

Tuomas Laulainen

**Musiikilliset viittaukset Birger Carlstedtin (1907–1975) konkretististen
maalausten nimissä**

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Syksy 2017

SISÄLLYS

1. JOHDANTO

- 1.1. Tutkimuksen rakenne
- 1.2. Tutkimustyö ja aineisto
 - 1.2.1. Birger Carlstedt-kokoelma ja -arkisto
 - 1.2.2. Birger Carlstedtia käsittelevä tutkimuskirjallisuus
 - 1.2.3. Kontekstiin liittyvä aineisto
- 1.3. Tutkimusmetodia rakentamassa

2. BIRGER CARLSTEDT TAITEILIJANA

- 2.1. Birger Carlstedtin taiteilijaura pääpiirteissään
 - 2.1.1. Taiteilijuuden alku
 - 2.1.2. Esittävä ilmaisutapa vakiintuu ja lopulta murtuu
 - 2.1.3. Konkretisti Carlstedt
- 2.2. Carlstedtin taidekäsityksen vaikutteista

3. RUOTSALAISEN KONKRETISMIN PIIRTEITÄ

- 3.1. Gösta Adrian-Nilssonin geometrian ihanne
- 3.2. Olle Bonnierin neliulotteinen maalaus
- 3.3. Vilhelm Bjerke-Petersen – konkretismista originismiin

4. TEOSANALYYSI

- 4.1. Birger Carlstedtin maalausprosessista
- 4.2. Carlstedtin varhaisten abstraktioiden kehityssuuntia
 - 4.2.1. Begonia
 - 4.2.2. Hedelmämalja
 - 4.2.3. Kubistinen sommitelma
 - 4.2.4. Ympyrä ja kolmioita
 - 4.2.5. Kubistinen asetelma
 - 4.2.6. Uponnut katedraali
- 4.3. Konkretististen maalausten musiikillisia viittauksia
 - 4.3.1. Nocturne
 - 4.3.2. Kontrapunkti
 - 4.3.3. Intermezzo, Divertimento, Mélodie orientale
 - 4.3.4. Scherzo
 - 4.3.5. Clair de lune
 - 4.3.6. Siciliano
 - 4.3.7. Capriccio
 - 4.3.8. Serenata

5. JOHTOPÄÄTÖKSET

6. LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

7. KUVALIITE

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä – Author Tuomas Laulainen	
Työn nimi – Title Musiikilliset viittaukset Birger Carlstedtin konkretististen maalausten nimissä	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level maisterintutkielma
Aika – Month and year elokuu 2017	Sivumäärä – Number of pages 66 + kuvaliite
Tiivistelmä – Abstract <p>Birger Carlstedt (1907–1975) lukeutuu suomalaisiin konkretistisiin taidemaalareihin, jotka 1950-luvulta alken tulivat tunnetuiksi teostensa geometriaan pohjautuvasta muotokielestään. Carlstedtin taiteellinen tuotanto on monipuolinen ja kattaa useita erilaisia ilmaisutyyliä. 1920-luvun lopulla alkaneella urallaan hän kävi läpi varhaisen abstraktin vaiheen, jossa sekoittuivat kubistiset ja konstruktivistiset vaikutteet. Hän työskenteli 1930- ja 1940-luvuilla esittävien aiheiden parissa sekoittaen ilmaisuunsa surrealistisia ja kubistisia vaikutteita ennen siirtymistään täysabstraktioon. Taiteilijana toimiessaan hän matkusti paljon Euroopassa ja lisäksi Pohjois-Afrikassa. Carlstedtillä oli myös kattava kansainvälinen verkosto ja hän tunsi hyvin eurooppalaisten taidekeskusten tärkeät vaikuttajat.</p> <p>Carlstedtin konkretistinen ilmaisukausi kesti noin vuodesta 1950 hänen viimeisiin elinvuosiinsa saakka. Tänä aikana hän maalasi useita teoksia, joiden nimissä esiintyy musiikkiin viittaava termi tai fraasi. Tunnetuin esimerkki on kaiketi <i>Uponnut katedraali</i> vuodelta 1949, jolla Carlstedtin on katsottu viittaneen Claude Debussyn sävellykseen <i>Cathedrale engloutie</i>. Carlstedtin tuotannossa viittaus musiikkiin toistuu useiden maalausten kohdalla. Tutkimuksessa tarkastellaan kyseisiä teoksia ja niiden nimien merkityksellisyyttä kuva-aiheiden kontekstissa. Tutkimuksen tarkoituksena on pohtia millä tavoin teosten musiikilliset viittaukset ohjaavat teoksen tulkintaa ja miksi Carlstedt on saattanut haluta nimetä teoksensa näin.</p> <p>Tutkimuskysymys liittyy Toisen maailmansodan jälkeiseen pohjoismaiseen taidehistoriaan, joten tutkimuksessa perehdytään myös kolmen ruotsalaisen abstraktioon ja konkretismiin vaikuttaneen taiteilijan ideologiaan heidän kirjoitustensa kautta. Tekstien avulla saadaan yleiskäsitys pohjoismaisen konkretismin taustalla vallinneista arvoista, joilla oli vaikutus myös Suomessa toimineisiin taiteilijoihin.</p>	
Asiasanat – Keywords	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

