uudessa historiallisessa tilanteessa. Suomalainen konkretismi alkoi 1960-luvun alussa saada yhä enemmän kannatusta ja hyväksyntää. Sam Vannin konkretistinen monumentaalinen maalaus *Contrapunctus* valmistui 1960-luvun alussa ja se oli nähtävillä Ars 1961 -näyttelyssä. Vapaan taidekoulun Ryhmä 4, johon kuuluivat Tor Arne (s. 1934), Erkki Hienonen (s. 1933), Kauko Hämäläinen ja Seppo Kärkkäinen (s. 1935) pitivät 1960-luvun alussa näyttelyitä, jotka esittelivät konkretistista taidetta. Samoin Prisma-ryhmä, johon kuuluivat Sam Vanni, Gösta Diehl (1899–1964), Unto Pusa, piti näyttelyitä Helsingissä ja ulkomailla. Lars-Gunnar Nordström jatkoi jo 1940-luvulla aloittamaansa kansainvälisen konstruktivisen taiteen linjaa. Galleria Artek järjesti kaksi Victor Vasarelyn näyttelyä vuosina 1961 ja 1962, jotka vahvistivat konstruktivistisen taiteen kansainvälistä vaikutusta maassamme. Suomessa kokeiltiin myös kineettistä taidetta. Veikko Eskolin (1936–2001) rakensi ensimmäisen valokineettisen teoksensa *Valomaalaus* vuonna 1960.⁴⁷³

⁴⁷¹ Sarajas- Korte 1966, 195–197.

⁴⁷² Siltavuori, 1976, 14–18. Kantaaottavat teokset aiheuttivat voimakkaita reaktioita. Poliisi tarkasti ja sensuroi näyttelyitä ilmiantojen perusteella, mikä osaltaan toi nuorille taiteilijoille mainetta, (Lindsten 1976, 60.) Turun yliopiston piirissä toimi samoihin aikoihin kirjallinen underground-liike, johon kuuluivat Harri Dahlström, Markku Into, Jarkko Laine, M.A. Numminen, Teppo Oksanen, Reima Saarinen ja Asko Jantunen. Tähän u-ryhmään kuului myös taidemaalari Harro Koskinen. Harro Koskisen sikafilosofia ja vuonna 1969 valmistunut ” sikavalta”, johon kuuluivat mm. Sikaperhe, Itkevä sika, Sika-tv, Sikamessias, Sikaikoni ja Sikavaakuna ja poliisimerkki, jossa oli sianpää, johtivat oikeudenkäyntiin ja sakkotuomioihin.(Lindsten 1976, 60.)

⁴⁷³ Eskolin, 1970, 18. Tässä Taide-lehdessä Veikko Eskolin ajatuksia mm. liikenneplastillisesta yhdyskunnasta ja kuvataiteen merkityksestä tulevaisuuden kaupunkimiljöössä.

Informalismi oli kuitenkin Ars 1961 -näyttelyn jälkeen saanut laajan kannatuksen suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa. Suomessa informalismin voimaa ei heikentänyt muutaman taiteilijan uusrealistiset kokeilut eikä konstruktivistien kritiikki. Maalauksen vapautuminen oli alkanut 1950-luvun lopulla yksittäisten taiteilijoiden uudistumisen myötä. Tätä kehitystä tuki näyttelytoiminnan kansainvälistyminen, kokemukset Venetsian biennaaleista (1958 ja 1960) ja nuorten taiteilijoiden saamat vaikutteet italialaisesta taiteesta. Ars 1961 -näyttely oli tärkeä vaihe informalismin läpimurrossa suomalaisessa taiteessa.

Uusrealismi alkoi paljon hiljaisemmin ja pienemmin taiteilijavoimin. Sen esikuvina olivat Les Nouveaux Réalistes -ryhmän taiteilijoiden esinekollaasit ja assemblaasit. Uusrealismiin pohjaava pop-taide tuli esiin vasta 1960-luvun puolivälissä ja se erosi huomattavasti 1960-luvun varhaisista uusrealismin muodoista. Suurikokoista ja voimakasta pop-taidetta nähtiin ensi kerran vuonna 1966 Nuorten näyttelyssä. Vasta pop-taiteen esiin tulon jälkeen kiinnostuttiin laajemmin esinesommitelmista ja käyttöesineistä taiteen materiaalina.⁴⁷⁴

Kauko Lehtinen, Juhani Harri (1939–2003) ja Ismo Kajander (s. 1939) lue-taan suomalaisen uusrealismin ensimmäisiin taiteilijoihin. Mauno Hartmanin veistotaiteen kokeilut ja eri taiteenalojen yhdistäminen kokonaistaideteokseksi liittää myös hänet uusrealistien piiriin. Lehtisen uusrealismi erosi monessa suhteessa Juhani Harrin ja Ismo Kajanderin taiteesta. Todelliset, konkreettiset esineet eivät merkinneet Lehtiselle teoksen lähtökohtana niin paljoa kuin Harrille ja Kajanderille. Lehtinen, Kajander ja Harri työskentelivät omilla tahoillaan ja ainakaan Lehtisellä ei ollut heihin mitään yhteyttä eikä hän tiennyt Harrin ja Kajanderin uusrealismista mitään.⁴⁷⁵

Ismo Kajander kävi kaksi kertaa Pariisissa vuosina 1961 ja 1962. Hän kiinnostui Les Nouveaux-ryhmän uusrealismista ja alkoi soveltaa sitä taiteeseensa. Kajander omaksui suunnan duchampilaisen käsityksen taiteesta. Hän pyrki tekemään taiteestaan anti-taidetta. Kajanderin halusi teoksen olevan realistinen osa todellista ympäristöä. Kajander käytti teoksissaan vaikutteita myös Rauschenbergiltä ja Tinguelyltä; hän halusi yhdistää taiteen ja muun arkipäivän elämän, romun, liikkeen ja musiikin.⁴⁷⁶ Juhani Harri kehittyi uusrealistiksi informalismin pohjalta. Hänen teoksensa olivat usein nostalgisia muistoja menneistä ajoista. Harrin taiteessa on myös surrealistisia aineksia, joiden esikuvana saattoi olla amerikkalainen Joseph Cornell (1903–1972).⁴⁷⁷ Harrin teosten romanttiset ja poeettiset ainekset pehmensivät hänen käyttämäänsä Armanin kasaantumismenetelmää.⁴⁷⁸

Lehtisen kiinnostus uusrealisteihin on hyvin ymmärrettävää, se oli looginen jatko hänen realismista lähtevään taiteeseensa. Uusrealismissa häntä kiinnosti eniten materiaalien maailma. Uusdadaistit ja uusrealistit käyttivät taitees-

⁴⁷⁴ Sinisalo 1974, 5.

⁴⁷⁵ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

⁴⁷⁶ Nikula 1987, 8-11.

⁴⁷⁷ Waldman 1977, 27.

⁴⁷⁸ Sinisalo 1985, 30. Juhani Harri kiinnostui amerikkalaisesta säveltäjä John Cagesta, jonka ajatuksiin hän tutustui Pentti Saarikosken Uusi kirjallisuus -lehden kautta. Tätä kautta hän tutustui myös amerikkalaiseen uusdadaismiin.

saan kaikkea mahdollista elinympäristöstä löydettyjä esineitä ja romua. He halusivat kuvata todellisuuden sellaisena kuin se on. He jakoivat yhteisen kiinnostuksen todellisuuteen ja sen elementtien, siis konkreettisten esineiden tuomisen taiteeseen. Tähän liittyy näiden suuntauksien esine- ja kollaasitaide. Uusdadaistit ja uusrealistit jatkoivat dadan ja surrealismin suhdetta taiteeseen – Duchamp ja dadaistit sekä surrealistit tajusivat tietoisien – eikä vain kuvallisen – elementin visuaalisessa. Tämä oli luomassa pohjaa käsitetaiteelle. Uusrealistien taide saattoi olla usein hyvin kuvitteellista ja älyllistä. Lehtisen taiteessa ei tätä puolta esiinny, sillä hän ei teoksissaan kuvaa mitään ideaa tai käsitettä.

Dadaismista periytyi ajatus taiteen ja elämän yhdistämisestä. Lehtisen taiteen pyrkimyksenä ei ole toimia näiden maailmojen yhdistäjänä. Lehtinen vältti tekemästä mitään rumaa ja ahdistavaa, dada tuntui hänestä vastenmieliseltä.⁴⁷⁹ Historialliselle dadalle ärsyttävyyys ja yhteiskuntakriittisyys olivat ominaista lähinnä vain 1910-luvulla, sen jälkeiset suuntaukset olivat lievempiä kannanotoissaan. Uusdadaismi ja amerikkalainen pop-taide edustivat lähinnä ajankohtaista populaarikulttuuria ja kaupallisuutta, eurooppalaiset olivat enemmän sidoksissa dadaan ja surrealismiin. Dadan nihilismi-periaatteet samoin kuin uusdadan rajuimmat esinekoosteet ja happeningit eivät sopineet Lehtisen taiteellisiin pyrkimyksiin. Radikaali avantgardismi ei ole koskaan liittynyt Lehtisen taiteeseen; se on ollut pikemminkin ”taidetta taiteen vuoksi”-periaatteella toteutettua yksilöllistä ilmaisua. Markku Valkosen mukaan Lehtisen tuotanto pohjaa hyvin vahvasti läntisen taidekäsityksen yksilömyyttiin, joka sanelee maailman tulkintaa psykologisoivaksi, sisäänpäin kääntyväksi ja yhteiskunnallista keskustelua karttavaksi.⁴⁸⁰ Lehtisen taiteen avantgardistista vaihtoa voi määritellä lähinnä formalistisen avantgarden kautta, jossa muutokset tapahtuvat taiteesta käsin taiteen omassa maailmassa ilman syvällisempää yhteyttä ympäröivään yhteiskuntaan ja ihmisten arkipäivän elämään. Paljon lähempänä uusdadaismia ja uusrealismia olivat Ismo Kajander ja Juhani Harri. Heidän teoksissaan on esineellisyys voimakkaasti läsnä ja usein myös teoksen lähtökohtana.

Kauko Lehtisen uusrealismi pitäytyi koko ajan maalaustaiteessa, joten muutokset tapahtuivat perinteisen maalauksen sisällä. Hänen uusrealisminsa perustui materiaaliestetiikkaan. Hänen uusrealistisia teoksiaan olivat esim. *Ensimmäinen ihminen avaruudessa*, *Poika ikkunassa*, *Kaksi Sommitelmaa*, *Vous, Sommitelma II* ja *Sommitelma IV*, *Avaintyttö*, *Karoakuva* ja *Neljä lautaa*. Hän käytti esineitä sommittelullisena lisänä ja materiaalisuuden korostamisena. Ne eivät olleet luomassa uutta todellisuutta eivätkä pyrkineet dadaistiseen anti-taiteellisuuteen.

Uusrealismi käsite oli laaja Les Nouveaux -ryhmän keskuudessa ja käsitti hyvin erilaisten taiteilijoiden teoksia Yves Kleinin sinisestä Jean Tinguelyn romuveistoksiin. Myös suomalaisten uusrealistien taide poikkesi toisistaan ja eikä heitä liittännyt yhteen mikään yhteinen päämäärä. Suomalaiset ’romutaiteilijat’ olivat 1960-luvun alussa lähinnä pieni poikkeava marginaali-ryhmä, joiden

⁴⁷⁹ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.3.1998.

⁴⁸⁰ Valkonen, Markku, Piirtämisen intohimo. Helsingin Sanomat 17.9.1972.

taide herätti lähinnä ihmettelyä ja epäilyä. Erityisesti uusrealismin esinesommitelmat koettiin arveluttavina, eikä niitä suuntauksen alkuvaiheessa pidetty oikeina taideteoksina. Eino Krohn kirjoitti tarkoittaen esinesommitelmia erilaisista "tarve-esineistä" rakentuvista sommitelmista ja totesi, että "mikäli tuollainen yhdistelmä on yleensä taidetta se ilmeisesti edustaa kuvanveistosta irrallista välilajia."⁴⁸¹

Lehtisen suhde esineellisyteen on heikompi kuin Kajanderilla ja Harrilla. Lehtinen ei ole esinetaiteilija vaan maalari, joka käyttää uusrealistisissa maalauksissaan esineellisyttä uudella tavalla. Harrin tapaan Lehtisen ensimmäiset uusrealistiset teokset erottuvat reliefimäisesti teoksen pinnasta; esineellisyys on hyvin vähäistä. Esineellisyys on pikemminkin informalistisen kollaasi-tekniikan käyttöä. Uusi elementti oli maalaukseen lisätty oikea esine. Tämän uuden asian Lehtinen toi suomalaiseen taiteeseen. Samoin hän alkoi käyttää teoksissaan erilaisia materiaaleja materiaalimaalauksen tyyliin, joka myös oli vähemmän tunnettua Suomessa.

Lehtisen työsti taiteen murrosta kasvo-aiheen kautta. Hän kokeili eri tekniikoita, materiaaleja ja päästi mielikuvituksensa valloilleen. Välitön työskentely toi aiheen käsittelyyn vitaalisuutta ja lennokkuutta. Lehtisen *Avaintyttö*-sä vuodelta 1964 tiivistyy hänen kasvotemansa toteutus, jossa on näkyvissä 1960-luvun alun mukanaan tuomat muutokset. Teos muistuttaa *Anjasta* tehtyä kasvokuvaa, joka on tehty ennen Pariisin matkaa vuonna 1960. Tässä teoksessa Anja on kuvattu puoliprofiilissa tukka taaksepäin kauniisti hulmuten. Teos on tehty suuripiirteisesti, muutamilla nopeilla sinisen ja mustan siveltimenvedoilla. Se tuo mieleen Picasson ihmiskasvot, muutamilla viivoilla on tavoitettu kuvattavan henkilön persoonallisuus. Lehtinen on onnistunut herkästi tavoittamaan kuvattavan kasvojen piirteet ja pelkistämään ne harmoniseksi kokonaisuudeksi. *Avaintyttö* on kuvattu puoliprofiilissa, jossa on vaikea erottaa profiilia ja en face -kuvaa. Teos on saanut nimensä siitä, että Lehtinen on pistänyt oikeat avaimet kuvaamaan tytön silmiä. Teoksessa risteilee viivasto, josta muodostuu hiukset, hartialinja ja suu. Muita kasvojen osia on vaikea tunnistaa. Teoksessa on muutama maalinroiske, uurroksia ja värikohoutumia. Teoksessa yhdistyy Lehtisen uusrealistinen ajattelu informalistiseen materiaalimaalaukseen. Lehtisen *Avaintyttö* edustaa hänen tuotannossaan uusrealismia, jossa pienellä oikealla esineellä luodaan viittaus realistiseen todellisuuteen. Myös pään muoto hiuksineen ja selvä hartialinja tekee aiheen tunnistettavaksi ja tuo sen lähemmäksi realistista ymmärtämistä. Taidekritiikki ei pitänyt näitä Lehtisen uusrealistisia teoksia hänen parhaimpinaan, ne nähtiin pikemminkin ohimenevinä kokeiluina ja uutuuksien viehätystenä. Hänen parhaana puolenaan nähtiin hieno piirustuksellisuus, hyvä sommittelu, värien niukka ja hienostunut käyttö. Lehtisen abstraktit sommitelmat olivat taiteellisesti vahvoja, mutta Pollock-tekniikalla roiskutetut vapaat sommitelmat eivät tuoneet osaamista esiin parhaalla mahdollisella tavalla. Vahvinta on hänen kätensä välitön jälki, joka katosi usein näissä uusrealistisissa teoksissa raskaisiin materiaaleihin ja värimassoihin.

⁴⁸¹ Krohn 1965, 42.

Kauko Lehtisen uusrealistiset pyrkimykset heikkenivät 1960-luvun puoliväliin tultaessa. Häntä ei enää kiinnostanut materiaalikokeilut eikä nuorten osallistuva uusrealismi ja pop-taiteen ilmaisumuodot. Tässä vaiheessa hänen taiteensa alkoi muuttua narratiiviseen ja fabuloivaan suuntaan. Figuratiivisuus voimistui ja Lehtinen keskittyi piirtämiseen. Hänen deformatio muotoa edelleen hyvin voimakkaasti, mikä tuo mieleen Picasson viivankäytön voiman ja rajuu-den. Lehtisen avantgardistinen murros merkitsi hänen omassa taiteessaan työskentelyn muutosta ja uutta suhdetta työskentelyn lähtökohtiin. Turun koulun traditioon Lehtinen toi spontaanin materiaalimaalauksen, uusrealistisen esi-neellisyyden ja kollaasin monipuolisen käytön.

Suomen taide koki 1960-luvun vaihteessa syvällisen muutoksen informa-lismin kautta ja 1960-luku oli kokeilujen ja kansainvälistymisen vuosikymmen. Lehtisen taiteen murros osui saamaan ajankohtaan ja oli samansuuntainen tai-teen yleisimpien ilmiöiden kanssa. Lehtisen ja uusrealismin tiet erosivat 1960-luvun puolessa välissä, juuri silloin, kun uusrealismi tuli vasta meillä voimak-kaammin esiin. Ensimmäisessä yksityisnäyttelyssään vuonna 1961 Lehtinen oli varhaisen suomalaisen uusrealismin avantgardisti, mikä tuli esiin varsinkin hänen uuttava luovassa henkilökuvauksessaan.

Lehtisen taide muuttui kokeilevalla 1960-luvulla kansainvälisemmäksi. Hän löysi kansainvälisestä avantgardesta taiteensa uudistavan voiman. Uudis-tuminen ja muutos merkitsivät Lehtisen taiteessa suuntausta kohti laajempaa kansainvälistä hyväksyntää. 1970-luvulla hän sai kolme kertaa kutsun työsken-nellä Amsterdamissa Stedelijk-museon ateljeessa. Suomalaisen taiteilijan oli vielä 1960-luvulla vaikea luoda kansainvälistä uraa, sillä yhteydet kansainväli-siin taidekeskuksiin ja taidemarkkinoihin olivat alkuvaiheessa. Lehtinenkään ei luonut kansainvälistä taiteilijanuraa korkeasta taiteellisesta tasostaan huolimatta. Lehtisen taiteen avantgardistinen murros jäi vaikuttamaan hänen omassa taiteessaan, mutta myös suomalaisen kuvataiteen kentässä hän edusti uutta ja kokeilevaa taidetta, joka informalismista alkaneeseen vapautuneisuuteen toi uusia vivahteita. Lehtisen uusrealistinen ajattelu oli jatkoa informalistiselle ma-teriaalimaalaukselle.

6 KAUKO LEHTINEN HENKILÖKUVAUKSEN UUDISTAJANA

6.1 Ekspressionistinen henkilökuvaus

Eräs voimakkaimmin suomalaisen henkilökuvauksen uudistumiseen vaikuttanut suuntaus on ollut ekspressionismi eri muodoissaan. Salme Sarajas-Kortteen mukaan ekspressionismi oli 1890-luvun symbolismin jälkeen ainoa uudemman ajan yleiseurooppalainen taidesuunta, joka saavutti Suomen lähes samoihin aikoihin kuin se levisi yli koko muun Euroopan. Suomalaisesta kuvataiteesta löytyy ekspressiivistä ilmaisua jo aivan 1900-luvun alusta. Ellen Thesleff (1869–1954) maalasi väriin ja liikkeeseen perustuvia teoksia. Hänen ilmaisunsa oli viitaalisen dynaamista ja myös henkilökuvauksessa värin merkitys oli keskeinen ja rakentava elementti. Vuonna 1906 maalattu *Tytöt niityllä* on ensimmäisiä ekspressionistisia maalauksia Suomen taiteessa.⁴⁸² Vuonna 1909 Tyko Sallinen (1879–1955) teki ensimmäisen matkansa Pariisiin, jolloin hän pääsi kosketuksiin fauvistisen väritaitteen kanssa. Salme Sarajas-Korte pitää Sallisen Pariisin matkaa suomalaisen ekspressionismin syntyvuotena.⁴⁸³ Tyko Sallisen karheasta henkilökuvauksesta muodostui uusi tapa kuvata mallia ja ihmisen olemusta. Sallisen kuvaukset suomalaisesta kansanihmisistä ja vaimostaan Mirristä olivat karuudessaan ja alkukantaisuudessaan rajuja. Ne edustivat pyrkimystä kuvata ihminen luonnon tilassa sellaisenaan köyhyiden ja ankaran elämän armoilla, omien viettiensä ja vaistojensa ohjaamina. Marja-Liisa Linderin mukaan Sallisen ekspressionistiseen henkilökuvaukseen vaikutti eurooppalainen modernismi, jossa oltiin kiinnostuneista luonnonkansojen taiteesta ja ekspressiivisestä ilmaisusta. Myös suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset kuten sääty-yhteiskunnan hajoaminen vaikuttivat Sallisen aiheiden valintaan ja kuvaustapaan.⁴⁸⁴

⁴⁸² Sarajas-Korte 1998, 48, 49–50.

⁴⁸³ Sarajas-Korte 1959, 58–59.

⁴⁸⁴ Linder 2005, 250, 260.

Sallisen ympärille syntyi vuonna 1916 Marraskuun ryhmä, jonka tavoitteena oli vapaa ekspressionistinen taide. Ryhmään kuuluivat Alvar Cawén (1886–1935), Marcus Collin (1888–1966), Juho Mäkelä (1885–1943), Gabriel Engberg (1872–1953), Juho Rissanen (1873–1951), Ragnar Ekelund (1892–1960), Ilmari Aalto (1891–1934), Anton Lindfors (1890–1943) ja Eero Nelimarkka (1891–1977). Marraskuulaisten ja Sallisen lisäksi ekspressiivisiä henkilökuvia tekivät myös Jalmari Ruokokoski (1886–1936), Valle Rosenberg (1891–1919) ja William Lönnberg (1887–1949). Eemu Myntti (1890–1943) toi Suomen taiteeseen vahvan värikylläisen aistillisuuden, jolla oli yhtymäkohtia Tulenkantajien 1920-luvun eksoottiseen romantiikkaan. Väkevää ja dynaamista maalausta edustivat Väinö Kunnaksen (1896–1929) Tulenkantaja-ryhmän kirjailijamuotokuvat. *Katri Valan muotokuva* (1923), *Elina Vaaran* (1927), *Einar Vehmaksen muotokuva* (1927) ja *Olavi Paavolaisen muotokuva* (1928)⁴⁸⁵ ovat hienoja esimerkkejä Väinö Kunnaksen modernistisesta henkilökuvauksesta. Väinö Kunnaksen taiteessa korostui taiteilijan individualismi ja pyrkimys kuvata maailmaa omien tuntemustensa kautta.⁴⁸⁶ Kunnaksen henkilökuvista heijastui voimakkaasti myös Tulenkantajien henkinen ilmapiiri, jossa keskustelut modernista elämästä ja futuristiset käsitykset loivat dynaamisen pohjan elämänpalvonnalle, ennakkoluuttomuudelle ja rohkeudelle.

Varhaista modernistista maalausta edustavat aviopari Sulho Sipilä ja Greta Hällfors-Sipilän (1899–1974) avantgardistiset henkilökuvat. Heidän taiteellisina esikuvinaan 1910-luvulla olivat venäläinen avantgardismi, Kandinsky, Chagall ja Matisse. He yhdistelivät rohkeasti näitä modernistisia esikuvia ja tekivät oloissamme poikkeuksellisia henkilökuvia voimakkaasti abstrahoiden ja kansainvälisiä vaikutteita suodattaen. Varsinkin Greta Hällforsin maalaukset *Omakuva* (1917), *Otsatukka* (Elli Sipilä, 1918), *Shakkipeli* (Jussi Hirvola, 1918) ovat ilmaisussaan häkellyttävän vahvoja ja rohkeita maalauksia. Samoin maalaus *Kahvipöydässä* (Elli Sipilä ja Olga Hällfors, noin 1919) on toteutettu poikkeuksellisen voimakkaasti kubistisesti abstrahoiden. Greta Hällfors käytti kollaasitekniikkaa jo vuonna 1920 teoksessaan *Sulho menee elokuvaan*. Sulho Sipilän akvarelli *Omakuva* ja *Alaston* (noin 1918) tuo mieleen Henri Matissen (1869–1954) taiteen valoisan värimaailman ja pehmeän viivakielen. Sipilä maalasi *Gretan muotokuvan* 1920-luvun alussa chagallimaiseen tyyliin, jossa Greta on kuvattu hyvin tyttömäisenä merimiespuvussa ja rusetti tukassa.⁴⁸⁷ Gretan lyhyet hiukset ilmaisevat kuvattavan muodikasta olemusta ja 1920-luvun modernia tyyliä. Sulho Sipilän ja Greta Hällforsin elämäntyöli kuvasti suomalaisen urbaanin väestöryhmän uutta kansainvälistä vaurasta ja huoletonta elämää.

Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* (1929) ja Mika Waltarin *Suuri illuusionismi* (1928) sekä Tulenkantaja-ryhmän runoilijoiden ajatukset olivat luomassa käsitystä 1920-luvusta optimistisena ja iloisena vuosikymmenenä, jolloin edistys, vauhti ja usko koneiden tekniseen maailmaan olivat uuden maailman tärkeimmät päämäärät. Erkki Anttosen mukaan nämä ajatukset tavoittivat vain

⁴⁸⁵ Bonsdorff 1990, 32–33.

⁴⁸⁶ Lindqvist 1996, 52.

⁴⁸⁷ Sinisalo 2005, 76.

hyvin pienen ryhmän, sillä Suomi oli vielä 1920-luvulla hyvin agraarinen valtio, jossa kansainvälisyys koettiin vieraana ja suomalaisuusaatteet olivat keskeisiä yhteiskunnan eri tahoilla. Ajan kuvataiteeseen saatiin kuitenkin kansainvälisiä vaikutteita, kuvataiteissa oli havaittavissa vaikutteita Cézannesta, kubismista, Der Blaue Reiter -ryhmän ekspressionismista sekä André Lhôtén (1885–1962) ja André Derainin (1880–1954) modernistisesta klassismista. Venäläiseen avantgardeen ja Kandinskyn taiteeseen saattoi tutustua Helsingissä jo 1910-luvulla Galleria Strinbergin aktiivisen näyttelytoiminnan johdosta.⁴⁸⁸ Suomalaisten kuvataiteilijoiden omaksumat kansainväliset vaikutteet edustivat Anttosen mukaan ”keskitien” modernismia eikä Suomeen vielä tällöin saapunut vaikutteita esim. dadaismista, surrealismista, abstraktista konstruktivismista tai konkretismista.⁴⁸⁹

Helene Schjerfbeckin (1862–1946) henkilökuvat olivat ilmaisussaan harmaan intensiivisiä, mutta pelkistyksessään vahvoja ja ekspressiivisiä. Hänen henkilökuvauksessa *Puunveistäjä* vuodelta 1928 on maalattu raskain ja voimakkein vedoin, joka tuo hyvin esiin mallin maskuliinisuuden ja aggressiivisen olemuksen. *Måns Schjerfbeckin muotokuva* vuodelta 1930 on maalattu rauhallisemmin ja mallista välittyä hienostuneisuutta ja surumielisyyttä.⁴⁹⁰ Schjerfbeckin omakuva sarja kuvaa armottomasti ihmisen vanhenemista. Näissä maalauksissa muodon vähittäinen hajoaminen liittyy vanhenemisprosessin kuvaukseen ja teokset ovat vaikuttavuudessaan lähellä Sallisen rajua elämän alkukantaisuuden tulkintaa. Sekä Ellen Thesleffin että Schjerfbeckin henkilökuvauksessa modernismi ja ekspressionismissa yhdistyvät persoonallisella tavalla, jossa korostui taiteilijan individualismi. Kolmas naistaiteilija Sigrid Schauman (1877–1979) kehitti oman persoonallisen ilmaisukielensä. Maalauksissa paksut värikerrokset ja palettiveisten käyttö muodostavat elävän tekstuurin ja väri luo maalaukseen voimakkaan tunnelman. Henkilökuvissa kasvojen yksityiskohdat ovat sulautuneet värien usvamaiseen pehmeuteen. Hänen henkilökuvaustaan edustavat esim. *Pojan pää*, *Muotokuva* ja *Omakuva* vuodelta 1940. *Omakuvoassa* taiteilija on kuvannut itsensä 73-vuotiaana. Maalauksesta aistii ihmisen vanhenemisen. Valon ja varjon vaihtelu muovaa kasvojen pelkistettyjä muotoja ja

⁴⁸⁸ Anttonen 2005, 20. Galleria Srinbergillä oli vuonna 1914 saksalaisen Der Blaue Reiter -ryhmän näyttely. Tässä näyttelyssä olivat mukana mm. Natalie Gontscharova, Erich Heckel, A. von Jawlensky, E. L. Kirchner, Paul Klee, August Macke, Franz Marc, Gabriela Muentner ja Max Pechstein. (Valkonen, Olli, 1973, 128–129.) Tällä näyttelyllä oli suuri merkitys Suomen taiteelle, taidekirjoittelulle ja taidekriitikille. Suomalainen taideyleisö ja kritiikki joutuivat ensi kertaa kosketuksiin uusia suuntauksia edustavien taideteosten kanssa. Tätä ekspressionistista ja kubistista taidetta pidettiin suurkaupunkien kulttuuriin kuuluvana ilmiönä, joka tuntui vieraalta suomalaisessa ympäristössä. (Vihanta 2004b, 26–27.) Venäläisen avantgarden näyttelyssä olivat Kandinskyn lisäksi mukana mm. Nikolai Kulbin, Lev Bruni, Ivan Puni ja Marc Chagall. Näyttelyssä oli laaja Chagallin teosten ryhmä. (Valkonen, Olli, 1998b, 47–49.)

⁴⁸⁹ Anttonen 2005, 20–22.

⁴⁹⁰ Ahtola-Moorhouse 1992, 34, 77.

kaikki turha on karsittu pois. Kasvojen vakava ilme ja rehellinen tulkinta tuovat mieleen Schjerfbeckin kasvotutkielmat.⁴⁹¹

Turun koulun perustajan Edwin Lydénin henkilökuvauksen ja ihmiskäsityksen perustana oli Ulla Vihannan mukaan Goethen individualismi ja saksalainen romantiikka. Tältä pohjalta hän kehitti oman romanttis-ekspressiivisen tulkinnan, johon yhdistyi Kandinskyn käsitykset muodon ja värin henkisestä yhteydestä. Häntä kiinnosti myös Kandinskyn rinnastukset musiikista ja maalaustaiteesta.⁴⁹² Lydén piti ekspressionismia aikansa henkisenä ilmentymänä, uutta luovana taiteena, jossa taide ilmeni muoto- ja värielämyksinä eikä naturalistisina todellisuudenkuvauksina. Lydén kehotti taiteilijaa etsimään yksilön ”sisäisiä piirteitä” ja yksilön omaa alkuperäisyyttä.⁴⁹³ Lydénin pyrkimykset kuvata ihmistä ekspressionismin oppien mukaisesti näkyvät esim. hänen vuonna 1919 maalaamistaan *Lou-Lou Albert- Lazardin* sekä *Wäinö Aaltosen muotokuvasta*.⁴⁹⁴ Lydénin käsitykset taiteilijasta poikkeusyksilönä, autonomisena persoonana ja kauneuden etsijänä, joka ilmaisee taiteessaan oma omaa sisäistä maailmankuvaansa, tulivat vaikuttamaan Turun koulun taiteilijoiden näkemyksiin taiteilijan ja taiteen tehtävästä. Lydénin näkemykset olivat mm. nuoren Otto Mäkilän henkisenä pohjana hänen taitelijapersoonansa kehittymisessä. Lydénin muotokuva Wäinö Aaltosesta kuvaa hyvin Lydénin näkemystä luovan ihmisen ja taiteilijapersoonallisuuden nietzscheläisestä yli-ihmisyydestä. Hän on kuvannut Aaltosen alaviistosta ikään kuin jalustalle kohotettuna ”todellisena kauneudenpalvojana”.

Wäinö Aaltosen (1894–1966) maalaukset edustavat myös varhaista turkulaismodernismia. Varsinkin Aaltosen 1920-luvun maalaustuotanto kertoo hehkuvasta tunne- ja värimaailmasta. Hänen väriasteikkoonsa kuului useimmiten punaista ja sinistä, joista jälkimmäinen edusti henkisyttä. Kuvanveistäjän työn ohella Aaltonen kiinnostui aikansa uusista taiteenteorioista sekä värin ja sävelten rinnastamisesta. Ekspressionismi, kubismi ja jopa futurismi liitettiin Aaltosen taiteen määritelmiin.⁴⁹⁵ Aaltosen taide oli kuitenkin pohjimmiltaan klassista, sen pyrkimyksenä oli klassinen muotopuhtaus. Aaltosen ekspressionismin ja kubismin perustana oli klassismin idealismi, joka ohjasi Aaltosen kubistisia ja ekspressionistisia pyrkimyksiä. Radikaaleimmat henkilökuvat pohjasivat hänen taiteensa kubistisiin muotoihin ja ekspressiivisiin piirteisiin. Aaltosen *Omakuva* vuodelta 1924 on ehkä tunnetuin hänen 1920-luvun henkilökuvistaan. Siinä taiteilija peittää kasvonsa tunteellisen kirjoituksen täyttämällä paperinpalalla ja kasvoista jää näkyviin vain toinen silmä. Aaltosen maalaukset *Kasvot* (n. 1925–

⁴⁹¹ Schaumanin taidekäsitys perustui emotionalistisen estetiikan oppeihin. Teoksen tulee vaikuttaa katsojan tunteisiin. Taiteen tulee lähteä elävästä elämästä, ettei siitä tule pelkkää estetiikkaa. (Rajakari 2002, 92.)

⁴⁹² Vihanta, 2004a, 11.

⁴⁹³ L., Turun Taiteilijaseuran 12. vuosinäyttely Uusi Aura 10.11.1935.

⁴⁹⁴ Aarras 2004, 34–35, 103.

⁴⁹⁵ O. O- n. Taidenäyttelyt. Professori Järnefelt – Ester Helneius – Wäinö Aaltonen. Uusi Suomi 19.9.1929. Okkosen mukaan Aaltonen kuului ”ultramodernin futurismin” kannattajiin.

1926) ja *Naisen pää* 1920-luvulta edustavat tätä kubistista henkilökuvausta, joka Hellaakosken mukaan edusti plastista konstruktiivisuutta.⁴⁹⁶

Aaltonen kuului vähän aikaa myös Marraskuun ryhmään⁴⁹⁷. Vaikka hän osallistui Marraskuulaisten näyttelyyn, ei hän pyrkinyt henkilökuvauksessaan samaan tyyllilliseen rajuuteen ja ekspressiiviseen voimaan eikä avoimeen seksuaalisuuteen, mitä Sallisen *Mirri*-kuvat edustavat. Mutta Aaltosta kiinnosti ekspressionistien tavoin ihminen, ihmisen tunteet ja vaistot. Aaltonen kuvasi mielellään nuoria naisia, naisfiguureja ja enkeleitä, joihin liittyi hänen pyrkimyksensä kauneuden ideakuvan jäljittämiseen ja taiteen syvimmän olemuksen saavuttamiseen. Hellaakosken mukaan Aaltonen oli kauneudenpalvoja ja lyyrikko, jolle nainen on samanaikaisesti kaipuun ja ”pyhäisimmän ideaalin” kohde ja tulkitsija.⁴⁹⁸ Hellaakosken henkinen läheisyys ja tämän näkemykset taiteen pyrkimyksestä kohti puhdasta kauneutta vaikuttivat merkittävästi Wäinö Aaltosen taiteilija-käsityksen muotoutumiseen. Ulla Vihannan mukaan Aaltonen oppi Hellaakosken ajatusten pohjalta näkemään itsensä aikansa runoilijoiden tavoin poikkeusihmisenä, kohti jumaluutta pyrkivänä tiennäyttäjänä ja henkisenä johtaja.⁴⁹⁹ Lydén ja Aaltonen olivat Turun varhaisia modernisteja, joiden vaikutus ulottui myös seuraavien vuosikymmenien taiteellisiin pyrkimyksiin. Lydénin toiminta Turun koulun synnyssä oli erittäin suuri ja hänen tuomansa kansainväliset ajatukset vaikuttivat Turun koulun surrealismiin syntyyn.

Suomalainen kuvataide oli 1930-luvulla kaukana kansainvälisistä suuntauksista ja pyrkimyksenä oli kansallisen taiteen voimistaminen. Ahdasmielinen asenne uusia modernistisia pyrkimyksiä kohtaan hallitsi taide-elämää. Taiteen pysähtyneisyyttä, puritaanisuutta ja vanhoillisuutta vastaan pyrki taistelemaan vuonna 1934 syntynyt Lokakuun- ryhmä. Ryhmä syntyi vastalauseena Suomen Taideakatemian järjestämälle näyttelylle vuonna 1933. Tässä Reputettujen näyttelyssä olivat mukana Eemu Myntti, Carl Wilhelms (1889–1953), Jussi Mäntynen (1886–1978), Sakari Tohka (1911–1958), Arvi Tynys (1902–1959), Oskar Jauhainen (1913–1990), Lassi Tokkola, Aarre Heinonen (1906–2003), Matti Annala, Unto Kaipainen (1906–1971), Aimo Kanerva (1909–1991), Sven Grönvall (1908–1975) ja Ernst Krohn (1911–1934). Ekspressionismi pääsi jälleen esiin ja nuori taiteilijapolvi tunsu saaneensa äänensä kuuluviin. Sota katkaisi kuitenkin ryhmän toiminnan, mutta se jatkui sodan jälkeen vaikeuksista huolimatta. Sotavuodet vaikeuttivat seuraavalla vuosikymmenellä taiteilijoiden elämää sekä henkisesti että aineellisesti.

Varsinkin 1940-luvun puolivälin jälkeen suomalainen ekspressionismi ja Turun koulun surrealismi pyrkivät uutta luovaan ilmaisuun ja modernististen näkemysten esille tuomiseen. Sodan jälkeinen ekspressionismi ei Salme Sarajas-Kortteen mukaan ollut enää luonteeltaan taistelevaa, mutta karuudessaan elä-

⁴⁹⁶ Hellaakoski 1959, 71–86.

⁴⁹⁷ Aaltonen osallistui vuonna 1917 Turun taidemuseossa pidettyyn Marraskuun ryhmän näyttelyyn, johon osallistui myös Alvar Cawén, Marcus Collin, Gabriel Engberg, Juho Rissanen ja Tyko Sallinen. Aaltonen erosi ryhmästä vuonna 1921. (Pfähfli 1994, 316.)

⁴⁹⁸ Hellaakoski 1947, 53.

⁴⁹⁹ Vihanta 1994, 66.

vää ja uutta luovaa taidetta.⁵⁰⁰ 1940-luvun ekspressionisteista merkittävimpiä olivat Aimo Kanerva (1909–1991), Yrjö Saarinen (1899–1958), Åke Mattas (1920–1962), Mauno Markkula (1905–1959) ja Erik Enroth (1917–1975). Muita ekspressionistisesti maalanneita olivat Yngve Bäck (1904–1990), Helge Dahlman (1924–1979), Sven Grönvall, Unto Koistinen (1917–1994), Gösta Diehl (1899–1964), Kullervo Koivisto (1913–1944) ja Elga Sesemann (1922–2007). Näistä lähinnä Yrjö Saarinen ja Aimo Kanerva jatkoivat 1910-luvulta juontuvaa suomalaista ekspressionismia. Saarisen henkilökuvat ovat ilmaisultaan voimakkaan tunnepitoisia ja kiihkeitä. Naishahmot ovat rehevydessään ja suorasukaisuudessaan läheistä sukua Sallisen elämän vitaliteettia uhkuville naiskuville. Saarisen henkilökuvien tunnelma on ujostelematon ja rento. Hänen maalauksensa ilmaisee suurta tunteen intensiteettiä, jossa taiteilijan läsnäolo on voimakas. Teoksista voi aistia Saarisen spontaanin ja välittömän maalaustyylin. Vaikka Saarinen teki luonnoksia maalauksiinsa, maalasi hän kuitenkin osuvin ja korjailemattomin siveltimenvedoin. Hänen käyttämänsä kirkkaat ja useasti lähes ra’at värit voimistivat maalausten vitaalisuutta ja muotojen karheutta. Saarisen *Alaston malli* (Iso Alaston) vuodelta 1945 on hyvä esimerkki hänen väriekspressionismistaan ja spontaanista maalaustyylistään.⁵⁰¹

Jos Saarisen maalaukset aluksi saivat vähän ymmärtäjiä, eivät myöskään Aimo Kanervan omakuvat saaneet kiitosta osakseen 1930-luvulla. Nuo omakuvat, jotka oli toteutettu mustan ja voimakkaan punaisen, vihreän ja sinisin värein, koettiin raakoina ja varsinkin mustan värin käyttöä pidettiin outona. *Omakuva* (1941) ja *Kristus* (1945) antavat hyvän kuvan Kanervan hurjasta ekspressionismista ja värien rajusta käytöstä. *Kristus*-maalauksen aiheutti erittäin suurta ärtymystä ja se koettiin jopa kristinuskoa loukkaavana työnä. Edward Richterin mukaan Kanervan *Kristus* näytti enemmän Juutakselta.⁵⁰² Kanerva jatkoi Sallisen ekspressionismin karua ja rujoa linjaa, joka kuvasi kohteensa suorasukaisesti ja kaunistelemattomana. Taiteellisenä esikuvana on nähty mm. ranskalainen Georges Rouault (1871–1958), jonka Kristus-aiheet sekä bordelli-kuvaukset ovat väkevässä karheudessaan ja suorasukaisuudessaan ekspressiivisen ilmaisun äärimuotoja.

Marraskuun ja Lokakuun ryhmä edustivat meillä avantgardistista liikehdintää, joka pyrki muuttamaan valitsevaa taidekäsitystä, mutta se ei pyrkinyt kuitenkaan syvällisempään taideinstituution rakenteiden muuttamiseen. Myöskään meillä taiteilijat eivät liittäneet taiteellista toimintaa suoraan poliittisiin pyrkimyksiin, vaan liikehdintä ja kritiikki keskittyivät taidemaailman sisäisiin asioihin. Molempien ryhmien taiteilijoista löytyi myös aitoja taiteilijaboheemeja, jotka elivät värikkäästi terveyttään säästämättä herättäen paheksuntaa ja torjuntaa.

Lokakuun-ryhmän taiteilijoita lähellä oli Åke Mattas, josta tuli sotien jälkeisen modernismin keskeisiä ihmiskuvaajia. Mattaksen taiteellisia esikuvina olivat mm van Gogh, Munch, Ensor, Toulouse-Lautrec, Sallinen ja Ruokokoski.

⁵⁰⁰ Sarajas-Korte 1959, 86.

⁵⁰¹ Laurila-Hakulinen 1999, 94–96.

⁵⁰² E. Richter, Nuorten näyttely Taidehallissa. Helsingin Sanomat 5.10.1945.

Heidän taiteensa ohella Mattasta kiehtoi näiden taiteilijoiden antiporvarillinen elämäntapa. Elina Vierun mukaan Mattaksen faktaa ja fiktiota yhdistävät omakuvat, henkilöaiheet, karakterimuotokuvat ja alaston tutkielmat ovat kuin maalattuja draamoja, joista ei puutu tunteita, tehosteita ja tulkintaa.⁵⁰³ Muotokuvien ja fiktiivisen aiheiden raja on epäselvä ja tukinnanvarainen. Hänen noin 50 omakuvaa vaihtelevat näköisyyden ja fiktiivisyyden asteikolla, ne toimivat kuin peili, joissa hän etsii itseään erilaisten roolihahmojen kautta. Mattakselle taide oli itseanalyysin väline⁵⁰⁴ Taiteilija loi riipaisevampia ja järkyttävimmät omakuvat vuosina 1961–1962, joissa hän kuvaa itsensä väsyneenä ja kärsivänä ihmisenä, jonka kasvot ilmaisevat toivon menettämistä ja elämästä syrjäytymistä kuten teokset *Omakuva (Väsynyt, 1962)* ja *Taksissa* (1962) rehellisesti ilmaisevat. Åke Mattaksen kevyempää ja myönteisempää henkilökuvausta edustavat 1960-luvun alastontutkielmat Marianne Mayrystä. Intiimit ja sensuellit alastontutkielmat on toteutettu hyvin ekspressiivisellä tavalla ja niissä on käytetty värien yllättäviä rinnastuksia, muotojen fragmentaarisuutta, lisätty keskeneräisyyden ja luonnosmaisuuksien osuutta pintakäsittelyssä.⁵⁰⁵ Tämä luonnosmaisuus ja keskeneräisyyden tavoittelu johti Mattasta kohti vapaamuotoista figuurimaalausta. Tällä työskentelytavan muutoksella saattoi olla yhtymäkohtia 1960-luvun informalismin spontaanisuutta korostavaan maalauksellisuuteen sekä spontaaniin suoritukseen.

Aivan toisenlainen ekspressionisti ja henkilökuvaaja oli Erik Enroth (1917–1975), joka oli sotienjälkeisen ekspressionismin keskeisin nuoren taiteilijapolven edustaja. Hänen taiteensa on luonteeltaan yhteiskunnallista, todellisesta elämästä lähtevää ja elämän raskautta ja rajuutta kuvaavaa. Enrothin sivellin muistuttaa lähinnä kirvestä, jolla hän työskentelee rajusti ja hurjistuneesti kuten hänen maalauksensa seppä lihaksikkaana ja voimakkaan takoo kuumaa rautaa. ”Työni täytyy olla kuin puristettu nyrkki, tiivis ja tehoava”, lausui Erik Enroth vuonna 1955 lehtihaastattelussa.⁵⁰⁶ Enrothin työläiskuvat ovat täynnä raakaa voimaa ja fyysisen työn sankarillista kuvausta, mistä esimerkkeinä ovat mm. *Lämmittäjät* (1948), *Hiilenajaja* (1953) *Kivenporaaja* (1948) ja *Seppä* (1953) Enroth kuvasi näissä teoksissaan suomalaisen yhteiskunnan teollistumista ja raskaiden sotakorvausten maksamista.⁵⁰⁷

Myös alastonkuvissa ja naismuotokuvissa Enroth korosti elämän armottomuutta ja kovuutta. Soili Sinisalon mukaan Enroth kuvasi alastonta ihmistä yhtä brutaalisti ja karkeasti kuin teuraseläimen ruhoja, joita hän myös maalasi mielellään.⁵⁰⁸ Sen sijaan Ulla Vihanta näkee Enrothin taiteessa myös herkempiä nyansseja kuten epävarman ja traagisen ihmisen, joka kätkeytyy brutaalin ilveilijän naamion taakse. Enrothin älyllisyyden lisäksi taiteilijasta paljastuu myös herkkä runoilija, jolle luonto oli tärkeä voiman lähde.⁵⁰⁹

503 Vieru 1991, 10; Vieru 2001, 156–158.

504 Vieru 1991, 8.

505 Vieru 1991, 10–12.

506 Kuvat kulkevat. Erik Enrothin haastattelu Helsingin Sanomat 25.1.1955.

507 Sinisalo 1980, 5.

508 Sinisalo 1980, 6.

509 Vihanta 1987, 40.

Enrothin taiteellisista esikuvista eräs tärkeimpiä on Picasso, jonka vaikutus näkyy varsinkin Enrothin naiskuvissa. Enrothia kiinnostivat Picasson päälloasetelmat ja sirkusaiheet, myös fasettimainen muodonkäsittely viittaa Picasson vaikutukseen. Enrothin 1940-luvun lopun ja 1950-luvun alkupuolen maalauksissa on Picasson vaikutuksen rinnalla havaittavissa kiinnostusta non-figuraatiivisuuteen ja etenkin konkretismiin. Teoksia hallitsee kaikesta hurjuudesta ja dynamiikasta huolimatta tiukka sommittelu, muodon erittely ja tummalla viivalla jäsentely, jotka tekevät maalauksista selkeitä ja hallittuja kokonaisuuksia. Enrothia kiinnosti amerikkalainen ekspressionismi, johon hän tutustui vuonna 1959 tekemällään matkalla. Varsinkin Willem de Kooningen taide herätti Enrothin ihailun.⁵¹⁰

Picasso oli sotien jälkeisen taiteemme eräs keskeisimpiä taiteellisia esikuvia. Varsinkin ekspressionismin piiriin kuluvat taiteilijat kokivat Picasson taiteen erittäin ajankohtaiseksi ja innostavaksi. Picasson voimakkaasti liioittelemat ja deformoidut muodot, rohkea vitaalisuus ja primitiivinen elämäntunne tekivät Picasson taiteessa uutta ja modernia, jota haluttiin soveltaa myös omaan taiteeseen. Bertel Hintzen mukaan Picasson sisimmäisenä kiihokkeena nähtiin uusi ja kuohuva, vielä kaaosmainen tunnesisältö, jossa uusi maailma on kasvamassa esiin, ja jonka tunnesisällön ensimmäiset merkit olivat purkautuneet ilmoille esimerkiksi Vincent van Goghin (1853–1890) ja Edvard Munchin (1863–1944) taiteessa.⁵¹¹ Erik Enrothin lisäksi Picasso kiinnosti myös Helge Dahlmania ja Unto Koistista (1917–1994). Helge Dahlmanin Sommitelma *Sota* (1946–48) kuvaa sodan julmuutta ja järjettömyyttä hyvin picassomaiseen tyyliin. Hän on lisännyt teokseen hiekkaa ehkä korostamaan sodan raskautta ja tuhoa. Aiheen käsittely tuo mieleen Picasson *Guernican* (1937) johon myös teosta verrattiin taidearvosteluissa.⁵¹²

Lokakuun-ryhmää lähellä ollut Unto Koistinen löysi myös henkilökuuksensa esikuvat Ranskasta. Picasso, Braque ja Modigliani ohjasivat nuorta Koistista oman maalaustyylin kehittymisessä 1940-luvun lopussa ja 1950-luvun alkupuolella. *Naisen pää* (1949) edustaa Koistisen ekspressionistista henkilökuvausta, jossa hän on pehmein siveltimenvedoin tavoittaa mallin sielukkuuden ja surumielisyyden. Koistisen taiteen lähtökohtana on ollut aina tunne. Seppo Niinivaaran mukaan

”Unto Koistinen on ekspressiivinen tutkija, jonka asenteiden ääripäät ovat lämpimässä ihailussa ja terävässä psykologisessa realismissa, usein lähellä karikatyyriä. Ylimalkaan hänen henkilökuviensa tunnevire on voimakas lähimmäisyyden tunto, intuitiivinen näkemys ihmisen osasta, vajavaisenakin monumetaalista ja kaunista.”⁵¹³

Monien suomalaisten taiteilijoiden henkilökuuvissa yhdistyvät Picasso, Braque ja kubismi. Myös Anita Snellmannin (1924–2006) henkilökuviensa taiteellisena esikuvana ovat olleet nämä kolme tekijää, jotka hän on yhdistänyt ekspressiivisiin

⁵¹⁰ Enroth, Erik, Amerikan kumouksellisia naapureita. Uusi Suomi 5.4.1959.

⁵¹¹ Hintze 1945, 5

⁵¹² Konttinen 1983b, 15.

⁵¹³ Niinivaara, Seppo, Unto Koistinen Hämeenlinnan Taidemuseossa. Taide 2/1968, 99.

siveltimenvetoihin. Markku Valkosen mukaan Snellmanin henkilökuvat edustavat kubistista ekspressionismia tai ekspressiivistä kubismia. Hän kuvaa mallinsa kaunistelemattomana ja arkisena ja jatkaa siten Sallisesta alkanutta ihmisen rujoa ja karua ihmiskuvausta.⁵¹⁴ Picasson vaikutusta löytää myös muidenkin kuin varsinaisten ekspressionistien maalauksista. Henkikuvistaan tunnetun Tapani Raittilan (s. 1921) taiteessa on myös viitteitä Picasson vaikutukseen. Varsinkin hänen 1940-luvun loppu puolen henkilökuvissaan näkyy Picasson värimaailma ja herkkä viivankäyttö. Raittila pyrki persoonalliseen muodon käsittelyyn, johon hän yhdisti herkkyyden, viivan synteettisyyden ja plastisuuden.⁵¹⁵

Ekspressionismin tarjoama subjektiivinen yksilöllisyys ja tunteiden ilmaiseminen olivat tärkeitä tekijöitä suomalaisessa ekspressionismissa. Varsinkin väriromantiikassa ilmaisun välittömyys ja intensiivisyys korostuivat ja taiteesta tuli taiteilijan tuntemusten tulkki. Suomalaisessa ekspressionismissa tätä ekspressiivisyyden voimakkainta pyrkimystä edusti Mauno Markkulan (1905–1959) taide, jossa taiteilijan sisäinen näkemys muuttui maalauksellisenrunolliseksi fantasiaksi ja taitelijan tunne-elämän ilmaukseksi. Markkulan työkentelyssä korostui vaistonvaraisuus ja tunnepitoisuus. Markkula lähenee värimystiikkaa, abstraktista ekspressionismia ja surrealismissa. Hänen taiteensa on spontaanisti käsitellyllä värillä tulkittua tunnetta.⁵¹⁶

Tätä väriin pohjautuvaa ekspressionismia ja kolorismia edusti myös Elga Sesemann. Hänen taiteensa on hiljaisten ja hauraiden mielenliikkeiden ja tulkintaa. Hänen kuvaamansa ihmiset ovat sisäänpäin kääntyneitä, omaan ahdingkoonsa sulkeutuneita ihmisiä. Palettiveitsin käyttö ja tasoittelemattomat paksut maalikerrostumat tekevät maalauksista kolorismissaan voimakkaita ja ekspressiivisiä. Sesemanin taide ja hänen henkilökuvansa otettiin melko ristiriitaisesti vastaan ja etenkin kriitikot E. J. Vehmas ja Ludvig Wennervirta arvostelivat Sesemanin taidetta säälimättömästi ilman mitään hyväksyntää. Vaikka Sesemania arvosteltiin jyrkästi, oli hänellä myös joitakin ymmärtäjiä. Sigrid Schaumanin ja Ola Zweybergin mukaan Seseman kuvasi maalauksellisen tuoreesti vaikeita aiheita kuten surua, kuolemaa ja vanhuutta.⁵¹⁷

6.2 Kauko Lehtisen henkilökuvauksen deformoidut muodot

Kauko Lehtisen taiteellisessa ilmaisussa tapahtui ensimmäinen suurempi muutos, kun hän tutustui Lokakuun-ryhmän näyttelyyn vuonna 1948 Turun Taide-museossa. Lokakuulaisten tummat värit ja ekspressiivinen ilmaisu saivat Lehtisen siirtymään maanläheisiin väreihin ja voimistamaan ilmaisuaan. 1940-luvulla Lehtinen aloitti myös henkilökuvauksen, josta omakuvat muodostavat

⁵¹⁴ Valkonen Markku 1985a, 250.

⁵¹⁵ Huhtamäki 1986, 43.

⁵¹⁶ Sinisalo 1983,

⁵¹⁷ Schauman, Sigrid, Form och färg, Elga Sesemanns debututställing. Nya Pressen 20.3.1945; O. Z., Elga Sesemanns utställning. Aftonposten 26.3.1945.

tärkeän osan. Ne antavat hyvä kuvan taiteilijan työskentelyssä tapahtuvista muutoksista. Varhaisin *Omakuva* 1940-luvulta on maalattu sallismaisin lähes räikein värein (kuva 176). Se tuo mieleen Sallisen uhmakkaan *Omakuvan* vuodelta 1914. Myös jotain Enrothin voimaa ja kireyttä välittyy tästä vihreälle taustalle sinisin ääriiviivoin hahmotellusta kasvokuvasta. Punainen villapaita korostaa värien kontrastia ja iskevyyttä. Lehtisen katse on epäluuloisen hymytön. Samaa ekspressiivistä otetta edustaa *Vihreäkasvoinen omakuva* (1950, kuva 3), jonka perusteella Otto Mäkilä pyysi hänet vuonna 1951 Ryhmä 9:n jäseneksi.⁵¹⁸ *Vihreäkasvoinen omakuva* on maalauksellinen ja suuripiirteisesti levein ja varmoin siveltimenvedoin tehty kasvotutkielma. Katseessa on mielteliään kysyvä ilme, joka ilmaisee hämmennystä ja epätietoisuutta (kuva 3). Siinä voi nähdä viitteitä Lehtisen ensimmäisestä ulkomaanmatkasta, jonka hän teki vuonna 1949 yhdessä Kalle Eskolan kanssa Ruotsiin, Norjaan ja Tanskaan. Tällä matkalla hän näki mm. Munchin taidetta ja Tukholmassa modernin ranskalaisen taiteen näyttelyn. Tuolloin Lehtisen taiteessa alkoi kansainvälisten vaikutteiden ja hänen oman taiteensa välinen vuoropuhelu. Lähempänä turkulaista surrealisimia Lehtinen on vuonna 1953 maalaamassaan omituisia *Omakuvassa* (kuva 25), jossa taiteilijan irrallinen pää leijuu pyramidin päällä tummansinistä yötaivasta vasten. Hiukset ja kaula on maalattu samalla ruskean sävyllä kuin pyramidi. Tämä maalaus viittaa suoraan Otto Mäkilän maalausten fantasioihin.

Lehtisen henkilökuvauksessa tapahtui 1950-luvulla monenlaisia käännteitä. Hän maalasi *Äidin muotokuvan* vuonna 1955 lähes veistoksellisesti. Teoksessa huomio kiintyy valon käsittelyyn ja herkkään materiaalitunnelmaan. Maalauksen niukka ja tumma väritys luo teokseen intensiivisen tunnelman, jota korostaa äidin valkean puseron laskostus (kuva 176). Samaa intensiteettiä ja veistoksellisuutta edustaa vuonna 1955 maalattu *Omakuva* (kuva 29), johon Lehtinen sai vaikutteita vuonna 1954 tekemältään ensimmäiseltä Euroopan matkalta. Silloin hän tutki mm. varhaisrenessanssin mestareita Masacciota, Mantegnaa ja Piero della Francescaa, mikä näkyy Lehtisen henkilökuvien pelkistetyissä muodoissa ja niukassa maalauksellisuudessa. Tähän saama sarjaan kuuluu myös Lehtisen *Omakuva ja kuollut lintu* (1958, kuva 178). Lehtisen mukaan hän on kuvannut itsensä vihaisena, koska oli löytänyt linnun, jonka pikkupojat olivat tappaneet. Hän katseensa on syyttävä ja kiukkuinen turhan kärsimyksen aiheuttamisesta.⁵¹⁹

Lehtisen 1950-luvun jälkipuoliskon maalaukset ja eri tyyleillä maalatut henkilötutkielmat kertovat määrätietoisesta vaihtoehtojen tutkimisesta. Taiteilija kiinnostui 1950-luvun loppupuolella jopa freskotekniikasta, vankasta geometrisesta sommittelusta ja Unto Pusan (1913–1973) muotokielestä. Tämä suuntaus ei kuitenkaan johtanut pysyvämpään muutokseen ilmaisussa, vaikka Lehtinen sai Otso Karpakan kanssa jaetun ensimmäisen sijan Turun keskuskoulun

⁵¹⁸ Ryhmän muut jäsenet olivat Harry Henriksson, Kalle Eskola, Viljo Ranta, Otso Karpakka, Laila Säilä, Hilikka Toivola ja Liisa Riikkala. Lehtinen oli ryhmän nuorin jäsen. Ryhmällä ei ollut varsinaisia tyylipyrkimyksiä, mutta kaikki olivat kuitenkin modernismin kannattajia.

⁵¹⁹ Kauko Lehtisen tiedonanto 23.4.2004.

seinämaalauskilpailussa vuonna 1958 ehdotuksellaan *Tutki luontoa*.⁵²⁰ Lopullisen työn sai suoritettavakseen Otso Karpakka. Lehtinen pyrki seinämaalauksessa selkeisiin pintoihin ja kiinteisiin figuureihin. Tämä sama pyrkimys näkyy myös freskossa *Jalkoja pesevä tyttö* (1957, kuva 179), sekä Turun maalariammattikoulun seinälle maalatussa freskossa *Rakennustyöläiset*.⁵²¹ Lehtisen freskomalaukset viittaavat Pusan maalausten sommitteluun ja konstruktiiiviseen muotoon sekä Picasson klassisen kauden vaikutteisiin. Tätä samaa suuntausta edustaa myös maalaus *Sommitelma* vuodelta 1958 (kuva 180) ja *Anja meren rannalla* (1958, kuva 181). *Sommitelmassa* kuvatut figuurit äiti ja poika on maalattu konstruktiiivisin muodoin ja selkeän ääriiviivan avulla. Varsinkin äidin olemus tuo mieleen Picasson 1920-luvun raskaat naishahmot. Picasson teos *Lähde* (1921) ja Lehtisen *Sommitelman* äidin hahmo ovat hyvin samanlaisia asennoltaan ja tyylliltään.⁵²² Myös *Anja meren rannalla* on saanut vaikutteita Picasson naishahmojen veistoksellisista muodoista. Innostus freskomalaukseen näkyy Lehtisen muiden aiheiden käsittelyssä. Monissa 1950-luvun lopun asetelmissa on havaittavissa askeettinen sommittelu ja freskomainen maalaustyyli. *Asetelma* (1959, kuva 28) ja *Mustat hansikkaat* (1959, kuva 27) ovat sommittelultaan selkeitä ja freskomaisen askeettisesti maalattuja. Lehtisen kiinnostus freskomaalausta kohtaan johtui mielenkiinnosta uutta tekniikkaa kohtaan sekä monumentaalitaiteen arvostuksesta.⁵²³

6.2.1 Vapaa viiva ja materiaalin moninaisuus

Konstruktiiivinen muotokieli eikä klassismin selkeys olleet ominaista Kauko Lehtiselle. Henkilökuvauksen vapautuminen pohjaa hänen kiinnostukseensa ekspressiiviseen ilmaisuun. Hänen henkilökuvissaan alkoi 1950-luvun puoli välin jälkeen viiva vähitellen irtaantua realistisesta muodosta. Lehtisen viiva löysi Picasson vitaalisen ja vivahteikkaan tavan ilmaista muotoa, samalla pelkistäen ja ekspressiivisyyttä korostaen. Amedeo Modiglianin (1884–1920) henkilökuvaus kiinnosti ja teki Lehtiseen voimakkaan vaikutuksen, kun hän keväällä 1958 pitkällä mopedimatkallaan Keski-Euroopassa näki Pariisissa Modiglianin paljon henkilökuvia sisältävän näyttelyn. Lehtinen kirjoitti näyttelystä muistikirjassaan:

”Näyttelystä saa täydellisen kuvan tekijänsä tuotannosta. Suorastaan loistavaa. Kaikki henkilökuvia, lukuun ottamatta kahta maisemaa. Hän hallitsee täysin henkilökuvaansa, jotka on maalattu vaihteleville taustoille. Tekijä liikkuu tummasta aina vaaleampaan valöörin ja väriin. Hänen herkkyytensä, millä hän mallejaan kuvaa, on vertaansa vailla. Tekijä kiihottaa työhön ja hän on, ainakin niin tuntuu, ollut joka kuvaa tehdessään suggestiivisesti työssään kiinni.”⁵²⁴

⁵²⁰ Otso Karpakka ja Kauko Lehtinen seinämaalauskilpailun voittajat. Uusi Aura 6.3.1958.

⁵²¹ Saari 1982, 65–70.

⁵²² Nittve 1988, 96.

⁵²³ Kauko Lehtisen tiedonanto 23.4.2004.

⁵²⁴ Kauko Lehtisen muistikirja merkintä 27.5.1958. Tällä matkalla Lehtinen kävi Vallauris’issa Pablo Picasson jäljillä ja Arelisissa Vincent van Goghin maisemissa. (Lehtisen tiedonanto 5.6.2003).

Lehtinen kaipasi henkilökuvaukseensa Moliglianin intensiteettiä, joka syntyi vain taiteilijan ja teoksen välisestä välittömästä suhteesta. Lehtisen henkilökuvauksen lähtökohtana oli 1950-luvulla realistinen ihminen, vaikka hän oli jo irtaantunut realistisesta ilmaisusta esim. *Ritva Warron muotokuvassa* (1955). Tämä muotokuva on lähtökohtana Lehtisen picassomaisille tyylyllyille ja viivankäytölle. *Ritva Warron muotokuva* henkii veistoksellisuutta, mutta kasvojen ja hiusten yksityiskohdat on piirretty herkillä ja spontaanilla viivalla (kuva 1). Työskentelyn muuttuminen näkyy lukuisissa kasvo- ja henkilötutkielmissä, joita hän teki 1950-luvun loppupuolella. Hän etsi uutta ilmaisua, joka vastaisi hänen pyrkimystään välittömään ilmaisuun. Vuonna 1958 maalattu *Nainen, kaksi miestä ja perhonen* (kuva 182) on *Ritva Warron muotokuvaan* verrattuna jo huomattavasti vapaampi ja siveltimenvedoiltaan iskevämpi ja vauhdikas. Lehtinen kuvaa naisen kasvot edestä, mutta samalla profiilista. Kasvoja hallitsee yhdellä viivalla tehty nenän ja kulmakarvojen kaari, joka toistuu useissa tämän ajan henkilökuvissa. Miesten kasvot ovat pallomaisia ja myös heidän piirteensä on hahmoteltu muutamalla viivalla.

Lehtinen teki ryhmämuotokuvan vuonna 1959, jossa on kuvattu *Anja, Kauko ja Pepe* (kuva 9) sekä erikseen *Pepe*n henkilökuvan (kuva 8). Nämä sinisellä tussilla tehdyt työt ovat edelleen kokeilevia tutkielmia, joissa Lehtinen etsii uutta muotoa ja abstrahointia. Näissä henkilökuvissa kasvojen deformatsio viittaa Picasson maalausten kasvojen hajotettuun muotoon. *Omakuvassa* (1959, kuva 7) ja sekä naisen kasvoissa maalauksessa *Nainen, kaksi miestä ja perhonen* on samantyyppinen kasvojen rakenne kuin Picasson maalauksessa *Istuva nainen keltaisella taustalla* (1937).⁵²⁵ Mallin näköisyys alkaa kadota yhä enemmän ja esim. *Omakeuva* (1959) on jo aika vaikeasti tunnistettavaksi taiteilijan kuvaksi. Tämä tussilaveeraus on jo hyvin pelkistetty ja suurpiirteinen. Lehtinen on taitavasti kuvannut kasvot edestä ja samalla profiilista. Tällöin kasvojen symmetria rikkoontuu ja muodon pelkistys korostuu. Lehtisen ennen Pariisin matkaa tekemät akryylimaalaukset *Anja täplikkäässä puserossa* (1960, kuva 183) ja *Omakeuva* (1960, kuva 184) ovat vahvoin vedoin ekspressiivisesti tehtyjä henkilökuvia, joista ei enää tunnista kuvattavaa henkilöä. Lehtisen henkilökuvaus oli irtaantunut ennen Pariisin matkaa realistisesta kuvauksesta ja muuttunut kohti ekspressiivistä ja abstrahoivaa ilmaisua, vaikka se oli yhä riippuvaista visuaalisesta mallista. Kauko Lehtisen henkilökuvauksessa tapahtui kuitenkin syvälinen muutos Pariisin matkan aikana.

Michel Tapié loi käsitteensä 'toisenlainen taide' pitkälti Jean Fautrierin (1898–1964) ja Jean Dubuffetin (1901–1985) *hautes pâtes* -teosten perusteella. Näiden molempien taiteilijoiden teoksissa on havaittavissa figuratiivisia piirteitä. Fautrierin sotakokemuksiin viittaavat kuvat ovat pitkälle deformoituja kasvoja ja ruumiita ja Dubuffetin art brut; villi ja raaka taide oli selvästi figuratiivista. Informalismin piiriin kuuluvat taiteilijat varioivat yleisesti figuratiivisen ja abstraktin maalauksen välillä. Tämä tulee esiin myös abstraktissa ekspressionismissä. Sven Sandströmin mukaan de Kooningin taide on nonfiguratiivista, mutta se ei ole kuitenkaan esittävän maalauksen vastakohta vaan vaihtoehto

⁵²⁵ Nittve 1988, 96.

geometriselle tai rytmisesti konstruoidulle nonfiguratiiviselle taiteelle.⁵²⁶ Pollockin ja de Kooningin abstraktin kauden teoksissa figuurit ovat ikään kuin piilossa ja epäselvinä värin seassa, niillä ei ole selvää rajaa eikä niitä voi erottaa ympäristöstään. Lähellä amerikkalaista abstraktia ekspressionismia Euroopassa oli CoBrA-ryhmän⁵²⁷ voimakkaaseen väriin ja siveltimenvetoihin perustuva taide. Suuntauksen voimakas väriprimitivismi edustaa informalismin piirissä rajua ja dynaamista suuntausta, jossa korostui spontanismi ja primitiivinen muodon käsittely.

CoBrA-ryhmän dramaattiset siveltimenvedot ja kömpelöt muodot kiinnostivat myös Kauko Lehtistä. Hän loi Pariisissa *Pää*-sarjan, 1961 (kuva 65–71), joka edustaa hänen henkilökuvauksessaan ehkä kaikkein rajuinta CoBrA-ryhmän tyyliin maalattuja teoksia (kuvat 96–99). Tämä seitsemän teoksen sarja sekä muut Pariisissa syntyneet pää-aiheet muodostavat Lehtisen henkilökuvauksessa uuden vaiheen, jota hän varioi koko 1960-luvun alkupuolen. Jotkut kasvo-aiheet muuttuivat täysin abstrakteiksi maalauksiksi, jotka vain nimen perusteella voi ymmärtää kuvaavan ihmiskasvoja. Lehtinen oli ihailnut Modiglianin henkilökuvien intensiteettiä. Tähän samaan intensiteettiin hän pyrki välittömän työskentelytavan kautta, mikä hänen kohdallaan johti kohti abstraktiota. Samaan yhteyteen liittyy kollaasi-tekniikan käyttäminen henkilökuvissa. Lehtisen *Le 1^{er} Homme dans l'espace* (1961) edustaa kollaasi-henkilökuvausta.

Kollaasi-tekniikan käyttö ei ollut uutta suomalaisessa taiteessa. Greta Hällfors-Sipilä oli jo vuonna 1920 liimannut paperilapun teokseen *Sulo menee elokuviin*, Wäinö Aaltonen kätki kasvonsa paperilapulla *Omakuvassa* (1924) ja Edwin Lydénin kollaasityö *Uusi elämä* on jo vuodelta 1921. Lehtisen tapa käyttää kollaasi-tekniikkaa henkilökuvissa oli uutta. Hän liitti myös esineitä henkilöaiheisiin kuten teoksessa *Poika ikkunassa* (1961, kuva 84), jossa ikkunaa reunustavat ikkunaverhot ja ikkunaan on kiinnitetty lämpömittari. Samoin ruiskutustekniikalla tehdyt pää-aiheet olivat uutta suomalaisessa henkilökuvauksessa. Teoksessa *Pää vaalealla taustalla* (1961, kuva 85) on ruiskutettu maalia suoraan purkkiin tehdyistä reistä kankaalle. Lehtisen henkilökuvauksessa voi havaita hyvin läheisiä viitteitä informalismiin. Hänen pää-aiheistaan esim. *Pää roosanvärisellä taustalla* (1962, kuva 99) sisältää monia informalismiin sopia elementtejä. Teos on sekä abstrakti että figuratiivinen. Pää on vailla rajaavaa ääriiviä ikään kuin leikattuna jostain suuremmasta kokonaisuudesta, ja se on täynnä abstrakteja kalligrafisia merkkejä, spontaaneja siveltimenvetoja, värien tiputusta ja roiskintaa. Ihmiskasvoiksi teoksen tunnistaa tähtimäisistä silmistä. Pääaiheisten maalausten taustana Lehtinen käytti usein tasaista pintaa, jolle rikkaasti maalattu figuuri loi voimakkaan kontrastin tai päinvastoin pää ja kasvot sulautuvat taustaan ja sekoittuvat teoksen elävään tekstuuriin. Lehtisen teosten koko kasvoi, mikä oli tyyppillistä monille informalismin edustajille. Lehtinen käytti henkilöaiheissaan myös erilaisia materiaaleja. Vuonna 1962 maalatun *Tytön* pintaan on ripoteltu ruohon siemeniä (kuva 185) ja öljymaalauksessa *Äiti ja lapsi* (1964) on

⁵²⁶ Sandström 1971, 337.

⁵²⁷ Ryhmä perustettiin Pariisissa 1948 ja se toimi vuoteen 1951.

käytetty tervaa ja punamultajauhetta (kuva 186). Teos *Pää tojax-levyllä* (1963) on veistetty kirveellä tojax-levylle (kuva 187).

Kauko Lehtisen ilmaisukieli läheni vuodesta 1963 abstraktia ekspressionismia CoBrA-ryhmän taiteilijoiden sekä de Kooningin taiteen hengessä. Kasvojen muoto katosi lähes täysin ja värien osuus voimistui. Kookas informalistisenkinen *Kaksi figuuria* (*Kuningas ja Kuningatar*) on jo väreiltään voimakas, jossa hehkuu punainen ja oranssi. Tämä teos edustaa Lehtisen kaksoiskuvia, joita hän alkoi tehdä vuonna 1963. Maalauksissa *Kasvot* (1964, kuva 117) ja *Nainen harmaalla pohjalla* (1964, kuva 188) yhdistyvät CoBrA-ryhmän rohkeat ja rajut värit sekä de Kooningin villit muodot. Näissä teoksissa kasvojen figuuri on sekoittunut ja ikään kuin piilossa värin seassa. Kasvoilla ei ole selvää rajaa, eikä niitä voi erottaa ympäristöstään. Nämä voimakkaan ekspressionistiset maalaukset olivat Lehtisen henkilökuvauksen rajuimmat ilmaukset. Siveltimenvedot ovat iskeviä, nopeasti tehtyjä ja niissä aistii taiteilijan työskentelyn välittömyyden ja läsnäolon.

Lehtisen genrevalikoima liittyi modernistien käyttämiin aiheisiin. Paul Cézannen perinnöstä alkanut taideteoksen autonomisen itseriitaisuuden vaatimus tulee esiin myös Lehtisen taiteessa. Lehtiselle hänen lukuisat pää-aiheet muodostavat aihepiirin, jota hän on toistanut sarjoina Monet'n, Cezannen ja Bonnardin tapaan. Monet näistä Lehtisen pää-aiheista voi nähdä merkitykseltään "tyhjinä", joissa Lehtinen on keskittynyt kuvanrakentamisen visuaalisiin lainalaisuuksiin. Lehtinen siirtyi tekemään maalausta aiheen sijasta. Hän pyrki luomaan kuvapinnalle organisoituja visuaalisia vaikutelmia puhtaasti maalauksellisin keinoin. Lehtinen kuuluu sodanjälkeisen modernistien sukupolveen, joka keskittyi kuvataiteen puhtaasti "sisäisiin" ja "maalauksellisiin" probleemeihin välttämällä kaikkea kirjallista tematiikkaa. Pyrkimyksenä oli halu korostaa maalaustaiteen sisäistä ja omaa problematiikkaa. Lehtinen tutki nimenomaan toisten taiteilijoiden tekniikoita ei niinkään taiteen sisältöjä ja niiden merkityksiä. Modernismissä korostui originaalisuus, ainutkertaisuus ja kädenjälki. Modernismin teoriassa oli pyrkimyksenä tietynlainen irtaantuminen historiasta ja historiattomuuden korostaminen, mutta Lehtisellä tähän modernistiseen taidekäsitteeseen yhdistyi kuvataiteen traditiotietoisuus ja eurooppalaisen maalausperinteen kunnioitus.

6.2.2 "Nämä teokset olisin voinut itse signeerata"

- Kauko Lehtisen toteamus Antonio Sauran taiteesta

Vuoden 1965 näyttely oli päätepiste sille taiteen murrokselle, joka oli alkanut Kauko Lehtisen taiteessa 1950-luvun loppupuolella. Hän koki nopeassa tahdissa uusia kansainvälisiä ilmiöitä, jotka hän kohtasi ilman aikaisempaa tietämystä ja kokemusta. Lehtinen oli hyvin avoin kaikelle uudelle, koska hän itse tietoisesti halusi muuttaa omaa tekemistään. Hän ei etsinyt mitään tiettyä uutta suuntausta, vaan tarkasteli uusia ilmiöitä oman luontaisen vaistonsa pohjalta. Hän valikoi näkemästään kiintoisimmat asiat ja sovelsi uudet vaikutteet omaan työskentelynsä. Pariisin matkan jälkeen muutos ilmeni abstraktisen ilmaisun

voimistumisena, uusien materiaalien käyttöönottamisena ja pollockmaisena värinruiskutus tekniikan omaksumisena ja työskentelyn välittömyytenä. Ensimmäisessä yksityisnäyttelyssä (1961) esillä olleet teokset olivat rauhallisia materiaalikokeiluja, kollaasi-tekniikalla tehtyjä henkilö-hahmoja tai vapaita sommitelmia. Lehtisen teosten ekspressiivisyys ja materiaalimaalaus voimistuivat seuraavina vuosina. Teoksiin tuli rajuutta ja materiaalin massa lisääntyi. Värit voimistuivat, muodot olivat vauhdikkaita, uurrot selviä ja syviä. Lehtinen ikään kuin sukelsi töihinsä ja työskenteli suuren voiman ja vimman innoittamana. *Viivoja harmaalla* (1963, kuva 189), *Iso Figuuri* (1964, kuva 122), *Pieni tyttö* (1964), *Tyttö* (1964, kuva 125) ja *Kasvot* (1964, kuva 124) ja *Figuuri valkoisella* (1965, kuva 123) edustavat Kauko Lehtisen taiteen murroksen ekspressiivisintä puolta. Niissä hän ilmaisee muodon raskaalla värillä, johon muoto melkein katoaa.

Vaikka Lehtisen rajuimmat ja ekspressiivisimmät henkilökuvat voi liittää CoBrA-ryhmän vaikutuksiin, niin ne ovat lähellä myös Antonio Sauran (1930–1998) taidetta. Sauran teokset tuntuivat Lehtisestä liian tutuilta, jotta ne olisivat jaksaneet kiinnostaa häntä mitenkään erityisesti. Nähdessään Sauran teoksia hänestä tuntui, että nämä teokset hän olisi voinut itse signeenerata.⁵²⁸ Tämä tuttuuden tunne liittyy Sauran ekspressiivisiin päähahmoihin. Sauran taiteessa oli lyhyt surrealistinen kausi (1953–1955) hänen muutettuaan Pariisiin 1953, minkä jälkeen hän perusti yhdessä Millaresin, Canogarín ja Feiton kanssa El Paso-ryhmän, joka liittyi informalistiseen ja nonfiguratiiviseen taiteeseen.⁵²⁹ Sauran alkuvaiheen maalaukset muistuttavat de Kooningen voimakasta maalaustapaa ja Sauran siveltimen vedot muuttuivat välillä täysin abstraktiksi maalaukseksi. Sauraa kiinnosti taidehistoria ja hän on tehnyt uudelleen tulkintoja mm. Velázquezin ja Goyan maalauksista. Näitä uudelleen tulkintoja on pidetty vanhojen mestareiden surrealistisina variaatioina.⁵³⁰ Hän toi historiallisen menneisyyden osaksi nykyisyyttä luomalla siitä uuden kuvitteellisen todellisuuden. Hänen luomansa fantasiamuotokuvat ja hänen suhteensa menneisyyteen avasivat ovia myyttien maailmaan, jossa taiteilija on uusien myyttien luoja.⁵³¹ Saura kehitti työskentelynsä oman tyylin, joka luo hänen taiteeseensa vahvan individualistisen leiman. Sauran 1950-luvun puolivälissä tekemät kasvo-aiheet olivat hyvin ekspressionistisia, vahvasti deformatoituja ja voimakkain siveltimenvedoin toteutettuja figuureja. Hänen *Damas*-sarjansa (Saura on jatkanut sarjan tekemistä vielä 1980-luvulla) naishahmot liikkuvat figuratiivisuuden ja nonfiguratiivisuuden välimaastossa. Sauran vääntyneet ja väkivaltaiset kasvojen muodot ovat rajuuudessaan ja arkaaisessa voimassaan lähellä primitiivisen taiteen groteskeja muotoja. Ihmisfiguuri on ollut Sauran taiteen tärkein motiivi koko taiteellisen uran ajan. Tähän aihepiiriin hän on saanut mahtumaan koko laajan elämänpiirin käsitteä uskonnollisia, poliittisia, historiallisia ja henkilökohtaisia aiheita sekä kirjallisuuden kuvituksia. Sauran taiteesta löytyy yhteyksiä surrealismiin, eksistentiaaliseen taiteeseen ja informalismiin. Varhaisista töistä suurin osa oli

⁵²⁸ Kauko Lehtisen tiedonanto 23.4.2004.

⁵²⁹ Söderberg 1997, 21.

⁵³⁰ Gimferer 1985, 5.

⁵³¹ Sama.

harmaan, mustan ja ruskean sävyillä tehtyjä kollaasiteoksia. Vuonna 1957 Saura siirtyi värikkäämpään ilmaisuun ja sarja *Dama en technicolor* on hyvin ekspressionistinen ja rajua. Yksiväristä taustaa vasten on kuvattu voimakkaasti deformatoituja pää-aiheita (kuvat 190–194), joiden värit ovat punainen, keltainen, valkoinen ja musta.⁵³²

Lehtisen teoksen *Kaksi figuuria* (Kuningas ja Kuningatar, 1963) väriskaala ja päiden deformatoidut muodot ovat hyvin lähellä Sauran *Dama en technicolor*-sarjan ekspressionistisia kasvoja. Samoin Lehtisen teos *Tyttö* (1964, kuva 125) on lähellä Sauran rajua henkilökuvausta. Niissä on hyvin samanlainen viivankäyttö – spontaani ja vauhdikas. Surrealismi, spontanismi, Picasso ja CoBrA-ryhmä olivat tutun kasvo- ja figuuri-teeman lisäksi aineksia, jotka tuntuivat tutuilta Sauran taiteessa. Sauran taiteeseen yhdistyi monia taiteen kerroksia, jotka Lehtinen tunsikin läheiseksi. Saura oli myös niitä harvoja taiteilijoita, joka käsitteli ihmisfiguuri-temaa lähes abstraktin taiteen keinoin. Hän käytti ihmisfiguuria aiheena aikana, jolloin tähän aihepiiriin ei juuri kiinnitetty huomiota. Sauran taiteessa surrealismi ja informalismi sulautuivat vapaaksi ekspressionistiksi ilmaisuksi, jossa hänen henkilökuvaansa ja fantasiamuotokuvaansa käyvät vuoropuhelua historian ja nykyhetken kanssa.⁵³³ Sauran ja Lehtisen taiteen visuaalinen vaikutelma on hyvin lähellä toisiaan, vaikka taiteen sisältö on erilainen. Saura on analyttinen intellektueli, jolle kirjallisuus ja lyriikka ovat merkinneet tärkeää elämänpiiriä kuvataiteen ohella. Espanjan historia, sisällissodan traumat ja politiikka nivoutuvat yhteen eksistentiaalisen olemisen, vapauden ja kärsimyksen kanssa.

Lehtisen taiteen sisältö liittyy realistiseen visuaaliseen maailmaan, jolla ei ole yhtymäkohtia politiikkaan, uskonnollisiin myytteihin eikä filosofisiin oppeihin. Se on luonteeltaan praktista ja syntyy taiteilijan tekemisen tarpeesta. Taiteen irrationaaliset piirteet liittyvät teoksen tekniikkaan, muotojen voimakkaaseen deformatointiin ja abstrahointiin. Niiden taakse ei 'kätkeydy' mitään erillistä sanomaa. Lehtinen on saanut runsaasti espanjalaisia vaikutteita mm. Picassolta, espanjalaisesta materiaalimaalauksesta ja Sauralta. Espanjalainen informalismi oli Lehtiselle tärkeä materiaalimaalauksen muodossa. Hän tutki tarkkaan mm. Luis Feiton ja Manuel Millaresin teoksia ja heidän käyttämiään tekniikoita. Sauran taiteessa Lehtinen kohtasi oman aihepiirinsä, jonka visuaalinen kuvakieli oli hyvin lähellä hänen omaansa. Myös Sauran käyttämä kollaasitekniikka ja piirustuksellisuus olivat lähellä Lehtisen omaa työskentelyä. Sauran taiteessa yhdistyi monia taidehistoriallisia kerrostumia avantgardistisiin pyrkimyksiin. Myös Lehtinen tutki vanhoja mestareita ja käytti niitä yhä enemmän taiteessaan 1960-luvun puolivälin jälkeen.

Perinteisestä henkilökuvauksesta Kauko Lehtinen siirtyi lähes nonfiguraatiivisiin väri- ja muototutkielmiin. Pää ja kasvat muotoutuivat vapaamuotoiseksi figuuriksi, jotka lähenivät abstraktia maalausta. Lehtinen käsitteli henkilökuva samoin kuin muita aiheita. Hän ei tarvinnut enää konkreettista visuaalista mallia tai muistikuvaa, vaan lähtökohtana oli välitön vaistonvarainen työskentely.

⁵³² Dupin, 2001, s. 19–23.

⁵³³ Saura 1986, 34–37.

tely, joka syntyi käden osaamisen ja keskittyneen mielentilan tuloksena. Hylättyään visuaalisen mallin ja etukäteen ajattelemisen Lehtinen pystyi työskentelemään ilman- ajattelua -tilassa, jolloin henkilökuvista tuli myös välittömiä vapaamuotoisia teoksia, jotka syntyivät samoin kuin zen-taiteilijoiden kalligrafiat ja maalaukset.⁵³⁴ Tämä työskentelyn muutos johti Lehtisen henkilökuvien historiassa yhä rajumpiin ja avantgardistisempiin teoksiin. Vauhdikkaat ja voimakkaasti deformoidut henkilökuvat liittyvät sekä ekspressionistiseen ilmaisuun että informalistiseen materiaalimaalaukseen ja uusrealismin esineellisyyteen. Lehtisen taiteen avantgardistinen murros näkyi parhaiten juuri hänen henkilökuviensa muutoksessa. Näissä teoksissa hän loi uutta ilmaisua ja ne edustavat aitoa avantgardea suomalaisen henkilökuvauksen historiassa ja liittävät hänet myös kansainvälisen neoavantgarden traditioon. Lehtisen tämäntyyppinen henkilökuvauus jäi poikkeukseksi maamme taiteessa, ja se edustaa meiltä puuttunutta dadan perinteestä alkanutta rajua ekspressionistista ilmaisua.

⁵³⁴ Munsterberg 1965, 35.

7 MUUTOKSEN HITAUTS JA VAPAUTUMINEN

Monet muutokset ovat tapahtuneet Suomessa hitaasti verrattuna suurempaan Euroopan keskusmaihin ja ne ovat tapahtuneet samansuuntaisesti elämän eri aloilla. Myös taiteen ja kulttuurin muuttuminen on ollut hitaampaa kuin suurten maiden kulttuurielämän muutokset. Monissa tutkimuksissa onkin todettu, että Suomessa 1800-luvulla tapahtunut porvarillisen yhteiskunnan synty ei joutanut järjestelmien jyrkkään eriytymiseen toisistaan. Taidetta koskeva normatiivinen sääntely ja julkinen keskustelu tapahtuivat toisen maailmansodan jälkeisiin vuosikymmeniin saakka kansanvalitukselliselta, poliittis-ideologiselta ja uskonnollis-moraaliselta pohjalta. Tilannetta kuvaa se, että sodan jälkeen tulleet modernistit vaativat suomalaisen kulttuurin suurempaa normien erityttämistä ja taiteen laajempaa funktionaalista autonomiaa.⁵³⁵ Suomesta puuttuivat eurooppalaiset radikaalit avantgarde-liikkeet, joiden toiminnan kautta olisi syntynyt muutosvaatimuksia.

Toisen maailmansodan jälkeinen aika merkitsi suurta sisäistä muutosta kaikilla yhteiskunnan aloilla. Suomi oli hävinnyt sodan, ja usko entisiin arvoihin oli järkkynyt. Suomessa elivät vahvasti kansallistunnetta ja isänmaallisuutta vaalivat aatteet. Onni Okkosen mukaan kuvataiteen piti lunastaa se tavoite, joka Suur-Suomen menetyksessä tuhoutui, kun Karjala menetettiin. Okkonen kirjoitti vuonna 1944:

”Unelmoitu Suur-Suomi voidaan paremminkin saavuttaa taiteen osalta, ja Gallénin haaveksima Suomen renessanssi on kyllä mahdollinen, jos vain Suomen taiteilijakunta käy kilvoitteluunsa yhtä sitkeänä kuin talvisodan taistelijat.”⁵³⁶

Kansallinen ja kansainvälisyys nähtiin ongelmallisena ja ristiriitaisena pyrkimyksenä ja oltiin osittain epävarmoja, mihin suuntaan tulisi pyrkiä. Pohdittiin kysymystä, millä Suomen taide saataisiin kansainväliselle tasolle menettämättä suomalaisen taiteen perustaa ja ominaispiirteitä, suomalaista tunnetta ja alkuperäisyyttä. Varsinkin nonfiguratiivisuus nähtiin perinteisen taiteen suurimpa-

⁵³⁵ Sevänen 1991, 301.