1. JOHDANTO

Birger Carlstedt oli yksi suomalaisen abstraktin maalaustaiteen edelläkävijöistä, joka jo 1920-luvulla työskenteli nonfiguratiivisen maalauksen ideoiden parissa. Tyyllillisesti hänen tuotantonsa on erittäin monipuolinen. Yksistään maalaustaiteen saralla hän kävi uransa aikana läpi useita ilmaisutyylejä. Maalaamisen lisäksi hän työskenteli esimerkiksi sisustusarkkitehtuurin, tekstiilisuunnittelun, taideteollisuuden ja erilaisten kuvitustöiden parissa. Birger Carlstedt kuuluu niihin suomalaisiin taiteilijoihin, jotka 1950-luvun alusta alkaen suuntautuivat abstraktiin maalaukseen ja joiden katsotaan edustavan konkretistista tyyliä.

Vuonna 1907 syntyneen John Birger Jarl Carlstedtin uraa voi tarkastella ilmaisutyyliä lähtien, jolloin esittävään ja abstraktiin ilmaisuun keskittyvät vaiheet rajautuvat melko selkeästi. Carlstedtin taiteellin tuotanto kulki 1920-luvun lopulta lyhyeksi jääneen varhaisen abstraktin kauden jälkeen pitkään kestäneeseen esittävään ilmaisukauteen, josta hän siirtyi 1940-luvulla surrealistiseen ja kubistiseen maalaustyyliin. Vuosisadan puolivälistä alkaen hän keskittyi maalauksissaan täysabstraktioon ja konkretistiseen tyyliin, jonka parissa hän työskenteli uransa loppuun saakka.

Carlstedtin taiteellista työskentelyä leimasi kokeilevuus. Erityisesti uransa alkuvaiheessa hän haki ilmaisulleen suuntaa erilaisilla taiteellisilla metodeilla, kokeillen maalauksissaan kubistisia menetelmiä ja abstrahointia. Hän matkusti huomattavasti Euroopassa ja Pohjois-Afrikassa 1930-luvun viimeisinä vuosina. 1940-luvulla Carlstedtin tyylliset kokeilut lisääntyivät ja hänen tuon aikakauden tuotannossaan havaitaankin toisiinsa sekoittuneina abstrahointia, surrealistista tyyliä ja kubisoivia metodeja. Noin vuonna 1950 alkaneeseen konkretistiseen kauteen Birger Carlstedt kuitenkin vakiintui ja tästä ilmaisutavasta tuli hänelle tunnusomaisin ja tunnistettavin. Konkretistisessa maalaustaiteessaan Carlstedt tuntuu löytäneen ilmaisullisen kotinsa, jonka sisällä hän taiteilijana kykeni liikkumaan ja kehittymään. Carlstedt kuoli vuonna 1975 Helsingissä.

Tutkielmani keskittyy tarkastelemaan Birger Carlstedtin konkretistista tuotantoa, joka koostuu hänen 1950-, -60 ja -70-lukujen maalauksistaan.

Abstraktioissaan Carlstedtin on katsottu noudattavan monilta osin konkretistisen taiteen ideologiaa.¹ Hänen maalauksissaan korostuu usein viittaavuuden ja symboliikan hävittämisen pyrkimys sekä konkretismiin liitetty geometris-rakenteellinen, visuaalinen selkeys. Teokset on usein saatettu nimetä sarjallisuuteen viittaavilla termeillä, kuten *sommitelma* tai *kompositio*, näin riisuen teos narratiivisesta viittauksesta. Poikkeuksia kuitenkin löytyy – useissa konkretistisen kauden teosnimissä esiintyy käsitteellisesti kontekstoivia määreitä. Selkeimpiä esimerkkejä ovat taiteilijan musiikillisin termein nimetyt maalaukset. Lisäksi Birger Carlstedtilla on ollut käytössään värisommittelussa apuna käytetty *Väripiano*, joka on moniosainen erilaisista värikentistä koostuva harjoitelma.

Tutkielmassani tarkastelen Birger Carlstedtin konkretistisen maalaustyylin kehitystä ja musiikillisten termien käyttöä teosnimissä. Tutkimuksen keskeinen päämäärä on tutkia musiikillisten käsitteiden merkitystä Carlstedtin maalausten analyysissä ja luennassa. Tarkoituksena on luoda käsitys siitä, millaisia musiikin termejä teosnimissä on käytetty ja mikä niiden funktio teoksen välittymisessä on.

1.1. Tutkimuksen rakenne

Katson Carlstedtin tuotannossa ilmenevän musiikillisten viittausten käytön periytyneen ainakin osittain 1900-luvun alun eurooppalaisen abstraktin taiteen pioneerien ja heidän menetelmiensä kautta, jotka hän tunsi hyvin. Carlstedtilla oli myös vahva yhteys musiikkiin henkilökohtaisessa elämässään kolmannen vaimonsa France Ellegaardin (1913–1999) kautta, joka oli tunnettu ja arvostettu konserttipianisti. Pariskunta oli naimisissa vuodesta 1949 Birger Carlstedtin kuolemaan saakka vuonna 1975. Avioliiton solmiminen ja konkretistisen kauden alku sijoittuvat samoille vuosille.

Tutkielmani ensimmäisessä osassa käsittelen tutkimuskysymyksen kannalta olennaisia taustoja. Carlstedtin taiteellista ilmaisua taustoittaessani perehdyn hänen uraansa ja sitä koskettaneisiin keski-eurooppalaisen modernismin vaikutteisiin. Luon myös katsauksen kolmeen Ruotsissa julkaistuun tekstiin, joilla on katsottu olleen suuri rooli pohjoismaisen konkretismin teoreettisten lähtökohtien muovaamisessa.

¹ Karjalainen, 101.

Birger Carlstedtin konkretismia käsittelevän tutkimukseni toinen ja samalla merkittävin osa koostuu kuvanalyyseistä ja teosnimien merkitysten tulkinnasta. Käsittelem tutkimuskysymyksen kannalta keskeisiä teoksia kuva-analyysin menetelmin sekä tarkastelen teosnimiä suhteessa kuvattuun aiheeseen ja kuvatason sisältöön.

1.2. Tutkimustyö ja aineisto

Tutkimusta tehdessäni työskentelin Amos Andersonin taidemuseossa kokoelma-assistenttina. Museon kokoelmiin sisältyy yli 500 inventaarionumeron laajuinen Birger Carlstedtin testamenttilahjoituskokoelma, johon tutkimukseni kannalta keskeiset maalaukset sisältyvät. Kokoelma sisältää teosten lisäksi arkiston, johon sisältyy useita erityyppisiä asiakirjoja ja taiteilijan omia kirjoituksia.

1.2.1. Birger Carlstedt -kokoelma ja -arkisto

Amos Andersonin taidemuseon Birger Carlstedt -kokoelma kattaa Carlstedtin uran kaikki tyylikaudet ja se sisältää valmiita teoksia, keskeneräisiä teoksia, luonnoksia ja luonnoskirjoja. Testamenttilahjoituksen osana museo sai haltuunsa myös Carlstedtilta jääneet dokumentit, jotka käsittävät monipuolisesti erilaista materiaalia, mukaanlukien taiteilijan omia kirjoituksia, lehtileikkeitä ja erilaisia asiakirjoja. Museon arkistoista löytyy myös aiempien Carlstedt-näyttelyiden yhteydessä tuotettu kirjallinen materiaali.

Taideteosten osalta olen rajannut aineistoni Carlstedtin konkretistiseen tuotantoon ja tätä edeltävältä ajalta konkretistisen tyylin kehityksen kannalta olennaisiin maalauksiin. Konkretistisen ilmaisukauden teoksista tutkimukseni rajautuu maalauksiin, joiden nimessä nähdään viittaus musiikkiin. Carlstedtin dokumenttiarkistosta käytän relevanttia materiaalia siltä osin kuin tutkielmani rajaus sitä vaatii. Suuri osa taiteilijan itse kirjoittamasta aineistosta on päiväämätöntä, joten selkeää ajallista rajausta dokumenttien osalta on vaikea tehdä.