⁵³⁶ Okkonen 1944, 8.

na vaarana. Rabbe Enckellin mielestä Suomessa ei oltu vielä kypsiä ”vapaaseen dekoratiiviseen taiteeseen”, mutta hän näki toisaalta tietoisesti kansallisen maalaustaiteemme menettäneen kasvuvoimansa ja Gallén-Kallelasta Sallisen, Ruokokosken, I. Aallon ja Collinin kautta kulkeneen kehityslinjan tyhjentäneen mahdollisuutensa. Hänen mukaansa tuli luopua ”kansallisen karakterisen” etsinnästä ja pyrkiä luomaan taiteellisia yhteyksiä ja välttää eristäytymistä.⁵³⁷ Kansainvälisyyden nähtiin merkitsevän sekä vaaraa että pelastusta maamme kuvataiteen suuntaviivoja pohdittaessa. Antimodernismi, epäluuloisuus kansainvälisyyttä kohtaan ja kansallisen taiteen paremmuus ja kestävyys olivat keskeisiä ajatuksia taidekriitikkojen kirjoituksissa toisen maailman sodan jälkeen. Mutta taiteen uudistumisen ja kansainvälisen vuorovaikutuksen tärkeys ymmärrettiin myös, ei vain ymmärretty, kuinka se tapahtuisi harmonisesti ja hallitusti.

Suomalainen kuvataide eli 1950-luvulla modernismin esiin tuloa ja vapautumisen aikaa huolimatta ahtaista kansallisista pyrkimyksistä. Toisen maailmansodan jälkeen tunnettiin yhä kasvavaa tarvetta uusiin kansainvälisiin kontakteihin, jotka olivat katkenneet jo osin ennen II maailmansotaa ja lopullisesti sotavuosien ajaksi. Tähän eristyneisyyteen toivat muutoksen 1940-luvun lopulla 1950-luvun alkupuolella maassamme järjestetyt merkittävät ulkomaiset näyttelyvierailut, jotka antoivat mahdollisuuden tutustua kansainväliseen taiteeseen. Helsingin Taidehallissa esiteltiin vuonna 1945 ruotsalaista, 1946 tanskalaista ja vuonna 1947 ranskalaista nykytaidetta.⁵³⁸ Nykytaide ry järjesti vuonna 1951 Italian nykytaiteen,⁵³⁹ vuonna 1952 Klar Form – Pariisin nykytaiteen⁵⁴⁰ sekä vuonna 1953 jälleen Italian nykytaiteen näyttelyt.⁵⁴¹ Taidehallissa esiteltiin

⁵³⁷ Enckell 1947, 114–116.

⁵³⁸ Näyttelyluettelot: Ruotsin nykyaikaista taidetta. Näyttelyluettelo. Helsingin Taidehalli 14.4.–6.5.1945. Helsinki 1945, Tanskan nykyaikaista taidetta. Näyttelyluettelo. Helsingin Taidehalli 13.12.1946–5.1.1947. Helsinki 1946. Ranskan nykyaikaista taidetta. Näyttelyluettelo. Helsingin Taidehalli, toukokuu 1947. Ranskan nykyaikaisen taiteen näyttelyyn osallistuivat mm: Robert Delaunay, Jean Deyrolle, Maurice Estève, Charles Lapicque, Fernard Léger, André Masson, Pablo Picasso, André Planson, Roland Oudot, Gustave Singier ja Henri Matisse.

⁵³⁹ Italian nykytaidetta 14.3.–27.3.1951, Näyttelyluettelo, Helsingin Taidehalli. Helsinki 1951. Näyttely esitteli futurismin jälkeistä italialaista taidetta, jälki-impressionismia, novecenton klassismia ja Scuola metafisican taidetta. Näyttelyn pääpaino oli sodanjälkeisessä uskubismissa ja konkretismissa ja yhteiskunnallisesti suuntautuneessa uusrealismissa.

⁵⁴⁰ Klar Form – Pariisin nykytaidetta. Näyttelyluettelo 11.1.–27.1.1952 Helsingin Taidehalli. Näyttelyluettelo. Järj. Nykytaide r.y. Helsinki 1952. Näyttelyyn osallistuivat mm. M. Raymond, S. Poliakoff, A. Herbin, V. Vasarely, A. Calder, J. Dewasne, Le Corbusier, A. Magnelli, F. Léger, R. Mortensen, R. Jacopsen, Sophie Taeuber-Arp ja Hans Arp. s.6-7. Näyttely sai suuren yleisömenestyksen ja se aloitti myös laajemman keskustelun nonfiguratiivisesta taiteesta. Taidekriitikki suhtautui näyttelyyn ristiriitaisesti. Näyttelyn pelättiin vaikuttavan etenkin nuoriin taiteilijoihin liialla modernismillaan.

⁵⁴¹ Italian maalaustaidetta, kuvanveistoa, grafiikkaa. Italian arkkitehtuuria, taideteollisuutta. Näyttelyluettelo. Helsingin Taidehalli 8.5.–7.6.1953. Kuvataide oli esillä Taidehallissa, arkkitehtuuri ja taideteollisuus Stockmannin tavaratalossa. Näyttelyn kuvanveisto oli maalaustaidetta kiinnostavampaa ja etenkin uusfigurativisti kuten Manzù, Minguzzi, Martini ja Marini otettiin innokkaasti vastaan. Näyttely vahvasti myönteistä käsitystä Italian uudesta taiteesta, sen luomisvoimasta ja rohkeudesta. Näyttelyssä

vuonna 1954 Matissen veistosten retrospektiivinen näyttely sekä amerikkalaisen taiteen näyttely. Vuonna 1956 Artekissa oli esillä näyttely Konkreettista realismia, jossa esiteltiin kansainvälistä konkretismia ja Ateneumissa oli norjalaisen laivanvarustaja Ragnar Moltzaun ranskalaisen nykytaiteen kokoelma. Seuraavana vuonna Ateneum järjesti Solomon R. Guggenheimin kokoelma-näyttely. Klar Form – Pariisin nykytaiteen näyttely herätti vilkkaan keskustelun, joka koski nonfiguratiivista taidetta.⁵⁴² Tämä keskustelu jatkui vilkkaana koko 1950-luvun.

Olli Valkosen mukaan 1950-luvulla oli ongelmana yleisön totuttaminen kansainväliseen taiteeseen ja sen tuomiin vaikutuksiin maamme kulttuurielämässä.⁵⁴³ Pekka Suhonen on todennut 1950-luvun keskeiseksi kysymykseksi modernismin, joka kuvataiteissa liittyi abstraktin ja nonfiguratiivisen taiteen olemukseen ja asemaan kuvataiteen kentässä.⁵⁴⁴ Vaikka 1950-luvun lopulla oli jo pääpiirteissään hyväksytty abstraktisuus ja kansainvälisyys sekä suomalainen nonfiguratiivinen taide oli vakiinnuttanut paikkansa, oli laaja taideyleisö vielä kaukana abstraktin taiteen hyväksymisestä.⁵⁴⁵ Uuden taidekäsityksen hyväksyminen ei tapahtunut nopeasti eikä laajalla rintamalla. Erik Kruskopfin mukaan suomalaisessa kulttuurissa eli voimakas käsitys, jonka mukaan taiteen tehtävä oli ilmentää kansallisesti tunnistettavaa kuvamaailmaa. Uusi abstrakti taide herätti juuri tästä syystä voimakasta vastusta ja se koettiin toden teolla

nähtiin myös informalismia Afron maalausten muodossa. (Vehmas E. J., Italian nykytaiteen näyttely. Uusi Suomi 10.5.1953.)

⁵⁴² Henri Matisse, veistoksia, maalauksia. Näyttelyluettelo. Helsingin Taidehalli 7.1.–24.1.1954. Näyttely esitteli pääasiassa Matissen varhaistuotantoa. Taidehallissa oli esillä vuodenvaihteessa 1957–58 toinen Matisse-näyttely Apollon, joka perustui ruotsalainen Ahrenbergin kokoelmaan. Henri Matisse: Apollon, Theodor Ahrenbergin kokoelma. Näyttelyluettelo. Helsingin Taidehalli 10.12.1957–6.1.1958. Helsinki 1957. Taidehallissa järjestettiin vuonna 1954 amerikkalaisen taiteen näyttely. Tässä näyttelyssä varsinkin Calderin mobilet herättivät keskustelua ja kiinnostusta (Niinivaara, Seppo, Amerikkalaista nykytaidetta Ylioppilaslehti 22.1.1954: E. J.V., Amerikan nykytaidetta, Uusi Suomi 17.1954.) Vehmas piti amerikkalaista kuvanveistoa enemmän koristetaiteena. Saman vuonna Ateneumissa järjestettiin Cézanne-näyttely sekä keskustelutilaisuus, jossa taiteilijat pohtivat Cézannen merkitystä. Mukana olivat mm. Tapani Raittila, Sigrid Schauman, Uuno Alanko, Erkki Koponen ja Yngve Bäck. Aimo Kanerva totesi: ”Cézanne on merkinnyt minulle hyvin paljon taitelijana.” (Taiteilijat mestari Cézannea tutkimassa.. Helsingin Sanomat 18.12.1954.) Artekissa järjestettiin vuonna 1956 näyttely Konkreettista realismia, jossa kaikki teokset olivat pelkästään konkreettisia. Esim. E. J. Vehmas ei hyväksynyt steriiliä ja tiukkaa konkretismia, josta puuttui maalauksellisuus ja kolorismi (E. J. V., Konkreettista. Uusi Suomi 15.10.1956.) Myös Saarikivi koki konkretismin armottomana, kovana ja kärjistettynä (S. Saarikivi, Konkreettista realismia, Helsingin Sanomat 14.10.1956.) Molzaun kokoelmien (1956) ja Guggenheimin kokoelmien (1957) näyttelyt saivat positiivisen vastaanoton ja ne osoittivat Saarikiven mukaan abstraktin taiteen läpimurtoa, jonka vaikutus saattoi näkyä myös nuorten taiteilijoiden teoksissa. (Saarikivi 1958, 126–128.) Mutta toisaalta näitäkään kokoelmia ei enää koettu uusina ja avantgardistisina, vaan kaivattiin uudempaa nykytaidetta. (Niinivaara 1959, 90.) Ateneumissa järjestettiin kevätkaudella 1961 suuri Paul Kleen näyttely, joka saavutti oloissamme harvinaisen yleisömenestyksen. (Saarikivi 1961, 49) Kauko Lehtinen näki Kleen näyttelyn Tukholmassa menomatkalla Pariisiin. Klee teki häneen syvän vaikutuksen ja hän ihaili Kleen vilpittömyyttä ja herkkää ilmaisua.

⁵⁴³ Valkonen, Olli 1978, 14.

⁵⁴⁴ Suhonen 1978, 14.

⁵⁴⁵ Kruskopf 1990, 93.

radikaalina ja mullistavana. Suomalainen taideyleisö oli hidas reagoimaan uusiin ilmiöihin ja uudet suuntaukset olivat aluksi vain pienen vähemmistön mielenkiinnon kohteena. Hänen mukaansa yhtä kielteisesti olisi varmaan suhtauduttu surrealismiin, absurdismiin ja deformatiiviseen ekspressionismiin, jos näitä suuntauksia olisi esiintynyt taiteessamme laajemmin.⁵⁴⁶

1950-luvulla esiin tullut abstrakti taide oli kuitenkin jo hyvin monimuotoinen ja sen piiriin kuului hyvin erilaisia taiteilijoita. Tuolloin syntyi kaksi taiteilijaryhmittymää, joiden piiriin kuului lähinnä abstraktin taiteen tekijöitä. Vuonna 1951 taidehallissa pidettiin näyttely Viiva ja väri, Konst på papper -näyttely, jonka osallistujat perustivat samannimisen taiteilija-ryhmän. Tähän ryhmään kuului sekä esim. konstruktivisteja, lyyrisen abstraktismin edustajia että ekspressionisteja. Monelta osin Viiva ja väri-ryhmän perinne jatkui vuonna 1956 perustetussa Prisma-ryhmässä. Suomalainen abstrakti taide oli 1950-luvulla useimmiten lyyristä, värien varaan rakentuvia abstrahoituja luonnonaiheita, maisemia, asetelmia ja henkilökuvia. Prisma-ryhmän jäsenet suuntautuivat selkeämmin ranskalaiseen kouluun ja pohjasivat työnsä lyyriseen kolorismiin, joka liittyi kansainväliseen modernismiin.⁵⁴⁷

1950-luvun lopulla heräsi kysymys, minkälaista abstraktin taiteen pitäisi olla. Ongelmaksi muodostui konkretismin ja informalismin välinen suhde. Informalismi tuli ensimmäisen kerran voimakkaasti esiin Nuorten 17. näyttelyssä syksyllä 1960 ja seuraavana vuonna Suomen Taiteilijain 66. vuosinäyttelyssä informalismi oli saanut yhä enemmän kannattajia. Näyttelyyn oli kutsuttu myös espanjalainen Luis Feito (s. 1929), jonka taiteeseen suomalaiset olivat tutustuneet Venetsian biennaalissa.⁵⁴⁸ Suomen Taiteilijain vuosinäyttelyssä 1961 esillä olleiden Jaakko Sieväsen, Jaakko Somersalon (1916–1966), Lauri Ahlgrénin ja Esko Tirrosen maalaukset kertoivat näiden taiteilijoiden vahvasta informalismin omaksumisesta.⁵⁴⁹ Informalismin avulla uskottiin pääsevän nopeasti eristyneisyydestä kansainväliseen vuorovaikutukseen. Tyyli antoi tekemisen vapauden ja se koettiin kotoiseksi lyyrisen luonnon tulkinnan kautta. Myös suomalainen ekspressionismi jatkui informalismissa abstraktissa muodossa. Ars 1961 -näyttely esitteli Italian, Espanjan ja Ranskan informalistista taidetta ja vahvisti lisää informalismin ja abstraktin taiteen vaikutusta maassamme.

Näyttelyiden lisäksi taiteilijoiden ulkomaanmatkat olivat erittäin tärkeä keino uusien vaikutteiden saamisessa ja oman taiteen kehittämisessä. Sotien jälkeen matkustettiin pääasiassa Ranskaan, mutta muutamat suomalaiset taiteilijat matkustivat myös Yhdysvaltoihin. Yhdysvaltojen myöntämien stipendien

⁵⁴⁶ Kruskopf 1990, 93.

⁵⁴⁷ Kruskopf 1986b, 9, 21–22. Kruskopfin mukaan Prisma-ryhmän esiintyminen vuosina 1956–61 sattui hyvin tärkeään ajankohtaan, jolloin Prismen suhteellisen iäkästä taiteilijajoukkoa voitiin vielä pitää edelläkävijänä ja uudistajana. Ryhmän suuntautuneisuus kansainvälisyyteen ”Ikkuna Eurooppaan”-otsikko sopi hyvin koko ryhmään, ei ainoastaan Sam Vanniin. Prisma-ryhmä loi elävän kontaktin kansainväliseen kulttuuriin.

⁵⁴⁸ Valavuori 1961, 38.

⁵⁴⁹ Peltola & Rác 1977, 20.

turvin myös suomalaiset taiteilijat saattoivat matkustaa Yhdysvaltoihin. Näitä Yhdysvaltoihin matkustaneita olivat esim. Eino Ruutsalo (1921–2001), Eila Hiltunen⁵⁵⁰ ja Juhani Linnovaara.⁵⁵¹

Suomalaisille Pariisi oli ollut tuttu kaupunki jo 1800-luvulla, sieltä haettiin uusia vaikutteita. Sotien jälkeen suomalaiset suuntasivat jälleen Pariisiin. Suomalaisen kuvataiteen modernismi pohjautui pitkälti ranskalaiseen modernismiin ja sen kosmopoliittisten taiteilijoiden kansainväliseen taiteeseen. Pariisissa heijastuivat toisen maailman sodan jälkeiset pessimistiset ajatukset, jotka tulivat esiin eksistentialismissa ja art brutissa. Myös 1940-luvun lopulla syntynyt informalismi liittyi sodan jälkeiseen traumaattiseen aikaan. Jean-Paul Sartren ja Albert Camus'n eksistentialismi sekä Henri Bergsonin ajatukset olivat eurooppalaisen informalismin taustatekijöitä. Art brut ja informalismi vapauttivat eurooppalaisen taiteen kaikista klassiseen taiteeseen sisältyneistä määritelmistä. Pariisin neoavantgarden taustalla olivat myös dada ja surrealisismi, jotka osaltaan avantgardistisina liikkeinä olivat luomassa pohjaa informalismille sekä uusrealismille.

Toisen maailmansodan jälkeen kontaktit Yhdysvaltoihin vilkastuivat. Pariisi ja New York tulivat olemaan uuden avantgardistisen taiteen pääpaikkoja. New Yorkista tuli 1960-luvun alussa tärkeä taiteen keskus Pariisin ohella. Suomalaiset saivat Pariisin kautta tutustua uusimpaan amerikkalaiseen taiteeseen. Monet merkittävät amerikkalaiset uusdadaistit osallistuivat Pariisissa yhteisnäyttelyihin sekä pitivät yksityisnäyttelyitä. Muutoin amerikkalainen ja anglosaksinen taide jäivät suomalaisille tuolloin melko vieraaksi. Suomalaiset tutustuivat taiteen uusimpiin suuntauksiin lähinnä Venetsian biennaalien kautta.

⁵⁵⁰ Ahtola-Moorhouse & Konttinen 1982, 62. Eino Ruutsalo aloitti opiskeluni vuonna 1949 Parsons School of Designissa New Yorkissa. Eino Ruutsalo oli tutustunut kirjailija Kalevi Lappalaisen välityksellä San Francisco Chronicalin kulttuuritoimittajaan Jeff Berneriin, jonka järjestämä Actual Art International -näyttely kiersi eri yliopistoissa. Ruutsalolla oli tässä näyttelyssä letteristisiä töitä sekä erilaisia boxeja. Ruutsalo oli ensimmäisiä suomalaisia taiteilijoita, jolla oli 1960-luvulla teoksia esillä Yhdysvalloissa. (Forselles 2003, 14) Eila Hiltunen teki kahden kuukauden matkan Yhdysvaltoihin vuonna 1958. Hän teki matkan Ford Leader -stipendin turvin. Hiltunen tutustui matkallaan amerikkalaisen kuvanveiston erilaisiin materiaalikokeiluihin ja tekniikoihin. Näitä uusia tekniikoita olivat esim. hitsaaminen, juottaminen ja pakottaminen. Hiltunen piti näyttelyn Artekissa 1960, jossa hän esitteli uuden hitsaustekniikan tuloksia. Sakari Saarikiven mukaan näyttely oli ”eräänlainen modernismin esiinmarssi kuvanveistossa.” (S. Saarikivi, Eila Hiltusen hitsattuja veistoksia, Helsingin Sanomat 11.12.1960.) Liisa Lindgrenin mukaan teolliset materiaalit tulivat suomalaisen kuvanveistoon varsin myöhään vasta 1950-luvun loppupuolella. Monille veistäjille romumateriaalin käyttäminen oli myös taloudellisempaa kalliiseen pronsivaluun verrattuna. Hitsaaminen edesauttoi assemblage - teosten ja konstruktoiden tekemistä verrattuna perinteiseen muovailuun ja veistämiseen. (Lindgren 1996, 128–129.)

⁵⁵¹ (Linnovaaran tiedonanto 23.10.2004 ja 27.5.2007) Linnovaaran matka Yhdysvaltoihin tapahtui Ford Leader-stipendin turvin. Hän oli matkalla neljä kuukautta ja kävi myös Meksikossa. Linnovaara teki ensimmäisen matkansa Yhdysvaltoihin vuonna 1960. Hän on kertonut, että silloin esim. New Yorkin galleriat ja museot olivat täynnä eurooppalaista taidetta. Abstrakti taide oli etusijalla. Kun hän näytti kuvia omista teoksistaan, kukaan ei tuntunut ymmärtävän figuratiivista taidetta. Linnovaara teki toisen matkan Yhdysvaltoihin 1967, jolloin havaitsi amerikkalaisen taiteen olevan esillä voimakkaasti. Hän muistaa tuolloin nähneensä mm. Rauschenbergin teoksia. Rauschenberg oli saanut Venetsian Biennaalin pääpalkinnon vuonna 1964.

Siellä suomalaiset taiteilijat tutustuivat myös informalismiin, josta tuli ensimmäinen uusi suuntaus, joka sotien jälkeen kosketti merkittävästi suomalaista kuvataidetta. Tämä suuntaus johti Suomessa vilkkaaseen keskusteluun, johon osallistuivat taiteilijat, kriitikot ja taideyleisö. Käsitystä taiteen olemuksesta, taiteen arvoista ja taiteen funktiosta ravisteltiin.

Keskustelu yltyi ja kärjistyi Ars 1961 -näyttelyn yhteydessä, jolloin suomalainen taideyleisö kohtasi ensimmäisen kerran laajemmin abstraktia taidetta eri muodoissaan. 1960-luvun vaihteessa myös suomalaisten taiteilijoiden teokset herättivät kannanottoja ja esim. Kain Tapperin veistokset herättivät vilkasta mielipiteen vaihtoa. Kuvanveisto oli ehkä eniten yleisen kritiikin kohteena verrattuna maalaustaiteen. Tähän vaikutti osaltaan julkisten veistosten muotokielen muuttuminen. Abstrakti taide ei ollut mitenkään helposti omaksuttavissa laajan yleisön keskuudessa. Meillä oli ollut vähän esillä abstraktia taidetta ja sitä kohtaan tunnettiin ennakkoluuloja jopa taiteilijoiden sekä kriitikoiden keskuudessa.

Suomalainen konstruktivistinen taide syntyi myös 1950-luvun ristiriitaisessa ilmapiirissä. Sitä esiteltiin 1950-luvun ensi vuosina varsin vaatimattomasti: yksityisnäyttelyissä taiteilijoiden figuratiivisen tuotannon yhteydessä tai yhteisnäyttelyissä kuriositeettina. Poikkeuksina olivat Sam Vannin ja Lars-Gunnar Nordströmin (s. 1924) yksityisnäyttelyt, jotka saivat laajempaa huomiota ja herättivät voimakkaita kannanottoja. Suuri muutos tapahtui vasta 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa, kun informalismi murtautui taiteeseemme. Karjalaisen mukaan informalismin voittokulku oli helppo ja nopea ja se räjäytti pohjan vanhalta kansalliselta taidetraditiolta.⁵⁵² Ars 1961 -näyttelyn saaman vastaanoton kriittiset arvostelut ja suomalaisen kuvanveiston vapaamuotoisuuden herättämä keskustelu osoitti, että abstraktin taiteen ymmärtäjiä oli vielä varsin vähän ja että laaja yleisö koki uuden taiteen vieraana ja hämmentävänä.

Erik Kruskopfin mukaan 1950-luvun lopulla kävi ilmi, että eri tyylien väliset suhteet olivat lieventyneet ja että myös koko maalaustaiteemme oli siihen mennessä suurin piirtein saavuttanut sen etumatkan, joka oli erityisesti suurilla mailla sekä pohjoismaisilla naapureillamme. Vuodesta 1956 lähtien alkoi uusia suuntauksia esiintyä yhä enemmän vuosinäyttelyissä ja näyttelyjen järjestäjät alkoivat tietoisesti tukea nuorta ja kokeilevaa taidetta.⁵⁵³

Turussa oltiin kiinnostuneita kansainvälisistä vaikutuksista ja Edwin Lydénin ensimmäinen Saksan matka vuonna 1899 aloitti turkulaisen taiteen vuoropuhelun eurooppalaisen taiteen kanssa.⁵⁵⁴ Taka-alalle jäi yleisesti hyväksytty kansallinen taide ja turkulainen taide kehittyi omaleimaiseksi moderniksi ilmaisuksi. Tämä johtui Lydénin ja myöhemmin Otto Mäkilän taiteen vaikutuksesta Turun koulun ja turkulaisen surrealismin synnyssä. Turun koulun surrealismi pohjautui pääasiassa Otto Mäkilän symbolis-ekspressionistiseen taiteeseen, joka erosi eurooppalaisesta surrealismista ja pohjautui saksalaiseen romantiikkaan. Turkulaisessa surrealismissa ilmeni 1940-luvulla mystisiä ja ro-

⁵⁵² Karjalainen 1990, 56.

⁵⁵³ Kruskopf 1961, 26.

⁵⁵⁴ Kurt 2004, 147.

manttis-ekspressionistisia piirteitä. Turkulainen taide oli Otto Mäkilän kuolemaan saakka (k. 1955) hänen taiteensa vaikutuspiirissä ja muutoksia alkoi näkyä laajemmin hänen kuolemansa jälkeen. Etenkin monen nuoren turkulaisen taiteilijan teoksiin alkoi ilmaantua 1950-luvun loppupuolella yhä enemmän absurdeja piirteitä. Sodan irrationaalinen maailma, traumaattiset kokemukset ja metafyyysiset kysymykset olivat esillä 1950-luvun suomalaisessa surrealismissa. 1960-luku merkitsi Turun koulun historiassa jälleen uutta vaihetta. Ulla Vihannan mukaan turkulainen surrealismi oli jo 1950-luvulla loitonnut kauas Otto Mäkilän ”henkevästä symboliikasta” kohti absurdimpaa, irrationalisempaa sekä osallistuvampaan suuntaa ja Turun koulun symbolistis-ekspressionistinen perusta näytti korvautuvan eksistentialismin sävyttämällä realismilla.⁵⁵⁵ Turkulainen surrealismi on vaikeasti määriteltävissä, sillä suomalaisen surrealismien perusta on erilainen verrattuna esim. ranskalaiseen surrealismiin. Otto Mäkilän surrealismi on myös vaikeasti määriteltävissä, koska sekään ei täytä surrealismien keskeisiä tunnuspiirteitä. Muiden turkulaisten taiteilijoiden surrealismi hajaantui moniin eri suuntauksiin ja surrealismien tunnusmerkit hämärtyivät.

Taiteen maailmanmarkkinoilla 1950-luku oli ensimmäinen vuosikymmen, jolloin abstrakti taide oli laajan suosion kohteena. Monet taiteilijat loivat itselleen helposti tunnistettavan tyylin. Tällaisia tyyliä luoneita taiteilijoita olivat mm. Serge Poliakoff (1906–1969) ja Vieira da Silva (1908–1992). 1960-luvun alkuun mennessä modernismi avantgardistisine muotoineen oli kaikkialla länsimaissa institutionalisoitunut akateemiseksi valtakulttuuriksi. Suomessa 1950- ja 1960-lukujen avantgardistiset suuntaukset kuten informalismi, uusrealismi ja pop-taide olivat heijastumia kansainvälisistä suuntauksista ja tapahtumista. Suomessa 1950-luku oli kuitenkin vapautumisen aikaa, mikä loi pohjan informalismin nopealle omaksumiselle ja abstraktin taiteen lisääntyneelle hyväksynnälle. Ulla Vihannan mukaan informalistinen romantiikan purkaus nousi kuitenkin melko raakana suomalaisen ekspressionismin jatkeeksi. Meiltä oli jäänyt kokematta mm. CoBrA-ryhmän figuuri- ja väriaggressiot sekä abstrakti ekspressionismi, joka jo 1940-luvulla vaikutti amerikkalaisessa taiteessa.⁵⁵⁶

Olli Valkosen mukaan 1950-lukua voidaan pitää ”modernismin kultakautena”, jolloin taiteilijat aktiivisesti ja optimistisesti tekivät työtä modernin taiteen jatkuvan kehittämisen puolesta. Taidetta tehtiin taiteen vuoksi – omalla taiteellisella ilmaisun alueella vapaana muista intresseistä ja niin puhtaasti kuin mahdollista.⁵⁵⁷ Taide oli siirtynyt omaan abstraktiin maailmaansa. Tässä ajattelussa korostuu taiteen autonomiateoria, jossa taide katsotaan olevan omalakisena siinä mielessä, että sen katsotaan olevan riippumaton erilaisista – kognitiivisista, moraalisisista, poliittisista – intresseistä. Myös esteettisiä arvoja kokeva ihminen nähdään tässä rakennelmassa usein sosiokulttuurisesta sidonnaisuudesta vapaaksi olennoksi. Tähän liittyy myös romantikkojen ajatus taiteilijasta nerona, joka kykenee luovana poikkeusyksilönä vapaaseen, sosiaalisista rakenteista ja säännöistä riippumattomaan ilmaisuun. Suomalaisen yhteiskunnan

⁵⁵⁵ Vihanta 1993,75.

⁵⁵⁶ Vihanta 1988, 22.

⁵⁵⁷ Valkonen Olli, 2000, 20.

sodan jälkeinen porvarillisen liberalismien voimistuminen tuki osaltaan individualismin korostumista taiteessa.

Vaikka modernismi erilaisine versioineen juurtui suomalaiseen taiteeseen 1950-luvulla, on laaja yleisö omaksunut sen varsin hitaasti.⁵⁵⁸ Modernisuuden yleistymisen ja tavanomaistuminen eteni Riitta Jallinojan mukaan kahdella rintamalla: etuvartiossa kulkivat intellektuellit, joita modernistinen kuvien ja tekstien toisto ajoi etsimään yhä uusia avantgarden muotoja. Toisaalta samainen joukko kiirehti dekonstruoimaan, purkamaan vanhentuneita käytäntöjä. Jälkijoukossa tulivat ns. tavalliset ihmiset, jotka hyväksyessään modernin elämäntavan ja taiteen, eivät enää erottuneet yhtä selkeästi älymystöstä. Intellektuellien ja keskivertoihmisten moderni aika noudatti eri aikatauluja. Suomessa useimpien ihmisten elämä modernisoitui vasta 1970-luvulla, jolloin kuitenkin tukeuduttiin traditioon, vaikka haluttiin olla moderneja.⁵⁵⁹

1950-luvulla käytiin kulttuurisia kamppailuja ”korkean ja matalan” kulttuurin tai eliitti- ja populaarikulttuurin suhteesta. Tämä vastakkain asettelu jatkui 1960-luvulla, jolloin tapahtui useita kulttuuriradikalismien ja kulttuurieliitin perinteisten näkemysten yhteentörmäyksiä. Varsinkin musiikin piirissä käytiin vilkasta keskustelua musikaallisista arvoista. Kevyen musiikin nostaminen taiteeksi oli samanlainen muutos, mikä tapahtui kuvataiteessa, kun pop-taiteen arkiset aiheet otettiin kuvauksen kohteeksi tai Harro Koskisen närkästystä herättänyt *Sikamessias* hyväksyttiin taideteokseksi. Suomalaisessa kirjallisuudessa ja lyriikassa pyrittiin 1950-luvulla ideologiasta puhtaaseen modernistiseen ilmaisuun samoin kuin kuvataiteissa. 1960-luvun lyriikassa muutos tapahtui pääasiassa runouden sisällössä. Hannu Salaman mukaan lyriikan sisältö oli 1950-luvulla: ”muinaisrunous, Martti Haavio ja kreikkalaiset ja 1960-luvun alussa: poliittinen kirjallisuus, Marx, Lenin, Mao”.⁵⁶⁰ Matti Peltosen mukaan kreikkalaisen mytologian tilalle tulivat Suomen historia, maailmanpolitiikka ja populaarikulttuurin hahmot. Uutta oli myös entistä realistisempi seksuaalisuuden ja päihtyneiden kuvaus. Myös nuorten runoilijoiden runsas ja vapaa alkoholikäyttö poikkesi 1950-luvun nuorten hillityistä elämäntavoista.⁵⁶¹ Kirjallisuus herätti julkisuutta ja vuosikymmen suurimpiin mediatapahtumiin kuului Hannu Salaman romaanista *Juhannustanssit* (1964) nostettu jumalanpilkkaioikeudenkäynti. Keskusteluja aiheuttivat myös Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian toinen osa (1960) ja Paavo Haavikon *Sissiluutnantti* (1963).⁵⁶²

1950-luku oli niukkuuden vuosikymmen ja alkupuolen kulutustavara-säännösten vaikutus tuntui ihmisten elämässä (sodanjälkeinen jälleenrakennus ja sotakorvaukset rasittivat kansalaisten toimeentuloa). 1950-luvun puolivälissä

⁵⁵⁸ Jallinoja 1991, 110.

⁵⁵⁹ Jallinoja 1991, 224–225.

⁵⁶⁰ Salama 1975, 19. Pentti Saarikoski nousi 1960-luvulla merkittäväksi runouden uudistajaksi ja hänen runokokoelmansa *Mitä tapahtuu todella?* (1962) aiheutti myös kriittistä julkista keskustelua. Saarikosken aikaiseen nuoreen runoilijapolveen kuuluivat esim. Pentti Saaritsa, Matti Rossi, Aulikki Oksanen, Matti Paavilainen ja Kari Aronpuro. (Peltonen 2003, 378.)

⁵⁶¹ Peltonen 2003, 384–385.

⁵⁶² Peltonen 2003, 377.

alkoi valtava muuttoliike Ruotsiin, joka jatkui voimaakkana 1960-luvulla. Suomen syrjäkylät autioituivat, mutta muualla Suomessa elintaso nousi ja elämäntavat muuttuivat. Suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtui 1960-luvulla suuria muutoksia, sillä Suomi muuttui kulutusyhteiskunnaksi. Teollisuustyöväen määrä ohitti maa- ja metsätaloudesta toimeentulonsa saavien määrän. 1970-lukuun mennessä kaupunkilaisia oli enemmän kuin maalaisia.

Modernisoitumisen aikana suomalaisten enemmistön kokemukset, asenteet ja toimimallit muuttuivat sekä sosiaalisesti että taloudellisesti. Modernisaatio ei ollut kuitenkaan suoraviivaista etenemistä, vaan monikerroksinen, sirpaleinen ja jopa ristiriitainen prosessi. Erilaiset alueelliset, ammatilliset ja sosiaali-ryhmät kokivat useita eri tahtiin eteneviä modernisaatioprosesseja erilaisine muutoksineen.⁵⁶³ Suomessa modernisaatio tapahtui varsin myöhään, mutta poikkeuksellisen nopeasti. Kansallinen eliitti ja agraariväestö elivät modernisaatiota eri tasoilla. Kansanopetus, kapitalismin nousu ja uusien teknologioiden omaksuminen ei ollut vain ylhäältä alaspäin suuntautuneita prosesseja, vaan se edellytti, että tavalliset suomalaiset omaksuivat ja sovelisivat uusia ideoita, teknologioita ja yhteisöllisiä muutoksia arkielämäänsä. Modernisaatio edistyi pienten päivittäisten kokeilujen avulla, jolloin toimintoja, aistihavaintoja ja tuttuja ympäristöjä alettiin tulkita uudella tavalla. Modernisaatio ei ollut yksi suuri voima, joka hävitti kaikki perinteen muodot, vaan modernisaatiota voidaan pitää eri ryhmien dialogin tuloksena.⁵⁶⁴

1960-luvulla suomalaisten vapaa-ajan kulutus kasvoi johtuen vapaa-ajan lisääntymisestä, kaupungistumisesta ja uusista kulutustottumuksista. Savukkeiden polttaminen, tansseissa ja elokuvissa käyminen, populaarimusiikin kuuntelu, muodin seuraaminen ja kauneudenhoitotuotteiden kulutus lisääntyivät.⁵⁶⁵ Loma-ajat pitenivät neliviikkoisiksi, matkailu lisääntyi ja 1960-luvun puolivälissä alettiin siirtyä viisipäiväiseen työviikkoon. Nämä muutokset lisäsivät vapaa-ajan kulutusta ja kulttuuripalveluiden käyttöä.

1960-lukua on luonnehdittu muun myös nuorison vuosikymmeneksi. Lisääntynyt vapaa-aika ja elintason nousu antoivat nuorisolle mahdollisuuden uudenlaiseen elämäntyyliin. Nuoret pukeutuivat uudella tavalla ja kasvattivat pitkät hiukset sekä kuuntelivat pop-musiikkia. Uudet nuorisokulttuurin mallit ja tyyli omaksuttiin maailmalta television, elokuvien ja populaarimusiikin välityksellä. Nuoriso otti näkyvämmän roolin yhteiskunnassa ja monet nuoret suhtautuivat kriittisesti vallassa oleviin ajattelutapoihin. 1960-luvun radikaalinen älymystö halusi kumota perinteisiä ajatusmalleja, koskivat ne sitten maapuolustusta, alkoholipolitiikkaa, pukeutumista, seksiä tai Vietnamin sota. 1960-lukuun liittyi mm. poliittinen radikalisoituminen, uusvasemmistolaisuus, rauhanliike, nuorisokulttuuri, populaarikulttuuri, seksuaalinen vapautuminen, elinkeinomuutokset, vapaa-ajan lisääntyminen, ympäristöongelmat ja kansainvälistyminen.

⁵⁶³ Stark 2006, 13–15.

⁵⁶⁴ Stark 2006, 13–14.

⁵⁶⁵ Heinonen 2003, 113–114.

1960-lukuun liittyi myös tiedotusvälineiden ja teknologian maailmanlaajuinen kehitys. Teknologian kehitys näkyi avaruuden valloituksessa ja tietokoneissa, mutta myös ihmisten arkipäivän elämässä. Uudet kodinokoneet, jääkaapit, pesukoneet, pakastimet, muoviesineet, televisiot ja henkilöautot muuttivat konkreettisesti ihmisten elämää. Vaikka tämä teknologian kehitys nähtiin suurena saavutuksena, koettiin se myös ristiriitaisena kehityksen suuntana. Teknologian vaikutukset nähtiin vapauttavina ja edistyksen kannalta välttämättöminä, mutta teknologia koettiin myös kahlitsevana ja perinteistä kulttuuria tuhoavana elementtinä. Teknologia koettiin voimaksi, joka määräsi yhteiskunnallisen kehityksen suunnan.⁵⁶⁶ Myös Kauko Lehtisen ajatuksissa tulee esiin tätä teknologiapessimismia. Katsellaan Amsterdamissa Jean Tinguelyn teoksia Lehtinen pohdiskeli teknologian epähuomaania vaikutusta ihmiseen ja ihmisen kehitykseen. Lehtinen koki teknologian kaventavan ihmisen henkisiä ominaisuuksia. Näissä hänen ajatuksissaan tuli esiin myös teknologian deterministinen luonne. Lehtinenkin koki teknologian kehityksen hallitsemattomaksi ja arvaamattomaksi.⁵⁶⁷ Myös monet taidekriitikot pohtivat uuden teknologian vaikutusta ihmisen tulevaisuuteen ja useat suomalaiset taiteilijat pohtivat avaruuden valloitusta, mikro- ja makrokosmosta, koneistuvaa ja teknistyvää maailmaa.

Taiteen kentässä muutosvauhti kiihtyi ja kokeilun halu lisääntyi 1960-luvun alkupuolelta lähtien. Tämä näkyi Suomen taiteessa kansainvälisten vaikutteiden nopeampana omaksumisena. Uusrealismin jäljet näkyivät hyvin pian esim. Lehtisen ja Kajanderin teoksissa. Vaikka taiteilijat 1960-luvun alkupuolella etsivät kiihkeästi kansainvälisiä vaikutteita ja kokemuksia, askarrutti taiteilijoita kuitenkin vielä kansallisen identiteetin kysymys. Ensimmäisten joukossa uusista kansainvälisistä tendensseistä innostunut Jaakko Sievänenkin totesi informalismista:

”Ensin opeteltiin maalaamaan kunnolla kotimaan opilla, sitten annettiin alitajunnalle valta toimia ja katsottiin mitä se sai ajoiksi. Arveltiin, että täten kansallinen leima että oma jälki tulee puhtaana kankaalle...”⁵⁶⁸

Informalismin luonnon romantiikka sai suomalaiset taiteilijat vapautumaan spontaaniin työskentelyyn ja liittämään teoksiinsa voimakkaan tunnepitoisuuden, joka koettiin suomalaisena ilmaisuna. Sen sijaan muut kuten konkretismi ja surrealismi koettiin vieraampina ja niiden yhteyttä suomalaisuuteen oli vaikeampi löytää. Suomen taide oli 1950-luvulla omaksunut modernismin ja 1960-luvulla kansainvälistyminen lisääntyi ja lisäsi taiteen vapautumista ja uudistumista. Samalla kansainvälinen avantgarde hajaantui monimutkaisemmaksi ja vaikeammin hahmotettavaksi ilmiöksi.

⁵⁶⁶ Suominen 2003, 63–64.

⁵⁶⁷ Matkapäiväkirja 1961.

⁵⁶⁸ Peltola & Rác 1977, 20.

8 ”JOKAISEN TULISI LÖYTÄÄ OMA AVANTGARDENSA”

8.1 Työskentelyn prereflektiivisyys

8.1.1 Spontanismin historiaa

Lehtisen taiteen irrationaalisia piirteitä ja spontaania työskentelyä on taidekriitikissä ja taidekirjoittelussa lähestytty lähinnä surrealismista käsin. Surrealismiin tukeutuminen ei ole kuitenkaan johtanut tyydyttävään selitykseen. Onkin ollut vaikeaa ymmärtää, mitä Lehtisen surrealistiselta näyttävä taide perimmiltään on. Epävarmuutta on lisännyt myös se, että hänen taiteestaan löytyy myös spontanismia, joka voidaan liittää moneen eri suuntaukseen. Mukana on abstraktin ekspressionismin piirteitä, yhteyksiä CoBrA-ryhmän taiteilijoiden teoksiin, Pollockin dripping-tekniikan käyttöön sekä viitteitä informalismin, uusrealismin ja uusdadan spontanismiin. Spontanismia on esiintynyt länsimaisessa kuvataiteessa Kandinskyn ajoista lähtien surrealismissa, abstraktissa ekspressionismissä ja informalismissa spontanismi oli keskeinen tekijä. Euroopassa spontanismin edeltäjinä on pidetty Kandinskyn ja Kleen psyykkistä improvisaatiota sekä surrealistien psyykkistä automatismia. Kandinsky nimitti improvisaatioksi pääasiassa tiedostamattomasta, suurimmaksi osaksi yhtäkkiä syntyneitä sisäisen tapahtumien ilmauksia, sisäisen luonnon vaikutelmia.⁵⁶⁹ Hän teki luonnoksia *Improvisaatiotaan* (1910–1913) varten, joten hänen työskentelytapansa oli perinteistä. Luomisprosessin tuloksena syntyy taideteos tietynlaisena värien ja muotojen kokonaisuutena. Hänen maalaustensa elementteinä olivat edelleen figuratiivisen maalauksen elementit: tilan, muodon, värin ja viivan harmonia. Nämä Kandinskyn ensimmäiset abstraktiot pyrkivät puhtaaseen, henkiseen, absoluuttiseen taiteeseen.⁵⁷⁰

Kandinsky kuvaa työskentelyprosessiaan ja inspiraatiotaan seuraavasti:

”...en ole koskaan kyennyt käyttämään keinoja, joihin olen päätenyt loogisen ajattelun enkä tunteen kautta. En ole osannut keksiä muotoja, ja puhtaasti järkeilyjen

⁵⁶⁹ Kandinsky 1912, 104.

⁵⁷⁰ Ringbom 1970, 140.

muotojen näkeminen on minulle tuskallista. Kaikki käyttämäni muodot ovat syntyneet 'itsestään'. Joko ne ovat ilmaantuneet silmiäni eteen aivan valmiina; minun on tarvinnut vain kopioida ne. Tai ne ovat syntyneet työskentelyn onnellisina hetkinä. Joskus niitä ei millään tahtonut tavoittaa. Silloin minun on täytynyt odottaa kärsivällisesti – usein sydän kylmänä kauhusta – niiden kypsymistä minussa.”⁵⁷¹

Kandinsky korostaa, kuinka paljon aikaa tarvittiin siihen, ennen kuin hän löysi mielestään oikean vastauksen kysymykseen: millä korvata esineellisyys? Ongelman ratkaiseminen on vaatinut sisäistä kypsymistä, jota ei voi tarkkailla ja sen voi vain aavistaa. Taideteoksen laatu on absoluuttisesti riippuvainen taiteilijan sisäisen tahdon voimakkuuden asteesta sekä hänen valitsemistaan ja tarvitsemistaan muodoista.⁵⁷²

Kandinsky kertoo ”innostuksen” hetkistä, jotka vaihtelevat ja ovat luonteeltaan hyvin erilaisia. Taiteilijan tulee hänen mukaansa opetella hallitsemaan tällaiset hetket ja niiden hyväksikäytön mahdollisuudet. Vasta monien vuosien kokemus opettaa, miten säädellä inspiraatiota oman tahtonsa mukaan. Tämä edellyttää, että taiteilija tuntee kykynsä ja voimansa. Kykyjen kehittäminen ja hiominen edellyttää suurta keskittymisen taitoa. Tämä ajatus inspiraation hallinnasta vaatii mielen hallintaa ja keskittymistä, jonka voi saavuttaa vain tietoisien toiminnan kautta. Kandinsky lähenee zeniläistä pyrkimystä mielenhallintaan, jossa taiteellisen tekniikan hallinta on harjoitettu niin pitkälle, että se antaa taiteilijalla mahdollisuuden välittömään työskentelyyn vapaasti ja hallitusti. Kandinskyn luonnoksiin perustuva työskentelytapa osoittaa hänen pyrkineen värien ja muotojen kokonaisuuteen. Taideteos oli hänelle ensisijaisesti esteettinen objekti, ei toimintakenttä kuten informalisteille ja abstraktin ekspressionismin edustajille. Myöskään Kauko Lehtiselle toiminta ei ollut tärkeää vaan itse lopputulos.