1.2.2. Birger Carlstedtia käsittelevä tutkimuskirjallisuus

Tutkielmani kannalta kaikkein keskeisin Birger Carlstedtia käsittelevä tutkimuskirjallisuus koostuu kolmesta tekstistä. Carlstedtia tutkinut Amos Andersonin taidemuseon entinen kokoelma-amanuenssi Liisa Kasvio keskittyy omassa pro gradu -tutkielmassaan *Birger Carlstedtin varhainen modernismi 1929–1932* taiteilijan uran alkuvaiheisiin. Tutkimuksessaan Kasvio tarkastelee Carlstedtin ensimmäisiä esillä olleita abstrakteja teoksia sekä tämän sisustusarkkitehtuurisuunnitelmia muun muassa Helsingissä sijainneen Chat Dorén osalta. Kasvion tutkielma välttää paneutumisen myöhempään konkretistiseen työskentelyyn, joskin se syventyy Carlstedtin ensimmäisiin modernistishenkisiin kokeiluihin 1920- ja 30-luvuilla. Näiltä osin se toimii omalle tutkimukselleni hyvänä lähtökohtana ja saattaa auttaa selvittämään mitkä olivat ensimmäiset ja alkuperäiset motiivit, jotka johtivat Birger Carlstedtin nonfiguratiivisen ilmaisun äärelle. Kasvion tutkimus on myös tärkeässä asemassa siinä, missä oman tutkimukseni puitteissa pyrin hakemaan yhtymäkohtia taiteilijan varhaisen ja myöhäisen abstraktin taiteen välille.

Birger Carlstedtin myöhäiseen abstraktiin taiteeseen on syvällisimmin paneutunut Tuula Karjalainen väitöskirjassaan *Uuden kuvan rakentajat – konkretismin läpimurto Suomessa*. Väitös luo laajan katsauksen konkretistisen tyylin kehittymiseen Suomen taidekentällä tutkiessaan keskeisiä konkretistisia maalareita. Carlstedtin lisäksi Karjalaisen väitös luo katsauksen Sam Vannin, Ernst Mether-Borgströmin ja Lars-Gunnar Nordströmin konkretistiseen tuotantoon ja kehitykseen. Näin ollen huomio kiinnittyy enemmänkin konkretismiin ilmiönä viime vuosisadan puolivälin suomalaisella taidekentällä. Taiteilijakohtaiset katsaukset tässä teoksessa jäävät suhteellisen suppeiksi Karjalaisen keskittyessä luomaan kokonaiskuvaa suomalaisen abstraktion keskeisistä kehitysaskelista. Näiltä osin tärkeänä yleisteoksena toimiva väitöskirja on kuitenkin tutkielmalleni oiva työkalu ja edesauttaa omaa tutkimustani, jossa pyrin tekemään yksityiskohtaisempia havaintoja Carlstedtin uran viimeisestä kaudesta.

Markku Valkosen taidehistorian proseminariesitelmä *B. J. Carlstedtin tuotannon tyyli muutokset vuoteen 1950* vuodelta 1968 yhdistää Karjalaisen ja

Kasvion tutkimuksissaan käsitellyt aikakaudet ja auttaa selittämään joitakin seikkoja, joita edellämainitut katsaukset eivät muuten niinkään kykene tarkentamaan.

1.2.3. Kontekstiin liittyvä aineisto

Birger Carlstedtin uraa tarkastelevien tutkimusten lisäksi käytän tutkielmani kirjallisena materiaalina muuta Carlstedtia käsittelevää kirjallisuutta siltä osin kuin se on aiheen kannalta ajankohtaista. Taiteilijaa suoraan käsittelevän aineiston lisäksi luon tutkielmassani katsauksen rajaukseni kannalta olennaisiin eurooppalaisen taiteen ilmöihin. Ensisijaisen aineiston perusteella aihepiiri rajautuu De Stijlin ja Bauhausin sekä erityisesti Art Concret'n ideologiaan sekä näihin liikkeisiin liitettyjen keskeisten taiteilijoiden ajatteluun musiikillisuuden ja kuvataiteen rinnastamista käsittelevässä yhteydessä. Tutkimuksessani olen rajannut näiden liikkeiden osallisuuden melko tiukasti keskittyen ensisijaisesti Theo van Doesburgin osallisuuteen De Stijlissä ja Art Concret'ssa sekä Wassily Kandinskyn käsityksiin abstraktin maalaustaiteen perusteista.

Ruotsalaisen konkretismin kehitystä tarkastelen tutkimalla ilmiön teoreettista ajatuskehikkoa, joka hahmottuu parhaiten kolmen ensisijaisessa aineistossa esiintulleen tekstin kautta. Näihin lukeutuvat Gösta Adrian-Nilssonin *Den Gudomliga Geometrien* (1928), Olle Bonnierin *Naturavbildning, abstraktion, konkretion – en begreppsutredning* (1948) ja Vilhelm Bjerke-Petersenin *Konkret Konst* (1956). Edellämainituissa teoksissa hahmottuvat ruotsalaisen varhaisabstraktion ja konkretismin keskeiset motiivit, jotka muiden pohjoismaiden konkretistit varmasti osittain jakoivat.

1.3. Tutkimusmetodia rakentamassa

Carlstedtin tuotannossa huomio kiinnittyy ilmaisun moninaisuuteen ja lukuisiin toisistaan poikkeaviin tyylikausiiin. Taiteilija on käynyt läpi vuosikymmeniä kestäneen uransa aikana useita erilaisia ilmaisullisia vaiheita ja luonnosmateriaalia läpikäydessä moninaisuus tuntuu korostuvan. Carlstedtin toisiinsa limittyvät surrealistisen, kubistisen ja abstraktin ilmaisun vaikutteet kertovat taiteilijan

kokeilunhaluisesta luonteesta. Vaikutelma korostuu tutkittaessa hänen muotipiirustuksiaan, astia- ja huonekalusuunnitelmiaan, sadunomaisia kuvitustöitään sekä lavastussuunnitelmiaan. Samassa huomataan, että Carlstedtin tuotannon tarkastelu ja luokittelu taidehistoriallisin menetelmin ei tunnu tässä tutkimuksessa kaikkein tarkoituksenmukaisimmalta. Toisiaan seuraavat ja toisiinsa osittain limittyvät ilmaisukaudet näyttäytyvät pikemminkin piirteinä, joiden kautta taitelijan kokonaisvaltaisempi kiinnostus ja taidekäsitys hahmottuu. Tyylliselle kategorisoinnille ja tyylin nimeämiselle löytyy toki paikkansa, joka kertoo Carlstedtin vaikutteista.

Nuori Carlstedt ei vaikuttaisi olleen tyyliuuntaan sitoutunut, koulukuntauskollinen taiteilija. Vasta konkretistisissa maalauksissaan hän vaikuttaa tässäkin suhteessa muuttuneen ja sitoutuneen ilmaisulliseen sanomaansa. Konkretistinen ajattelu näyttäytyykin juuri mukanaan tuomassa työskentelymetodissa, joka pyrkii korostamaan teoksen itsenäisyyttä ja sen luonnetta yhtenä oliona osana konkreettista todellisuutta. Hyvän lähtökohdan konkretismin käsitteen määrittely antaa Carlstedt itse *Kymmenen taiteilijaa* -kirjassa: “Kun on kyse omasta taiteestani, sellaisena miksi se on viime vuosina kehittynyt, haluaisin epäröimättä käyttää nimitystä konkreettinen, koska työskentelen yksinomaan käyttäen konkreettisia realiteetteja: väriä ja muotoa.²” Huomattakoon, että tällä lausunnollaan Carlstedt sivuuttaa teostensa aineettomat, metafysiset piirteet, kuten joissakin teosnimissä ilmenevät viittaavuussuhteet.

Tutkielmani edustaa lähtökohtaisesti hermeneuttista tutkimusasennetta perustuessaan tekemääni luentaani Birger Carlstedtin konkretistisista maalauksista. Pääasiallisena tutkimuskohteenani on taiteilijan 1950-luvulta alkanut tuotanto, jota lähestyn kuva-analyttisin ja kuvan tulkinnan menetelmin. Erityisessä asemassa oman luentamenetelmäni kehittämisessä on konkretistista kontekstia hahmottava kirjallisuus, jonka kautta pyrin luomaan kuvan tutkimuskohteen taustalla vallitsevasta ideologiasta. Konkretistista viitekehystä hahmottava aineisto on kuitenkin tutkimuksessani toissijaisessa asemassa. Kaikkein keskeisin aineiston muodostuu Carlstedtin maalauksista.

Tutkimuskirjallisuuden kautta avautuu historiallinen konteksti, joka on

² Carlstedt, 11.

vaikuttanut taiteilijan uraan ja lopulta myös tutkimuskohteenani oleviin maalauksiin. Tutkimalla Kandinskyn ja van Doesburgin lähestymistapoja abstraktiin ilmaisuun ja erityisesti tarkastelemalla heidän näkemyksiään musiikin ja kuvataiteen rinnastumisesta, voin löytää työkaluja oman tulkintamenetelmäni kehittämiseksi. Keskeinen kysymys liittyy musiikin merkityksen luonteeseen kuvataiteellisen ilmaisun tai teorian osana. Onko musiikki toiminut Kandinskylle esimerkiksi rakenteellisena analogiana kuvataiteen ominaisrakenteiden esilletuomisessa?

Abstraktin kuvan analyysissä ja tulkinnassa on syytä huomioida kuvallisuuden ja sanallisuuden välinen merkitysten irronnaisuus. Figuratiivisen kuvan luennassa merkitykset voivat esittäytyä näennäisesti suoraviivaisemmassa suhteessa merkkiin, kun taas abstrahointi tuo kuvan tulkintaan väljemmän merkitysten viitekehyksen: abstraktissa kuvassa merkitys ja merkki eivät kohtaa konventionaalisella tavalla. Abstrakti taide esittääkin taiteentutkijalle pikemminkin kysymyksen siitä, missä määrin kuva on luettavissa tai ylipäättään purettavissa sanalliseen muotoon. Voisiko abstrakti kuva säilyä ei-esittävänä myös analyysinsä tasolla ja jos, niin miten?