Kleen taiteessa korostui psyykkisen automatismin menetelmä. Hän pyrki ilmaisukeinojen täydelliseen hallintaan, jotta taiteilija saavuttaa kaukaisemmatkin, tietoisien toiminnan tavoittamattomat ulottuvuudet.⁵⁷³ Taiteilijan tehtävä on kuvata kosmista yhteisyyttä hyvin hallitulla tekniikalla, joka tuo esiin näkymättömän maailman herkin viivoin perustuen psyyken impulsseihin. Kleen psyykkinen improvisaatio viittaa Freudin psykoanalyysiin sekä liittyy Kleen ihailuun lasten ja psyykkisesti sairaiden ihmisten taidetta kohtaan. Hän koki heidän tekemänsä taiteen spontaanina luomisena.⁵⁷⁴ Kauko Lehtinen pyrki Kleen tavoin työskentelyn täydelliseen hallintaan ja vapaaseen spontaaniin ilmaisuun, joka ilmenee hyvin Lehtisen kleemäisessä hermonherkässä viivan käytössä, vaikka se ei perustu Kleen psyykkiseen automatismiin.

Surrealistit kehittivät psyykkisen automaation, jonka tehtävänä oli tavoittaa ihmisen alitajunnassa olevat salatut voimat minkään estämättä. Tämä ihmisen alitajunta sekä unen ja valveen välitila pyrittiin saamaan esiin automaatti-

⁵⁷¹ Kandinsky 1985, 55, 60.

⁵⁷² Kandinsky 1985, 54–55.

⁵⁷³ Klee 1987, 13.

⁵⁷⁴ Jardí 1991, 27. Partsch 2006, 44. Paul Kleen mukaan taide ei toista sitä, mikä on näkyvää, vaan teke näkymättömän näkyväksi. (Paul Klee ”Creative Confession” 1920, sit. Partsch 2006, 54.)

kirjoituksella (*l'écriture automatique*), jonka André Breton ja Philippe Soupault kehittivät 1920-luvulla Pariisissa. Heidän kokeilunsa tuottivat ensimmäisen surrealistisen teoksen *Les champs magnétiquesin* (Magneettikentät, 1920) Automaattikirjoitus syntyi freudilaisuuden pohjalta ja se liittyi aluksi kirjalliseen ilmaisuun⁵⁷⁵. Automaattista menetelmää olivat toteuttaneet jo dadaistit automaattisissa teksteissään. Kuvataiteeseen psyykkinen automatismi tuli vähän myöhemmin.

Euroopassa vapaan ilmaisun kehitykseen kuuluvat Kandinskyn ja surrealistien ohella myös Hans Hartungin ja Jean Fautrier'in varhaistuotannot. Yhdysvalloissa vapaata ilmaisua esiintyi 1940-luvulla abstraktin ekspressionismin suuntauksissa. Surrealistien kehittämää automaattikirjoitusta on arvosteltu liian mekaaniseksi menetelmäksi, jossa taiteilija osa on olla tiedostamattoman passiivinen kirjuri, eikä taiteilijan luovuus ja tekemisen prosessi pääsee riittävästi vaikuttamaan teoksen syntyyn. Automatismi-termiä käytettiin myös informalistisen taiteen yhteydessä Pariisissa vuonna 1947, kun seitsemän kanadalaisista maalaria piti näyttelyn *Automatisme*.⁵⁷⁶

Informalistisen taiteen yhteydessä automatismi-termiä ei käytetty kovinkaan pitkään, koska se merkitsi passiivisuutta ja monotoonisuutta. Informalistit halusivat korostaa aktiivisuutta, ekspressiivisyyttä ja dynaamisuutta, jolloin spontanismi-termi tuntui sopivammalta ja tarkoituksenmukaisemmalta. Spontanismi korostuu etenkin tasisimissa, abstraktissa kalligrafiassa, abstraktissa ekspressionismissa ja action paintingissä. Action paintingissä maalaus korostuu myös fyysisenä tapahtumana, kun taas spontanismi, automatismi, psyykkinen automatismi ja psyykkinen improvisaatio painottuvat voimakkaammin surrealismien automatismiin.

Informalismi liitettiin alkuvaiheessaan juuri geometrisen abstraktismin vastustamiseen. Informel ja informalismi-käsitteitä on määritelty hyvin vaihtelevasti ja samoin myös eri taiteilijoita on sijoitettu informalismin eri suuntauksiin monin eri kriteerein. Tapiélle informel oli ovien avaamista ja seikkailua, johon tarvittiin taiteilijoita, jotka olivat valmiita rikkomaan siteensä menneisyyteen ja työskentelemään tietoisesti uudella tavalla, mikä merkitsi uusien elementtien tuomista taiteeseen kuten vastenmielisyyden, väkivallan, hätkähdyttävyyden ja arvaamattomuuden. Tapié käytti termiä hyvin väljästi ja tärkeintä hänen "toisenlaiselle taiteelleen" oli geometrisen abstraktion vastustaminen ja taiteilijan individualismin korostaminen. Hän korosti myös tradition ja kauneuden hylkäämistä ja edellytti taiteelta omaperäisyyttä ja epäsovinnaisuutta. Kauko Lehtinenkin avasi ovia uusiin huoneisiin ja seikkailuihin vaikkei perinnettä hylännytkään.

Abstraktissa ekspressionismissa on yhtymäkohtia surrealistien käyttämään automatismiin, joka ilmenee varsinkin Jackson Pollockin taiteessa.⁵⁷⁷ Abstraktin ekspressionismin edustajat kuten Pollock, Rothko ja Gottlieb etsivät uusia vaikutteita alkukantaisista kulttuureista. Heitä kiinnosti esim. Amerikan

⁵⁷⁵ Vihanta 1992, 13–14; Kaitaro 2001, 14–15.

⁵⁷⁶ Claus 1965, 23–24.

⁵⁷⁷ Polcari 1999, 251, 254.

länsirannikon intiaani-taide ja eri uskonnot kuten jungilaisuus ja zenbuddhismi. Mark Rohtkon (1903–1970) ja Adolph Gottliebin (1903–1974) mukaan taide on seikkailu tuntemattomaan maailmaan, joka on terveen järjen ulottumattomissa ja sen maailman löytää vain se, joka uskaltaa ottaa riskejä. Taiteilijan tehtävänä on näyttää ihmisille tämä maailma.⁵⁷⁸ Abstraktissa ekspressionismissa vapaa spontaani ilmaisu meni pisimmälle Pollockin dripping-tekniikassa, jossa taiteilija oli mukana itse taideteoksessa ja tekeminen oli osa taideteosta. Pollockin spontanismia on verrattu myös itämaisen kalligrafian maalausprosessiin, taiteilijan balettimaista liikehdintää on verrattu kalligrafian käden liikkeisiin, jotka ovat spontaania taiteilijan sisäisen olemuksen kuvausta.⁵⁷⁹ Myös taideteoksen katsoja oli osa tätä kokonaisuutta.

8.1.2 Aika ja liike

Taiteilija ei enää työskentele luonnoksen perusteella eikä ole keskittynyt tuotamaan tietynlaista objektiota, taideteosta, vaan elämää kankaalle. Tässä on Rosenbergin mukaan vanhan ja uuden maalaustaiteen suuri ero. Toimintamaalauksesta on tullut osa taiteilijan biografiaa:

”Maalaus itse on ’hetki’ hänen elämäänsä – ’hetki’ tarkoittaa sekä aktuaalista kankaan maalaamiseen kuluneita minuuksia ja että kokonaista merkkikielillä tehtyä draamaa. Toimintamaalaus on samaa metafyyssistä substanssia kuin taiteilijan eksistenssi. Uusi maalaus on hävittänyt kaiken eron taiteilijan, taiteen ja elämän välillä.”⁵⁸⁰

Taiteilija jättää teokseen omien tekemisiensä jäljet, jolloin luova prosessi on näkyvissä. Ekspressionismissa ja informalismissa taiteilijan subjektiivisuus, spontaanisuus, improvisaatio ja impulsiivisuus ovat työskentelyn keskeisimmät ominaisuudet, jotka vaikuttavat taideteoksen syntyyn.⁵⁸¹ Yhdysvalloissa informalistista ilmaisuja edustivat abstrakti ekspressionismi, action painting, tasismi ja spontanismi.

Informalismiinkin liittyvässä spontanismissa taiteeseen liitettiin myös aika. Aika ja liike ovat kuuluneet myös Kaukoidän kulttuurien taiteeseen. Varsinkin zeniläisessä taiteessa aika ja liike ovat tärkeitä tekijöitä. Zeniläisessä ajattelussa puhutaan ajattomasta hetkestä ja ikuisesta nykyhetkestä, loputtomiin ulottuvasta nykyisyydestä. Zeniläisyydessä hengenharjoituksen päämääräksi tuli äkillinen todellisuuden oivaltaminen, valaistuminen eli *satori*.⁵⁸² Valaistuksen hetkel-

⁵⁷⁸ Moszynska 1990, 151. Rhodes 1997, 189–190.

⁵⁷⁹ Barnett, Burto 2002, 86.

⁵⁸⁰ Rosenberg 1970, 28.

⁵⁸¹ Osborne 1981, 4.

⁵⁸² Suzuki 1988, 95–98. Valaistuksen kautta ihmisen mieli ei koe pelkästään prajnaa, transsendenttia viisautta, vaan myös karunan, rakastavan ymmärtämisen ja myötätunnon muita elollisia kohtaan. Nämä kaksi yhdistyvät ja täydentävät toisensa, kun valaistumisen hetkellä todellisuus paljastuu suoraan ja ilman käsitteitä. Todellisuus, joka valaistuksen hetkellä koetaan sulkee sisäänsä kaiken olevaisen. Erottelut ja vastakkainasettelut ovat lakanneet, valaistunut kokee itsensä ja maailman ”sellaisena”. Tässä paradoksaalisessa tavassa kokea ympäristöä yhdenaikaisesti kahtena sinänsä vastakkaisena elementtinä ilman että ne sulkisivat pois toisiaan on zen-ajattelun ydin. Tästä näkökulmasta ristiriita on tarpeeton abstraktio, josta vapautuminen joh-

lä todellisuus paljastuu suoraan ja ilman käsitteitä. Ei ole menneisyyttä eikä tulevaisuutta, on vain nykyhetki. Hetkellisyys ja välittömyys korostuvat zeniläisessä ajattelussa. Zen-taide on intuitiivisen todellisuuskuvan esittämistä, joka saavutetaan satorin tuloksena ja siksi teoksissa pyritään ilmaisemaan välitön vaikutelma ja ohitsekiitävä hetki. Zeniläisessä ajattelussa subjekti ja objekti sulautuvat kauneuselämyksessä yhdeksi ja ne saavuttavat *ykseyden*. Tässä *ykseyden* tavoittamisessa toteutuu koko zenin tarkoitus ja valaistuminen: *satori*. *Satorissa* ei ole mitään yliluonnollista ja mystistä, vaan kokija saavuttaa todellisuuden. Tämä periaate toteutuu varsinaisella luomishetkellä, jolloin teos tehdään valmiiksi muutamassa hetkessä, sitä ei korjailla, eikä sitä varten tehdä alustavia luonnoksia.⁵⁸³ Tämä ajattelutapa poikkeaa täysin länsimaisesta taiteen määrittelystä. Siihen ei sovi myöskään länsimaiset tyylimäärittelyt, jotka sisältävät monia määrittelyongelmia ja voivat olla ristiriitaisia ja absurdeja.⁵⁸⁴ Zeniläinen ajattelu antaa uudenlaisen tavan lähestyä taiteen ja taiteilijan työskentelyn problematiikkaa ja ymmärtää taiteen määrittämisen vaikeutta.

Zeniläisessä ajattelussa taiteilijan työskentelyä määrää hänen suhteensa todellisuuteen ja hänen kykynsä ilmaista tätä kokemusta mahdollisimman välittömästi ja ainutkertaisesti, mutta kuitenkin hallitusti. Tämä tarkoittaa sitä, että taiteilija hallitsee tekniikkansa hyvin ja pystyy näin saavuttamaan tekemisen vapauden. Tällöin taiteilijan työskentelyssä korostuu hänen oma persoonallinen osaaminen, jolloin taiteen tyyli määrittelyt tulevat ongelmallisiksi. Taiteen tekeminen ei lähde mistään taiteellisesta etukäteen määrittelystä kategoriasta, vaan on vapaata ja spontaania työskentelyä. Zenin mukaan kauneus ja todellisuus ovat synonyymiset. Kokea jotain kauniiksi tarkoittaa todellisen olemuksen oivaltamista, sen olemuksen, jota erottelut ja käsitteet eivät hämää.⁵⁸⁵ Zeniläisessä ajattelussa ei aseteta kauneudelle ja sen kokemiselle mitään objektiivisen analyysin kriteeriä eikä siinä tunneta länsimaista subjekti-objekti-vastakkainasettelua. Zenin näkökulmasta tämä subjektin ja objektin yhteensulautuminen ja lakkaaminen on taiteen perusedelletys.⁵⁸⁶ Se ei koskaan etsi mi-

taa henkiseen vapauteen. Samalla satori on zenin koko sisältö ja oppi, jota ilman zenistä ei voi puhua (Suzuki 1988, 95; *There can be no Zen without satori. For Zen is satori, and all the talk about Zen is only about it - - - We live in a world of discrimination; satori is the world of non-discrimination, non-differentiation, of two-ness becomes one-ness and yet equally seen as two. Satori is the world of perpetual now and here and this, of absolute, unimpeded flow.*) (Humhreys 1981, 144.)

583 Smith 1971, 172. Suzuki 1985, 65–69; Suzuki 1993, 31–32, 36–37.

584 Kuusamo 1996, 174–176.

585 Zen on lyhennys japaninkielisestä sanasta zenna, joka on muunnos kiinankielisestä sanasta chan-na. Alun perin sana merkitsee mietiskelyä, rauhoittumista, keskittymistä ja ”mielen pitämistä yhdessä asiassa.” (Wood 1963, 162.)

586 Zeniläisyydessä ei ole luotu mitään yhtenäistä ja täsmällistä estetiikan teoriaa, mutta siihen sisältyy kauneuden määritelmiä. Zenin näkökulmasta todellisuus ilman käsitteiden hämärtävää vaikutusta on sinällään kaunis. Mitä vähemmän käsitteellisiä määreitä tai subjektiivisia assosiaatioita objektin ominaisuuksiin liitetään, sitä kauniimpana se koetaan. (Andô 1970, 45–52.) Zenin kauneuskäsitys eroaa oleellisesti vallitsevasta läntisestä ajattelutavasta, jossa kauneus nähdään todellisuuden osatekijänä ja jonkin abstraktin elementin määreenä. Zeniläisessä ajattelussa koko todellisuus on kaunis ja ainoa este sen näkemiselle on erittelevä äly. Zeniläisyyden mukaan todellisuus on aina kaunis, kun sen kykenee näkemään ja sitä ei voi loogisesti perustella, mutta joka on välittömästi jokaisen tavoitettavissa.

tään erillistä kohdetta tai ominaisuutta, jonka nimi olisi kauneus. Kauneuselämys on aina todellisuuselämys, subjekti havaitsee saman tekijän itsessään ja objektissa, perimmäisen todellisuuden ja sen olemistavan. Zenin näkökulmasta todellisuuden voi tavoittaa vain välittömässä nyt-hetkessä ja suoraan ennen kuin intellektuaalinen koneisto ehtii jäsentämään aistimuksen sisältöä ja antamaan sille koventionaalaisia merkityksiä, joita todellisuudessa ei ole.⁵⁸⁷

Abstraktissa ekspressionismissa ja myös eurooppalaisessa informalismissa tavoiteltiin välitöntä ja hetkellistä suhdetta tekemiseen. Zeniläistä pyrkimystä on havaittavissa varsinkin informalismin kalligrafisessa suuntauksessa, tasismissa ja impressionistisessa informalismissa. Japanilaisen zen-munkki Sengain (1750–1837) abstraktit maalaukset ovatkin kiinnostaneet 1900-luvun taiteilijoita. Alan Wattsin mukaan hänen sumi-e maalauksensa eivät esitä dokumenttia menneestä nyt-hetkestä, vaan ikuisesta nykyisyydestä, joka on ainoa todellinen aika. Sumi-e maalausten aika on liikkumaton nykyhetki, joka on alituisessa muutoksen tilassa, liikkeellä kaikkiin suuntiin. Välittömän nykyisyyden suhteen kaikki on pysähdyksissä, eikä todellisuudessa liiku kuin yksi entiteetti: ihmismieli. Daisetz Suzukin mukaan satorin hetkellä mielen liike lakkaa ja mielestä tulee entisen vastakohta *ei-mieli*.⁵⁸⁸

Ajatus tiestä esiintyy eri muodoissa shintolaisuudessa, buddhalaisuudessa, taolaisuudessa ja kungfutselaisuudessa. Tien seuraamisen päämääränä on henkinen muodonmuutos. Kun muodonmuutos tapahtuu taiteen harjoittamisen kautta, puhutaan taiteiden tiestä (*geido*). Tämän ajattelun mukaan luomisprosessi edellyttää sopivaa mielentilaa ja riittävän pitkää harjoittelua, joka mahdollistaa uutta luovan tilan. Uusi ei synny jatkuvasti ponnistelemalla ja ajattelemalla ihanteellista tulosta, vaan se ilmaantuu spontaanisti muiden ehtojen täytyessä ja tekijän unohtaessa itsensä. Japanilaiseen *geidohon* kuuluu mestariperinne ja tekniikoiden mahdollisimman täydellinen hallinta. Tekniikan täydellinen hallinta ei kuitenkaan ole itsetarkoitus, vaan se on väline, jolla voidaan saavuttaa ruumis-mieli-henki -ykyseus eli keskittynyt ja ehyt tila, joka vapauttaa luovuuden. Tärkeä tekniikka on ruumiin kautta oppiminen. Tavoitteena on saavuttaa sisäistetty taito aikaa vaativan harjoittamisen, perehtymisen ja keskittymisen eli ”kovan työn kautta”. Tämä ajattelutapa on taustalla kaikissa taolaiseen, kungfutselaiseen tai zeniläiseen ajatteluun pohjaavissa itäaasialaisissa taidemuodoissa. Se ilmenee myös monissa taistelulajeissa (*wushu*), joissa kovan harjoittelun kautta pyritään eleiden ja liikkeiden vaivattomuuteen vailla tietoista yrittämistä ja ponnistelua.

Kalligrafiassa pyritään harjoittelun avulla käden taidon täydelliseen hallintaan. Japanilaisessa ajattelussa taiteen luominen vaatii täydellistä vapautta. Tämä tarkoittaa, että harjoittelun ja toistamisen jälkeen seuraa vaihe, jossa säännöt voidaan rikkoa, jotta taiteilija pystyy ilman esteitä ja rajoituksia ilmaisemaan itseään. Tällöin taiteilija vapautuu itsensä rajoista ja saavuttaa ei-minuuden-tilan (*mushin*), jossa hän pystyy toimimaan täysin vapaasti. Tämän käsityksen mukaan taiteen olemusta ei voi saavuttaa älyllisen ajattelun eikä kä-

⁵⁸⁷ Suzuki 1985, 58–61.

⁵⁸⁸ Watts 2002, 213–214, Suzuki 1990, 29–30, 125.

sitteiden kautta. Tämä periaate tulee hyvin esiin etenkin mustemaalauksissa (*sumi-e*), joissa tärkeintä on se, kuinka tuoreesti ja pakottomasti taiteilija pystyi ilmaisemaan todellista luovaa ja muodotonta sisintään. Näissä maalauksissa arvostettiin sattumanvaraisuutta ja laveerattuja musteen sävyjä. Zeniläisessä taiteessa pyrittiin muutamilla niukoilla ilmaisuilla tuomaan olennainen esiin, joten myös musteen ajateltiin sisältävän kaikki värit.

Länsimaisessa spontanismissa on myös välittömän toiminnan ohella korostunut sattuman merkitys. Sattuman osuus on merkittävä elementti etenkin tasismissa. Tasismi-termi tuli käyttöön Ranskassa laajemmin 1950-luvulla, jolloin sillä oli jo negatiivinen luonne. Charles Guéguen luonnehti tasismin heikkouksia seuraavasti:

”Tahrasta töherrykseen, tuherrukseen, on pelkkä askel, huono askel, jonka vain taito voi estää, sillä juuri tahrasta päästään materiaalin leikkiin...Huono tashismi, joka alkaa rehtäällä /1954!/ kuten huono geometrismi, ei ole muuta kuin muotojen hävittävää pilkkomista.”⁵⁸⁹

Tasismi suuntauksena korostaa taiteilijan jättämiä tahramaisia merkkejä tai eleitä taiteilijan persoonallisista tunteista. Tasismissa taiteilijan työskentely on hyvin lähellä automatismia ja siten lähellä myös surrealistien kiinnostusta spontaanin ja alitajuntaisen assosioinnin käyttöä taiteessa. Spontaani työskentely eroaa automatismista, sillä se on luonteeltaan omaehtoista, tahatonta tai vaitomaista toimintaa, jossa on mukana tietoinen tahto, äly ja niiden kontrolli. Spontanismissa kontrolli ja spontaanisuus eivät ole tosiaan poissulkevia, vaan niissä korostuvat taiteilijan aktiivisuus, harkinnan, valinnan ja toiminnan samanaikaisuus. Informalisti työskentelee ilman ennakkosuunnitelmaa tai hän voi muuttaa mahdollista suunnitelmaansa satunnaisten tekijöiden mukaan.

Erik Kruskopfin mukaan informalisti korjaili ja paranteli spontaanisti syntyneitä muotoja. Hän kirjoitti vuonna 1969:

”Jos paperille tiputetaan pisara väriä, voi seurata, miten väri leviää läikäksi, joka toisaalta näyttää mielivaltaiselta, mutta jolla toisaalta kuitenkin on luonteenomaisia ominaisuuksia, jonka perusteella se voidaan todeta jäljeksi. Tämän tapaisia keinoja käytti spontanismi. Se lähti tällaisista spontaanisti syntyneistä muodoista, jotka katseilija tajusi taideteoksessa esiintyvät samankaltaiset muodot aluksi niin epämääräisiksi luonteelta, että ne leimattiin muodottomiksi. Tästä spontanismi sai uuden nimen informalismi. Nyt tarjoutui uusi mahdollisuus: ruvettiin korjailemaan sitä mikä oli spontaania, vaihtamaan muotoja toisiin, parantelemaan muotoja, sekoittelemaan ja kokeilemaan. Kaikki pysyi epämuotoisena taikka näytti edelleenkin epämuotoiselta. Mutta itse asiassa oli vain kysymys entiseen näennäisesti epämääräisemmin hahmotelluista muodoista.”⁵⁹⁰

Reima Pietilän mukaan informalismi oli abstraktin taiteen herkkä ja intuitiivinen muoto, joka oli säännönmukaisista muodoista vapaata ilmaisua, johon kuuluivat kontrolloimattomuus, välittömyys, epäsovinnaisuus, kumouksellisuus ja jonkinasteinen anti-kompositio.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Mathieu 1963, 88.

⁵⁹⁰ Kruskopf 1969, 13.

⁵⁹¹ Pietilä 1959, 146.

8.1.3 Hallittu sattuma

Informalismia pidetään vapaana ilmaisumuotona, mutta se ei ole kuitenkaan kaikesta piittamatonta vapautta, vaan se sisältää hallitun kontrollin, eikä sattuma ole täysin hallitsematon tapahtuma. Eivät edes Pollockin dripping-tekniikalla tehdyt maalaukset ole vailla kontrollia. Hän on todennut esim.: "Kun maalaan, minulla on yleinen käsitys siitä, mihin pyrin. Voin kontrolloida värin juoksua, siinä ei ole mitään sattumaa, niin kuin siinä ei ole alkua eikä loppua."⁵⁹² Arnasonin mukaan intuitiolla ja sattumalla on huomattava osuus Pollockin teoksissa ja yleensä abstraktissa ekspressionismissa, mutta taiteilijan kokemus toimii kuitenkin kontrollina ja ohjaa maalaustapahtumaa. Pollockin dripping-teoksilla on selkeä oma indentiteetti. Ne eivät täysin kontrolloimattomia sattumia.⁵⁹³

Thomas Hess korostaa taiteilijan kontrollia ja kokemusta tulkitessaan Willem de Kooningin työskentelyä. De Kooning piirtää joskus silmät kiinni, joskus vasemmalla kädellä. Tällöin teos syntyy ilman kontrollia tai tarkkailua, mutta taiteilijan mieli ja käsi on täynnä kokemusta, mikä itsellään sisältää kontrollin.⁵⁹⁴ Myös informalismiin kuuluvassa materiaalimaalauksessa korostetaan sattuman merkitystä. Tämä on esim. Dubuffet'n taiteessa materiaalistien ominaisuuksien hyväksikäyttöä. Michel Seuphor korostaa tasismassa sattuman ainutkertaisuutta, jonka tulee kuitenkin olla ohjattavissa.⁵⁹⁵ Hallitussa sattumassa korostuu tekemisen ainutkertaisuus, joka on tapahtuma nopea ja korjaamaton. Teoksen korjaaminen tuhoaisi teoksen ainutkertaisuuden. Työskentelytavan ainutkertaisuus ja spontaanisuus yhdistyy informalistisen taiteen tärkeään elementtiin nopeuteen ja hetkellisyyteen. Harold Rosenberg nimitti action painting-maalauksia "hetkeksi", osaksi maalarin elämää. Tällaisessa työskentelyssä nopea liike on olennainen, koska aika hidastaa liikettä ja tuo epävarmuuden. Abstrakti ekspressionismi ja action painting ovat tyyliteorioiden valossa vaikeasti sisällöltään määriteltävissä. Näissä suuntauksissa korostuu kuvailemisen ja ilmaisun vastakkainasettelu. Taiteilija ilmaisee itseään, jolloin teoksen sisältö on ilmaisuprosessi. Tämä ajatus johtaa moniin aiheen ongelmaa koskeviin pohdintoihin.⁵⁹⁶

Informalismi toi länsimaiseen taiteeseen nopeaan suoritukseen perustuvan työskentelyn, joka on ollut tärkeä elementti Kaukoidän taiteessa, mutta joka on puuttunut länsimaisesta taiteesta. Länsimainen taide on ollut renessanssista lähtien alistettu harmonian ja tasapainon vaatimuksille. Informalismi mursi tämän pitkän tradition ja aloitti taiteen vapauden. Restanyn mukaan lyyrinen abstraktio mursi loogisen ja konseptuaalisen ajattelun. Lyyrinen abstraktio ei ollut enää analyttinen ja konseptuaalinen maalaus ja sitä ei voinut käsittää matemaattisella järjellä. Koska lyyrinen abstraktio hylkäsi taideteoksen objektina,

⁵⁹² Chipp 1971, 548.

⁵⁹³ Arnason 1968, 499–500.

⁵⁹⁴ Hess 1967, 29.

⁵⁹⁵ Seuphor 1958, 138.

⁵⁹⁶ Kuusamo 1996, 123–128.

hylkäsi se samalla myös aikaisemman metodologian⁵⁹⁷ Taiteilijan päämääränä ei ollut enää valmis taideteos, vaan teoksen tilalle oli tullut kappale aikaa. Aika oli ollut informalismiin saakka tuntematon arvo länsimaisessa taiteessa. Tässä suhteessa sekä eurooppalainen informalismi että amerikkalainen abstrakti ekspressionismi lähenivät itämaista kalligrafiaa. Molemmissa suuntauksissa oli myös pyrkimys abstrakteihin merkkeihin, jotka näennäisesti muistuttivat kiinalaista tai japanilaista kalligrafiaa.

Japanilainen ja kiinalainen kalligrafia ja länsimainen abstrakti kalligrafia olivat perusteiltaan kuitenkin erilaisia. Kaukoidän kalligrafiassa merkit ovat sanoja ja symboleja. Merkkejä abstrahoidaan maalauksellisuuden saavuttamiseksi, mutta kirjoitus pysyy aina luettavana. Merkille annetaan luonne tekstin mukaan, merkki voi olla esimerkiksi lyyrinen tai voimakas. Kalligrafian kirjoittaminen vaatii taitoa, sillä kirjoittamisessa pitää edetä nopeasti ilman virheitä. Se vaatii käden ja käsivarren vapaata liikehdintää ikään kuin siveltimen pitelijä tanssisi eikä vain kirjoittaisi paperille. Se on epäröimättömän välittömyyden täydellinen ilmaisuväline ja yksi ainoa veto riittää "paljastamaan" vetäjän luonteen kokeneelle tarkkailijalle.⁵⁹⁸ Kalligrafiassa yhdistyy spontaanisuus ja traditio, sanoma ja sen tulkinta. Kaukoidän kulttuurin perusnäkömyksen mukaan vastakohtat ovat suhteellisia ja näin ollen pohjimmiltaan sopusoinnussa. Siksi länsimaisen ajattelun mukainen jako henkeen ja luontoon, tekijään ja kohteeseen, hyvään ja pahaan, taiteilijaan ja välineeseen on vieras ajatus tälle kulttuurille.

Huippunsa itämainen siveltimen hallinta kehittyi Kiinassa Sung-dynastian aikana (959–1279), jolloin Sung-kauden mestarit loivat luontomaalauksen perinteen. He kehittivät myös kuvan suhteellisen tyhjyyden, jossa taiteilija saa koko kuvapinnan elämään maalamalla vain teoksen yhden nurkan. Sen perustana on taito tasapainottaa muoto ja tyhjyys. Zeniläisittäin sanottuna se on tekniikka, joka on "maalaamatta maalaamista" eli "kielettömän luotun soittamista". Myös tässä tekniikassa "hallitulla sattumalla" on tärkeä osuus. Siveltimen hallinta on yhtä taidokasta vetojen vaihdellessa hienostuneen aistikkaista karhean voimalisiin, pienistä yksityiskohdista voimakkaisiin luonnoksiin ja massoihin, joiden pintarakenne on siveltimenkarvojen ja epätasaisen mustauksen hallitun sattuman tulosta. Tämä tekniikka on säilynyt elävänä ns. zenga-tyylissä, jossa kiinalaiset kirjoitusmerkit, ympyrät, bambunoksat, linnut ja ihmishahmot piirretään estottomin, voimakkain, maalaamisen päättymiseen jälkeen vielä liikkuvilta näyttävin siveltimenvedoin. Zenga-tyylissä teoksista puuttuu symmetria ja siveltimenviiva on rosoinen, sakarainen, säännöttömästi mutkitteleva ja ennustamaton. Viivan pintarakenne on täynnä "karhean siveltimen" sattumanvaraisen räiskeiden ja rakojen elämää ja vauhtia.

Saadakseen teokseen enemmän elämää japanilainen munkki Sesshu (1420–1506) harrasti jo aikanaan "materiaalimaalausta", sillä hän ei tyytynyt pelkkään siveltimeen, vaan lisäsi mustattua olkea luomaan aidon "lentävien harjasten vii-

⁵⁹⁷ Restany 1960,15–16. Restany'n mukaan lyyrinen abstraktio merkitsi samaa kuin informalismi.

⁵⁹⁸ Watts 2002, 209.

vojen” pintarakenteen.⁵⁹⁹ Japanilaiset taiteilijat kehittivät 1600-luvulla sumi-ettyilin, haiku-runojen kuvitukseen käytetyn haigan. Zenga ja haiga ovat sumi-maalauksen äärimmäisiä muotoja, jotka ovat ilmaisultaan välittömintä, eitaiteellisinta ja karheinta maalausta, joka ovat täynnä hallittuja sattumia.⁶⁰⁰ Nämä maalaukset kuvaavat elävän hetken hetkellisyyttä ja asioiden tapahtumista ”itsestään” ihmeellisen välittömästi. Haiku-runoudessa ilmenee sama pyrkimys tyhjään tilaan kuin Sung-kauden mestareiden maalauksissa. Runoudessa tyhjä tila on kaksisäkeisen runon ympärilleen vaatima hiljaisuus – mielen hiljaisuus, jossa ei ajatella runoa, vaan tunnetaan runon herättämä aistimus.

Michel Seuphorin mielestä zenbuddhismi vaikutti merkittävästi informalismiin. Hänen mukaansa oli itsestään selvää, että informalistit ihailivat idän kulttuureja ja kiinnostuivat kalligrafiasta.⁶⁰¹ Monilta informalisteilta puuttui kuitenkin kalligrafian syvällisempi tuntemus ja heidän taiteensa juuret olivat kokonaan lännessä.⁶⁰² Kalligrafia lienee vaikuttanut vain muutamisiin informalisteihin suoranaisesti. Mark Tobey oli ensimmäisiä, jotka tutustuivat itämaiseen filosofiaan. Tobey alkoi jo 1923 opiskella kiinalaista maalausta ja zenbuddhismia Kiinassa ja Japanissa. Tobeyn maalaus ei kuitenkaan perustu kalligrafiaan vaan kiinalaisen siveltimen vapaaseen vetoon. Työskentelyään hän kutsui kalligrafiseksi impulssiksi ja maalaustaan valkoiseksi kirjoitukseksi.⁶⁰³ Hänen kerroksellisessa merkkielelessään on zeniläistä ajattomuuden tuntua ja sisäistettyä lyyristä luonnonkuvausta. Tobeyn hillitty ja runollinen spontanismi lähti taiteilijan sisäisestä todellisuudesta ja mielentilasta.⁶⁰⁴

Länsimaisesta abstraktista kalligrafiasta puuttuu sanoma ja sen tulkinta, sillä on pelkkä maalauksellinen ja piirustuksellinen arvo. Abstraktissa kalligrafiasa oli uutta ja itämaisen kalligrafian kanssa yhteistä ajan ja tyhjän tilan käyttö aktiivisena elementtinä. Myös spontaani suoritus, dynaaminen viiva ja niukka väritys ovat yhteisiä itämaiselle kalligrafialle ja länsimaiselle abstraktille kal-

⁵⁹⁹ Watts 2002, 210–211, 210, 214. Vanhassa kiinalaisessa maalaustaiteessa ja kalligrafiasa kaiken perustana oli taiturimainen sivellintekniikka, siveltimenveto ja viiva. Viivassa on kaikki. Kiinalaisessa taiteessa maalaustaide ja kalligrafia kohtasivat viivassa. Tärkein tekijä on viivan vitaalisuus ja eloisuus. (Seppälä 1990, 362–363). Japanilainen zen-taide suosi kiinalaisperäistä sumi- eli mustemaalaustekniikkaa, joka perustuu paperin, siveltimen ja musteen muodostamaan kokonaisuuteen. Japanilaiset zen-taiteilijat omaksuivat kiinalaisen mustemaalauksen ihanteet: siveltimenjäljen satumanvaraisuuden korostamisen ja muodon pehmentämisen eriaisteisella laveerauksella. Maalauksen piti syntyä nopeasti – jokainen siveltimenveto on peruuttamaton. Japanilaiselle mestarille Sesshulle maalaus oli uskonnon tai filosofian harjoittamista. Zen-kalligrafian tunnusmerkkejä ovat suuret ja väkevät siveltimenvedot, joita juoksuuttava sivellin on joko valuvan märkä tai melkein kuiva, jolloin kalligrafian materiaalisuus korostuu. Zeniläisyydessä kalligrafia on keskittymistä ja mielen tyhjentämistä. Maalaaminen on mietiskelyä. Kalligrafiasa korostuvat spontaanisuus ja satumanvaraisuus, jotka ovat zeniläisyyden peruskäsitteitä. Sesshun oppilas Soen (1489–1500) kehitti edelleen siveltimenkäyttöä haboku – eli roiskemustetekniikassa. (Tuovinen 1994, 189, 191, 196; Pollard 2006, 15–16; Stevens 2006, 27).

⁶⁰⁰ Watts 2002, 215.

⁶⁰¹ Seuphor 1958, 133.

⁶⁰² Greenberg 1973, 209.

⁶⁰³ Claus 1965, 91; Moszynska 1990, 133.

⁶⁰⁴ Munsterberg 1965, 143–144. Lähellä zeniläistä ajattelua olivat myös Morris Graves ja Julius Bissier.

ligrafialle. Abstraktissa kalligrafiassa viivan dynaamisuus on johdettavissa informalismin spontaanisuudesta. Abstrakti kalligrafia hylkäsi länsimaisen taiteen esteettiset perusteet ja otti taiteen lähtökohdaksi taiteilijan vapauden ja spontaanin työskentelyn Eurooppalaisessa informalismissa abstrakti kalligrafia oli luonteeltaan lähempänä itämaista kalligrafiata kuin amerikkalaisessa abstraktissa ekspressionismissa. Eurooppalaiseen informalismiin ja lyyriseen abstraktioon oman itämaisen lisänsä toivat kiinalaissyntyinen Zao Wou-Ki (s. 1921) ja japanilainen Key Sato (1906–1978). Varsinkin Zao Wou-Ki vaikutti kalligrafian leviämiseen, sillä hän yhdisti länsimaisen näkemyksen kiinalaiseen traditioon.⁶⁰⁵ Muutoin Michel Ragon näkee länsimaisen abstraktin kalligrafian yhteen sulautumana, jossa on aineksia Hartungin ja Wolsin taiteesta, Yhdysvaltojen länsirannikon koulukunnan hieroglyfeistä ja japanilaisesta kalligrafia.⁶⁰⁶ Tärkeimpiä länsimaisen abstraktin kalligrafian edustajia Tobeyn lisäksi ovat Georges Mathieu (s. 1921), Henri Michaux (1899–1984), Hans Hartung (1904–1989), Pierre Soulages (s. 1919) ja Franz Kline (1910–1962).

Maaria Niemi on pro gradu -tutkimuksessaan *Suomalainen informalismi esteettisenä ja kontekstuaalisena ilmiönä myöhäismodernismissä* (1999) jakanut suomalaisen informalismin kolmeen suuntaukseen: analyttiseen informalismiin, kalligrafiseen informalismiin ja synteettiseen informalismiin. Hän sijoittaa Ahti Lavosen ja Kauko Lehtisen sekä analyttiseen että kalligrafiseen informalismiin. Lehtisen teosten tulkinta kalligrafisina merkkeinä tuo uuden näkökulman hänen taiteensa tulkintaan. Oman tulkintani hänen suhteestaan informalismiin perustuu pikemminkin välittömän työskentelyn tarkasteluun kuin kalligrafisen merkkikielen tulkintaan. Itse taiteilijan mukaan hänen kalligrafiset merkkinsä ovat puhtaasti sommittelullisia lisiä, eikä niillä ole mitään syvempää merkitystä, eivätkä ne liitä hänen taidettaan mitenkään informalismiin.⁶⁰⁷

Hallittua sattumaa ja spontanismia sisältyy myös informalismin piirissä materiaalin autonomisuutta korostavaan suuntaukseen, jota on kutsuttu materiaalimaalaukseksi. Tästä tekniikasta on käytetty myös nimitystä *haute patê* (korkea massa). Ensimmäisenä tätä tekniikkaa käytti ranskalainen Fautrier, joka yhdessä Dubuffet'n kanssa korosti maalauksen materiaalien merkitystä. Fautrier teki ensimmäiset abstraktit kokeilunsa 1928 ja loi toisen maailmasodan aikana sarjan *Otages* (Panttivangit), joka muodostui paksuista värimassoista muodostaen teoksen pinnalle reliefimäisen tekstuurin. Hän loi uuden tekniikan, jossa materiaali ei ollut irrallinen lisä, vaan teoksen perusta. Fautrier'n teoksissa materiaalin käsittely antaa teokselle merkityksen ja luo mielikuvan esim. ruhjoituista kasvoista.⁶⁰⁸ Dubuffet kehitti materiaalimaalaus tekniikkaa ja korosti spontanismin luonnetta. Teoksessa käytettyjen materiaalien tuli ensisijaisesti määrätä teoksen sisältö. Hänen mukaansa taiteilijan tulee antaa materiaalin "puhua":

⁶⁰⁵ Ragon 1969, 156.

⁶⁰⁶ Ragon 1969, 266.

⁶⁰⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 5.6.2003.

⁶⁰⁸ Morris 1993, 89.

”Taiteen pitää syntyä materiaalista. Henkisyys pitää lainata materiaalilta kieli. Jokaisella materiaalilla on kielensä, yksi kieli. Ei ole kysymyksessä sen lisääminen toiseen kieleen tai toisenlaisen kielen palveleminen sen avulla.”⁶⁰⁹

Informalismien materiaalimaalaus ei kuvaa objektia vaan on itse objekti. Materiaalimaalauksen piiriin kuuluu myös Mathieun ”tubisme”, niin kuin hän itse kutsui tekniikkaansa. Mathieu puristi värin suoraan tuubista kankaalle. Hänen teoksissaan teoksen tekstuuri muodostaa tausta kohoavan kuvion ja luo reliefimäisen vaikutelman. Myös Pollockin dripping-tekniikalla tehdyissä maalauksissa korostuu teoksen materiaaliset ominaisuudet. Hän levitti kankaan lattialle ja roiskutti maalin suoraan purkista keppien ja riepujen avulla. Pollock sekoitti väreihin myös muita materiaaleja kuten hiekkaa ja lasimurskaa.⁶¹⁰ Amerikkalaisessa abstraktissa ekspressionismissa voimakas maalauksellisuus, näkyvä siveltimenjälki ja vahvat värit loivat vitaalisen materiaalin vaikutelman. Abstraktissa ekspressionismissa ja informalismissa taiteilijan työskentely on prereflektiivistä luonteeltaan. Se on samansuuntaista toimintaa verrattuna zeniläisen taiteilijan työskentelyyn.

Maaria Niemen mukaan Suomessa vahvaa materiaalimaalauksista toteuttivat Ahti Lavonen ja Kauko Lehtinen.⁶¹¹ Paksua maalaustekniikkaa käytti myös Erkki Heikkilä (1933–1996) ja Jaakko Sievänen sekoitti hiekkaa maaliin. Informalismien tuoma materiaaliestetikka koettiin Suomessa vapauttavana ja perinteisiä tekemisen tapoja rikkovana tekniikkana, jossa korostui taiteilijan spontaani työskentelyprosessi ja vuoropuhelu materiaalin kanssa.

8.2 Jälkikirjoitus – keskusteluja ateljeessa

8.2.1 Turun Picasso

Vaikka Kauko Lehtinen oli tuntenut voimakasta tarvetta työskentelynsä muuttamiseen jo 1950-luvun puolivälistä lähtien, ei hän etsinyt tietoisesti mitään erityistä suuntaa, vaan oma työskentely oli ohjannut häntä eteenpäin. Lukuisat taiteen suuret mestarit Rembrandtista Picassoon on liitetty Lehtisen taiteellisiin esikuviin. Lehtisen mukaan Picasson taide on antanut voimaa ja innostanut eteenpäin, se on ollut hänelle jatkuvan tutkimuksen kohde.⁶¹² Beate Sydhoffin mukaan Lehtinen on yksi niitä harvoja taiteilijoita, jolla huolimatta Picasson ihailusta on ollut voimia muuttaa tämä ihailu täysin persoonalliseksi ilmaisuksi.⁶¹³ Lehtisen mukaan esikuvissa ja ihanteissa ei ole mitään pahaa, ilman taidehistoriaa, taiteen traditiota hänestä ei olisi tullut taiteilijaa. Hän ottaa tästä omakohtaisen esimerkin kaukaa taidehistoriasta. 1950-luvulla hän oli sattumal-

⁶⁰⁹ Morris 1993, 79; Dubuffet 1973, 25.

⁶¹⁰ Fokus-Taide. osa 2. 1972, 421; Damisch, 1982, 29; Stoullig & Bompuis 1982, 282–286.

⁶¹¹ Niemi 1999, 21.

⁶¹² Kauko Lehtisen tiedonanto 20.10.1997.

⁶¹³ Sydhoff 1973, 264–265.

ta löytänyt kirjan *The Conrent of St. Vincent*, jossa esitellään St. Vincentin luostarin alttarimaalausta. Alttarimaalauksen tekijä on portugalilainen Nuno Goncalves (elänyt 1400-luvulla), joka oli Alfonso V:n hovimaalari. Lehtinen ihaili tämän taiteilijan henkilökuvausta ja yritti ottaa siitä oppia omaan työskentelyynsä.⁶¹⁴ Lehtisen maalaus *Omakuva ja kuollut lintu* (1959, kuva 178) on saanut vaikutteita Nuno Goncalvesin henkilökuvausta. Tämä taiteilija johdatti hänet tutkimaan varhaisrenessanssin ihmiskuvausta. Lehtisen mukaan vaikutteiden omaksuminen on toivottavaa ja omaa työtä ravitsevaa. Mutta toisen taiteilijan tyylin omaksuminen ja jäljittely tuhoaa omasta työstä persoonallisuuden. Hänen mukaansa teoksen alkuperä on taiteilijassa, ei katsojan tulkinnassa. Katsojat ja teosten tulkinnat muuttuvat vuosisatojen mukana.⁶¹⁵ Tässä hän on eri mieltä avantgardististen liikkeiden kanssa, jotka korostavat taiteilijan, teoksen ja katsojan vuorovaikutusta ja katsojan aktiivista osallistumista taiteen tekemisen, taideoksen olemassaolon ja ominaisuuksien määrittelyyn.

Lehtinen kunnioittaa taiteen traditiota, jonka ketjuun hänen mukaansa jokainen taiteilija osaltaan liittyy lenkkinsä. Hän kunnioittaa myös käsin tekemistä; kaikessa taiteen tekemisessä tulee esiin käsin tekemisen pitkä historia ja sen merkitys ihmisen kehitykselle. Lehtinen perustaa taiteensa käsityönomaiseen osaamiseen, käden taitoon ja sen hallintaan, jota ilmaisee hänen loistava piirustustaitonsa. Hänen taiteilija-minäänsä voisi soveltaa Suart Hamshiren määrittelyn taiteilijan tehtävästä:

”Taiteilijat asettavat itse omat kysymyksensä ja taiteilijalla on oma käsityksensä siitä, mitä hänen työstään tulee. Vaikka teoksen täytyisikin tyydyttää jokin ulkoinen vaatimus, taiteilijalla on silti oma ainutlaatuinen käsityksensä siitä - - - Hän siis itse luonut tekniset ongelmansa; niitä ei ole hänelle esitetty; ne ovat lähtöisin taiteilijan omasta käsityksestä siitä, mikä hänen tehtävänsä on - - - Taiteilijat valitsevat myös ne tunteet tai ajatukset, joita he haluavat ilmaista tai välittää.”⁶¹⁶

Lehtisen taiteessa ja työskentelyssä työtä on ohjannut juuri taiteilijan itsensä luoma käsitys omasta taiteestaan ja sen suhteesta toisten tekemään taiteeseen. Se ei lähde taiteen ulkopuolisista tekijöistä, vaan taiteen maailmasta. Lehtisen mukaan taiteen tulee olla totta ja sen tulee olla totta tekijälleen. Jos se ei ole totta itselleen tekijälle, ei se voi olla totta kenellekään toiselle. Lehtiselle totuus on traditiossa ja taiteilija lähtee aina siitä, mikä on jo olemassa. Totuuksia on monenlaisia, joihin vaikuttavat eri aikakaudet ja muodit. Siksi jokaisen pitäisi löytää oma avantgardensa, jotta löytäisi oman tiensä ja totuutensa.⁶¹⁷

Lehtisen taidekäsitys lähenee esteettisen avantgarden formalistista ajattelua. Hän näkee taiteen muutoksen taiteensisäisenä prosessina, jossa painopiste on muodon uudistamisessa. Lehtisen ajattelu on lähellä Greenbergin avantgarden-teoriaa, jossa ei synny katkoksia perinteeseen, vaan uusi syntyy traditioon pohjaten ja sitä vahvistaen. Lehtisen taidekäsityksessä saavat greenbergiläisittäin Klee ja Pollock uutta luovan aseman. Sen sijaan Lehtistä ei kiinnosta Bürge-

⁶¹⁴ Kauko Lehtisen tiedonanto 15.1988; Blint 1955, 1-2.

⁶¹⁵ Kauko Lehtisen tiedonanto 20.10.1997.

⁶¹⁶ Hampshire 1959, 162.

⁶¹⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 18.3.1990.

rin näkemyksen mukainen taide. Hänen taide-käsitykseensä eivät sisälly taiteen ja arkielämän suhteet. Hän ei myöskään pohdi taiteen, politiikan ja yhteiskunnan välistä problematiikkaa. Lehtinen tunsu itselleen vieraaksi dadan ja surrealismin, jotka Bürgerin mukaan kuuluivat historiallisen avantgarden tärkeimpiin suuntauksiin. Sen sijaan Lehtinen koki avantgardistisena abstraktin ekspressionismin, informalistisen materiaalimaalauksen ja uusrealismin esi-neellisyyden. Hänen avantgardepyrkimykset ovat luonteeltaan modernismiin kuuluvia ilmaisumahdollisuuksien uudistamispyrkimyksiä. Kauko Lehtisen taiteen avantgarde sijoittuu modernismin piiriin, joka eroaa kriittisestä ja muutosta vaativasta dekonstruktiivisesta avantgardesta. Lehtisen modernistisessa avantgardessa on kuitenkin antagonistisia piirteitä, sillä hän etsi aidosti muutosta jähmettyneeseen työskentelyynsä. Hän pyrki muuttamaan taiteen perinnettä vaistonvaraisesti ei tietoisesti kriittisesti. Lehtisen taide liittyy l'art pur l'art -liikkeen puhtaan taiteen pyrkimykseen eikä tietoisesti dekonstruktiivisen avantgarden älyllisiin ja kriittisiin vastakulttuurin muotoihin. Lehtisen taiteessa korostuu taiteilijan yksilökeskeisyys. Kauko Lehtinen on todennut, ettei hän tee taidetta taiteen vuoksi, vaan taidetta itselleen. Tässä ajatuksessa tiivistyy subjektiivisen intention kuvaus. Tämä ajattelu tulee esiin voimakkaasti esim. Picasson ajatuksissa. Häntä Lehtinen on ihailnut sekä taiteilijan että ihmisenä.

Pariisi oli merkintä Lehtiselle itsensä löytämistä. Hän oli tavoittanut it-sessään rohkean ja uudistushaluisen puolen, mitä puolestaan matkan tapahtumat edesauttoivat. Pariisi tarjosi Lehtiselle juuri sopivan ympäristön ja etäisyyden entisestä irtaantumiseen ja uuden tekemisen uskaltamiseen. Lehtisen taiteen murros tarvitsi vaikutteita, jotka olivat riittävän rajuja ja hätkähdyttäviä, jotta hän uskaltautui avantgardistisiin kokeiluihin. Myös Otto Mäkilä oli kokenut 1950-luvun alussa Pariisin hyväksi kaupungiksi itsensä löytämiseen ja taiteelliseen muutokseen. Hän kirjoitti Pariisista vuonna 1953, jolloin hän oli etäännyttäessä surrealismista kohti abstraktimpaa ilmaisua:

”Onko mahdollista yleensä tuntee itseään jossain määrin. Pariisissa olen joskus ikään kuin nähnyt itseni jonain toisena ja niin muodoin olen voinut tarkastella itseäni ikään kuin sivullisena. Luulen, että Pariisi on paikka, jossa on mahdollisuuksia itsensä löytämiseen.”⁶¹⁸

Myös Ernst Mether-Borgström (1917–1996) kehotti kaikkia nuoria taiteilijoita matkustamaan Pariisiin, ettemme jää jälkeen ja polje paikallamme.⁶¹⁹ Lehtinen ei ehkä pohtinut oman minänsä löytämistä niin syvällisesti kuin Otto Mäkilä, mutta Ernst Mether-Borgströmin kanssa hän oli varmasti samaa mieltä Pariisin merkityksestä taidetta uudistavana kansainvälisenä taidekeskuksena.

Kauko Lehtisen 1950-luvun abstraktiset kokeilut ja picassomaiset tyyllit-lyt merkitsivät modernismin esiin tuloa hänen taiteessaan. Myös Turun koulun traditio ja surrealismi liitettiin Lehtisen taiteen tunnuspiirteisiin. Taiteilija itse ei koe jatkavansa Turun koulun traditiota, hän ei ole ollut riippuvainen Turusta eikä sen taiteilijoista. Vaikka hän on ihailnut aina Otto Mäkilän teoksia, ei hän

⁶¹⁸ Vihanta 1992, 226–227.

⁶¹⁹ Primitivt liv för förlänger konstnärns Paris-vistelse. Nya Pressen 22.7.1949.

tunne mitenkään jatkavansa Otto Mäkilän taiteen traditiota. Lehtinen ei pidä Otto Mäkilää eikä itseään surrealistina. Hänen mielestään Otto Mäkilä oli lyyri-
nen fantasiamaalari Marc Chagallin tyyliin. Lehtinen ei ollut mitenkään kiin-
nostunut 1960-luvun alussa surrealismista eikä hänen taiteeseensa tullut mitään
uutta tältä suunnalta. Turussa hän oli eniten tekemisessä Ryhmä 9: n taiteilijoi-
den kanssa mm. Hilikka Toivolan, Otso Karpakan ja Viljo Rannan kanssa. Kalle
Eskola oli hänen hyvä ystävänsä, ja he matkustivat yhdessä monta kertaa ul-
komaille. Tällä ystävyydellä ei ollut vaikutusta heidän taiteeseensa. Ennen
1960-lukua Lehtinen oli etsinyt esikuvansa taidehistoriasta, sen suurista mesta-
reista ja 1960-luvun alusta lähtien myös nykytaiteen uusimmista ilmiöistä. Tut-
kiessaan taidehistoriaa ja modernismin mestareita kuvasi hän näkemänsä mal-
lin kautta. Mallina saattoi toimia ikkunasta näkyvä maisema, museossa nähty
taideteos tai edessä istuva malli, mutta se oli konkreettisesti olemassa. Pariisin
matkan jälkeen hän hylkäsi mallin käytön tässä merkityksessä. Erilaisten mate-
riaalikoekilujen tekeminen sekä abstraktin muotokielen käyttäminen muuttivat
hänen työskentelyään perusteellisesti. Teos syntyi välittömän työskentelyn tu-
loksena, joka ei ollut ennustettavissa ja lopputulos oli yllätys myös tekijälleen.
Lehtisen työskentely oli muuttunut prereflektiiviseksi toiminnaksi, jossa työ-
skentely tapahtuu välittömästi aistihavainnon kautta ja jossa mielen ja käden
toiminta on samanaikaista. Pariisin matkan aikana Lehtinen koki zeniläisittäin
ymmärrettynä *satorin*; hän oivalsi uudella tavalla työskentelynsä lähtökohdat.

Kauko Lehtisen 1960-luvun alkupuolen taidetta kuvailtiin taidekriitikissä
milloin informalistiseksi, ekspressionistiseksi, surrealistiseksi, uusrealistiseksi
tai uusdadaistiseksi. Taidekriitikki yritti lokeroida hänen tuotantonsa johonkin
ismiin kuuluvaksi, mutta kritiikki ei tuntunut löytyvän oikein sopivaa ja kaiken
selittävää yhteistä määritelmää. Suomalaisessa taidekriitikissä käytettiin eri
määritelmiä melko vaihtelevasti ja epämääräisesti esim. informalismia kutsut-
tiin tasismiksi eikä uusdadan, neorealismien ja uusrealismin käsitteiden sisältöä
juuri määritelty tarkemmin. Uudet materiaalit ja tekniikat hämmensivät osal-
taan taiteen arviointia. Ars 1961 -näyttelystä käyty keskustelu kuvasi hyvin ajan
problematiikkaa.

Lehtisen taiteen muutosten pohjana oli jo monta aikaisempaa kerrostu-
maa, jotka mahdollistivat Pariisissa erittäin lyhyessä ajassa omaksutun avant-
garden vaikutuksen. Picasso oli avannut oven realismista spontaanimpaan
työskentelyyn. Picasson modernismi, viivankäyttö ja kollaasi-tekniikka loivat
pohjan. Lehtinen on kertonut kokeneensa kollaasi-tekniikan käytön aivan uute-
na ilmiönä, vaikka se ei ollut uusi enää Suomen taiteessakaan.⁶²⁰ Lehtisen tapa
käyttää kollaasi-tekniikkaa Rauschenbergin combine-maalausten tyyliin oli kui-
tenkin uutta kollaasi-tekniikkaa, jossa yhdistyivät myös ranskalaisten uusrealis-
tien kollaasi- ja assemblaasi- tekniikka ja informalistinen materiaalimaalaus.
Henkilökuvauksen deformatoiduista muodoista ja voimakkaista väriyhdistelmis-
tä löytää viitteitä Lehtisen ihalemaan CoBrA-ryhmään (kuvat 195, 196, 197, 198)
ja Sauran henkilökuvaukseen.

⁶²⁰ Kauko Lehtisen tiedonanto 20.10.1997.

Lehtisen 1960-luvun alkupuolen taide on hyvin esteettistä ja rauhallista verrattuna kansainvälisiin ilmiöihin. Hänen villeimmät teokset eivät ole aggressiivisia, niistä ei löydy radikaalin avantgarden muutospyrkimyksiä eikä yhteiskunnallista kritiikkiä. Hänen avantgardensa oli työskentelytavan muutosta sekä taiteellisten ilmaisumuotojen teknistä muutosta: ei taiteen lähtökohtien muuttamista. Lehtinen ei ollut esim. kiinnostunut pop-taiteesta, joka omalla tavallaan pyrki kuroma umpeen kuilua taiteen ja elämän välillä. Lehtinen koki pop-taiteen itselleen vieraaksi, vaikka siinä olivat taiteen materiaaleina jokapäiväiset esineet ja kuvat. Hänestä pop-taide oli liian kovaa ja raakaa ja siitä puuttui taiteilijan persoonallinen kädenjälki. Myöskään pop-taiteen pyrkimykset provosoida, kyseenalaistaa ja järkyttää katselijaa eivät kiinnostaneet Lehtistä. Populaarikuvastosta ei tullut Lehtisen taiteen käyttövoima eikä hän etsinyt yhteyksiä undergroundkulttuuriin. Pop-taiteen esineellisyydessä elävä Duchampin filosofia ei sisälly Lehtisen taiteeseen. Duchampin ajattelussa katsoja täydentää teoksen. Kaikki on sopimuksenvaraista ja suhteellista. Kun esine nostetaan taiteen jalustalle, se sinetöidään korkeakulttuuriksi. Lehtinen ei irtaantunut traditionaalisesta taidekäsitelmästä, vaan hänelle taideteos on yksin taiteilijan luoma objekti.

Lehtisen taiteen uusrealismi ei pyri kuvaamaan arkipäivän reaalista elämää, vaan hänen teoksissaan satunnaiset arkipäivän esineet liittyvät taideteoksen kokonaisvaltaiseen estetiikkaan. Nämä uusrealistiset ilmaukset siivilöityvät harmonisen ja esteettisen taideteoksen luomiseen, joka hyvin viitteellisesti esineellisyyden kautta lähestyi reaalista maailmaa. Teokset *Poika ikkunassa* (1961) *Sommitelma II* (1961), *Sommitelma IV* (1961), *Ensimmäinen ihminen avaruudessa* (1961) ja *Avaintyttö* (1964) ovat Lehtisen tuotannossa uusrealistisia siinä mielessä, että hän lisännyt teoksiin konkreettisia esineitä. Vaikka Lehtinen innostui Rauschenbergin uusdadaistisesta taiteesta ja hänen combine-maalauksistaan, ei hänen taiteessaan ole havaittavissa kuitenkaan syvällisempää henkistä yhteyttä amerikkalaiseen uusdadaismiin ja sen käyttämiin kulutusyhteiskunnan ja masakulttuurin tuotteisiin. Rauschenbergin teokset antoivat kuitenkin Lehtiselle uskallusta ja rohkeutta uuden etsimisessä. Hän huomasi, että noinkin voi tehdä taidetta. Suhde uusrealismiin ja uusdadaismiin jäi hyvin hauraaksi ja tekniseksi. Lehtinen on välttänyt tekemästä rumaa ja ahdistavaa taidetta, siksi dada tuntui hänestä vastenmieliseltä. Dadan nihilismi-periaatteet ja anti-taide eivät kuuluneet Lehtisen taiteen päämääriin. Samoin uusdadaismin rajuimmat esinekoosteet ja happeningit eivät sopineet hänen taiteellisiin pyrkimyksiin. Lehtisen taide on ollut "taidetta taiteen vuoksi" -periaatteella toteutettua individualistista ilmaisua.

Lehtisen taiteen avantgardistista vaihetta voi määritellä lähinnä formalistisen avantgarden kautta, jossa muutokset tapahtuvat taiteesta käsin omassa maailmassaan ilman kiinteämpää yhteyttä ympäröivään yhteiskuntaan ja ihmisten arkipäivän elämään. Tässä suhteessa Lehtinen lähenee informalistien taidekäsitelmää verrattuna uusrealismin ja uusdadaismin arkipäiväisempään ja konkreettisempaan todellisuuteen. Hänen taiteellinen murroksensa ilmeneekin pääosin informalistisen materiaalimaalauksen muodossa. Murroksen vuosina 1961–1965 Lehtisen taiteessa kietoutuu kansainvälinen uusrealismi informalis-

min monimuotoiseen ilmaisukieleen ja materiaalikokeiluihin. Kiinnostus espanjalaiseen materiaalimaalaukseen ja Burrin materiaaliteoksiin saivat Lehtisen omaksumaan uuden työskentelytavan ja tekniikat.

Lähestyttäessä 1960-luvun puoliväliä alkaa Kauko Lehtisen taiteessa näkyä pyrkimystä figuratiivisuuteen ja samalla materiaalien kokeilu väistyy takalalle. Sama suuntaus tulee esiin myös muiden suomalaisten taiteilijoiden teoksissa. Monet palasivat abstraktin informalismin jälkeen figuratiivisuuden pariin. Esimerkiksi Jaakko Sieväsen raskaista siveltimen vedoista alkaa muotoutua tunnistettavia figuureja,⁶²¹ samoin Kimmo Kaivanto lähestyi jälleen figuratiivista ilmaisua. Myös Reino Hietasen taide kehittyi uudenlaiseksi merkkikieleksi ja figuratiiviseksi ilmaisuksi. Lehtisen taide alkoi pikku hiljaa palata taas picasso-maiseen viivankäyttöön, muotojen deformaatioon ja ”groteskiin surrealismiin”. Pessi Raution mukaan:

”Suurin osa Lehtisen tuotannosta onkin myöhäispicassomaisen letkeällä viivalla ja Lehtisen humoristisella mielikuvituksella esiin nostettua merkillistä muuta yhteistä maailmaa. Itse asiassa Lehtinen on kuin onkin modernismin kaivattu, Suomen sankaritaitelijaa, itseoppinut lahjakkuus, joka työskentelee kuten Picasso eli ”ei etsi vaan löytää” tai kuten Klee, jonka läpi taiteen voima virtaa tuoden alitajunnan juuriston puun lehvistössä ihmisille nähtäviksi kuviksi.”⁶²²

Maila-Katriina Tuomisen mukaan

”Lehtisessä on samaa kokeilijaa ja löytäjää kuin hänen hengenheimolaisessaan Picassossa. Ei liene sattuma, että monet pelkän tussin varaan rakennetuista piirroksista muistuttavat Picasson 1950-luvun piirroksien viivaryöpytyksiä ja elämää uhkuvaa voimaa.”⁶²³

Myös Dan Sundell totesi Lehtisen tyylistä: ”Picassoon... Sukulaisuus on ilmeinen, vaikka Lehtinen rakentaa omille ainutlaatuisille kokemuksilleen ja elämyksilleen.”⁶²⁴

Lehtisen taiteen murros merkitsi uudenlaisen vapauden hyväksymistä taiteen tekemisessä, luopumista konkreettisten mallien käyttämisestä, abstraktin taiteen tekemistä ja uudenlaista suhdetta materiaaleihin. Lehtisen taiteellisessa murroksessa keskeisin vaikuttaja oli työskentelytavan muutos, joka mahdollisti uudenlaisen intensiteetin ja välittömyyden löytämisen työskentelyyn. Tämä johti 1960-luvun puolenvälin jälkeen yhä rönsyvämmän viivan käyttöön, surrealistisävyiseen mielikuvituksellisuuteen ja figuratiiviseen muotoon.

Lehtisen taiteen monimuotoisuus kätkee vielä monta kysymystä, jotka jäävät tässä tutkimuksessa ilman vastausta. Hänen myöhäisempi tuotanto vie ajatukset jälleen Picassoon ja se herättää myös kysymyksen surrealismista. Lehtisen 1970-luvun rikas piirustusten kausi olisi oma tutkimuskohteensa. Siihen liittyy monia taiteellisia vaikutteita, jotka johtavat Lehtisen yhä syvemmälle eurooppalaisen taiteen traditioon. Turkulaisessa taidetraditiossa Kauko Lehti-

⁶²¹ Lindqvist 1981, 4–5.

⁶²² Rautio, Pessi, Suomen Picasso Arsiakin rajumpi. Nyt, viikkoliite, Helsingin Sanomat 31.1.–6.2.1997.

⁶²³ Tuominen Maila-Katriina, Piirtäjän kuvakartat. Aamulehti 28.12.1972.

⁶²⁴ Sundell, Dan, Intryck och uttryck. Hufvudstadsbladet 13.4.1979.

nen jatkaa individualistista taiteen tekemistä, jota Lydén ja Mäkilä edustivat aikanaan. Lehtinen on taiteessaan oman tiensä kulkija, joka on poiminut vaikutteita eri aikakausista ja eri suuntauksista ja luonut niistä oman persoonallisen tyylinsä, jossa näkyy taiteilijan käden jälki omaperäisenä ja ainutlaatuisena. Lehtisen tyyli on syntynyt hänen omasta työskentelytavastaan eikä minkään suuntauksen seurauksena. Hän ilmaisee taiteessaan oman välittömän todellisuuden kokemuksensa visuaalisena ilmaisuna, jossa hän tavoittaa nykyhetken zeniläisittäin ilmaistuna ilman-ajattelua-tilassa.

8.2.2 Ei mitään muuta kuin taide tässä elämässä

Kauko Lehtisen ateljee vanhassa kansakoulussa Saramäessä lähellä Turku on ollut hänen kotinsa ja ateljeensa vuodesta 1967. Hänen ateljeensa on täynnä hänen teoksiaan koko taiteilijauran ajalta. Samoin ateljeessa on runsas erilaisten työskentelyvälineiden kokoelma. Ateljeehen astuttuaan tuntee tullessaan toiseen maailmaan. Taide ja taiteen tekeminen ympäröi joka puolelta. Tässä ympäristössä on herää monia kysymyksiä, joita on antoisaa pohtia yhdessä taiteilijan kanssa. Kauko Lehtinen on taiteilija, jolle taide on muodostunut elämän tärkeimmäksi määrääväksi tekijäksi:

”Hetket, jolloin eläydyn työhön, niin koko muu maailma unohtuu, eikä perheelläkään ole niin suurta merkitystä kuin taiteella ja taiteen tekemisellä. Olen ollut vaikka mieluummin syömättä, jos työ on sujunut hyvin, työn aloittaminen ei ole vaikeaa, työn lopettaminen sen sijaan on ollut joskus.”⁶²⁵

Hän ei voisi elää ilman taiteen tekemistä. Hän asettaisi taiteen tekemisen perheenkin edelle, jos olisi joutunut valitsemaan näiden asioiden välillä. Tämä tekemisen tarve tulee hänen mielestään syvältä sielusta ja on niin voimakas, ettei hän voi sille mitään. Itse työskentely on ollut Lehtiselle iloinen ja elämän tärkein asia. Tosin työskentelystä oli Lehtiselle muodostua lähes pakonomainen asia, joka oli tuhota taiteilijan terveyden. Hänen oli joskus vaikea lopettaa työskentelyään ja kun hän näki valkoisen paperin, oli se kutsu tarttua kynään tai siveltimeen.⁶²⁶

Lehtinen on kertonut olleensa aina innostunut tekemään, on ollut tunne, että sisällä on pieni aurinko, joka innostaa ja lämmittää. Tekeminen on ollut hänelle iloinen asia, ei tuskallinen eikä dramaattinen, mikä hänen mielestään näkyy myös hänen teoksissaan. Teoksen visuaalinen kauneus ja esteettisyys ovat tärkeitä hyvän taiteen ominaisuuksia. Hän on pyrkinyt aina hyvään lopputulokseen, jossa näkyy korkeatasoinen ammattitaito, käden taito. Taiteilijan pitää hallita tekniikkansa niin täydellisesti kuin mahdollista, minkä jälkeen voi kokeilla kaikenlaista. Lehtinen tarkoittaa hyvällä ammattitaidolla esim. hyvää piirustustaitoa. Häntä on kutsuttukin Suomen parhaaksi piirtäjäksi. Tämän hienon piirustustaidon hän on hankkinut jatkuvan harjoituksen kautta. Se ei ole tullut itsestään. Se on vaatinut vuosien jatkuvaa harjoittelua ja taidon ylläpitämistä.

⁶²⁵ Kauko Lehtisen tiedonanto 18.3.1990.

⁶²⁶ Sama.

Samoin kuin Lehtinen kunnioittaa hyvää ammattitaitoa, arvostaa hän myös kaiken tekemisen perustana taiteen pitkää traditiota ja sen tuntemusta. Hänen mukaansa esim. Egyptin taide on hieno esimerkki erinomaisesta ammattitaidosta ja persoonallisesta käsityötaidosta. Hän ei olisi voinut tehdä mitään, ellei olisi päässyt tutustumaan vanhaan taiteeseen ja eurooppalaisten museoiden kokoelmiin. Hänellä ei olisi ollut mitään käsitystä omasta tekemisestään. Koko taiteen tekeminen on vuoropuhelua nähdyn taiteen ja oman tekemisen välillä. Kaikki kauneus on jäänyt mieleen ja tulee esiin myöhemmin jossain muodossa omissa teoksissa.⁶²⁷

Kaikkea ei voi selittää ja Lehtisen mukaan taiteen tekeminen tapahtuu vaistonvaraisesti mutta tietoisesti. Lopputulos on yllätys tekijälle itselleen samoin kuin tekeminen on arvoitus tekijälleen. Kaikista tärkeintä työskentelyn aikana on mennä seikkailuun mukaan, ei pakottaa työtä tiettyyn suuntaan, vaan antaa työn viedä mennessään. Mukana ovat sattuma ja oikeat valinnat sekä onnellisena lopputuloksena onnistunut taideteos. Lehtisen mukaan luovuus on voimakasta tarvetta tehdä ja kykyä tehdä oikeita valintoja. Itse hän työskentelee pyrkien hallitsemaan ja kontrolloimaan sisältäpäin tulevat sysäykset, jolloin työskentely ei ole kontrolloimatonta psyykkistä automatismia vaan tietoista toimintaa. Kun hän työn kuluessa vaihtaa esim. kynää, niin hän valitsee uuden kynän, joka sopii yhteen paperin ja työn kokonaisuuden kanssa, hän ei tee valintaa sattumanvaraisesti. Hän toivoo aina, että tekemisen yhteydessä tapahtuisi paljon yllätyksiä, joita voisi hallita ja ohjata. Tekeminen johtaa uuteen tekemiseen; viiva uuteen viivaan. Aloittaessa Lehtisellä ei ole selvää päämäärää, mutta kun teos on valmis, niin hän tietää, että se on nyt tehty valmiiksi. Se, että tuntee tekevänsä jotain elävää, on kaikkien tärkeintä. Lehtinen toteaa George Braquen sanoin, että *"kun lähtee tekemään ihmistä, saattaakin tulla lintu"*.⁶²⁸

Erik Kruskopfin mukaan Lehtisen teoksia katsellessa niistä avautuu hitaasti esiin kokonaiskuva, jota hän nimittää Lehtisen kuvamaailmaksi, jossa piirustuksilla on tärkeä osuus. Piirustukset ovat tavallaan taiteilijan muistiin merkitsemiä ajatuksia. Lähtökohtana saattaa olla ihmishahmo, jonka muodosta arvaa sen tulleen taiteilijan mieleen suoraan luonnon esikuvasta.

*"Joskus figuuri on taas fantastinen, kuin pahan unen synnyttämä tai ihmeellisen mielikuvituksen synnyttämä. Toisissa kuvissa piirustuksen viivat ja valöörit sekoittuvat aivan uudeksi rakennelmaksi. Syntyy abstraktinen kuva, vapaa kompositio – mutta yhtäkkiä, hetken leimahtavassa salamanvalossa, mielikuviutus hahmottaa viivat, pilkut, sävyt uudella tavalla, ja katsoja tuntee tajuavansa abstraktisten muotojen takana jonkin todellisuuden – joka kuitenkin yhtä nopeasti taas häipyä tai muuttuu toiseksi."*⁶²⁹

Seppo Niinivaara rinnastaa Lehtisen työskentelyn jatkuvaan kuvan tekemisen prosessiin paperille, kankaalle tai mihin tahansa muulle materiaalille tapahtuvana kuvaideoiden metamorfoosina. Se on eräänlaista kuvaekstaasia, jonka vallassa taiteilija erittää spontaanisti, mutta harkitusti ja koulitusti kuvia. Kuvat

⁶²⁷ Sama.

⁶²⁸ Kauko Lehtisen tiedonanto 18.3.1990.

⁶²⁹ Kruskopf 1965, 4.

eivät ole ensisijaisesti – jos lainkaan – syvällisiä ideoita, vaan ennen kaikkea muotoa.⁶³⁰ Dan Sundell kokee Lehtisen visuaalisen havaitsemisen äärettömän intensiivisenä, jolloin tämä ahmi esineet silmillään melkein maanisella tavalla ja kiinnittyy kuin imukuppi ytimekkäisiin yksityiskohtiin. Kynän viiva on kapea ja herkkä elämänlanka, joka värähtelee pienenkin vaikutuksen johdosta.⁶³¹ Sundellin mielestä näyttää melkein siltä kuin kynä Lehtisen kädessä muotoutuisi kehittyneeksi kuudenneksi aistiksi, joka kertoo vastaanottavaisuudesta ja psykologisesta ilmaisukyvyvystä. Lehtisen tapa piirtää on kauttaaltaan ainutlaatuinen ja syvästi omaperäinen, mutta henki ja perinne, jolle taiteilija rakentaa on ranskalainen modernismi.⁶³²

8.2.3 Käden taito ja välittömyys

Merkittävä tekijä Kauko Lehtisen työskentelyn muutoksessa oli visuaalisen mallin hylkääminen. Tämä merkitsi abstraktin muotokielen käyttämistä ja spontaania työskentelyä. Lehtinen on matkapäiväkirjoissaan kuvannut hyvin työskentelyään sekä muuttumisen tärkeyttä. Niistä välittyy hänen spontaani ja välitön reagoitinsa uusien kokemusten edessä. Hän omaksui kaikki uudet kokemukset hyvin intensiivisesti ja kokonaisvaltaisesti. Taiteellisen työskentelyn pohjana oli taiteellisten ilmaisukeinojen hyvä hallinta. Hän oli vuosien opiskelun ja harjoituksen kautta hankkinut loistavan piirustustaidon ja käden hallinnan. Työskennellessään hänen ei enää tarvitse kiinnittää huomiota itse tekemiseen, vaan työskentely tapahtuu käden taitona ilman ennakkosuunnitelmaa ja on siten luonteeltaan spontaania. Tämänäyttävyydestä toimintaa voidaan tarkastella prereflektiivisenä toimintana, joka tarkoittaa toimintaa ennen reflektiota. Prereflektiivistä toimintaa voidaan kuvailla välittömäksi, aistihavaintoihin perustuvaksi, spontaaniksi toiminnaksi.

Länsimaisessa psykologiassa ei ole paljoa tutkittu prereflektiivistä toimintaa, mutta itämaisessä kirjallisuudessa löytyy mainintoja ja toimintakuvauksia yli tuhannen vuoden takaa. Käytännön kuvauksia löytyy musiikista, taistelulajeista, kalligrafiasta, ikebanasta, teen hauduttamisesta (Gongfu-haudutus) puutarhanhoidosta ja luonnollisesti erilaisista zen-harjoituksista. Mutta kysymys ei ole meditaatiosta eikä mistään mystisestä toiminnasta. Prereflektiiviselle toiminnalle on zeniläisyydessä vuosisataiset käytännön perusteet. Zeniläisyydessä prereflektiivinen toiminta on ollut vuosisatoja myös filosofisen pohdiskelun kohteena ja se on tarkastellut prereflektiivistä toimintaa sekä teoriassa että käytännössä. Länsimaista psykologiaa prereflektiivinen toiminta alkoi kiinnostaa vasta 1950-luvulla. Tästä ajattelusta psykologian piirissä ovat olleet kiinnostuneita mm. Alan W. Watts, Gregory Bateson ja Jay Haley. Länsimaisessa musiikkikirjallisuudessa vastaavaa toimintaa on kuvattu käsitteellä ”strukturoitu improvisaatio” jazz-musiikin piirissä. Kauko Lehtisen työskentelyn selittämi-

⁶³⁰ Niinivaara 1972, 31.

⁶³¹ Sundell, Dan, Utställingsronden. Hufvudstadsbladet 1.11.1975.

⁶³² Sundell, Dan, Intryck och uttryck. Hufvudstadsbladet 13.4.1979.

nen zeniläisestä ajattelusta lähteekin juuri zeniläisen käytännön kautta, ei uskonnollisesta eikä filosofisista lähtökohdista.

Prereflektiivisessä toiminnassa on olennaista, että se tapahtuu ilman ajattelua. Ajattelu on kielellistä toimintaa ja sen vastakohtana on *ei-ajattelu*. Nämä muodostavat vastakohtaparin, jossa *ei-ajattelu* ei suinkaan sulje ajattelua pois. Vasta *ilman-ajattelua*, joka sisältää sekä *ajattelun* että *ei-ajattelun* on metatason toimintaa, joka asettuu aistihavainnon ja ajattelun väliin. Tällainen toiminta on äärimmäisen intensiivistä ja aktiivista. Prereflektiivistä toimintaa harjoitetaan käytännön taitoina ja useimmat idän kulttuurien kuvaukset liittyvät juuri erilaisten taitojen hankintaan. Piirtäminen, maalaaminen, soittaminen, miekkailu tai puutarhanhoito taitoina harjoitetaan niin pitkälle, että se ei enää ole vastus ilmaisulle. Tällöin voidaan tuottaa tai ilmaista välittömästi ilman ajattelun tai reflektion kontrollia. Kauko Lehtisen työskentelyssä on kysymys juuri hallitusta spontanismista, jossa käden taito ja kokemus ohjaavat taiteilijan aistihavaintoihin pohjaa toimintaa, joka tapahtuu zeniläisittäin sanottuna *ilman-ajattelua*. Tämä toiminta on luonteeltaan prereflektiivistä toimintaa. Zeniläisen taiteilijan on hallittava tekniikka mahdollisimman täydellisesti, jotta hän pääsee tähän vapaaseen ja luovaan ilmaisuun.

Kaukoidän kuvataiteessa tätä täydellisyyden pyrkimystä ilmaisee ehkä parhaiten kiinalaista alkuperää ja Japaniin buddhalaisuuden myötä levinyt monokraattinen tussimaalaus, sumi-e sekä kiinalainen ja japanilainen kalligrafia. Kiinassa alkunsa saanut tussimaalaus syntyi kalligrafian luonnollisena laajennoksena ja oli alkujaan läheisesti sidoksissa zeniin (kiinaksi ch'an)⁶³³ Etenkin Japanissa taiteen harjoittaminen on vuosisatojen ajan liittynyt kiinteästi buddhalaiseen elämäkatsomukseen ja ollut elimellinen osa sen ilmaisemista.⁶³⁴ Taide on zen-buddhalaisuudessa ymmärretty yhdeksi tieksi elämän syvällisten totuuksien käsittämiseen.⁶³⁵ Zeniläiseen ajatteluun liittyy oleellisesti *satorin*-käsite, joka merkitsee, että valaistunut kokee ympäristönsä yhdenaikaisesti kahtena vastakkaisena elementtinä ja "sellaisena". Tässä ajattelussa vastakkaiset tyhjiys ja täyteys eivät sulje pois toisiaan, vaan ne muodostavat toisiaan täydentävän kokonaisuuden. Tällöin ei muodostu ristiriitaa, vaan se johtaa ihmisen henkiin vapauteen. Zenin mukaan kauneus ja todellisuus ovat synonyymiset. Tämä toteutuu luomishetkellä, koska teos saadaan valmiiksi muutamassa hetkessä, sitä ei korjailta, eikä sitä varten tehdä alustavia luonnoksia.⁶³⁶ Tässä ohitse

⁶³³ Hoover 1978, 113.

⁶³⁴ Arhur Waleyn

⁶³⁴ Hoover 1978, 113.

⁶³⁴ Arhur Waleyn mukaan on olemassa kahdenlaisia zen-maalauksia. Eläinten, lintujen, kukkien ja maisemien kuvaamisessa zen -taiteilija pyrkii keskittymään ja ilmaisemaan kokemansa syvän yhteyden luonnon kokemuksessa ja oman sisäisen sielunmaisemansa ykseyden kuvattavaan aiheeseen. Toisen zeniläisen taiteen kategorian muodostavat zen-mestareiden henkilökuvat ja zeniläisen tradition liittyvien tapahtumien kuvaaminen. (Waley 1959, 23).

⁶³⁵ Andô 1970, 7. Zen on Mahayan - buddhalaisuuden lahko, jonka toi Intiasta Kiinaan Bodhidharma 500- luvulla jKr. Kiinassa tämä buddhalainen oppi joutui kosketuksiin etenkin taolaisuuden ja kungfutselaisuuden kanssa. Siitä kehittyi erillinen suuntaus Mahaynan piirissä. (Hoover 1980, 61-69).

⁶³⁶ Smith 1971, 172.

kiitävässä hetkessä ja välittömässä vaikutelmassa yhdistyy zeniläisen ideaalin mukaisesti taiteilija, sisältö ja muoto muodostaen erottamattoman kokonaisuuden. Lehtisen työskentelyssä tapahtunutta muutosta voidaan tarkastella spontanismista käsin, mutta tarkentaakseni spontanismin käsitettä, olen tarkastellut spontanismia prereflektiivisenä toimintana, jolloin Kauko Lehtisen työskentelyn muutosta voidaan tarkastella myös zeniläisen analyysin perspektiivistä. Lehtisen spontaani työskentely on analoginen zeniläisen ajattelun kuvaamalle prereflektiiviselle toiminnalle.

Kauko Lehtinen on ollut koko taiteilijauransa ajan kiinnostunut eri tekniikoista ja niiden soveltamisesta omaan työskentelyyn. Hän oli jo lapsena kätevä käsistään. Myös hammasteknikon työssä tarvittiin kätevyyttä ja tarkkaa käden hallintaan. Lehtinen tutki ulkomaanmatkoillaan hyvin yksityiskohtaisesta eri taiteilijoiden tekniikoita. Lehtisen tekemät tarkat muistiinpanot matkapäiväkirjoissa kuvaavat usein jonkun taiteilijan käyttämää tekniikkaa. Tämä tuli korostetusti esille hänen ensimmäisen Pariisin matkansa aikana 1961. Muistikirjat ovat täynnä merkintöjä eri taiteilijoiden tekniikoista ja työskentelytavoista. Lehtinen on luonnehtiessaan omaa työskentelyään todennut, että käden täytyy hallita tekeminen niin täydellisesti, että sen voi unohtaa.⁶³⁷ Lehtinen on harjoittanut esim. piirtämistä niin paljon, että hän tunsikin hallitsevansa käden liikkeen ja saavuttaneensa sellaisen käden taidon, jota voi verrata esim. zeniläiseen jousella ampumiseen. Jousella ampuminen vaatii taitoa, jonka saavuttaminen tapahtuu jatkuvan harjoittelun avulla. Harjoittelussa tuli selvittää ristiriita, kuinka harjoitella hellittämättömästi koskaan kuitenkaan ”yrittämättä” ja kuinka päästää pingoitettu jänne tarkoituksellisesti tarkoittamatta kuten kypsä hedelmää halkaen itsestään. Sama harjoittelu pätee myös opeteltaessa kirjoittamaan ja maalamaan siveltimellä. Tämä vaatii myös jatkuvaa harjoittelua, mutta se ei tapahdu myöskään pakonomaisesti ja ponnistellen. Päämääränä on, että siveltimen pitää piirtää itsestään.⁶³⁸ Tämä täydellinen taidon hallinta mahdollistaa myös työskentelyn välittömyyden. Tällöin päätös ja toiminta ovat yhtäaikaista. Tällainen toiminta on luonteeltaan äärimmäisen aktiivista, intensiivistä ja keskittyntä eikä siihen sisälly minkäänlaista intentionaalista suhtautumista.⁶³⁹ Tämä tavoite toteutuu hienosti kiinalaisessa ja japanilaisessa roiskemustemaalaustekniikassa (sumi-e), jossa korostuu zeniläisen kokemuksen spontaanisuus ja *ilman-ajattelua* tapahtuva toiminta.⁶⁴⁰

Lehtinen on todennut käyttäneensä realistisen ilmaisun mahdollisuudet loppuun 1950-luvun loppupuolella. Tekeminen oli alkanut tuntua ”nyppimiseltä” ja innostus kärsiä. Hän ei voinut lisätä eikä vähentää mitään metodisesti ja oli siten tyytymätön lopputulokseen. Lehtinen on todennut, että kaipasi välittömyyttä ja intensiivistä otetta tekemiseen. Hän tunsikin olevansa tavallaan umpikujassa. Luovassa toiminnassa umpikujassa on keksittävä uutta, vanhan toistaminen ei auta, sillä motivaatio häviää. Miten Lehtisen työskentelyssä tapahtui

⁶³⁷ Kauko Lehtisen tiedonanto 23.4.2004

⁶³⁸ Watts 2002, 228.

⁶³⁹ Kasulis 1989, 71–75.

⁶⁴⁰ Barnett & Burto 2002, 72.

muutos ja miten Lehtinen alkoi työskennellä ilman-ajattelua? Tähän kysymykseen voi etsiä vastausta muutoksen luonteesta. Lehtisen työskentelyssä tapahtui toisen asteen muutos: luonteeltaan hyppy toiselle tasolle, jota ei saada aikaan pakottamalla ja se ei ole myöskään looginen luonteeltaan. Toisen asteen muutoksen tapahtuminen tarkoittaa, ettei ole paluuta vanhaan; samoja aineksia voi käyttää, mutta tekeminen on kuitenkin laadullisesti uusi prosessi. Ilman-ajattelua on laadullista ja dialektista luonteeltaan (sisältää laadullisen muutoksen, ei määrällisen); se sisältää vanhat ajattelut ja ei-ajattelut uudella tasolla.⁶⁴¹ Tämän muutoksen edellytyksenä Lehtisellä oli se, että hänen kätensä toimii niin hyvin, ettei käden jälkeä tarvitse korjata. Taito on syntynyt harjoittelusta. Tällöin hänen kätensä toimii hänen mielensä mukaisesti; hän pystyi yhdistämään päätöksen ja toiminnan yhtäaikaaisesti, jolloin hän toimii ilman-ajattelua periaatteen mukaisesti.⁶⁴² Silloin hän toimii välittömien aistihavaintojen mukaisesti eli prereflektiivisesti. Lehtisen työskentelyssä kasaantuva oppiminen käden taidossa johti laadulliseen hyppäämiseen ja Lehtisen työskentely muuttui prereflektiiviseksi, jolloin lopputulosta (käden ja mielen toiminnan yhtäaikaisuus) ei voi ennakkolta tietää tai päättää. Lehtisen työskentelytavan perustui tähän toisen asteen muutokseen, eikä esim. informalismin spontaanisuuteen. Tämä muutos tapahtui Lehtisessä itsessään, eikä jonkun uuden taidesuuntauksen tai tyylipiirteiden omaksumisena. Tästä johtuen hänen itsensä on vaikea hyväksyä taiteen kategorioita, joiden mukaan hän on milloin surrealisti milloin informalisti. Hänen työskentelynsä liikkuu oman käden ja mielen ohjaamana vaistonvaraisesti, mutta hallitusti.