Asko Mäkelä käsittelee abstraktin kuvan luennan problematiikkaa varsin kattavasti vuonna 1989 valmistuneessa pro gradu -tutkielmassaan, jossa hän sivuaa kuvan kielellisiä ja semioottisia olomuotoja sekä Erwin Panofskyn kuvanluennan metodin soveltuvuutta abstraktin maalauksen luentaan. Mäkelän tutkimuskohteena on Barnett Newmanin maalaus *Onement I*, mutta sen ohella hän perehtyy syvällisesti kuvan, tekstin ja kielen suhteisiin merkkien ja merkitysten maailmassa. Tarkastelukohteenaan Mäkelällä on abstrakti maalaus, johon hän soveltaa Panofskyn sanallisuutta korostavaa metodia.

Samaa aihepiiriä lähestyy Marja Sakari tarkastellessaan Sixten Ringbomin tutkimusta Wassily Kandinskyn abstraktista taiteesta ja sen teosofisesta taustaideologiasta, jotka Ringbom toi yhteen Erwin Panofskyn ikonologisen ja ikonografisen metodin avulla. Sakari toteaa, että Ringbom

[...] rakentaa ensin Kandinskyyn ja koko aikakauteen vaikuttaneen "symbolisten arvojen maailman" –panofskylaisen ikonologisen tason – perustaksi myöhemmälle teosten ikonografiselle tarkastelulle. Ikonologinen ja ikonografinen taso kietoutuvat yhteen eräänlaiseksi hermeneuttiseksi kehäksi, jossa aikaisempi oletus on myöhemmän

edellytys ja päinvastoin. Teosten sisällön ja merkityksen tulkinta on Ringbomin mukaan mahdollista vasta teosofisen merkkijärjestelmän avauduttua. Abstraktit kuviot eivät ehkä esitä henkilöitä tai tapahtumia, mutta niiden tunnelataukset ovat tulkittavissa Kandinskyn omien selitysten ja teosofisen kirjallisuuden tarjoamien vihjeiden perusteella.

Sakarin mukaan Ringbomin lähestymistavassa Kandinskyn maalaukset nähdään siis eräänlaisena salakielenä, jonka merkitys tietyssä kontekstissa avautuu koodiavaimen avulla. Sakari toteaa Ringbomin uhmaavan Kandinskyn omaa käsitystä, jonka mukaan abstraktien kuvien ja niiden nonfiguraatiivisten osien tulisi säilyä merkityksiltään hämärinä. Näin tehdessään Ringbom tutkijana myös asettaa tekstin etusijalle Kandinskyn kuvaa tutkiessaan ja väistämättä tulee luoneeksi alkuperäisen kontekstin ulkopuolisia merkityksiä ja arvoja.³ Toisaalta, eikö abstraktin kuvan luonne ja merkityksellisyys hahmotu parhaiten juuri sen tavassa rikkoa merkin ja merkityksen välistä yhteyttä, luoden näin näiden kahden elementin vastaavuudesta ulkopuolisia luentakehyksiä?

Sakarin näkökulmasta Sixten Ringbom luo sanallisista merkityksistä rakentuvan koneiston lukeakseen Kandinskyn maalauksia. Hän ei ainoastaan suosi sanallisuutta kuvallisuuden tulkinnassa, vaan myös tulee luoneeksi metodinsa kautta teoksille sanallisen narratiivin. Ringbomin pyrkimys kuvan sanallistamiseen tässä yhteydessä on vastakkain Kandinskyn pyrkimyksen kanssa. Metodin ja tutkimuskohteen välisestä vastakohtaisuudesta huolimatta – tai juuri sen ansiosta – Ringbomin tutkimusta voidaan Sakarin mukaan pitää onnistuneena siinä, että tutkija on onnistunut käyttämään alunperin esittävän kuvan tulkintaan tarkoitettua metodia abstraktien teosten luentaan.

Sakari kuitenkin tuo esille metodin puutteet, jotka hahmottuvat juuri sen käsitekeskeisyyden ympärille. Hän toteaa Ringbomin käsitteellisyyttä ja sanallisuutta painottavan menetelmän sivuuttavan teoksen materiaalisuuden ja fyysisyyden. Hänen mukaansa Ringbom “hyppää tulkinnassaan suoraan symbolien tasolle. [...] Se, mitä kuvat voisivat sanoa itsestään, ei tule esiin tutkimuksessa.” Sakari siis erottaa toisistaan taiteilijan ja tämän tekemän teoksen intentiot. Vaihtoehtoiseksi lähestymistavaksi Panofskyn menetelmälle Marja Sakari ehdottaa Martin

³ Sakari, 34.