Kun Lehtinen saapui Pariisiin keväällä 1961, hänellä oli takanaan monivuotinen itsensä kehittäminen ja harjoittaminen piirtämisessä ja maalaamisessa. Hän hallitsi tekniikkansa ja pystyi työskentelemään keskittyneesti ilman tekniikan asettamia rajoituksia. Mitä Lehtiselle tapahtui Pariisissa, näkyy hyvin hänen muistikirja merkinnöistään ja niistä teoksista, joita hän teki Pariisissa oleskelun aikana ja matkan jälkeen. Lehtisen suhde visuaaliseen todellisuuteen muuttui. Hän siirtyi abstraktiin ilmaisuun, jossa lähtökohtana ei ollut enää enakkoon suunniteltu aihe, vaan työskentelyn päämääränä oli välittömästi toteutettu teos, joka syntyi 'yhden siveltimenvedon' - periaatteella - välillä teosta korjaamatta. Hänen työskentelyssään yhdistyy kaksi keskeistä zeniläisen ajattelun periaatetta; käden taito ja välitön suoritus.⁶⁴³ Nämä taidot liittyivät zeniläisten taiteilijoiden tärkeimpiin tavoitteisiin ja näkyvät sekä itämaisessa kalligrafiassa että vapaiden aiheiden kuvaamisessa. Lehtiselle välitön työskentely kehittyi osaamisen, muutostarpeen ja uskaltamisen tuloksena. Lehtiselle Pariisiin avantgardistiset kokemukset merkitsivät uusien työskentelytapojen omaksumista.

⁶⁴¹ Tapahtuu sama ilmiö kuin oppii ajamaan polkupyörällä.

⁶⁴² Suzuki 1990, 125.

⁶⁴³ Tämä prereflektiivisen työskentelyn periaate näkyy hyvin vanhassa kiinalaisessa ja japanilaisessa mustemaalauksessa sekä itämaisessa kalligrafiassa. 700-luvun Kiinassa syntyi roiskemaalaustekniikka (hatsuboku sansui-tyyli) jota länsimainen "toimintamaalaus" (action painting) muistuttaa. Japanissa zen-mestari Sesshū (1420–1506) oli erittäin taitava tässä roiskemaalaustekniikassa, jossa hallitulla sattumalla oli tärkeä merkitys. (Wataba, 52.) Pollockin dripping-tekniikkaa on verrattu roiskemaalaukseen. (Barnett & Burto, 86.)

mista ja kokeilemisen vapautta, mutta ei opitun ja osaamisen hylkäämistä, vaan uudenlaisen ilmaisun kehittämistä.

Pariisin jälkeen Lehtisen työskentelyä kutsuttiin useimmiten spontaaniksi, joka liitti hänet informalismin spontaanisuuteen. Lehtisen tapaa työskennellä kuvaa ehkä paremmin kuitenkin sana välitön. Välitön kuvaa lähemmin Lehtisen työskentelyn luonnetta. Zeniläisen tulkinnan mukaan välitön liittyy ajan hetkellisyyden tajuamiseen ja nykyhetken täydelliseen tiedostamiseen. Tämän zeniläisen käsityksen hetkenomaisuus näkyy esim. sumi-e -maalauksissa ja haiku-runoudessa pyrkimyksenä keskittyä välittömään hetkeen.⁶⁴⁴ Zeniläisessä taiteessa jokainen hetki on uusi ja jokainen kerta on ensimmäinen⁶⁴⁵. Samaa hetkenomaisuutta ja työskentelyn ainutkertaisuutta löytyy Lehtisen tavasta työskennellä. Se ei ole mikään hänen taiteensa tyyli, vaan taiteilijan luontainen ja syvälinen tapa luoda uutta ja ennennäkemätöntä visuaalista maailmaa. Lehtisen työskentelyssä prereflektiivinen toiminta tuki irtaantumista realismista, jolloin käden taito ja mielen toiminnan yhtäaikaisuus vapauttivat hänet välittömään työskentelyyn. Luopumalla visuaalista mallista Lehtinen löysi työhönsä enemmän vapausasteita ja mahdollisuuksia. Lehtisen työskentelyssä tapahtunut muutos johti abstraktiin muotokieleen, uusien materiaalien ja kollaasiteknikan käyttämiseen sekä henkilökuvauksen rajuun deformatiivisuuteen. Lehtisen taiteen avantgarde uudisti Lehtisen työskentelytavan ja samalla hänen suhteensa visuaaliseen maailmaan.

Kauko Lehtisen oma tyyli on syntynyt sisältäpäin itsellään; Lehtinen ei ole pyrkinyt tietoisesti mihinkään tyyliin, sillä hänen mukaansa kenenkään tyyliä ei pidä opetella, vaikutteita voi omaksua. Hän on ollut aina varma itsestään, koska ei ole tarvinnut muuttaa omaa tyyliä muiden mukaan. Hän saanut tehdä aina sitä, mitä on halunnut. Hän on tuntenut omasta mielestään olleensa oikealla tiellä ja seurannut omaa tekemisen tarvettaan välittämättä muista taiteesta tapahtuneissa ilmiöistä. Hän ei ajattele kriitikoita työskennellessään, eikä myöskään ostavaa yleisöä. Pariisin kokemusten jälkeen hän oli entistä varmempi omasta suunnastaan ja tunsikin olevansa henkisesti vapaa uusiin kokeiluihin. Hän uskalsi kokeilla kaikenlaista, sillä hän oli varma osaamisestaan. Tämä ei tarkoita, että hän olisi ollut aina tyytyväinen työskentelyynsä. Hän ei enää muuta valmista työtä, vaan tekee uuden, jos ei ole tyytyväinen. Lehtinen pyrkii zeniläisten taiteilijoiden tavoin tekemään teoksen valmiiksi varsinaisella luomishetkellä, eikä halua korjailia sitä jälkeenpäin. Jokaisessa teoksessa on aina jotain uutta. Otto Mäkilän mukaan jokaisessa teoksessa pitää olla myös jotain ärsyttävää, esim. pieni virhe tai joku muu!⁶⁴⁶

Lehtisen taiteessa elävät arkipäivän esineet, asiat ja tapahtumat omassa maailmassaan. Ateljeen lukuisat pikkuesineet, taideteokset, työkalut ja kirjat muodostavat osan Lehtisen visuaalisesta maailmasta, joka elää monien teosten erilaisissa variaatioissa. Myös perheen jäsenten tärkeä merkitys näkyy monien

⁶⁴⁴ Watts 2002, 232–233.

⁶⁴⁵ Kasulis 1989, 140–141.

⁶⁴⁶ Kauko Lehtisen tiedonanto 18.3.1990.

teosten aiheena. Anja-vaimo ja Kari-poika ovat Lehtisen taiteen henkilöaiheiden tärkeimmät innostajat.

Lehtisen ateljeen teokset kertovat oman tarinansa taiteiden tiestä (kuva 199). Zeniläisen ajattelun mukaan koko Todellisuus on kaunis, kun sen kykenee näkemään ja ainoa este sen näkemiselle kauniina, on erittelevä äly. Käsitteellistämisen takia ihmisen mieli on ajautunut eroon todellisuudesta ja samalla kauneudesta. Kauneus ei ole erillinen ilmiö, eikä yksittäinen ominaisuus, vaan todellisuuden olemistapa. Zeniläinen ajattelu hylkää ajatuksen taiteen, kauniin ja kauneuselämyksen analysoinnista ja tulkinnasta, sillä todellisuuden selittäminen ei kuulu zeniläiseen kauneuskäsitykseen.

Lehtinen ei ole itse pohdiskellut teoreettisesti omaa työskentelyään eikä lähestynyt sitä mistään selittävästä näkökulmasta, vaan hänen työskentelynsä on lähtenyt käytännön tekemisestä. Lehtinen ei ole perehtynyt zeniläisyyteen, mutta hän on kokenut samankaltaisuutta zeniläisten taiteilijoiden pyrkimyksessä tuoda esiin välitön vaikutelma ja ohitsekiitävä hetki.⁶⁴⁷ Myös käden taito ja mielen hallinta ovat Lehtisen työskentelyssä verrattavissa zeniläisten taiteilijoiden tekniikan hallintaan, itsekuriin ja keskittymiseen. Lehtinen oli jo nuorena osoittanut valtavaa itsekuria ja tinkimättömyyttä harjoitellessaan piirtämistä saavuttaakseen mestarillisen käden taidon. Lehtinen on luonnostaan löytänyt oman ilmaisutapansa, luottanut siihen ja kehittänyt osaamistaan jatkuvalla käden taitojen harjoittamisella, mutta hän on muistanut myös Otto Mäkilän neuvon: *"Kun menet Eurooppaan, älä mieti, mitä teet, katso ja nauti!"*⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Kauko Lehtisen suullinen tiedonanto 20.10.1997.

⁶⁴⁸ Kauko Lehtisen suullinen tiedonanto 23.4.2004.

SUMMARY

Kauko Lehtinen's career as an artist began in war-time Finland. Art education was scant at the time, and the young Lehtinen was forced to rely on his own initiative in his studies and to complement his knowledge of the arts by travelling abroad. In his youth he was more interested in the great masters of the history of art and internationally famous artists than in adopting Finnish artists as his ideals. The well-known and esteemed artist Otto Mäkilä invited the young Kauko Lehtinen to join a group of artists referred to as Group 9 in Turku, which was important for the development of his career as an artist. For Lehtinen, who was just beginning his career, Group 9 represented an important forum for discussion and intellectual contact with other artists. Edwin Lydén, the founder of the Turku School, and Otto Mäkilä influenced artists a great deal in the Turku area. Otto Mäkilä's art was considered Surrealist, and a number of other artists were also associated with the Surrealist movement in Turku, including Lehtinen. Ulla Vihanta, Ph.D., who has done research on Otto Mäkilä's art, does not regard Mäkilä as a representative of European Surrealism, however, but rather as one of Romantic Expressionism. The Surrealism of Kauko Lehtinen's work is just as problematic as that of Otto Mäkilä, since it is equally difficult to find distinctive markers of Surrealism in it. Some of Lehtinen's work in the 1950s reflects links with the movement of Romantic Mysticism in Turku, but this was merely an experiment for Lehtinen as he was trying to find his own personal style in the 1950s.

Lehtinen did not see himself as a Surrealist, and this view of his differs from the views of art criticism and research. In my research I have come to the conclusion that Lehtinen's art does not have a Surrealist foundation, although the irrational elements in his work may easily lead to Surrealist interpretations. Lehtinen's way of working produces results resembling Surrealist expression, and specifically recalls Picasso's language of Surrealist imagery. Lehtinen's Surrealism is related to the spontaneity of his way of working and thus resembles the approach to calligraphy in the Far East.

Lehtinen's art stems from realistic expression, which is something he has remained faithful to throughout his career as an artist. His art starts from the visual world and is based on thorough mastery of the skill of the hand – no symbolism and no literary or philosophical aspects or considerations are involved. Lehtinen started drawing early in his career. He designed a schedule according to which he drew on three nights a week for three years after working full-time in his regular job as a dental technician. He also drew during all his trips abroad. The mastery of the hand is the basic starting point of Lehtinen's art.

Towards the end of the 1950s, Lehtinen had reached a point in his work as an artist where he was anxious for a change. Painting had begun to feel uninteresting and dull. Lehtinen left for Paris in March 1961, via Stockholm and Amsterdam. He saw a Paul Klee exhibition in Stockholm and the 'Movement in

Art' exhibition in Amsterdam, including Jean Tinguely's works. The 'Movement in Art' exhibition made a deep impression on him. He also met Tinguely who gave him the address of his studio in Paris. Lehtinen looked forward to arriving in Paris with feverish excitement. He had begun to feel there was something completely new waiting for him in Paris, a new kind of art never experienced before. Arriving in Paris, Lehtinen set out to find Tinguely's studio, also finding the Impasse Rons artists' quarters, where he saw some of the latest avant-garde art. The heaps of scrap in front of Tinguely's studio and Niki de Saint-Phalle's exercises in shooting at bags of colours made Lehtinen feel he was riding the crest of a wave. He saw a lot of art he admired on his visits to museums, but it did not inspire him in the same way as before. Even Picasso seemed old-fashioned, for the art made in the studios of Impasse Rons was absolutely stupefying. Lehtinen also saw two exhibitions in Paris that changed his way of thinking the most: Robert Rauschenberg and Alberto Burri, and these exhibitions changed Lehtinen's conception of producing art.

Lehtinen had longed for more spontaneity and new ways of expression in his art, and this he found in the works he saw. His views on these new phenomena can be seen in his notebook entries and travel journal, which give a good picture of how he tried to write down everything important.

Art criticism has often linked the spontaneity in Lehtinen's art to Surrealism. The artist himself does not consider himself a Surrealist, however, which makes spontaneity a moot point in Lehtinen's art. Where does it come from and what does it express? What is the spontaneity in Lehtinen's art like? Is it linked with a certain movement or is there perhaps another explanation for it?

Before going to Paris, Lehtinen needed a concrete visual model as the starting point for his work. He would always start from visual reality, even though the working process might turn the end result into something like an abstract painting. In Paris, Lehtinen rejected the use of a visual model, moving over to spontaneous expression. In this, he was encouraged by the avant-garde art displayed in Paris. The artist was allowed to try anything. Rauschenberg's *Pilgrim* (1961), in which the artist attached a chair to his painting, freed Lehtinen from his previous ideas. He decided to 'fling himself into freedom' and boldly try everything that was new. He did not reject everything from his past, however, for the skill of the hand that he had acquired during his years and years of practice created the foundation for his new work method. Giving up reality as his starting point meant the emergence of a direct, spontaneous new approach resembling the prereflective action of the way of Zen. This method brings to mind the way in which Zen artists combine the skill of the hand with spontaneous expression. The spontaneity of Lehtinen's art is in the way of working, not in the stylistic characteristics of a specific school; the spontaneity is in the artist's action, which can be characterized as prereflective. Prereflective action is direct, sensory-based action that takes place without thinking, with skill polished to a level where it no longer hampers expression. At this point it becomes possible to produce or express something direct, without thinking or reflection-based control. The working method is a kind of

process, in which the work lives, taking the artist forward, while the artist is completely conscious of what he is doing and in a state of intense concentration. Controlled accident is an important element in Kauko Lehtinen's art, which is controlled by his mastery and his skill of the hand. The artist is in a position where he does not know the exact end result: *it is the result of a happy accident*.

The transition in Kauko Lehtinen's art took place at the same time as Finnish art underwent a profound shift towards the abstract and interest was aroused in international art. The artist's first solo exhibition very nearly coincided with the international Ars 1961 exhibition in Finland. The solo exhibition was fairly well received compared with the critical debate over the Ars 1961 exhibition. Lehtinen's artistic transition was parallel with the shifting that took place throughout Finnish art, with Informalist art adopting a central position. In Lehtinen's art, Informalist material painting took on Neorealist features.

People have always featured centrally in Lehtinen's art. His portrayal of people is a sensitive reflection of the changes taking place in his art. The avant-garde influences absorbed in Paris were transferred into the way in which he portrayed people, which became extremely deformed. Lehtinen began to use dripping and collage techniques and his expression turned highly Expressionist. The artist continued the tradition of Finnish Expressionism in his portrayals, refreshing it with features from Informalist material painting and Neorealism. People were not a popular motif at the turn of the 1960s. Indeed, Lehtinen felt a closeness to the Expressionist, radically deformed faces of the Spanish artist Antonio Saura. He might even have signed Saura's work himself. His faces are also reminiscent of the people portrayed by Picasso and the CoBrA group. The avant-garde in Lehtinen's art is seen in his portrayal of people, which was very different from that of the era. His work represented a new way of depicting this traditional motif. Lehtinen gave a face to Finnish Informalism, which otherwise tended to focus on interpreting the natural environment.

Features of various avant-garde movements mingle in Lehtinen's art, and defining them has been difficult. In the 1960s, art criticism used the concepts of historical avant-garde and neo-avant-garde in an ambiguous manner, and in connection with Lehtinen's work these terms were used in a variety of ways without clear definition. In this research project, Lehtinen's avant-garde has been looked at within the frameworks of both historical avant-garde and neo-avant-garde, with the aim of pinpointing his personal features. Avant-garde theories do not, however, provide a direct answer to the problem of defining Lehtinen's art, but they offer a frame of reference for analysis.

Art criticism has called Lehtinen's art Surrealist, Informalist, Neorealist, Dadaist and Neodadaist. Features of both historical avant-garde and neo-avant-garde have been found in his work. Historical avant-garde did not influence Finnish art, since Dadaism and the Parisian Surrealism of the 1920s remained unfamiliar to Finnish artists. Instead, Informalism, Neorealism and Neodadaism, which all come under neo-avant-garde, did exert an influence on Finnish art. Informalism had the most profound influence on the transition that

took place in Finnish art, while Neorealism and Neodadaism were limited to a much smaller group of artists.

The avant-garde influences that Kauko Lehtinen absorbed in Paris were primarily associated with Informalist material painting and the Neorealist movement. The Neodadaist features of his work related to the object-orientation of Neorealists, reflected in a very restrained aesthetic expression. Yet Lehtinen was one of the first artists in Finland to attach objects to his works. The paintings he displayed in 1961 were among the first Neorealist paintings in Finland, representing the avant-garde of the time. The avant-garde influences Lehtinen absorbed in Paris renewed his way of working, and his artistic transition resulted in an abstract morphology, new materials and collage techniques and a radical deformation of the people portrayed. Nevertheless, Lehtinen did not have a radical approach to avant-garde: his avant-garde relates to the formal factors of art, which was 'modernist avant-garde' in nature, in the spirit of neo-avant-garde. Although art criticism characterized Lehtinen's art as Dadaist, Lehtinen's work lacks all the key objectives of Dadaism. Instead of shocking and participating, Lehtinen always aspired towards beauty. He avoided producing ugly and oppressive art; he found Dada unpleasant. He was not interested in the nihilist principles of Dada or the problematics of anti-art. Neither did he try to combine art and life. Lehtinen's art has no direct link to the surrounding society or people's everyday lives. He did not look for a new relationship with reality as the Neorealists did, nor was he interested in dramatic assemblages or multiple-form 'happenings' in spite of the fact that Lehtinen and Hartman were the first to set up a happening in Finland: this took place in 1963 in Hämeenlinna. Lehtinen's Neorealist aspirations had grown weaker by the mid-1960s, and it was then that the roads of Lehtinen and Neorealism parted. It was at this time that Neorealism was only beginning to make itself more widely known in Finland. Lehtinen was no longer interested in material assemblage, the participatory, critical Neorealism of the young or the various manifestations of pop art.

From 1961 to 1965 Kauko Lehtinen enthusiastically tried out new materials and ways of expression, looking for his limits and creating his own style. It was during this period that the artist won a wider audience and his artistic skill strengthened. Among the plethora of experiments and materials there was one feature characteristic to Lehtinen that kept surfacing: a fine use of line and mastery of drawing techniques, based on mastery of the hand and skill acquired through practice comparable to the complete control of the line of Zen artists. This artistic period of transition was followed by a new phase: Lehtinen began to feel the need for simplicity, a more clear-cut expression, the need to move away from the multitude of materials. In 1965 Lehtinen once more left for Paris to find new experiences, this time soothing and elucidating experiences.

LÄHTEET

Painamattomat lähteet

- Kauko Lehtisen matkapäiväkirja 1958. Kauko Lehtisen arkisto.
 Kauko Lehtisen matkapäiväkirja 1961. Kauko Lehtisen arkisto.
 Kauko Lehtisen muistikirja 1961. Kauko Lehtisen arkisto.
 Niemi, Maaria 1999. Suomalainen informalismi esteettisenä ja kontekstuaalisena ilmiönä myöhäismodernismissä. Pro gradu-tutkielma. Taidekasvatus. Jyväskylän yliopisto.
 Huhtamäki, Ulla 1986. Tapani Raittilan taiteen kehityspiirteitä. Lisensiaatintutkimus Taidehistoria. Jyväskylän yliopisto.
 Tuhkanen, Totti 1986. "Turun koulu" perinne ja perilliset. Traditiot itsesääntelyn järjestelmänä Turun 1900-luvun kuvataideyhteisössä. Pro gradu-tutkielma. Historia. Turun yliopisto.
 Centre Pompidou, Le Nouveau Realisme, une mouvement, une periode.
<http://www.centre-pompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea.htm>.
 26.10.2003.

Arkistot ja kokoelmat

- Kauko Lehtisen arkisto. Saramäki, Turku.
 Otto Mäkilän kirje Jalo Sihtolalle. Ruissalo 26.VII-51. Turun taidemuseon arkisto.

Suulliset tiedonannot

- Hietanen, Reino, taidemaalari, professori. 15.4.2005. Lahti
 Lehtinen, Kauko taidemaalari, professori. Saramäki Turku.
 15.1.1988
 25.10.1988
 15.3.1989
 18.3.1990
 10.9.1990
 15.2.1992
 16.10.1993
 4.3.1994
 10.9.1996
 20.10.1997
 5.3.1998
 5.6.2003
 23.4.2004
 Linnovaara, Juhani, taidemaalari, professori. 23.10.2004 ja 27.5.2007. Porvoo.

KIRJALLISUUS

- Aarras, Raimo. 1980. Edwin Lydén. Taidehistoriallisia tutkimuksia 5 – Konsthistoriska studier 5. Taidehistorian seura, Föreningen för konsthistoria. Helsinki.
- Aarras, Raimo. 2004. Edwin Lydén modernismin ytimessä Euroopassa. Näyttelyjulkaisussa Edwin Lydén (1879–1959). Moniääninen todellisuus. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja n:o 41. (toim.) Joanna Kurt. Keuruu.
- Aartomaa, Ulla. 2002. Reino Hietanen, Mielenmaisemat. Lahti.
- Adorno, Theodor, W., 1989. Esteettinen teoria, otteita. Teoksessa Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun. (toim.) Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Jyväskylä.
- Adorno, Theodor. W., 1984. Aesthetic Theory. (trans.) C. Lenhardt. (ed.) Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Routledge and Kegan Paul. London. (Alkuteos Ästhetische Theorie. 1970. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).
- Adorno, Theodor. W., 2006. Esteettinen teoria. (toim.) Gretel Adorno ja Rolf Tiedemann. Suomennos ja johdanto Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Ahtola-Moorhouse, Leena & Konttinen, Riitta. (toim.) 1982. Kuvanveistäjän luona. Veistoksia ja piirustuksia. Näyttelyjulkaisu. Suomen Taideakatemia 71/1982. Helsinki.
- Ahtola-Moorhouse, Leena. 1992. Helene Schjerfbeckin omakuvista. Näyttelyjulkaisussa Helene Schjerfbeck. (toim.) Leena Ahtola-Moorhouse. Helsinki.
- Ailio, Martti. Ei otsikkoa. Kauko Lehtisen arkisto.
- Andô, Shôei. 1970. Zen and American Transcendentalism. Tokyo: Hokuseido Press.
- Anttonen, Erkki. 2005. Muutamia huomioita ensimmäisen tasavallan ajan kulttuuri-ilmapiiristä ja kuvataiteen tyyliyrkimyksistä. Näyttelyjulkaisussa Hallen ja Tivan tarina: modernistit Sulho Sipilä ja Greta Hällfors-Sipilä. Ateneumin taidemuseon julkaisuja n:o 40. (toim.) Satu Itkonen. Helsinki.
- Argan, Giulio, Carlo. 1991. Reconstruction: Art in Postwar Italy. Teoksessa Breakthroughs, Avant-Garde Artists in Europe and America 1950–1990. (ed.) John Howell. New York: Rizzoli.
- Arnason, H. H., 1968. History of modern art. New York.
- Ars 1961 Helsinki. Näyttelyjulkaisu. 13.10.–12.11.1961. Ateneum. Ei painovuotta eikä painopaikkaa. Valtioneuvoston kirjapaino.
- Baal-Teshuva. 2001. Christo and Jeanne Claude. Painettu Saksassa.
- Barnett, Sylvan, Burto, William. 2002. Zen Ink Paintings. Painettu Japanissa.
- Benjamin, Walter. 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Messiaanisen sirpaleita. Suomentanja Markku Koski. Jyväskylä: Kansan sivistystyön liitto ja tutkijaliitto. (Essee ilmestynyt saksaksi 1936).
- Blint, Anthony. 1955. The Conrent of St. Vincent. Painettu Englannissa.
- Blistene, Bernard. 2001. A History of 20th – Centary Art. Paris: Editions Flammarion: Beaux Arts.

- Blomstedt, Juhana. Mitä olen Ateneumista saanut? Suomen Sosiaalidemokraatti 17.11.1961.
- Bodet, Aude & Lecombe, Sylvain. 1986. Chronologie. Näyttelyjulkaisussa 1960 Les Nouveaux Realistes. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris 15. Mai-7. September 1986. Kunsthalle Mannheim 27. September 1986-11. Januar 1987. Kunstmuseum Winterthur 25. Januar-22. März 1987. (saksankielinen toim.) Hans-Jürgen Buderer, Manfred Fath, Dieter Schwarz. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa.
- Bonfoi, Genviève. 1988. Les Lettres Nouvelles, no 25, 14 octobre 1959, repris dans Les années fertiles, 1940-1960. Paris: Éditions Mouvments.
- Bonsdorff, Bengt von. 1990. Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen. Näyttelyjulkaisu. Amos Andersonin taidemuseo. Helsinki.
- Breton, André. 1965. Le Surréalisme et la Peinture. Nouvelle Édition 1928-1965. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 1969 (1952). Entretiens. Paris: NRF/ Gallimard.
- Breton, André. 1972. Surrealism and Painting/André Breton. (transl.) Simon WatsonTaylor. London: Macdonald. (Alkuteos julk. 1928).
- Breton, André. 1992. Oeuvres complètes II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: NRF/Gallimard.
- Breton, André. 1996. Surrealism in manifesti. Suomentaja Väinö Kirstinä. (Alkuteos julk. 1924) Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Brunner, Kathleen. 2002. Timeline. Näyttelyjulkaisussa Paris, Capital of the Arts. Royal Academy of Arts, London. (ed.). Daavid Breuer et al. Painettu Italiassa.
- Buñuel, Luis. 1968. Nothing in the film SYMBOLIZES ANYTHING. Notes on making Making Un Chien Andalou, Art in Cinema (ed.) Frank Stauffer. New York.
- Burnham, Jac. 1973. Kunst und Strukturalismus, Die neue Methode der Kunst-Interpretation. Köln.
- Burri, Alberto. Näyttelyjulkaisu. Galerie de France. Painettu Ranskassa. Ei painovuotta.
- Bürger, Peter. 1989. Theory of the Avant-Garde. (transl.) Michel Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Alkuteos Theorie der Avantgarde julk. 1974. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).
- Bürger, Peter. The Decline of Modern Age. Telos, Number 62, Winter 1984-85.
- Bürger, Peter. Adornos Anti-Avant-Gardism. Telos, Number 86, Winter 1990-91.
- Calisnecu, Matei. 1987. Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press.
- Carlson, Marvin. 2006. Esitys ja performanssi, kriittinen johdatus. Suomentaja Riina Suomela. Keuruu: Like.
- Carroll, Daavid. 1987. Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida. New York and London: Methuen.
- Chipp, Hershell. B., 1971. Theories of modern art. Berkeley.
- Claus, Jürgen. 1963. Theorien zeitgenössischer Malerei. Hamburg.

- Claus, Jürgen. 1965. *Kunst Heute*. Hamburg.
- Cooper, Douglas. 1964. *Establishment and Avant-Garde*. *The Times Literary Supplement*, Thursday, September 3, 1964.
- Csikszentmihályi, Mihály. 2005. *Flow, elämän virta, Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Tallinna.
- Dempsey, A. J. 1999. *The Friendship of America and France: A New Internationalism 1961-1965*. Ph. D. Courtauld Institute of Art. University of London.
- Dempsey, Amy. 2003. *Moderni taide. Painettu Kiinassa*.
- Dickerman, Leah. 2005. *Zurich. Näyttelyjulkaisussa Dada. Coordination du catalogue Laurent Le Bon. Éditions du Centre Pompidou*. Paris.
- Dubuffet, Jean. 1973. *L'Homme du Commun à l'ouvrage*. Paris.
- Dupin, Jacques. 2001. *Antonio Saura. [Damas]*. Näyttelyjulkaisu. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao.
- E. [Edvard Richter]. Nuorten näyttely Taidehallissa. *Helsingin Sanomat* 5.10.1945.
- E. H. Suomalaisen puun kauneutta esillä Turun Taidemuseossa. Hartman + Lehtinen, yhteisnäyttely. *Uusi Suomi* 13.4.1962.
- E. J. V. [Einari Vehmas] Amerikan nykytaidetta. *Uusi Suomi* 17.1.1954
- E. J. V. [Einari Vehmas] Konkreettista. *Uusi Suomi* 15.10.1956.
- E. P. Arkaisk mänskusbildare, Gäckande nydada. *Nya Pressen* 18.10.1961.
- E. P. Driven tecknarkonst. *Nya Pressen* 4.10.1962.
- E. P. Högtryck i gallerierna. *Nya Pressen* 7.3.1964.
- Epäsovinnasta taidetta esillä taidemuseossa. *Hämeen Sanomat* 3.3.1963.
- E. R.-r [Edvard Richter]. Taidenäyttelyitä. *Helsingin Sanomat* 24.3.1945.
- Egbert, Donald Drew. 1967. *The Idea of "Avant-Garde" in Art and Politics*. *Historical Review*, vol. LXXIII, number 2, December 1967.
- Elovirta, Arja. 1995. *Happening: fragmentteja eräistä tapauksista*. Teoksessa *Performance, aktio, happening: jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsinki: HY Taidehistorian laitoksen julkaisuja XIII.
- Enckell, Rabbe. 1947. *Ajatuksia maalaustaiteestamme*. Suomen taiteen vuosikirja 1947. (toim.) L. Wennervirta ja Y.A. Jäntti. Helsinki.
- Enroth, Erik. 1980. *Näyttelyjulkaisu*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 3. (toim.) Timo Vuorikoski, Marjatta Saari ja Ulla Huhtamäki. Tampere.
- Enroth, Erik. *Amerikan kumouksellisia naapureita*. *Uusi Suomi* 5.4.1959.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1997. *Zig Zag, The Politics of Culture and Vice Versa*. *Painettu Yhdysvalloissa: The New Press*.
- Eskolin, Veikko. *Sculptor 70*. *Taide* 5/1970.
- Ewig, Isabelle. 2006. *Kurt Schwitters, Merzzeichnungen et Merzbilder*. Näyttelyjulkaisussa *Dada. Coordination du catalogue Laurent Le Bon*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Favén, Mauri. *Trasor och tidningspapper konstens materialdemokrati*. *Hufvudstadsbladet* 2.11.1961.
- Fokus-Taide, osa 2. *Suomennoksen päätoimittaja Aune Lindström*. Helsinki 1972.

- Forselles af J-C., 2001. Ruutsalo. Näyttelyjulkaisu Muusan kutsu. Helsingin Taidehalli 12.5.-10.6.2001. Helsinki.
- Foster, Hal. 2001. Reaalisen paluu. Suomentaja Janne Porttikivi. Nuorivoima 4-5/2001. Artikkelin ilmestynyt Fosterin teoksessa *The Return of the Real. The Avant-garde at End of the Century*, 1996. Cambridge: The MIT Press.
- Francblin, Catherine. 1997. *Les Nouveaux Realistes*. Paris: Editions du Regard.
- Futurismo & Pittura metafisica. Näyttelyjulkaisu. Kunsthaus Zürich, November-Dezember 1950. Zürich.
- Gale, Matthew. 1999. *Dada and surrealism*. Singapore.
- Gállego, Julián. 1983. *Arte Abstracto Espanol en la collection de la Fundación Juan March*. Ei painopaikkaa.
- Garafola, Lynn. 1991. *Beyond "Big Serge", Dance in the Fifties and Sixties*. Teoksessa *Breakthroughs, Avant-Garde Artists in Europe and America 1950-1990*. New York: Rizzoli.
- Gimferer, Pere. 1985. Antonio Saura eli huimaavat näyt. Näyttelyluettelossa *Antonio Saura 26.3.-16.4.1985 Galerie Kajforsblom*. Ei painopaikkaa.
- Goldberg, RoseLee, 1988. *Performance Art from Futurism to the Present*. New York: Abrams.
- Gossart, Séverine. 2006. *Bibliographie. Publications Dada: Les Dadas et leurs contemporains, 1915-1924*. Näyttelyjulkaisussa *Dada. Coordination du catalogue Laurent de Le Bon*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Greenberg, Clement. 1973. *Art and Culture*. London.
- Greenberg, Clement. 1989a. *Avantgarde ja kitsch*. Suomentaja Leevi Lehto. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*. (toim.) Jaakko Lintinen. Helsinki.
- Greenberg, Clement. 1989b. "Amerikkalaistyyppisestä" maalauksesta. Suomentaja Leevi Lehto. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*. (toim.) Jaakko Lintinen. Helsinki.
- Gulin, Åke. Kauko Lehtinen. *Hufvudstadsbladet* 8.10.1961.
- Gulin, Åke. *Konströnika*. Kauko Lehtinen. *Hufvudstadsbladet* 23.9.1962
- H. A - o. Kauko Lehtinen. *Kansan Uutiset* 14.10.1961.
- H. A - o. Seikkailu Ateneumissa. *Kansan Uutiset*. 29.10.1961.
- Haftmann, Weiner. 1965. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München.
- Haga, Catherine. *Turkulaista surrealismia. Näyttelyjulkaisussa He näkevät mitä me emme näe: Turkulaista surrealismia 1932-1976*. Turun Taidemuseo 25.5.-28.8.1977. Turku.
- Hamilton, Elizabeth (ed.) 2005. *Robert Rauschenberg; combines*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Göttingen: Steidl Verlag.
- Hampshire, Stuart. 1959. "Logic and Appreciation." Teoksessa *Aesthetics and Language*. (ed.) William Elton. Oxford: Basil Blackwell.
- Hausmann, Roul, 1964. *Dadaism and Today's Avant-Garde*. *The Times Literary Supplement*, Thursday, September 3, 1964.
- Hautamäki, Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä, Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki.
- Heikkilä, Erkki. *Taiteilijan tehtävä on ihmeiden jatkuva kokeminen*. *Jyväskylän Sanomat* 23.8.1961.

- Heinonen, Visa. 2003. Nuoriso mainonnan kohteeksi – kovaa menoa ja meininkiä. Teoksessa Arkinen kumous, suomalaisen 60-luvun toinen kuva. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Jyväskylä.
- Heinänen, Urho. Turkulaista modernismia. Hämeen Sanomat 5.3.1963.
- Hellaakoski, Aaro. 1947. Wäinö Aaltosen mies-figuureista. Suomen Taiteen Vuosikirja 1947. (toim.) E.J. Vehmas ja Y.A. Jäntti. Porvoo.
- Hellaakoski, Aaro. 1959. Niin kuin minä näin. Hämeenlinna.
- Henri Matisse, veistoksia, maalauksia. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli 7.1.-24.1.1954. Helsinki.
- Henri Matisse. Apollon, Theodor Ahrenbergin kokoelma. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli 10.12.1957-6.1.1958.
- Hess, Thomas. 1967. De Kooning: recent paintings. New York.
- Hintze, Bertel. Matisse ja Picasso. Klassillista traditiota ja uutta luovaa primitivismiä nykyaikaisessa maalaustaiteessa. Taide 2/1945.
- Hirsijärvi, Helena-Hurme, Riitta. 1985. Teemahaastattelu. Helsinki.
- Hodin, J. P., 1967. Modern art & the modern mind. Cleveland.
- Hoover, Thomas. 1978. Zen Culture. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Hoover, Thomas. 1980. The Zen Experience. Ontario: A Plume Book. New American Library, Times Mirror. New York and Scarborough.
- Huelsenbeck, Richard. 1951. En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus. (transl.) Robert Motherwell, The Dada Painters and Poets: An Anthology, Second Edition. The Belknap Press: London. (Alkuteos julk. 1920).
- Hulten, Pontus. 1987. Jean Tinguely, A Magic Stronger than Death. Näyttelyjulkaisussa Jean Tinguely 1945-1987 Palazzo Grassi. Venice.
- Humphreys, Christmas. 1981. Zen Buddhism. London, Boston, Sydney: Mandala Books, Unwin Paperbacks.
- Hunter, Sam. 1962. The United States, Art since 1945. New York.
- Huusko, Timo. 2007. Taiteen muoto uusiksi, Happening Ateneumissa. Näyttelyjulkaisussa Onko kanto taidetta? 1950- ja 1960-lukujen taidetta Ateneumin kokoelmista. (toim.) Ojanperä Riitta & Hälillä Siina. Helsinki.
- I.P.K., Vaihtelevaa Taidemuseossa. Uusi Päivä 29.4.1962.
- Italian maalaustaidetta, kuvanveistoa, grafiikka, Italian arkkitehtuuria, taideteollisuutta. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli 8.5.-7.6.1953. Järj. La Biennale di Venezia, Nykytaide ry, Suomen arkkitehtiliitto, Suomen Taideteollisuusyhdistys. Helsinki.
- Italian nykytaidetta 14.3.-27.3.1951. Näyttelyjulkaisu Helsingin Taidehalli. Järj. Nykytaide ry. Helsinki.
- Jallinoja, Riitta. 1991. Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö. Rauma: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia.
- Jardí, Enric. 1991. Paul Klee. Painettu Englannissa: Academy Editions.
- Jokinen, Osmo. Suomalaisia pop-taiteilijoita tapaamassa. Me Naiset 5/1966.
- Joselit, David. 2003. American Art since 1945. Singapore: Thames and Hudson.
- K. L. Hajutehosteita taideteosten joukossa! Näyttelyn avaus Hämeenlinnassa. Turun Päivälehti 8.3.1963.

- K. R.[Kalle Rautiainen]. Hartman ja Lehtinen – puuta ja väriä. Uusi Aura 13.4.1962.
- Kaitaro, Timo. 2001. Runous, Raivo, Rakkaus. Johdatus surrealismiin. Helsinki.
- Kandinsky, Wassily. 1985. Kuvataiteen toisinajattelija. (toim.) Anne Valkonen. Suomen Taiteilijaseura. Jyväskylä. (Alkuteos julk. 1918 Moskovassa).
- Kandinsky, Wassily. 1912. Über das Geistige in der Kunst. München.
- Karjalainen, Tuula. 1990. Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa. Porvoo.
- Karjalainen, Tuula. 1992. Suomalainen - muukalainen. Näyttelyjulkaisu Birger Carlstedt, Tilan tekijä, Rumskompositioner. Amos Anderssonin taidemuseon julkaisuja, uusi sarja no 9. (toim.) Liisa Kasvio. Porvoo.
- Kasulis, T. P., 1989. Zen Action/Zen Person. Honolulu: The University Press Hawaii.
- Kivilahti-Parland, Camilla. Taitoa kankaalla. Kansan Uutiset 11.4.1965.
- Kivirinta, Marja-Terttu. Tästä alkoi uusi taide. Helsingin Sanomat 19.8.2004.
- Klar Form – Pariisin nykytaidetta. Näyttelyjulkaisu. 11.1.-27.1.1952. Helsingin Taidehalli. Järj. Nykytaide r.y. Helsinki 1952.
- Klar, Alexander, Duits Te Thimo, Wood, Ghislaine. 2007. Surreal Things, 45 objects entries. Näyttelyjulkaisu Surreal Things (ed.) Chislane Wood. Victoria and Albert Museum. V & A Publications: London.
- Klee, Paul. 1987. Modernista taiteesta. Helsinki.
- Klingsöhr-Leroy, Catherine. 2006. A new declaration of the rights of man. Teoksessa Surrealism. (ed.) Uta Grosenick. Painettu Saksassa.
- Konttinen, Marjatta. 1983a. Helge Dahlman. Näyttelyjulkaisussa Ekspressionisteja 1940-luvulla. (toim.) Sinisalo, Soili, Konttinen, Marjatta, Ahtola-Moorhouse, Leena. Suomen taideakatemian näyttely- ja tiedotusosasto 73/1983. Helsinki.
- Konttinen, Marjatta. 1983b. Elga Sesemann. Näyttelyjulkaisussa Ekspressionisteja 1940-luvulla. (toim.) Sinisalo, Soili, Konttinen, Marjatta, Ahtola-Moorhouse, Leena. Suomen Taideakatemian näyttely- ja tiedotusosasto 73/1983. Helsinki.
- Koroma, K., Yhteistoimintänäyttely Hämeenlinnan taidemuseossa. Suomen Taide 1963. (toim.) Taisto Ahtola et al. Porvoo.
- Kostelanetz, Richard. 1970. Theatre of Mixed Means, An Introduction to Happenings, kinetic environments and other mixed - means performances. Painettu Englannissa.
- Kristeva, Julia. 1981. La littérature souveraine. Näyttelyjulkaisussa Paris 1937 créations en France Paris. Centre Georges Pompidou 28.5.-2.11.1981. Coordination du catalogue Annick Lionel-Marie, Marie-Claire Llopès, Michèle Thomas. Centre Georges Pompidou. Painettu Ranskassa.
- Krohn, Eino. 1965. Välitaidelajeista. Suomen Taide 1965. (toim.) Erik Enroth et al. Porvoo.
- Kruskopf, Erik. 1961. Taiteemme 50-luku. Suomen Taide 1961. (toim.) Taisto Ahtola et al. Porvoo:

- Kruskopf, Erik. 1965a. Maaliskuulaiset, martianerna, ny finsk konst. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli 11.3.-22.3.1964. Pitäjänmäki.
- Kruskopf, Erik. 1965b. Vapaamuotoista. Helsinki.
- Kruskopf, Erik. Kauko Lehtinen. Taide 1/1965c.
- Kruskopf, Erik. Jaakko Sieväsen kuvajaisia. Taide 1/1969.
- Kruskopf, Erik. Lektion i seendets konst. Hufvudstadsbladet 17.10.1973
- Kruskopf, Erik. 1986a. Prisma 1956-1961. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli 15.3.-6.4.1986. (toim.) Seppo Niinivaara. Helsinki.
- Kruskopf, Erik. 1986b. Ahti Lavonen 60-luvun informalistina. Näyttelyjulkaisussa Ahti Lavonen 1928-1970. Amos Andersonin taidemuseo 15.3.-27.4.1986. (toim.) Bengt von Bonsdorff, Jorma Hautala, Maija Lavonen. Helsinki.
- Kruskopf, Erik. 1990. Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960. Ars. Suomen taide 6. Keuruu.
- Kulovesi, Erkki. Mitä olen Ateneumista saanut? Suomen Sosiaalidemokraatti 11.11.1961.
- Kurt, Joanna. 2004: Elämäkerta. Näyttelyjulkaisussa Edwin Lydén (1879-1956) Moniääninen todellisuus. (toim.) Joanna Kurt. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja nro 41. Keuruu.
- Kuusamo, Altti. 1996. Tyylistä tapaan, Semiotiikka, tyyli, ikonografia. Tampere. Kuvat kulkevat. Erik Enrothin haastattelu. Helsingin Sanomat 25.1.1955.
- Kuvia, veistoksia. Kauko Lehtinen Amos Anderson, Ukri Merikanto Galerie Artek, Mauno Kivioja Pinx, Katy Gyllström Hörhammer. Kansan Uutiset 8.10.1972.
- L., Pro Arte ryhmänäyttely. Uusi Aura 29.9.1934.
- L., Turun Taiteilijaseuran 12.vuosinäyttely. Uusi Aura 10.11.1935.
- L.W. [Ludvig Wennervirta]. Turkulaisen Pro Arte-ryhmän näyttely Taidehallissa, Ajan suunta. 19.2.1935.
- L. [Ludvig] Wennervirta. Romanttis-mystillinen suunta taiteessamme. Taide 3/1945.
- L.v. H. [Lars von Haartman] Konstkrönika. Hufvudstadsbladet 8.3.1964.
- L.v. H. [Lars von Haartman] Konstkrönika. Kauko Lehtinen, Pinx. Hufvudstadsbladet 4.4.1965.
- Laine, Osmo. 1947. Pikahuomiota turkulaisesta taiteesta. Taide 1-2/1947.
- Laine, Osmo. Hartman - Lehtinen. Turun Sanomat 15.4.1962.
- Laine, Osmo. Lehtinen. Turun Sanomat 15.3.1964.
- Laine, Osmo. Kauko Lehtinen - Pinx. Turun Sanomat 11.4.1965.
- Laine, Osmo. 1979. Turun taiteen 150 vuotta, Åbokonst under 150 år 7.6.-16.9.1979. Näyttelyjulkaisu. Turun Taidemuseo ja Wäinö Aaltosen museo. Turku.
- Laine, Osmo. 1984. Taiteilijaseuran historiaa 60-vuoden ajalta. Teoksessa Turun Taiteilijaseura 1924-1964. (toim.) Maaria Ermala, Hannu Konola, Hannu Naski. Turku
- Lampisuo [Antti]. Kauko Lehtinen Pinxissä. Uusi Aura 22.10.1961.