Heideggerilta lainattua fenomenologista lähestymistapaa, jolla hänen mukaansa päästäisiin paremmin “kuvien oman puheen tasolle”. Heideggerilaisittain katsottuna taideteos ei olisi purkamista odottava koodi, jonka keskeinen tehtävä on sisäisten representaatioidensa avaaminen katsojalle, vaan se nähtäisiin oliona, jonka oleminen sosiaalisena, materiaalisena ja murtamattomana merkitysten yhteensulautumisena on sen tehtävä ja keskeinen anti.⁴

Myös Asko Mäkelä tuo esille Panofskyn metodin symbolikeskeisyyden. Lisäksi hän mainitsee sen vastakohtaisuuden Heinrich Wölfflinin formalistiselle menetelmälle.⁵ Vastaavanlainen jaottelu tulee esille myös abstraktin taiteen sisällä jakona subjektiiviseen ja objektiiviseen tai tarkemmin ekspressiiviseen ja konkreettiseen ilmaisuun, jossa ensimmäinen rakentuu metafysisille merkityksille toisen löytäessä tarkoituksensa teoksen fyysisestä ja havaittavasta maailmasta. Filosofiaan rinnastettuna sama vastakkainasettelu ilmenee Asko Mäkelän mukaan fenomenologian ja loogisen empirismin välillä.⁶ Näitä taiteellisen ilmaisun, metodologian ja filosofian suuntausten mainittuja vastakohtaisuuksia hän pitää abstraktin kuvan kahden kuvausstrategian lähtökohtina.⁷

Abstraktin kuvan luentatavan kehittääkseen Mäkelä kääntyy tutkimaan kuvan kielellistä koostumusta ja sen kielellisiä alkeiselementtejä päätyen kuitenkin lopulta omaksumaan fenomenologiassa käytetyn *noeman* käsitteen. Mäkelä ilmaisee *noeman* olevan “vastine kielitieteen suppealle kolmijaolle nimi-tarchoite-referenssi”, joka fenomenologisessa kontekstissa hahmottuu muotoon “akti-noema-objekti”.⁸ Noema siis muodostuu toiminnan suunnasta ja se osoittaa kohti jotakin oliota pyrkien yhdistämään olion ja tähän kohdistuvan toiminnan. Näin luettuna noema hahmottuu siis merkityksen muodostumisen prosessiksi.

Marja Sakarin ja Asko Mäkelän huomiot fenomenologisen ajattelun merkityksestä abstraktin kuvan tulkinnessa eivät tuota suoranaisesti valmista metodologia nonfiguratiivisen kuvan lukemiseksi, mikä tuskin olisi mielekästäkään. Sen sijaan Sakarin ja Mäkelän havainnot auttavat kohdistamaan tarkastelun teoksessa

⁴ Sakari, 37.

⁵ Mäkelä, 5.

⁶ Mäkelä, 13.

⁷ Mäkelä, 14.

⁸ Mäkelä, 15.

ilmenevien merkitysprosessien maailmaan. Päämääriltään nämä havainnot ovat yhtenevät oman tutkimukseni kanssa, joka kohdistuu teoksen nimeämiseen maalauksen merkitystä rakentavana tekona.

2. BIRGER CARLSTEDT TAITEILIJANA

Birger Carlstedtin taiteellinen ura alkoi 1920-luvulla ja kesti aina 1970-luvulle saakka. Viisi vuosikymmentä kattavan uransa aikana Carlstedt kävi läpi useita erilaisia maalauksellisen ilmaisun tyylejä. Carlstedtin monipuolisuus näkyy jo katsottaessa hänen uransa kokonaistuotantoa, joka käsittää taideteosten lisäksi Chat Dorén kaltaisia sisustussuunnitelmia. Tämän lisäksi Carlstedtin testamenttilahjoituskokoelma sisältää kuvituksia, matto- ja ryijyluonnoksia sekä muun muassa konseptiluonnoksia astioille.

2.1. Birger Carlstedtin uran vaiheet

Luodessani katsauksen Birger Carlstedtin uraan kokonaisuutena olen käyttänyt avukseni tutkimuskirjallisuudessakin hyödynnettyä taiteilijan uran jaottelua, joka perustuu Carlstedtin omaan käsitykseen uransa vaiheista. Tämä muun muassa Tuula Karjalaisen väitöskirjassaan esille tuoma vaiheittainen jako pohjautuu taiteilijan vuonna 1957 Taidehallin retrospektiivisessä näyttelyssään käyttämään tuotantonsa jaotteluun. Tuolloin taiteilija oli koostanut näyttelyn kolmeen vaiheeseen, joista ensimmäinen rajautui vuosien 1929-1935 välille, toinen aikavälille 1939-1949 ja kolmas sekä samalla viimeinen alkoi vuodesta 1950 päättyen Carlstedtin määritelmässä vuoteen 1955.⁹ Tarkastelen Carlstedtin uraa, hänen elämänsä vaiheita, ulkomaanmatkoja sekä kotimaisen ja kansainvälisen taitekentän olennaisia ilmiöitä kronologisesti edellä mainittuihin kolmeen vaiheeseen pohjaten. Tässä yhteydessä Carlstedtin kolmas vaihe jatkuu taiteilijan uran loppuun saakka.