- Laugier, Claude. 1981. Impasse Ronsin. Näyttelyjulkaisussa Paris 1937 créations Paris 1957. Coordination du catalogue Annick Lionel-Marie et al. Centre Georges Pompidou. Painettu Ranskassa.
- Laurila- Hakulinen, Raisa. 1999. Naisen kuvia. Näyttelyjulkaisussa Värillä ja sydänverellä. Yrjö Saarinen 100 vuotta. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja no 16. (toim.) Pirjo Hämäläinen-Forslund. Kerava: Marakanda Oy.
- Lavonen, Ahti. Maalaustaiteen profiili tämän hetken Pariisissa. Uusi Suomi 23.7.1961.
- Lavonen, Ahti. Träsor och tidningspapper konstens materialdemokrati. Hufvudstadsbladet 2.11.1961.
- Lecombre, Sylvain. La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle. Näyttelyjulkaisussa 1960- Les Nouveaux Realistes. Coordination du catalogue Bruderer et. al. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa.
- Leepa, Allen, 1961. The Challenge of Modern Art. New York.
- Lehtoranta, Hugo. Neljällä instrumentilla. Hämeen Kansa 7.3.1963.
- Linder, Marja-Liisa. 2005. Ihmisen kuva, Tyko Sallisen muotokuvia 1905–1919. Tampereen taidemuseon julkaisuja 120. Tampere.
- Lindgren, Liisa (toim.) 2002. Ajatuksia taiteestani. Teoksessa Ahti Lavonen – aikansa haastaja. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto/Valtion taidemuseo.
- Lindgren, Liisa. 2004. Menneisyydellä ei voi korvata nykyisyyttä – Ahti Lavonen ja modernismin velvoite. Näyttelyjulkaisussa Ahti Lavonen. Helsinki.
- Lindgren, Liisa. 1996. Elävä muoto, Traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa. Helsinki.
- Lindqvist, Leena 1996. Väinö Kunnas (1896–1929). Näyttelyjulkaisu.. Hämeenlinna Taidemuseon julkaisuja 2/1996. (toim.) Taina Lammassaari. Forssa.
- Lindqvist, Leena. 1981. Jaakko Sievänen. Näyttelyjulkaisu. Sara Hildénin taidemuseo 11.4.–31.5.1981. Tampere.
- Lindsten, Leo. 1976: Realismin kasvot. Porvoo.
- Lindström, Aune. Mitä "ismit" ovat? 4/1947.
- Lintinen, Jaakko. 2001. Taide hidas, elämä lyhyt. Merkintöjä kuvataiteen tapahtumiin 1960- ja 1970-luvuilta. Tampere.
- Lsuo [Antti Lampisuo]. Hartman & Lehtinen. Turun Ylioppilaslehti 27.4.1962.
- Lucie-Smith, Edward. 1972. Movements in Art since 1945. London.
- Lucie-Smith, Edward. 1977. Taide tänään, abstraktista ekspressionismista hyperrealismiin. Porvoo.
- Luukas. Ars 1961 Helsinki, Seikkailu taidenäyttelyssä. Elanto 22/1961.
- Lyotard, Jean-Francois. Presenting the Unpresentable: The Sublime. Artforum vol. XX. No 8, April, 1982.
- Lyotard, Jean-Francois. Ylevä ja avantgarde. Taide 2/1985.
- Lyotard, Jean-Francois. 1986a. Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? Teoksessa Moderni/ Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun. Suomentaja Martti Berger. (toim.) Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisuja 44. Jyväskylä.

- Lyotard, Jean-Francois. 1986b. Ylevä ja avantgarde. Teoksessa *Moder- ni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun.* (toim.) Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Jyväskylän.
- Lyotard, Jean-Francois. 1991. *Re-Writing Modernity.* Teoksessa Jean-Francois Lyotard. *The Inhuman, Reflections on time.* Cambridge: Polity Press.
- Lyy, Juhani. *Veistostanssi.* Viikkosanomat 4.2.1966.
- Mathieu, Georges. 1963. *Au-delà du Tachisme.* Paris.
- Matisse, Henri. *Apollon, Theodor Ahrenbergin kokoelma.* Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli 10.12.1957–6.1.1958. Helsinki 1957.
- Mellais, Maritta. 2003. *Taiteellista vapautta vai vapaata taidetta? 1960-luvun "vapaan" kuvataiteen provokatiivista tarkastelua.* Teoksessa *Arkinen kumous. 1960-luvun toinen kuva.* (toim.) Matti Peltonen, Vesa Kurkela ja Visa Heinonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Metsola, Satu. 2002. *Valoon kätkeyt kasvot. Näyttelykirjassa Valon syleilyssä. Sigrid Schauman 1877–1979.* (toim.) Selma Green. Jyväskylä.
- Meyer, Raimund. 1994. "Dada ist gross, Dada ist schön. Zur Geschichte von Dada Zürich". Teoksessa *Dada in Zürich. Sammlungsheft II Kunsthau Zürich.* Redaktion Hans Bollinger, Guido Magnaguagno, Raimund Meyer ja Elisabeth Raabe. Painettu Sveitsissä. (Alkuteos julkaistu 1985).
- Meyers, Daavid. 1961. *Robert Rauschenberg.* Näyttelyjulkaisu. Daniel Cordier'n galleria. Ei painopaikkaa.
- Millet, Catheriné. 1987. *L'art contemporain en France.* Paris.
- Moottorisaha yhtä hyvä kuin pensselikin. *Turun Sanomat* 18.4.1962.
- Morris, Frances. 1993. *Introduction & The Artists.* Näyttelyjulkaisussa *Paris Post War, Art and Existentialism 1945–55.* Tate Gallery. London.
- Moszynska, Anna. 1990. *Abstract Art.* London: Thames and Hudson.
- Mundy, Jennifer. 2001. *Surrealism, Desire Unbound.* Näyttelyjulkaisu. London: Tate Publishing.
- Munro, Thomas. 1970. *Form and Style in the Arts.* Cleveland.
- Munsterberg, Hugo. 1965. *Zen & Oriental Art.* Painettu Japanissa.
- Mykiö. *Sattui Silmiin.* Kauppalehti 4.10.1962
- Mykiö. *Sattui silmiin.* Kauppalehti 8.11.1961.
- Nadeau, Maurice. 1989. *The History of Surrealism.* (transl.) Richard Howard. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge. (Alkuteos julk. 1945).
- Niinivaara, Seppo. *Amerikkalaista nykytaidetta.* *Ylioppilaslehti* 22.1.1954
- Niinivaara, Seppo. 1959. *Näyttelykausi 1958–1959.* *Suomen taide. Vuosikirja 1958–1959.* (toim.) K. Koroma et al. Porvoo.
- Niinivaara, S. [Seppo] Mauno Hartman. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 6.12.1960.
- Niinivaara, Seppo. *Näyttelykatsaus.* *Taide* 1/1968.
- Niinivaara, Seppo. *Unto Koistinen Hämeenlinnan Taidemuseossa.* *Taide* 2/1968.
- Niinivaara, Seppo. *Vapaudestaan iloitsevat muodot.* *Taide* 6/1972.

- Nikula, Riitta. 1987. Ismo Kajander – avantgardisti tästä maailmasta. Marathon. Näyttelyjulkaisu. Pohjoismainen taidekeskus & Porin taidemuseo. Porin taidemuseon julkaisuja. Pori.
- Nittve, Lars. (red.) 1988. Pablo Picasso. Näyttelyjulkaisu Moderna Museet. Udevalla 1988.
- Nummi, Lassi. Aikamme kuvajainen taiteen virrassa. Jälkimmäisiä Ars 1961 Helsinki näyttelyn johdosta. Kauppalehti 25.11.1961.
- Nykymaailman muotokuva, Ars- 61 Helsingin Ateneumissa. Viikko Sanomat 13.10.1961.
- O. B. Ars-1961 Näyttely II, Karjala 2.11.1961.
- O. L. [Osmo Laine]. Kauko Lehtinen. Turun Sanomat 18.11.1961.
- O. O-n. [Onni Okkonen]. Ranskalainen näyttely Ateneumissa, Uusi Suomi 19.3.1927.
- O. O-n. [Onni Okkonen]. Taidenäyttelyt. Professori Järfelt – Ester Helenius – Wäinö Aaltonen. Uusi Suomi 19.9.1929.
- O. V- jä. [Olavi Veistjä]. Italian nykytaidetta Tampereella. Aamulehti 12.11.1961.
- O.Z. [Ola Zwegyberg]. Elga Sesemanns utställning. Aftonposten 26.3.1945.
- O. Z. [Ola Zwegyberg]. Modern skulptur. Hufvudstadsbladet 18.9.1955.
- Ojanperä, Riitta. 2006. Onko kanto taidetta? Näyttelyjulkaisussa Onko kanto taidetta? 1950- ja 1960-lukujen taidetta Ateneumin kokoelmista. (toim.) Riitta Ojanperä, Siina Hälikkä. Helsinki.
- Okkonen, Onni. 1944. Mihin suuntaan. Suomen taiteen vuosikirja 1944. (toim.) L. Wennervirta ja Y. A. Jäntti. Porvoo.
- Osborne, Harold. (ed.) 1981. The Oxford Companion to Twentieth Century Art. Oxford: Oxford University Press.
- Otso Karpakka ja Kauko Lehtinen seinämaalauskilpailun voittajat. Uusi Aura 6.3.1958.
- P.A. e. Uusi turkulainen taiteilijaryhmä Pro Arte. Satakunnan Kansa 19.11.1933.
- Paavolainen, Olavi. 2002. Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita. Viborg, Tanska. (Alkuteos julk. 1929).
- Paavolainen, Olavi. Kaupunki tulee... Wäinö Kunnaksen muistonäyttelyn johdosta. Tulenkantajat 3/ 1930.
- Pajastie, Eila. Hajonnut kosmos. Kaunis koti 6/1961.
- Pariisin nykytaidetta 11.1.-27.1.1952. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli. Järj. Nykytaide r.y. Helsinki.
- Partsch, Susanna. 2006. Paul Klee 1879–1940. Painettu Saksassa.
- Passoni, Aldo. 1972. Pour une poétique du rachat. Alberto Burri. Näyttelyjulkaisu. Musée National d'Art Moderne. Paris.
- Peippo, Antti. Maalaamallakin! Ylioppilaslehti 13.3.1964.
- Peippo, Antti. Visuaalisuuden rikkaus. Ylioppilaslehti 11.4.1965.
- Peltola, Leena - Istvan, Rácz. 1977. Suomen taidetta 1945–75. Helsinki, Keuruu.
- Peltola, Leena. 1986. Uneksittu ja ajateltu maailma. Otto Mäkilän taiteilijantie. Näyttelyjulkaisussa Otto Mäkilä 1904-1955. Turun Taidemuseo 4.10.–

- 23.11.1986. Turun Taideyhdistyksen 91. vuosinäyttely. (toim.) Erik Bergh, Päivi Hovi. Ei painopaikkaa.
- Peltola, Leena. 1989. Maaliskuulaisten toimintaa. Näyttelyjulkaisussa Maaliskuulaiset ja 60-luku. (toim.) Ilona Anhava. Näyttelyn järj. Suomen Taideyhdistys 11.3.-9.4.1989. Helsingin Taidehalli. Ei painopaikkaa.
- Peltonen, Matti. 2003. Runouden arkistuminen. Teoksessa Arkinen kumous, suomalaisen 60-luvun toinen kuva. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Jyväskylä.
- Pfäffli, Heidi. 1994. Wäinö Aaltonen 1894-1966. Näyttelyjulkaisussa Wäinö Aaltonen 1894-1966. (toim.) Heidi Pfäffli. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja nro 10. Turku.
- Pietilä, Reima. 1959. Viimeksi tulleista äärimmäiset. Suomen Taide. Vuosikirja 1958-1959. (toim.) K. Koroma et al. Porvoo.
- Poggioli, Renato. 1968. The Theory of Avant-Garde. (transl.) G. Fritzgerald. Cambridge: The Balknap Press of Harvard University Press. (Alkuteos Teoria dell'arte d'avanguardia julkaistu 1962).
- Polcari, Stephen. 1999. Abstract act. Expressionism and the Modern Experience. Painettu Amerikassa.
- Pollard, Clare. 2006. Zenmind, the development of Zen Buddhism. Näyttelyjulkaisussa Zenmind, Zenbrush, Japanese ink paintings from the Gitter-Yelen collection. Painettu Australiassa.
- Primitivet liv för förlänger konstnärns Paris-vistelse. Nya Pressen 22.7.1949.
- Pyhtilä, Marko. 1999. Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Porvarillisen kulttuurin raunioilla eli länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä. Helsinki.
- R. K. Kauko Lehtisen näyttelyllä menestystä pääkaupungissa. Turun Päivälehti 17.3.1964.
- Ragon, Michel. 1969. Vingt-cinq ans d'Art vivant. Paris.
- Rajakari, Päivi. 2002. Valon syleilyssä. Sigrid Schauman 1877-1979. (toim.) Selma Green. Jyväskylä.
- Rakitin, Vasili. 1996. Yksin sotien kentällä. Näyttelyjulkaisussa Costakis-kokoelmat. Venäläistä avantgardetaidetta 1910-1930. (toim.) Ilkka Karttunen. Sara Hildénin taidemuseo 7.9.1996-1.1.1997. Helsinki.
- Ranskan nykyaikaista taidetta. Toukokuu 1947. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli.
- Ratcliff, Walter. 1991. Ways to be. Teoksessa Breakthroughs, Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950-1990. (ed.) John Howell. New York: Rizzoli.
- Rauschenberg, Robert. 1961. Näyttelyjulkaisu. Galerie Daniel Cordier. Ei painopaikkaa.
- Rautio, Pessi. Suomen Picasso Arsiakin rajumpi. Nyt viikkoliite. Helsingin Sanomat 31.1.-6.2. 1997.
- Reijonen, Tuuli. Näyttelykierros. Helsingin Sanomat 11.3.1964.
- Reijonen, Tuuli. Näyttelykierros. Helsingin Sanomat 6.4.1965.
- Reinikainen, Raimo. 1974. 60-luvun muutos. Näyttelyjulkaisussa Realismi I. Suomen Taideakatemia 50/1974. Helsinki.

- Reitala, Aimo. 1982. Kuvataide. Teoksessa Suomen Kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika. Porvoo.
- Remy, Michel. 1987. Surrealismen voimalinjat. Näyttelyjulkaisussa Surrealismi – Surrealism. Taidekeskus Retretti 16.5.–13.9.1987. (toim.) Antero Kare. Punkaharju: Retretti.
- Restany, Pierre. 1960. Lyrisme et abstraction. Milano.
- Restany, Pierre: Bildens kris. Konstrevy 2/1968.
- Restany, Pierre. 1970. Valkoinen kirja. Suomentaja. J. S. Helander. Porvoo.
- Restany, Pierre, Le Nouveau Réalisme. Flash Art, 105. December 1981–January 1982.
- Restany, Pierre. 1986. Préface pour l'exposition *A 40 au-dessus de Dada*, galerie J. Paris, 17 mai juin 1961. Texte considéré comme le Deuxième Manifeste de Pierre Restany. Näyttelyjulkaisussa 1960 Les Nouveaux Réalistes. Redaktion der deutschen Katalogfassung Hans-Jürgen Buderer, Manfred Fath, Dieter Schwarz. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa.
- Restany, Pierre. 1986. Les Nouveaux Réalistes. Näyttelyjulkaisussa 1960 Les Nouveaux Réalistes. Redaktion der deutschen Katalogfassung Hans-Jürgen Buderer, Manfred Fath, Dieter Schwarz. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa.
- Restany, Pierre, 1991. Modern Nature. Teoksessa Breakthroughs, Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950-1990. (ed.) John Howell. New York: Rizzoli.
- Réveillaud, Chabert & Noëlle-Lecombe, Sylvain. 1986. Künstlerbiographien. Näyttelyjulkaisussa 1960 Les Nouveaux Réalistes. Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Éditions Paris- Musées et Société des Amis du Musée d'art moderne. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa.
- Rhodes, Coli. 1997. Primitivism and Modern Art. Singapore: Thames and Hudson.
- Richter, Hans. 1978. Dada Art and Anti-Art. London. (Alkuteos julk. 1965).
- Ringbom, Sixten. 1970. The sounding Cosmos: a study in the spritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting. Åbo.
- Ringbom, Sixten. 1984. Turkulaistaiteen omaleimaisuus. Turun Taiteilijaseura 1924–1984. (toim.) Maaria Ermala, Hannu Konola, Hannu Naski. Turku.
- Rose, Barbara. 1967. American Art Since 1900, A Critical History. London: Thames and Hudson Ltd.
- Rosenberg, Harold. 1967. Collective, Ideological, Combative. Teoksessa Thomas B. Hess & John Ashbery (ed.) 1968. Avant-Garde Art. London: Collier-Macmillan Ltd.
- Rosenberg, Harold. 1970. The American Action Painters, The Tradition of the New. London.
- Rosenstock, Laura. 1982. De Chirico's influence on the Surrealists. Näyttelyjulkaisussa De Chirico. (ed.) William Rubin. New York: The Museum of Modern Art.
- Routio, I. A., Kauneus on kiellettyä. Kauppalehti 10.4.1965.
- Routio, I. A., Taidehallin maaliskuulaiset. He muuttivat Suomen taiteen mitta-kaavan. Uusi Suomi 23.3.1989.

- Rubin, S. William. 1968. Dada, Surrealism, and Their Heritage. Näyttelyjulkaisu. The Museum of Modern Art, New York 27.3.–9.6.1968. Berlin: The Museum of Modern Art, Brüder Hartmann.
- Rudenstine, Zander, Angelica. 1984. George Costakis-kokoelma. Venäläistä avantgardea George Costakis kokoelmasta 15.6.–30.9.1984. Kokoelma-julkaisu. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisu 13. (toim.) Marja-Liisa Bell, Teija Mononen-Honkanen, Katriina Salmela-Hasán. New York: The Solomon R. Foundation, cop. 1981.
- Runoseminaari 29.–30.9.1962. 60-luvun runouden merkeissä. 1963. (toim.) Turun kirjailijat. Turku: Kustannusliike Tajo.
- Ruohonen, Johanna. 2006. Hilikka Toivola ja Otso Karpakka turkulaisessa modernismissa. Näyttelyjulkaisussa Hilikka Toivola & Otso Karpakka, Yhdessä elettyä, tillsammans upplevt. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja nro 50. (toim.) Susanna Hujala. Keuruu.
- Ruotsin nykyaikaista taidetta 14.4.–6.5.1945. Näyttelyjulkaisu. Helsingin taidehalli. Helsinki 1945.
- S. T. [Sisko Tuominen]. Erikoislaatuisen kiinnostava näyttely Taidemuseoon. Turun Päivälehti 15.4.1962.
- Saari, Lars. 1982. Turun taiteilijaseuran freskokurssien 1957/59 maalaukset Turun maalariammattikoulussa sekä maalausten yhteys kahteen traditioon Suomen taiteessa. Turun kaupungin historiallinen museo. Vuosijulkaisu 1980. (toim.) Knut Drake et al. Turku.
- Saarikivi. Ole Kandelin. Helsingin Sanomat 9.11.1951.
- Saarikivi, S[akari]. Konkreettista realismia, Helsingin Sanomat 14.10.1956.
- Saarikivi, Sakari. 1957. Näyttelykausi 1956–1957. Suomen taide. Vuosikirja 1956–1957. (toim.) Alf Krohn et al. Porvoo.
- Saarikivi, Sakari. 1958. Näyttelykausi 1957–58. Suomen Taide. Vuosikirja 1957–1958. (toim.) Alf Krohn et al. Porvoo.
- Saarikivi, Sakari. Taiteilijain 65. vuosinäyttely Helsingin Sanomat 31.1.1960.
- Saarikivi, Sakari. Viikon taidenäyttelyitä 27.10.1960.
- Saarikivi, S[akari]. Eila Hiltusen hitsattuja veistoksia. Helsingin Sanomat 11.12.1960
- Saarikivi, S[akari]. Klee ja Bauhaus. Suomen Taide. Vuosikirja 1961. (toim.) Taisto Ahtola et al. Porvoo.
- Saarikivi, Sakari. Viikon taidenäyttelyitä. Helsingin Sanomat 27.1.1961.
- Salama, Hannu. 1975. Pentti Saarikoski. Legenda jo eläessään. Porvoo.
- Sandström, Sven. 1971. Levande konst genom tiderna. Det moderna skedet. Stockholm.
- Sarajas-Korte, 1959. Taisteleva ekspressionismi. Suomen Taide. Vuosikirja 1958–1959. (toim.) Olli Valkonen et al. Porvoo.
- Sarajas-Korte, Salme. Uudesta tilanteesta. Taide 4/1966.
- Sarajas-Korte, Salme. 1980. Romantiikan paluu. Näyttelyjulkaisussa Kokeileva 60-luku. Suomen Taideakatemian näyttely- ja tiedotusosasto 65/1980. Helsinki.

- Sarajas-Korte, Salme. 1998. Ellen Thesleff mellan 1890-1915. Näyttelyjulkaisussa Ellen Thesleff. Ateneumin Taidemuseo. Helsinki.
- Sartre, Jean-Paul. 1965. Eksistentialismi on humanismia. Esseitä I. Keuruu.
- Saura, Antonio. 1986. The painted image. Selections from catalogue by the Antonio Machon Gallery, Madrid 1983. Double Figures: Saura, Arroyo, Sicilia, Barceló. Näyttelyjulkaisu. (ed.). Santiago Saavedra. Madrid.
- Scahauman, Sigrid. Form och färg, Elga Sesemanns debututställning. Nya Presen 20.3.1945.
- Sederholm, Helena. 1996. Vallankumouksia norsunluutornissa: modernismin synnystä avantgarden kuolemaan. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisusarja no. 37. Jyväskylä.
- Seitz, C. William, 1961. The Art of Assemblage. Näyttelyjulkaisu. New York: The Museum of Modern Art.
- Seppälä, Pertti. 1990. Maalaustaide. Teoksessa Kiinan kulttuuri. (toim.) Tauno-Olavi Huotari ja Pertti Seppälä. Keuruu.
- Seupher, Michel. 1958. A Dictionary of Abstract Painting. London: Methuen & Co.
- Sevänen, Erkki. 1991. Metodiset jälkisanat. Teoksessa Taide modernissa maailmassa, Taiteensosiologiset teorit Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin. (toim.) Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma, Risto Turunen. Helsinki.
- Shapiro, Daavid & Cecile. 1977. Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting. Teoksessa Francis Frascina (ed.): Pollock and After: The Critical Debate. London: Paul Chapman Publishing Ltd.
- Siivonen, Timo. 1992. Avantgarde ja postmodernismi. Itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiossa. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 33. Jyväskylän yliopisto.
- Siltavuori, Eeva. Turun nuoret realistit. Taide 5/1976.
- Sinisalo, Soili. Kauko Lehtinen - viivan surrealistinen käyttäjä. Aamulehti 10.11.1967.
- Sinisalo, Soili. 1974. Suomalainen uusrealismi 1960-luvulla. Näyttelyjulkaisussa Realismi - Realism I. Suomen Taideakatemia 50/1974. Helsinki.
- Sinisalo, Soili. 1980. Aiheita ja toteutuksia. Erik Enrothin tuotantoa 1940- ja 1950-luvuilta. Näyttelyjulkaisussa Erik Enrothin maalauksia, piirustuksia ja grafiikkaa Sara Hildénin säätöön kokoelmista. (toim.) Timo Vuorikoski, Marjatta Saari, Ulla Huhtamäki. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 3. Tampere.
- Sinisalo, Soili. 1983. Mauno Markkula. Näyttelyjulkaisussa Ekspressionisteja 1940-luvulla. Suomen taideakatemia 73/1983. Helsinki.
- Sinisalo, Soili. 1985. Keskustelutuokio Juhani Harrin kanssa Helsingissä 5.6.1985. Näyttelyjulkaisussa Taidemaalaria tapaamassa. Suomen taideakatemia 79/1985.
- Sinisalo, Soili. 1990. Kuvataidetaide 1960-luvulla. Ars 6. Suomen taide. Päätoimittaja Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Sinisalo, Soili. 2005. Hallen ja Tivan tarina. Modernistit Sulho Sipilä ja Greta Hällfors - Sipilä. (toim.) Sirpa Westerholm. Jyväskylä.

- Smith, Bradley. 1971. *Japan, A History in Art*. Tokyo: A Gemini Book, distributed on Japan by Weatherhill Inc.
- Smith F. Owen. 1993. *Fluxus: A Brief History and Other Fictions*. Näyttelyjulkaisussa *In the Spirit of Fluxus*. (ed.) Janet Jenkins. Minneapolis, MS: Walker Art Center.
- Sogen, Omori, Terayama, Katsujo. 1983. *Zen and The Art of Calligraphy. The essence of sho*. Painettu Englannissa: Routledge & Kegan Paul.
- Sprocatti, Sandro. 1992. *Informalismi. Opas taiteen maailmaan. Länsimainen taide. Varhaisrenessanssista nykypäivään. Painettu Italiassa*.
- Stark, Laura. 2006. Pitkospuita modernisaation suolle. Teoksessa *Modernisaatio ja kansan kokemus Suomessa 1860–1960*. (toim.) Hilikka Helsti, Laura Stark ja Saara Tuomaala. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Stewen, Riikka. 2003. Keskipäivän aave. Toisten tilojen, rakkauden ja tavoittamattomuuden teemoja nykytaiteessa. Näyttelyjulkaisussa *Yöjuna, Surrealistisia reittejä Kiasman kokoelmiin*. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 87. (toim.) Raisa Laurila-Hakulinen. Keuruu.
- Stevens, John. 2006. *Zenbrush, the development of Zen art*. Näyttelyjulkaisussa *Zenmind, Zenbrush, Japanese ink paintings from the Gitter-Yelen collection*. Painettu Australiassa.
- Stoullig, Claire & Bompuis, Catherine. 1982. *Bibliographie, Une vie, éléments et documents*. Näyttelyjulkaisussa *Jackson Pollock. Coordination du catalogue Daniel Abadie*. Centre Georges Pompidou, Musée national l'art moderne. Painettu Ranskassa.
- Suhonen, Pekka. Jaakko Somersalo – punaisia maalauksia, uuden etsintää informalismin tiellä. *Uusi Suomi* 5.3.1961.
- Suhonen, Pekka. 1965. *Maaliskuulaiset, martianerna, ny finsk konst*. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehalli 11.3.–22.3.1964. Pitäjänmäki.
- Suhonen, Pekka. 1978. *Kuvataiteemme vaiheita 1954–60*. (toim.) Seppo Niinivaara. Taidehalli 78. Helsinki.
- Sundell, Dan. *Utställningsronden*. *Hufvudstadsbladet* 1.11.1975.
- Sundell, Dan. *Intryck uttryck*. *Hufvudstadsbladet* 13.4.1979.
- Suominen, Jaakko. 2003. *Tiedon kumous – kansalaiset ja ATK*. Teoksessa *Arkinen kumous, suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Jyväskylä.
- Susiluoto, Ahti. *Tämän vuosisadan valo: Ars 61 avattu*. *Ylioppilaslehti* 20.10.1961.
- Suvioja, Mika. *Näyttely Helsingissä. Runsaat kuvakertomukset*. *Etelä-Suomen Sanomat* 15.10.1972.
- Suzuki, Daisetz.T., 1973. *Zen and Japanese Culture*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Suzuki, Daisetz,T., 1985. *Essays in Zen Buddhism, Second Series*. (ed.) Christmas Humphreys. Essex: Anchor Brendon Ltd. (Alkuteos julk. 1953).
- Suzuki, Daisetz, T., 1988. *In Introduction to Zen Buddhism*. (ed.) Christmas Humphreys. Essex: Anchor Brendon Ltd. (Alkuteos julk. 1949).

- Suzuki, Daisetz, T., 1990. *The Zen Doctrine of No-Mind*. (ed.) Christmas Humphreys. Guernsey, Channel Islands: The Guernsey Press Co. Ltd. (Alkuteos julk. 1949).
- Sydhoff, Beate. *Bildkonsten i Norden del V. Vår egen tid*. Prisma. Lund 1973.
- Söderberg, Lasse. 1997. Tretton proleptiska stycken om Antonio Saura. Näyttelyluettelossa Antonio Saura, *Imagina 1956–1997*. Malmö Konsthalle. (red.) Anna Holmbom. *Painettu Malmössä*.
- T. K-nen., [Tapani Kovanen]. Näyttelykatsaus. Kauko Lehtinen. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 3.10.1962.
- Taidenäyttelyn avaus ja sävellyksen kantaesitys. *Hämeen Kansa* 3.3.1963.
- Taiteilijat mestari Cézannea tutkimassa. *Helsingin Sanomat* 18.12.1954.
- Tanskan nykytaidetta 13.4.-5.1.1946. Näyttelyluettelo Helsingin taidehalli 1945.
- Tapié, Michel. 1952. *Un Art autre*. Paris.
- Tarna, Jussi. Näyttelyt. *Ylioppilaslehti* 9.12.1960.
- Tisdall, Caroline, Angelo Bozzolla. 1993. *Futurism*. London: Thames and Hudson.
- Tuovinen, Anna. 1994. Japanilainen kuva ja tila, Kalligrafia ja maalaustaide: Kahden ulottuvuuden tila. Teoksessa *Japanilainen kulttuuri*. (toim.) K. Fält et al. Keuruu.
- Tuominen, Maila-Katriina. Piirtäjän kuvakartat. *Aamulehti* 28.12.1972.
- Türkis, Annabelle, 2005. Richard Huelsenbeck. *Manifeste*. Julkaisussa *Dada*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Uexküll, Petra. Romun arvo on noussut. *Ilta-Sanomat* 14.10.1961.
- Uexküll, Petra. *Ars 1961* Helsinki. *Ilta-Sanomat* 24.10.1961.
- Uexküll, Petra. Kuvataide. Kauko Lehtinen. *Ilta-Sanomat* 27.9.1962.
- Uexküll, Petra. Agoran kolmas. *Ilta-Sanomat* 22.10.1963.
- Uexküll, Petra. Avajaisyleisö ei ainakaan nauranut. *Ilta-Sanomat* 9.5.1964.
- Uexküll, Petra. Hiljaisuudessa oli kypsymässä lupaava maalari. *Ilta-Sanomat* 9.5.1964.
- Uexküll, Petra. Ilmapallopeika. *Ilta-Sanomat* 6.4.1965.
- V. A. Uusi turkulainen taiteilijaryhmä. *Satakunnan Kansa* 19.11.1933.
- V. K- la. Nykytaidetta Turun Taidemuseossa. *Uusi Päivä* 13.4.1962.
- Valavuori, Olavi. 1961. Katsaus näyttelykauteen 1960–61. *Suomen taide*. (toim.) Taisto Ahtola et al. Porvoo.
- Waldberg, Patrick. 1978. *Surrealism*. London. (Alkuteos julk. 1965).
- Waldman, Diane. 1977. *Joseph Cornell*. New York.
- Waley, Arthur. 1959. *Zen Buddhism and Its Relation to Art*. London: Lowe and Brydone (Printers) Ltd.
- Valkonen, Markku. Piirtämisen intohimo. *Helsingin Sanomat* 17.9.1972.
- Valkonen, Markku. 1985a. Anita Snellman. Vastakohtien aika. *Suomen ja maailman taide* 5. (toim.) Markku Valkonen, Olli Valkonen. Porvoo.
- Valkonen, Markku. 1985b. Åke Mattas. Vastakohtien aika. *Suomen ja maailman taide* 5. (toim.) Markku Valkonen, Olli Valkonen. Porvoo.
- Valkonen, Markku. 1986. Muutosten tahto 60-luvulta nykypäivään. *Suomen ja maailman taide* 6. (toim.) Markku Valkonen, Olli Valkonen. Porvoo.

- Valkonen, Markku. Kuvat. Helsingin Sanomat 30.8.1986.
- Valkonen, Markku. Maaliskuulaisten 60-luku on säilyttänyt vetovoimansa. Helsingin Sanomat 19.3.1989.
- Valkonen, Markku. 1995. Kauko Lehtinen - taiteen astronautti. Näyttelyjulkaisussa Kauko Lehtinen. Toimituskunta Kauko Lehtinen, Anja Lehtinen, Erja Pusa, Christian Hoffmann. Turun Taidemuseon julkaisuja 1/1995. Turku.
- Valkonen, Markku. Vapauteen tyrkkijät. Helsingin Sanomat 5.9.2004.
- Valkonen, Markku. 2007. Seinä - muisti - läsnäolo. Näyttelyjulkaisussa Antoni Tapias. Emma-Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 10/2007. (toim.) Markku Valkonen, Ilkka Karttunen, Heljä Delcos ja Tiina Penttilä. Espoo: Emma.
- Valkonen, Olli. Kauko Lehtinen. Helsingin Sanomat 14.10.1961.
- Valkonen, Olli. Ars 1961, II, Ecole de Paris. Helsingin Sanomat 29.10.1961.
- Valkonen, Olli. Näyttelykatsaus. Kauko Lehtinen Helsingissä. Yksityisnäyttely Pinxissä. Helsingin Sanomat 27.9.1962.
- Valkonen, Olli. Suomen hauskin taidenäyttely. Kauko Lehtinen ja Mauno Hartman Hämeenlinnassa. Helsingin Sanomat 11.3.1963.
- Valkonen, Olli. Kuvataidetta Helsingissä. Aamulehti 22.3.1964.
- Valkonen, Olli. 1969. Hietanen Reino; teoksia 60-luvulta. Näyttelyjulkaisu Hämeenlinnan Taidemuseo 24.10.- 9.1.1969. Helsinki.
- Valkonen, Olli. 1973. Maalaustaiteen murros 1908-1914, Uudet suuntaukset maalaustaiteessa, taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa. Jyväskylä.
- Valkonen, Olli. 1978. 50 vuotta kritiikin virtaa. Toivemuseo 1928-1978. Näyttelyjulkaisu. Helsingin Taidehallin juhlanäyttely. Helsingin Taidehalli.
- Valkonen, Olli. 1998a. Olavi Paavolainen ja kuvataide. Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriitikkoja, taide- elämän vaikuttajia ja valistajia. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Valkonen, Olli. 1998b. Wassily Kandinskyn varhaiset kosketukset Suomeen. Näyttelyjulkaisussa Kandinsky. (toim.) Ilkka Karttunen, Valerie Vainonen. Taidekeskus Retretti 4.6.- 30.8.1998. Helsinki.
- Valkonen, Olli. 2000. Modernismin 50-luku. Näyttelyjulkaisussa 1950-luku, vapautumisen aika. (toim.) Tuukkanen Pirkko, Valjakka Timo. Helsinki.
- Vallier, Dora. 1984. Taiteen sisäkuvia. Keskusteluja Braquen, Légerin, Villonin ja Brancusin kanssa. Suomentaja Kimmo Pasanen (Alkuperäisteos L'intérieur de l'art julk.1982) Jyväskylä.
- Valorinta, Riitta. 1983. Kauko Lehtinen. Näyttelyjulkaisussa Kauko Lehtinen. (toim.) Marja Koivula, Kaarina Rissanen, Riitta Valorinta ja Timo Vuorikoski. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 17. Tampere.
- Valorinta, Riitta. 1986. Reino Hietanen. Näyttelyjulkaisu. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 26. Tampere.
- Vanhanen. Pirjo. Todellisuuden surrealistin teoksia Keravan taidemuseossa, Kauko Lehtinen on "Suomen paras piirtäjä". Keski-Uusimaa 18.1.1997.
- Vanni, Sam. Mitä olen Ateneumista saanut? Suomen Sosiaalidemokraatti 11.11.1961.

- Wataba, Minoru. 2000. Hatsuboku Sansui: Roiskemaalaustekniikka. Näyttelyjulkaisussa Zen-mestari Sesshû ja hänen seuraajansa. Japanilaista taidetta 1400-1800-luvuilta. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja nro 68. (toim.) Mikko Oranen. Helsinki.
- Vattimo, Gianni. 1989. Läpinäkyvä yhteiskunta. Suomentaja. Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Watts, W. Alan. 2002. Zen. Suomentanut Reijo Lehtonen. Keuruu.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Abstraktista maalausta. Suomalainen Suomi 3/1939.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Tienhaarassa. Taide 3/1945.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Nuorten näyttely. Uusi Suomi 10.10.1946.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Italian nykytaiteen näyttely. Uusi Suomi 10.5.1953.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Viikon näyttelyitä, Arvid Broms. Uusi Suomi 2.11.1953.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Kahden tyylikauden rajalla Venetsian Biennallessa. Uusi Suomi 3.7.1960.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. 1960. Kubismista informalismiin, Nykyhetken maalauksen historiaa ja tyylipiirteitä. Suomen Taide 1960. (toim.) Olli Valkonen. Porvoo.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Kauko Lehtisen näyttely. Uusi Suomi 13.10.1961.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Eurooppalainen modernismi Suomessa. Uusi Suomi 15.10.1961.
- Vehmas, E.J. [Einari Vehmas]. Espanjan nykytaiteen näyttely Jyväskylässä. Aamulehti 30.10.1961.
- Vehmas, E.J. [Einari Vehmas]. Kauko Lehtisen piirustuksia. Uusi Suomi 2.10.1962.
- Vehmas, E.J. [Einari Vehmas]. Viikon taidenäyttelyitä. Kauko Lehtinen. Uusi Suomi 15.3.1964.
- Vehmas, E. J. [Einari Vehmas]. Viikon taidenäyttelyitä. Uusi Suomi 11.4.1965.
- Vehmas, E.J. [Einari Vehmas]. Kauko Lehtisen pienoistöitä. Uusi Suomi 21.10.1970.
- Weitemeier, Hannah, 2001. Yves Klein 1928-1962. International Klein Blue. Painettu Saksassa.
- Wennervirta, Ludvig. Romanttis-mystillinen suunta taiteessamme. Taide 3/1945.
- Viatte, Germain. Paris, chemins de l'art et de la vie, 1937-1957. Näyttelyjulkaisussa Paris 1937 - création en France 1957. Centre Georges Pompidou 28.5.-2. 11.1981. Coordination du catalogue Annick Lionel-Marie, Marie-Claire Llopès, Michèle Thomas. Centre Georges Pompidou'n julkaisu. Painettu Ranskassa.
- Vieru, Elina, 1991. Ajatuksia Åke Mattaksen taiteesta. Näyttelyjulkaisussa Åke Mattas 1920-1962. Oulun taidemuseon julkaisuja 10. Oulu.
- Vieru, Elina, 2001. Åke Mattas. Maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa. Maalaustaide Suomessa. Pinx. (toim.) Anssi Mäkinen. Porvoo 2001.

- Viéville, Dominique. 1981. Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalités nouvelles 1946–1957. Näyttelyjulkaisussa Paris 1937 créations en France Paris 1957. Centre Georges Pompidou 28.5.–2.11.1981. Coordination du catalogue Annick Lionel-Marie, Llopès, Michèle Thomas. Centre Georges Pompidou julkaisu. Painettu Ranskassa.
- Vihanta, Ulla. 1987. Erik Enroth sodanjälkeisessä murroksessa. Näyttelyjulkaisussa Tunne ja äly. Suomen taideakatemia 82/1987.
- Vihanta, Ulla. 1988. Maalauksessa maailman rajat, Suomalaista modernismia 1956–61. Näyttelyjulkaisussa Maalauksen uusi kieli, suomalaista modernismia 1956–61. Suomen taideakatemia 85/1988. (toim.) Aune Jääskinen ja Ulla Vihanta. Helsinki.
- Vihanta, Ulla. 1992. Unelmaton uni, Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide. Helsingin Yliopiston Taidehistorian Laitoksen Julkaisuja XI. Helsinki.
- Vihanta, Ulla. 1993. Romanttis-mystisiä ja surrealistisia piirteitä 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa maalaustaiteessa. Näyttelyjulkaisussa Arvoituksellinen uni. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 2/1993. (toim.) Taina Lammassaari. Rauma.
- Vihanta, Ulla. 1994. Wäinö Aaltosen henkisestä sisällöstä. Näyttelyjulkaisussa Wäinö Aaltonen (1894–1966) (toim.) Heidi Pfäffli. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja nro 10. Turku.
- Vihanta, Ulla. 1998. Antero Rinne: individualismin ja subjektivisuuden puolustaja. Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriitikkoja, taide – elämän vaikuttajia ja valistajia. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Vihanta, Ulla. 2004a. Edwin Lydénin merkityksestä Turun taide-elämälle. Näyttelyjulkaisussa Ekspressionisti ja elämänfilosofi Edwin Lydénin (1879–1959) Moniääninen todellisuus. (toim.) Joanna Kurt. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja n:o 41. Keuruu.
- Vihanta, Ulla. 2004b. Reiter-ryhmän näyttely 14.2.–9.3.1914. Salon Strinberg, Helsingiläisen taidegallerian vaiheita. Kuvataiteen keskusarkisto 10. Helsinki.
- Villehartti, Veli. [Arvo Suominen]. Italialaiset informalistit panneet tuulemaan Turun Taidemuseossa. Turun Sanomat 30.9.1961.
- Villehartti, Veli. [Arvo Suominen]. Lehtisen ja Hartmanin taideteokset hämmästyttäneet Hämeenlinnalaiset. Turun Sanomat 9.3.1963.
- Wilson, Sarah. 1993. Paris Post War: In Search of the Absolute. Näyttelyjulkaisussa Paris Post War. Art and Existentialism 1945–55. Tate Gallery. London.
- Wilson, Sarah. 2002. Paris in the 1960s: Towards the Barricades of Latin Quarter. Näyttelyjulkaisussa Paris: Capital of the Arts 1900–1968. Royal Academy Publications. (ed.) David Breuer et al. Painettu Italiassa.
- Witkovsky, Matthew. 2006. Chronologie. Näyttelyjulkaisussa Dada. Coordination du catalogue Laurent Le Bon. Éditions du Centre Pompidou. Paris.
- Wood, Ernest. 1963. Zen Dictionary. London: Peter Owen. Ltd.

Vuorikoski, Timo, Hellandsjö, Karin.1997. Yves Klein. Näyttelyjulkaisu. Sara Hildénin taidemuseo 6.9.-23.11.1997. Vammala.

Yksityisnäyttely Pinxissä, piirustuksia. Suomen Sosiaalidemokraatti 30.9.1962.

Yli-Lassila, Jukka. "Todellisuus ei riitä taiteelle", Edwin Lydén vaikutti merkittävästi Turun modernismin syntyyn. Helsingin Sanomat 17.7.2004.

HENKILÖHAKEMISTO

- Aalto, Ilmari; 159, 176
 Aaltonen, Wäinö; 161, 162, 170
 Aarras, Raimo; 45, 48
 Adorno, Theodor W.; 16, 27, 28, 118
 Ahlgrén, Lauri; 131, 133, 140, 178
 Ahlgren, Olavi; 46
 Airio, Martti; 79, 136
 Ailio, Pentti; 97, 98, 100, 101
 Airila, Anna; 10
 Albers, Josef; 37
 Alechinsky, Pierre; 68, 111
 Alin, Esa; 153
 Allendy, Colette; 63, 145
 Allendy, René; 63
 Annala, Matti; 162
 Anttonen, Erkki; 159, 160
 Appel, Karel; 102, 111, 126
 Aragon, Louis; 36
 Aristoteles; 30
 Arman, Armand; 63, 119, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 155
 Arnason, Hjorvador Harvard; 192
 Arne, Tor; 153
 Arp, Hans; 36, 40, 63, 115, 117
 Artaud, Antonin; 63
 Asger, Jorn; 94, 126
 Atlan, Jean; 68
 Auvinen, Erkki; 45, 48, 150, 151
 Baj, Enrico; 102, 131, 133
 Ball, Hugo; 115
 Bateson, Gregory; 205
 Baudelaire, Charles; 143
 Bazaine, Jean; 65, 131
 Beauvoir, Simone de; 63
 Benjamin, Walter; 118, 119
 Berg, Erik; 58
 Bergson, Henri; 179
 Beuys, Joseph; 32, 125
 Bissière, Roger; 65, 106
 Blomstedt, Juhana; 132
 Bonnard, Pierre; 171
 Bonnfoi, Genviève; 65
 Botticelli, Sandro; 88
 Brancusi, Constantin; 150
 Braque, Georges; 67, 118, 141, 165, 203
 Brecht, George; 125
 Breton, André; 24, 25, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 48, 64, 125, 187
 Broms, Arvid; 48
 Bryen, Camille; 65
 Buñuel, Luis; 119
 Burnham, Jack; 126
 Burri, Alberto; 62, 68, 70, 77, 78, 81, 93, 128, 131, 133, 139, 142, 201
 Bürger, Peter; 16, 28, 29, 30, 117, 118, 198
 Bäck, Yngve; 131, 163
 Cage, John; 97, 122, 123
 Calder, Alexander; 60, 63, 68, 119, 147
 Camus, Albert; 63, 179
 Canogar, Rafael; 131, 172
 Capogrossi, Giuseppe; 131, 132
 Carlstedt, Birger J.; 48
 Cawén, Alvar; 159
 César (César Baldaccini); 65, 143, 145, 146
 Cézanne, Paul; 160, 171
 Chagall, Marc; 68, 159, 199
 Chiari, Charlotte; 125
 Chiari, Giuseppe; 125
 Chirico, Giorgio de; 36, 39, 40, 48, 53
 Christo (Javacheff); 143, 145, 146
 Clert, Iris; 63, 149
 Collin, Marcus; 159, 176
 Cooper, Douglas; 31
 Corbusier (Le Corbusier); 67
 Cordier, Daniel; 63, 64, 69, 80
 Corneille (Cornelis van Beverloos); 126
 Cornell, Joseph; 119, 155
 Crippa, Roberto; 134
 Csikszentmihaly, Mihaly; 141

- Dahlman, Helge; 163, 165
 Dalí, Salvador; 17, 36, 38, 39, 40, 53, 119
 Dausset, Nina; 63
 Degand, León; 64
 Delaunay, Sonja; 68
 Delaunay, Robert 68
 Delvaux, Paul; 40
 Demarco, Hugo; 66
 Derain, André; 67, 160
 Deschamps, Gérard; 143, 148
 Desnos, Robert; 119
 Dewey, Kenneth; 97
 Diehl, Gösta; 154, 168
 Dine, Jim; 119,124
 Doesburg, Theo van; 117
 Dominguez, Oscar; 39
 Donner, Otto; 96, 97
 Dotremont, Christian; 126
 Drouin, René; 63
 Dubuffet, Jean; 63, 64, 65, 75, 94, 105, 119, 128, 129, 131, 169, 192, 195
 Duchamp, Marcel; 14, 28, 32, 63, 64, 93, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 147 148, 155, 200
 Dufrene, Francois; 65, 120, 143, 144, 145, 146
 Dufy, Jean; 67
 Durand, Lucien; 64
 Edelfelt, Albert; 20, 135
 Ekelund, Ragnar; 159
 Éluard, Paul; 36
 Enckell, Rabbe; 176
 Engberg, Gabriel; 159
 Enroth, Erik; 131, 162, 163, 164, 165, 167
 Ensor, James; 163
 Enzensberger, Hans; 31
 Ernst, Max; 36, 37, 38, 39, 40, 116
 Eskola, Kalle; 10, 12, 45, 46, 51, 59, 167, 198
 Eskolin, Veikko; 154
 Estienne, Charles; 65
 Fabbri, Agenore; 134, 135
 Facchetti, Paul; 63
 Farreras, Francisco;131
 Fautrier, Jean; 63, 65, 75, 128, 131, 169, 187, 195
 Favén, Mauri; 107, 131, 135, 136, 140
 Feito, Luis; 68, 79, 84, 172, 173, 178
 Fiedler, Herbert; 68
 Filliou, Robert; 125
 Flint, Henry; 125
 Fontana, Lucio; 74, 87, 131
 Foster, Hal; 33
 Francesca, Piero della (Piero di Benedetto dei Francesca; 167
 Freud, Sigmund; 37, 186
 Gabo, Naum; 119, 147
 Gagarin, Juri; 80, 81, 113
 Gallen-Kallela, Akseli; 96, 135, 175, 176
 Genet, Jean; 63
 Giacometti, Alberto; 63, 68, 70
 Giotto (Bondone di); 49
 Glert, Iris;149
 Goethe, Johann Wolfgang von; 45, 161
 Gogh, Vincent van; 163, 165
 Goncalves, Nuno; 197
 Gorky, Arshile; 37, 40
 Gottlieb, Adolph; 187, 188
 Goya, Francisco de; 172
 Gréco, Juliette; 63
 Greenberg, Clement; 16, 25, 31, 123, 198
 Grippa, Roberto; 131, 134
 Grooms, Red; 124
 Grosz, George; 118
 Gruber, Francis; 63
 Grönvall, Sven; 162, 163
 Guéguen, Charles; 191
 Guggenheim, Solomon R.; 177
 Gulin, Åke; 85, 88
 Gunningham, Merce; 97, 123
 Haavikko, Paavo; 182
 Haavio, Martti; 182
 Hains, Raymond; 62, 63, 65, 66, 120, 142, 143, 145
 Haley, Jay; 205

- Hamshire, Suart; 197
 Harri, Juhani; 96, 154, 155, 156
 Hartman, Mauno; 16, 17, 91, 92, 93,
 94, 95, 96, 97, 99, 101, 106, 107,
 130, 137, 140, 152, 154
 Hartung, Hans; 68, 131, 187, 195
 Hausmann, Raoul; 31
 Hautamäki, Irmeli; 120
 Hayter, William, Stanley; 39
 Heartfield, John; 118
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich; 30
 Heikkilä, Erkki; 107, 131, 133, 137,
 140, 196
 Heinonen, Aarre; 162
 Helenius, Matti; 153
 Helenius, Simo; 153
 Helion, Jean; 63
 Hellaakoski, Aaro; 162
 Henriksson Harry; 10, 12, 45
 Herbin, Auguste; 68
 Hess, Thomas; 192
 Hienonen, Erkki; 153
 Hietanen, Reino; 107, 138, 139, 140,
 201
 Higgins, Dick; 124
 Hiltunen, Eila; 131, 133, 179
 Hintze, Bertel; 165
 Hofmann, Hans; 37
 Hulten, Pontus.; 147
 Hyttinen, Niilo; 153
 Häiväoja, Heikki; 107
 Hällfors-Sipilä, Greta; 159, 170
 Hämäläinen, Kauko; 153
 Jaakola, Alpo; 45, 48
 Jaakola, Jorma; 45, 151, 152
 Jallinoja, Riita; 182
 Jauhiainen, Oskar; 162
 Jean-Paul Riopelle; 32
 Johns, Jasper; 64, 122, 123, 150
 Jokinen, Leo; 153
 Kafka, Franz; 63
 Kaipainen, Unto; 10, 162
 Kaitavuori, Kaija; 18
 Kaivanto, Kimmo; 77, 107, 139, 140,
 201
 Kajander, Ismo; 96, 152, 154, 155,
 156, 184
 Kandelin, Ole; 48
 Kandinsky, Wassily; 63, 73, 159, 160,
 161, 185, 186, 187
 Kanerva, Aimo; 162, 163
 Kant, Immanuel; 30
 Kaprow, Allan; 123, 124
 Karjalainen, Tuula; 18, 180
 Karpakka, Otso; 12, 45, 46, 51, 151,
 167, 168, 199
 Kasulis, Thomas P.; 21
 Kivijärvi, Harry; 92, 107, 131, 137
 Kivilahti-Parland, Camilla; 113
 Klee, Paul; 36, 49, 58, 59, 88, 89, 90,
 102, 103, 185, 186, 198, 2001
 Klein, Yves; 12, 63, 65, 66, 72, 77,
 143, 144, 145, 148, 149, 156
 Kline, Franz; 195
 Koistinen, Unto; 163, 165
 Koivisto, Kullervo; 163
 Kooning, Willem de; 40, 111, 126,
 165, 169, 170, 171, 172, 192
 Koskinen, Harro; 153, 182
 Krohn, Eino; 156
 Krohn, Ernst; 162
 Kruskopf, Erik; 55, 107, 130, 177,
 180, 191, 203
 Kulo-vesi, Erkki; 132
 Kunnas, Väinö; 41, 159
 Kärkkäinen, Seppo; 153
 Laine, Osmo; 44, 81, 85, 86, 87,
 88, 110
 Lampisuo, Antti; 80, 83, 84
 Lansky, André; 65
 Laukkanen, Veikko; 48
 Lavonen, Ahti; 131, 133, 135, 136,
 137, 139, 140, 195, 196
 Le Parc, Julio; 66
 Léger, Fernand; 49, 63, 67, 144
 Lehtinen, Anja; 58, 104
 Lehtinen, Kauko; 9, 10, 11, 12, 13, 14,
 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 45, 47, 49,
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,

- 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 184, 185, 186, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209
- Lehto, Nikolai; 48
- Lenin, Vladimir; 182
- Lhôte, André; 160
- Lichtenstein, Roy; 150
- Linder, Marja-Liisa; 158
- Lindfors, Anton; 159
- Lindsten, Leo; 96
- Lindström, Aune; 48
- Linna, Väinö; 182
- Linnovaara, Juhani; 48, 179
- Liuhala, Ulla; 153
- Loeb, Pierre; 36
- Lucander, Anitra; 131
- Lucebert (Lucebertus J. Swaanswijk); 75, 111
- Lydén, Edwin; 12, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 151, 161, 162, 170, 180, 202
- Liotard, Jean-Francois; 16, 29, 30, 31, 33, 34
- Lönnberg, William; 159
- Maciunas, George; 32, 124
- Magnelli, Alberto; 131, 132
- Magritte, René; 17, 40
- Malevits, Kasimir; 22
- Malraux, André; 65
- Manessier, Alfred; 65, 106, 131, 132
- Mantegna, Andrea; 167
- Manzoni, Piero; 66
- Mao, Zedong; 187
- Marcoussis, Louis; 67
- Markkula, Mauno; 163, 166
- Marttinen, Tauno; 97, 100
- Marx, Karl; 182
- Masaccio (Tommaso Giovanni di Mone); 167
- Masson, André; 36, 40
- Mathieu, Georges; 63, 127, 144, 195, 196
- Matisse, Henri; 63, 159, 177
- Matta, Roberto; 36, 40, 133
- Mattas, Åke; 163, 164
- Mayrý, Marianne; 164
- Mether-Borgström, Ernst; 198
- Michaux, Henri; 64, 65, 126, 137, 195
- Millares, Manuel; 11, 68, 69, 81, 85, 142, 172, 173
- Minguzzi, Luciano; 131
- Miró, Joan; 17, 36, 39, 40,
- Modigliani, Amadeo; 165, 168, 169, 170
- Moholy-Nagy, László; 119, 147
- Moltzau, Ragnar; 177
- Monet, Claude; 171
- Moore, Henry; 47, 68, 102
- Morellet, Francois; 66
- Motherwell, Robert; 122
- Munch, Edvard; 163, 165, 167
- Munro, Thomas; 126
- Myntti, Eemu; 159, 162
- Mäkelä, Juho; 159
- Mäkilä, Otto; 12, 13, 18, 19, 36, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 88, 102, 103, 109, 151, 152, 161, 167, 180, 181, 198, 199, 202, 207, 209
- Mäkinen, Viljo; 45, 48, 152
- Mäntynen, Jussi; 162
- Nelimarkka, Eero; 159
- Newman, Barnett; 37
- Niemi, Maaria; 18, 195, 196
- Nieminen, Antti; 45
- Niinivaara, Seppo; 54, 92, 165, 204,
- Nitsch, Herman; 124
- Nordström, Lars-Gunnar; 154, 180
- Nummi, Lassi; 134
- Ojanperä, Heli; 46
- Okkonen, Onni; 41, 175
- Oldenburg, Claes; 119, 124
- Ono, Yoko; 125

- Onslow-Ford, Gordon; 39
 Oppenheim, Meret; 39
 Orre, Vieno; 45, 151
 Paalen, Wolfgang; 39
 Paavolainen, Olavi; 41, 117, 159
 Paik June Nam; 32, 125
 Pajastie, Eila; 135
 Paolozzi, Eduardo; 68, 69, 94
 Pasmore, Victor; 68
 Peippo, Antti; 102, 109
 Peltola, Leena; 46, 47, 92
 Peltonen, Matti; 182
 Péret, Benjamin; 36
 Pevsner, Atoine; 68
 Picabia, Francis; 63, 68, 115, 116, 119
 Picasso, Pablo; 11, 12, 13, 36, 39, 40,
 48, 49, 57, 58, 63, 67, 88, 89, 90,
 103, 104, 118, 156, 157, 165, 166,
 168, 169, 173, 196, 199, 201, 202
 Pietilä, Reima; 78, 179, 191.
 Poggioli, Renato; 16, 26, 27, 124
 Poliakoff, Serge; 65, 68, 106, 132, 181
 Pollock, Jackson; 13, 15, 37, 40, 57,
 58, 63, 64, 71, 72, 77, 82, 102, 105,
 126, 137, 138, 185, 187, 188, 192,
 196, 198
 Pullinen, Laila; 16, 107, 130, 140
 Pusa, Unto; 10, 154, 168
 Ragon, Michel; 64, 195
 Raittila, Tapani; 166
 Ranta, Viljo; 12, 45, 46, 47, 51, 199
 Rauschenberg, Robert; 14, 15, 62, 64,
 65, 68, 69, 70, 80, 83, 84, 91, 95, 96,
 97, 99, 119, 122, 123, 133, 150, 152,
 154, 199, 200
 Rautio, Pessi; 201
 Ray, Man; 36, 115, 116, 119, 147
 Raysse, Martial; 119, 143, 144
 Reijonen, Tuuli; 110
 Reinikainen, Raimo; 153
 Rembrandt (Rembrandt
 Harmenszoon van Rijn); 196
 René, Denise; 63, 147
 Restany, Pierre; 14, 66, 72, 142, 143,
 148, 149, 192
 Richier, Germaine; 63
 Richter, Edward; 163
 Richter, Hans; 117, 122
 Riikkala, Liisa; 12, 45, 46
 Riley, Terry; 97
 Rinne, Antero; 41, 43, 44
 Riopelle, Jean-Paul; 40, 63, 68
 Rissanen, Juho; 159
 Rivers, Larry; 150
 Rodtsenko, Aleksandr; 147
 Rosenberg, Harold; 31, 188, 192
 Rosenberg, Valle; 159
 Rosetti, Sylvano; 125
 Rossi, Carcia Horaico; 66
 Rotella, Mimmo; 65, 143, 144
 Rothko, Mark; 187, 188
 Rouault, Georges; 67, 163
 Routio, A. I.; 108, 109
 Roy, Pierre; 36
 Ruokokoski, Jalmari; 159, 163, 176
 Ruutsalo, Eino; 179
 Räsänen, Kauko; 131, 133, 140
 Saarikivi, Sakari; 130
 Saarinen, Yrjö; 163
 Saint Phalle, Niki de; 12, 14, 66, 72,
 77, 83, 95, 143, 144, 145, 148, 150
 Saint-Simon, Henry; 22
 Salama, Hannu; 182
 Sallinen, Tyko; 109, 158, 159, 162,
 163, 166, 167, 176
 Salmi, Max; 45, 48, 151
 Sandström, Sven; 169
 Santomaso, Giuseppe; 106, 131
 Sarajas-Korte, Salme; 153, 158, 162
 Sarkia, Kaarlo; 46
 Sartre, Jean-Paul; 41, 62, 63, 126, 127,
 179
 Sato, Key; 195
 Saura, Antonio; 14, 68, 111, 171, 172,
 173, 200
 Savolainen, Jorma; 20
 Schauman, Sigrid; 160, 166
 Schjerfbeck, Helene; 160, 161
 Schneeman, Carolee; 124

- Schwitters, Kurt; 64, 99, 115, 116,
117, 119, 123, 129
- Schöffner, Nicolas; 71, 148
- Seligman, Kurt; 39
- Sengai, Gibon; 190
- Serpan, Iaroslav; 63
- Servanes; 66
- Sesemann, Elga; 163, 166
- Sesshu, Tôyô; 193
- Seuphor, Michel; 192, 194
- Sievänen, Jaakko; 16, 107, 130, 131,
133, 140, 178, 184, 196, 201
- Sihtola, Jalo; 42
- Siivonen, Timo; 28
- Simonetti, Gianni-Emilio; 125
- Singier, Gustave; 132
- Sinisalo, Soili; 96, 137, 138, 139, 164
- Sipilä, Sulho; 41, 159
- Snellman, Anita; 165, 166
- Sobrino, Francisco; 66
- Somersalo, Jaakko; 137, 178
- Soulages, Pierre; 68, 69, 70, 106, 131,
139, 195
- Soupault, Philippe; 35, 187
- Soto, Jesus-Rafael; 147
- Spoerri, Daniel; 84, 125, 133, 143,
145, 146
- Stael, Nicolas de; 65, 68
- Stein, Joel; 66
- Stockhausen, Karl-Heinz; 91, 94
- Suhonen, Pekka; 108, 177
- Sundell, Dan; 201, 204
- Susiluoto, Ahti; 133
- Sutherland, Graham; 102
- Suvioja, Mika; 54
- Suzuki, Daisetz, T.; 21, 190
- Sydhoff, Beate; 196
- Säilä, Laila; 12, 45
- Tanguy, Yves; 17, 40
- Tapié, Michel; 63, 64, 65, 128, 129,
142, 169, 187
- Tàpies, Antoni; 11, 70, 85, 92, 128,
139
- Tapper, Kain; 92, 131, 133, 137, 140,
180
- Tarna, Jussi; 93
- Tharrats, Juan-Jose; 132
- Thesleff, Ellen; 158, 160
- Tinguely, Jean; 12, 14, 32, 60, 61, 62,
63, 65, 66, 68, 72, 77, 91, 95, 96,
119, 143, 145, 147, 150, 154, 156
184
- Tirronen, Esko; 107, 131, 133, 140,
178
- Tobey, Mark; 194
- Tohka, Sakari; 162
- Toivola, Hilikka; 12, 45, 46, 151, 198
- Tokkola, Lassi; 162
- Toulouse-Lautrec, Henri de; 163
- Tukiainen, Aimo; 107, 131, 133, 140
- Tuominen, Maila-Katriina; 201
- Tynys, Arvi; 162
- Tzara, Tristan; 23, 24, 115, 117
- Tättilä, Katri; 46
- Uexküll, Petra; 79, 80, 88, 110, 133
- Ultvedt, Per-Olof; 91
- Ungern, Ragnar; 10
- Unik, Pierre; 36
- Vaarula, Olavi; 45, 48, 125, 151
- Valavuori, Olavi; 136
- Valkonen, Markku; 52, 55, 78, 80, 83,
108, 140, 155, 166
- Valkonen, Olli; 87, 89, 97, 98, 99, 101,
103, 104, 133, 181
- Valorinta, Riitta; 52
- Waltari, Mika; 159
- Vanhanen, Pirjo; 55
- Vanni, Sam; 102, 131, 132, 133, 153,
180
- Wardi, Rafael; 131, 133
- Warhol, Andy; 120, 150
- Vasarely, Victor; 66, 131, 132, 154
- Vasarely, Yvral; 66
- Vattimo, Gianni; 16, 24, 30
- Watts, Alan W.; 21, 190, 205
- Watts, Robert; 125
- Vautier, Ben; 125
- Weckström, Marjatta; 131
- Vehmas, Einari J.; 41, 44, 54, 55, 82,
84, 85, 86, 89, 103, 106, 110, 111,

- 112, 114, 129, 130, 131, 133, 138,
166
- Veistjä, Olavi; 131
- Velázquez, Diego de; 132, 172
- Velde, Bram, van; 63
- Wennervirta, Ludvig; 166
- Wesselmann, Tom; 150
- Westerholm, Victor; 151
- Weurlander, Mikaela; 18
- Vieira da Silva, Maria-Eléna; 106,
131, 181
- Vieru, Elina; 164
- Vihanta, Ulla; 18, 41, 45, 161, 162,
164, 181
- Viitala, Raimo; 45, 151
- Vikainen, Juhani; 45
- Wilhelms, Carl; 162
- Villeglé, Jacques; 62, 63, 65, 120, 143,
144
- Withman, Robert; 124
- Vlaminck, Maurice de; 67
- Wols (Alfred Otto Wolfgang
Schultze); 63, 65, 126, 129, 195
- Vostell, Wolf; 125
- Vuori, Antti; 107, 140
- Vuori, Veikko; 46
- Youns, La Monte; 125
- Zao Wou-Ki; 131, 139, 195
- Zweyberg, Ola; 166

KUVALUETTELO

1. Ritva Warro, 1955, 39,5 x 35,5, tussilaveeraus kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
2. Aukaistu kirja, 1957, 97 x 130, öljymaalauus kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
3. Omakuva (Vihreäkasvoinen) 1950, 39 x 29, öljymaalauus pahville. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kuvannut Kari Lehtinen,
4. Kasvot, 1957, 35,5 x 28, akryylimaalaus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
5. Omakuva, 1955, 29 x 21, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
6. Istuva malli, 1955, 43 x 27, tussilaveeraus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
7. Omakuva, 1959, 28 x 22, tussilaveeraus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
8. Pepe, 1959, 21 x 29,5, musta ja sininen tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
9. Anja, Kauko ja Pepe, 1959, 21 x 29,5, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
10. Istuva nainen, 1959, 35 x 22, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
11. Esineitä, 1954, 35 x 25, tussilaveeraus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
12. Lato, 1954, 21 x 30, tussilaveeraus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
13. Kaksi tuolia, 1954, 25 x 35, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
14. Malja, 1955, 25 x 35, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
15. Kirsikoita maljassa, 1955, 25 x 35, tussilaveeraus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
16. Viivoja mustalla, 1957, 21,7 x 27, akryylimaalaus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.
17. Leikkivä tyttö, 1960, 19,5 x 25,5, kollaasi ja akryyli kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.
18. Lepäävä figuuri, 1958, 21 x 24, akryylimaalaus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.
19. Nainen, 1958, 21 x 24, akryylimaalaus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.
20. Malli, 1959, 35 x 22, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.
21. Nainen, 1959, 35,5 x 23, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.

22. "Rembrandtin mukaan" 1959, 22 x 35, tussilaveeraus paperille. Kauko Lehtinen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
23. Mestarin mukaan (Rembrandt), 1959, 35,5 x 22, tussilaveeraus paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
24. Kasvot, 1959, 24 x 27, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
25. Omakuva, 1953, 55,3 x 24,5, öljymaalauus vanerilevyllä. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kuvannut Kari Lehtinen.
26. Suuri asetelma, 1955- 56, 92,5 x 124, öljymaalauus kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Kari Lehtinen.
27. Mustat hansikkaat, 1959, 52 x 79, öljymaalauus kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
28. Asetelma, 1959, 97 x 130, öljymaalauus kankaalle. Wäinö Aaltosen museo. Turku. Kuvannut Roni Lehti.
29. Omakuva, 1955, 41 x 30, öljymaalauus kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
30. Leipä pöydällä, 1958, 60,5 x 72, öljymaalauus kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
31. Robert Rauschenberg, 1960, Pèlerin (peinture avec à l'huile avec chaise), 203 x 137, combine- maalauus. Tämä teos oli esillä Rauschenbergin näyttelyssä Galerie Daniel Cordiella maaliskuussa 1961, jota Kauko Lehtinen ihasteli ja ihmetteli. Kuva näyttelyjulkaisussa Robert Rauschenberg. 1961. Galleria Daniel Cordier. Ei painopaikkaa.

Pariisissa keväällä 1961 syntyneet teokset:

Luonnoskirjan kuvat, koko 33,5 x 23,5. Luonnoskirja Kauko Lehtisen omistuksessa.

32. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
33. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
34. Nimetön. Luonnos lapsi- aiheesta Luxemburgin puistoa koskevaan maalaukseen, jota taiteilija ei ole koskaan toteuttanut. Kuvannut Terho Aalto.
35. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
36. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
37. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
38. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
39. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
40. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
41. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
42. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
43. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
44. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
45. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
46. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.

47. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
48. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
49. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
50. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
51. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
52. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
53. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
54. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
55. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
56. Nimetön. Kuvannut Terho Aalto.
57. Mustaa ja valkoista, 1961, 29 x 39, akryyli kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
58. Piirustuksia mustalla taustalla, 1961, 42 x 115, kollaasi pahville. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
59. Punainen täplä, 1961, 42 x 29,5, kollaasi kartongille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
60. La Cote, 1961, 43,4 x 29,5, kollaasi kartongille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
61. Muotokuva, 1961, 72,5 x 50,5, kollaasi kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
62. Mustaa ja harmaata, 1961, 50,5 x 64,5, akryylimaalaus kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
63. Maalattu pää, 1961, 60 x 41,5, akryylimaalaus kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
64. Piirretty pää, 1961, 60 x 41,5, tussi kartongille. Kauko Lehtisen. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.

Pää-sarja, 7 maalausta:

65. Kasvot, 1961, 52 x 37, kollaasi, guassi, akryyli paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.
66. Kasvot, 1961, 37 x 26, kollaasi, akryyli paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.
67. Kasvot, 1961, 42 x 30, kollaasi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
68. Kasvot, 1961, 42 x 30, akryylimaalaus kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
69. Kasvot, 1961, 40 x 27, akryylimaalaus ja kollaasi kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
70. Kasvot, 1961, 65 x 47, guassi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
71. Kasvot, 1961, 64,5 x 50,5, guassi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.

72. Poika ja Gitan, 1961, 42 x 30, kollaasi, akryyli, paperia ja siemeniä kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto
73. Pahviin leikatut kasvot, 1961, 27 x 21, tussi pahville. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
74. Kasvot, 1961, 42 x 30, akryylimaalaus. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
75. Yö, 1961, 29,5 x 43,5, guassi kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
76. Poltettu kangas, 1961, 79,5 x 99,5. akryylimaalaus kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
77. Alberto Burri, Nero rosso, 1955, kollaasi. Kuva näyttelyluettelossa Burri. Numeroitu luettelo n:o 896. Painettu Ranskassa. Näyttely oli esillä Pariisissa Galerie de France:ssa keväällä 1961, jolloin Kauko Lehtisellä oli mahdollisuus nähdä tämä näyttely.
78. Alberto Burri, Sacco e rosso, 1954, 86 x 100, kollaasi. Tate Gallery. Lontoo. Kuva näyttelyluettelossa Alberto Burri, Musée National d'Art Moderne, Paris 26.5. - 10.7.1972. Paris: Éditions des Musées Nationaux.
79. Alberto Burri, Sacco, 1953, 130 x 180, kollaasi. Fogg Art Museum. Cambridge. Sama.
80. Alberto Burri, Tutto nero, 1956, 190 x 54, kollaasi. Kuva näyttelyjulkaisussa Burri, Galerie de France. Numeroitu kappale 896. Painettu Ranskassa.
81. Alberto Burri, Legno nero, 1961, 167 x 150, kollaasi. Sama.
82. Alberto Burri, Combustione plastica, 1958, 100 x 86, kollaasi. Kuva näyttelyjulkaisussa Alberto Burri, Musée National d'Art Moderne, Paris 26.5-10.7.1972. Paris: Éditions des Musées Nationaux.
83. Le 1^{er} Homme dans L'Espace (Ensimmäinen ihminen avaruudessa), 1961, 129 x 98, sekatekniikka kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
84. Poika ikkunassa, 1961, 114 x 110, sekatekniikka ja kollaasi kovalevyille. Espoon modernin taiteen museo Emma, Espoo. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
85. Pää vaalealla taustalla, 1961, sekatekniikka kankaalle. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
86. Jackson Pollock, 1951, Number fourteen, 147 x 269, sekatekniikka. Kuva teoksessa Catherine Francblin. 1997. Les Nouveaux Realistes. Paris: Éditions du Regard.
87. Muotokuvia, 1961, 143 x 100, kollaasi, sekatekniikka kovalevyille. Espoon modernin taiteen museo, Emma. Espoo. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
88. Kasvot mustalla taustalla, 1961, ei mittatietoja, akryylimaalaus pahville. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
89. Kasvot sanomalehti taustalla, 1961, ei mittatietoja, sekatekniikka kartongille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.

90. Kasvot vakosametilla, 1961, ei mittatietoja, akryyli vakosametille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
91. Liian pieni kangas, 1961, 92 x 132, sekatekniikka kankaalle. Huhtamäkiyhtymä. Helsinki. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
92. Sommitelma, 1961, 130 x 160, öljy, tempera ja kollaasi kovalevyille. Turun Taidemuseo. Turku. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
93. Sommitelma II, 1961, 30 x 60, kollaasi kovalevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
94. Sommitelma IV, 1961, ei mittatietoja, kollaasi kovalevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
95. Vous, 1961, ei mittatietoja, kollaasi ja akryyli kartongille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
96. Sommittelu rapatulle pinnalle, 1961, 59 x 61, kollaasi pahville. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto.. Kuvannut Terho Aalto.
97. Sommittelu kipsille, 1961, 30 x 22, kollaasi, kipsi valu. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
98. Poika ja ilmapallo, 1962, 29,5 x 21, tussi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kuvannut Kari Lehtinen.
99. Pää roosan värisellä taustalla, 1962, 153 x 150,5, akryylimaalaukset kankaalle. Sara Hildénin taidemuseo. Tampere. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
100. Karvakuva, 1963, 65 x 119, sekatekniikka kovalevyille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
101. Neljä lautaa, 1963, 65 x 119, sekatekniikka puulle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
102. On ja non, 1963, 160 x 275, sekatekniikka kovalevyille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
103. Rippikuva, 1963, 92 x 73, sekatekniikka kovalevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
104. Toinen näytös, 1963, 160 x 275, kollaasi kovalevyille. Wäinö Aaltosen museo. Turku. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
105. Sivuseikka, 1963, 91 x 112,5, öljymaalaukset kankaalle. Sara Hildénin taidemuseo. Tampere. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
106. Kauko Lehtisen, Mauno Hartmanin ja Pentti Ailion yhteinen teos Takuu-tuote kriitikoille. Teksti Pentti Ailion, Lehtisen ja Hartmanin tekemä vapaasti riippuva puukonstruktio. Teos oli esillä Hämeenlinnan Taidemuseon näyttelyssä 1963. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
107. Yleiskuva Lehtisen ja Hartmanin näyttelystä Hämeenlinnan Taidemuseossa 4.3.- 17.3.1963. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
108. Kaksi figuuria (Kuningas ja Kuningatar), 1963, 160 x 274, sekatekniikka kovalevyille. Ateneumin taidemuseo. Helsinki. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
109. Nainen sitruunan keltaisella taustalla, 1963, 42 x 35, sekatekniikka kankaalle. Aimo Tukiaisen säätio. Helsinki. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.

110. Muisto, 1963, 15 x 29, sekatekniikka, liimattu sideharsoa pahville. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
111. Anja, 1960, 23 x 30, tussi, guassi paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
112. Sinen taivas, 1964, 143 x 160. sekatekniikka kovalevyille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kuvannut Kari Lehtinen.
113. Ruskea tausta, 1964, 90 x 112, akryylimaalaus kankaalle. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
114. Pikipoika, 1963, 80 x 65, sekatekniikka kovalevyille kiinnitetyille paperille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
115. Reijitetty figuuri, 1964, 32 x 25, kollaasi, paperi kiinnitetty puulevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
116. Tussilla piirretty pää, 1964, ei mittatietoja, tussi paperille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
117. Kasvot, 1964, 55 x 78, akryylimaalaus kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
118. Painottomuus, 1962, 30 x 43, vesi- ja peiteväri kovalevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
119. Talvimaisema, 1964, 30 x 20, sekatekniikka pahville. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
120. Pakkaspäivä, 1964, 19 x 33, akryylimaalaus kankaalle. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
121. Informalistinen maalaus, 1962, 38 x 33,5, sekatekniikka, valuva väri ja san-taa insuliittilevyille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
122. Iso figuuri, 1964, 101 x 104, sekatekniikka lastulevyille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
123. Figuuri valkoisella, 1965, 114 x 130, sekatekniikka kankaalle. Tampereen Taideyhdistys ry/ Tampereen taidemuseo. Tampere. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
124. Kasvot, 1964, 38 x 55, akryylimaalaus kankaalle. Sara Hildénin taidemuseo. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
125. Tyttö, 1964, 104 x 74, akryylimaalaus. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
126. Kasvot harmaalla, 1964, 29 x 21, sekatekniikka paperille. Kuntsin säätiö. Vaasa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
127. Kaksi figuuria, 1964, 65 x 130, akryylimaalaus kankaalle. Huhtamäki-yhtymä. Helsinki. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
128. Figuuri harmaalla, 1964, 79 x 175, sekatekniikka levyille. Kuntsin säätiö. Vaasa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
129. Kykloopit, 1964, 14 x 21, sekatekniikka pahville. Kuntsin säätiö. Vaasa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
130. Kyklooppikaunotar, 1964, 25 x 37, sekatekniikka levyille. Kuntsin säätiö. Vaasa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.

131. Avaintyttö, 1964, 56 x 70, kollaasi, sekatekniikka kovalevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
132. Punainen maisema, 1964, 19 x 24, sekatekniikka puulevyille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
133. Harmaata ja oranssia, 1964, 30 x 40, sekatekniikka kovalevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
134. Asetelma, 1964, 42 x 60, sekatekniikka kovalevyille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
135. Kuvioita mustalla, 1964, 90 x 125, öljymaalaus kankaalle. Ateneumin taidemuseo. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
136. Henkilöryhmä, 1964, 30 x 40, guassi kartongille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
137. Nuori tyttö, 1965, 104 x 74, akryyli ja lyijykynä pahville, kiinnitetty kovalevyille, plexikotelo. Ateneumin taidemuseo. Helsinki. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
138. Kahdet kasvot, 1964, 66 x 50, sekatekniikka kartongille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
139. Historiallinen tapaus, 1965, 15x12, sekatekniikka paperille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
140. Sulottaret, 1965, ei mittatietoja, sekatekniikka paperille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
141. Kaksi naista, 1965, 31 x 23,5, sekatekniikka paperille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
142. Pieni maalaus, 1964, 21 x 30, sekatekniikka kankaalle. Sara Hildénin taidemuseo. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
143. Ihmeellinen tarina, 1964, 30 x 45, tussi pahville. Ateneumin taidemuseo. Helsinki. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
144. Kangastus, 1965, 15 x 12, tussi ja laveeraus paperille. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
145. Kuva vuonna 1960 Pariisissa järjestetystä Festival d'Art Avantgardesta, jossa esiteltiin kuvataiteen lisäksi elokuvia, runoja, kokeellista teatteria ja musiikkia. Festivaaleille osallistuivat mm. uusrealisteista Hains, Dufrière, Villegle, Rotella, Anouj, César, Klein ja Tinguely. Kuva näyttelyjulkaisussa 1960 - Les Nouveaux Realistes. 1986. (toim.) Hans- Jürgen Buderer et. al. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa.
146. Kuva samasta tapahtumasta ja kuvassa näkyy Yves Kleinin Kollektiivinen Antropométrie. Sama.
147. Kleinin performanssi, jossa alastomat mallit tekivät antropometrejä orkesterin säestyksellä (Kleinin sävellys Symphonie monotone Galerie Internationale d'art contemporainnessa 9.3.1960). Sama.
148. Piero Manzoni singneeraa eläviä malleja. Kuva teoksessa Catherine Millet. 1987. L'Art contemporain en France. Paris.
149. Yves Klein ampuu Niki de Saint- Phallen näyttelyn Feu à volonté avajaisissa Galerie J:ssä kesäkuussa 1961. Kuva näyttelyjulkaisussa 1960 - Les

- Nouveaux Realistes. (toim.) Hans-Jürgen Buderer et al. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa 1986.
150. Jeanine Goldsmith, Daniel Spoerri ja Pierry Restany ampumassa Niki de Saint Phallen ensimmäistä ampumateosta (Tir) Impasse Ronsilla n. 1959. Kuva teoksessa Catherine Francblin, Les Nouveaux Realistes. Paris: Éditions du Regard.
 151. Jean Tinguelyn Metamatic numero 17, 1959, Biennale de Paris. Kuva näyttelyjulkaisussa Paris, Capital of Arts. (toim.) Daavid Breuer et al. Painettu Italiassa.
 152. Toukokuussa 1960 Tinguelyllä oli näyttely Galerie des 4 Saisons: ssa, jonka aikana hän järjesti veistoskulkueen (erilaisia koneita, jotka oli tehty romusta: Cyclograveur, Gismo, La Tour, Dissecting machine), jonka poliisi keskeytti ja Tinguely joutui pidätetyksi. Kuva näyttelyjulkaisussa Pontus Hulten. 1987. A Magic Stronger than Death. Venice.
 153. Kuva liittyy samaan tapahtumaan. Sama.
 154. Sama.
 155. Tinguely ja Yves Klein Pariisissa 1958. He tekivät samana vuonna useita yhteisiä teoksia kuten Space Exavatress, Vitesse pure et stabilité monochrome ja Total speed. Sama.
 156. Uusrealistien kokoelma, jossa teoksia Armanilta, Hainsilta, Dufrenilta, Niki de Saint Phallelta, Tinguelylta ja Villeglélta. Kuva teoksessa Catherine Francblin. 1997. Les Nouveaux Realistes. Paris: Éditions du Regard.
 157. Daniel Spoerri, 1961, Tuborg, 36 x 47 x 54, kollaasi. Sama.
 158. Arman, 1962, Chopins Waterloo, 186 x 300 x 48, piano éclaté sur panneau de bois. Kuva näyttelyjulkaisussa 1960 - Nouveaux Realistes. (toim.) Hans-Jürgen Buderer et al. Painettu Pariisissa ja Mannheimissa 1986.
 159. Arman, 1960, Portrait-robot d'Iris Clert. Sama.
 160. César, 1960, Compressions d'automobile, 157 x 82 x 64, puristettua terästä. Sama.
 161. Christo, 1962, Portrait de Birgitte Bardot empaqueté, 61 x 74. Sama.
 162. Tinguely, 1961, Baluba XIII, 224 x 80. Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Duisburg. Sama.
 163. Kuvassa seinällä Tinguelyn Meta- Malevich- sarjan reliefejä ja pöydällä veistoksia Meta- Mechanical- sarjasta taiteilijan ateljeessa Impasse Ronsilla 1955. Kuva näyttelyjulkaisussa Pontus Hulten. 1987. A Magic Stronger than Death. Venice.
 164. Tinguely, 1960, Hommage à New York ja Étude pour une fin du monde no 1, phase finale, 1961. Parc du Lousiana, Museum Humblebaek. Tinguelyn koneet oli rakennettu itsensä tuhoaviksi. Kuva teoksessa Catherine Francblin. 1997. Les Nouveaux Realistes. Paris: Éditions du Regard.
 165. Tinguely, 1960, Hommage à Marcel Duchamp, 160 cm, romuveistos. Duchampin ready-made teokset olivat Tinguelyn anti-koneiden taiteellisia esikuvia. Kuva näyttelyjulkaisussa Pontus Hulten. 1987. Jean Tinguely, A Magic Stronger than Death. Venice.

166. Niki de Saint- Phalle, 1961, Tir à volonté, 223 x 93 x 30. Kuva teoksessa Catherine Francblin. 1997. Les Nouveaux Realistes. Paris: Éditions du Regard.
167. Niki de Saint Phalle, 1961, Tir 96 x 80. Sama.
168. Yves Kleinin performanssi Robert Godet'n kotona Pariisissa 5.6.1958. Tämä oli ensimmäinen dokumentoitu tapahtuma, jossa Klein käytti alastomia naismalleja ikään kuin siveltiminä maalauksen tekemisessä. Se oli myös ensimmäinen " elävien siveltimien" julkinen esiintyminen yleisölle. Kuva näyttelyjulkaisussa Yves Klein. 1997 (toim.) Timo Vuorikoski ja Karin Hellandsjo. Vammala.
169. Yves Klein tekemässä tulimaalauksia Gaz de Francen koekeskuksessa, Plaine Saint- Denissä vuonna 1961. Sama.
170. Yves Klein, 1961, Feu, 132 x 83, tulimaalaus. Kuva teoksessa Catherine Francblin. 1997. Les Nouveaux Realistes. Paris: Éditions du Regard.
171. Tinguely ateljeensa edustalla Impasse Ronsilla vuonna 1958. Lehtinen kävi tutustumassa tähän Tinguelyn ateljeeseen ja ihmetteli ateljeen edessä olevia suuria romukasoja. Kuva näyttelyjulkaisussa Pontus Hulten. 1987. Jean Tinguely, A Magic Stronger than Death. Venice.
172. Taiteilijajuhlat Impasse Ronsilla 1950-luvulla. Kuva näyttelyjulkaisussa Paris 1937 créations en france 1957 Paris. 1981. (toim.) Annick Lionel- Marie et. al. Painettu Ranskassa.
173. Tinguely ateljeessaan ja teokset Scorpion ja Le Grand Charles, 1959. Tällaisen mekaanisen piirustuksen Kauko Lehtinen sai Tinguelyltä lahjaksi Amsterdamissa. Kuva teoksessa Catherine Francblin. 1997. Les Nouveaux Realistes. Painettu Paris: Éditions du Regard.
174. Tinguely, Metamatic n:o 8 (Meta-Moritz), 1959, 37 x 72 x 46, metallia ja sähköinen moottori. Kauko Lehtinen sai Tinguelyltä Amsterdamissa tällaisen piirustuksen lahjaksi. Sama.
175. Reino Hietanen, 1963, Sommitelma, 65 x 51, kollaasi. Sara Hildénin taidemuseo. Kuva näyttelyjulkaisussa Reino Hietanen 16.3.-4.5.1986. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 26. 1986. (toim.) Riitta Valorinta. Tampere.
176. Äiti, 1955, 75 x 60. öljymaalauk kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
177. Omakuva, 1940-luku, 46 x 27, öljymaalauk kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
178. Omakuva ja kuollut lintu, 1958, 100 x 80, öljymaalauk kankaalle. Ateneumin taidemuseo. Kauko Lehtisen Arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
179. Kauko Lehtinen maalaa Jalkoja pesevää tyttöä vuonna 1957. Tämä oli fresko-harjoitelma freskomaalaukskursilla, johon Lehtinen osallistui. Vuonna 1958 jakoi Lehtinen yhdessä Otso Karpakan kanssa 1. palkinnon Turun keskusjatkokoulun seinämaalaukilpailussa. Vuoden 1959 freskokursilla Lehtinen maalasi freskon Rakennustyöläiset, 230 x 260, jossa voi löytää Unto Pusan, Picasson ja Légerin vaikutusta. Kuva julkaisussa Turun kaupungin historiallinen museo, vuosijulkaisu 1980. 1982. (toim.) Knut Drake et. al. Turku.
180. Sommitelma, 1958, 141 x 141. öljymaalauk kovalevyille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.

181. Anja meren rannalla, 1958, 18,5 x 35, öljymaalauk kovalevyllle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
182. Nainen, kaksi miestä ja perhonen, 1958, 70,5 x 58, öljymaalauk kankaalle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
183. Anja täplikkäässä puserossa, 1960, 30 x 22, akryylimaalauk paperille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Kari Lehtinen.
184. Omakuva, 1960, 34,5 x 22, akryylimaalauk kartongille. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto..
185. Tyttö, 1964, 37 x 36, öljymaalauk kovalevyllle, ripoteltu siemeniä. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
186. Äiti ja lapsi, 1964, 42 x 50, öljyväre, terva, punamultajauhe kovalevyllle. Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
187. Pää tojax- levyllä, 1963, 110 x 74,5, sekatekniikka tojax-levyylle, veistetty kirveellä. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
188. Nainen harmaalla pohjalla, 1964, 79 x 90, akryylimaalauk kankaalle (kangas koottu neljästä osasta). Kauko Lehtisen omistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.
189. Viivoja harmaalla, 1963, ei mittatietoja, sekatekniikka kovalevyllle. Yksityisomistuksessa. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Terho Aalto.

Antonio Sauran Damas-sarja:

190. Dama, 1956, 80 x 55,8, öljy paperille. Kuva teoksessa *Jacquea Dupin*. 2001. Antonio Saura, *Damas*, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
191. Dama en technicolor, 1956, 80,3 x 56, öljy paperille. Sama.
192. Dama en technicolor, 1957, 69,9 x 49,3, sekatekniikka paperille. Sama.
193. Dama en technicolor, 1957, 70 x 49, sekatekniikka ja kollaasi paperille. Sama.
194. Dama en technicolor, 1957, 69,9 x 49,2, sekatekniikka ja kollaasi paperille. Sama.
195. Karel Appel, 1956, Stéphane Lupasco ja Michel Tapié, 130 x 195, öljymaalauk. Stedelijk Museum. Amsterdam. Kuva näyttelyjulkaisussa *Paris: Capital of Arts 1900- 1968*. 2002. (ed.) David Breuer et al. Royal Academy of Arts. Painettu Italiassa.
196. Karel Appel, 1950, *Le Petit bonhomme du désert*, 90 x 80, öljymaalauk. Galerie Lelong, Pariisi. Kuva näyttelyjulkaisussa *L'École de Paris? 1945-1964*. Catherine Carrein & Catherine Morlet. 1998. Luxemburg.
197. Karel Appel, 1952, *Portrait de Hugo Claus*, 116 x 89, öljymaalauk. Galerie Lelong, Pariisi. Sama.
198. Karel Appel, 1952, *La Chanteuse des rues*, 130 x 89, öljymaalauk. Galerie Lelong, Pariisi. Sama.
199. Kuva Kauko Lehtisen ateljeesta Saramäestä. Kauko Lehtisen arkisto. Kuvannut Harri Huhtamäki.