⁹ Karjalainen, 95.

2.1.1. Taiteilijuuden alku

Birger Carlstedtin uran alkua on kattavimmin tutkinut Liisa Kasvio pro gradu -tutkielmassaan *Birger Carlstedtin varhainen modernismi 1929–1932*. Kasvio on tarkastellut erityisesti taiteilijan varhaista, kokeilevaa tuotantoa ja sijoittanut hänet osaksi suomalaista uuden taiteen suuntausta, joka otti vaikutteita eurooppalaisesta modernismista – Carlstedtin tapauksessa Bauhaus- ja De Stijl -koulukunnista. On huomattavaa, että Kasvion tutkielma on pääpiirteissään reseptitutkimus ja se pyrkii hahmottamaan kuvaa taiteilijasta ja tämän tuotannosta juuri reflektoiden sen suhdetta erityisesti suomalaiseen aikalaiskriittikkiin.

Birger Carlstedt opiskeli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja Taideteollisessa keskuskoulussa vuosien 1926–1928 aikana, jolloin hän tietävästi tutustui myös Maire Gullichseniin.¹⁰ Taideopintojen parissa vietettyjä vuosia voidaan pitää hänen uransa alkupisteenä, mutta jo tätä aiemmin vuonna 1923 Carlstedt matkusti Pariisiin.¹¹ Hän oli tuolloin 16-vuotias. Matkakumppaneina olivat hänen äitinsä Amandan ja veljensä Knut. Pariisista seurueen matka jatkui ilmeisesti Müncheniin ja Itävaltaan. Tuohon aikaan pohjoismaiset avantgardistit matkustivat innokkaasti juuri Müncheniin. Myös Carlstedt itse on viitannut vuoden 1923 matkaansa nimenomaan opintomatkana¹².

Bengt von Bonsdorff esittelee ajatuksen siitä, että matkan tarkoituksena on ollut nuoren Birger Carlstedtin saattaminen Bauhausiin opiskelemaan. Müncheniin kohdistuneen matkan sisältö ei kuitenkaan ole tarkasti tiedossa, joten sen tarkoitusta voi ainoastaan spekuloida. On kuitenkin selvää, että sillä on ollut nuorelle, taiteilijaksi kasvavalle Birger Carlstedtille varmasti suuri merkitys. Kotiin palattuaan Carlstedt matkusti pian Ruotsiin ja tutustui Göteborgsutställningeniin.¹³

Seuraava dokumentoitu matka ajoittui vuoteen 1929, jolloin Carlstedt matkusti uudelleen Ranskaan ja siitä edelleen Italiaan, jossa hän tutustui Enrico Prampoliniin,¹⁴ joka opetti Carlstedtille putridomaalauksen tekniikan.¹⁵ Prampolini säilyi Carlstedtin

¹⁰ Valkonen, 2.

¹¹ Valkonen, 3.

¹² Karjalainen, 83.

¹³ Von Bonsdorff, 129.

¹⁴ Valkonen, 3.

¹⁵ Von Bonsdorff, 130.

mielessä pitkään ja hänen tiedetään maininneen tämän tärkeäksi vaikutteekseen vuonna 1959 antamassaan haastattelussa, joskaan kahden taiteilijan välistä vuorovaikutussuhdetta tai -tapaa ei ole tuossa yhteydessä tai sen jälkeen onnistuttu tarkentamaan.¹⁶

Birger Carlstedt perusti 20-luvun lopulla sisustusyrityksen, jonka ensimmäinen toimeksianto oli vuonna 1928 englantilaisen Sir Ernest Rennien asunto Helsingissä. Tilaustyössä tuli pitäytyvä perinteisessä tyyliässä. Carlstedt ihanoi modernistista tyyliä johon sisältyi ajatus muotoilun, arkkitehtuurin ja taiteen rajojen häivyttämisestä. Myös Carlstedtin ensimmäinen vaimo ja opiskelutoveri Jaquette af Forselles oli hyvin perehtynyt ajankohtaisiin sisustusarkkitehtuurin ilmiöihin ja hänen tiedetään opiskelleen kudontaa vuodesta 1926 alkaen Bauhausin koulussa. Pariskunta työskenteli yhdessä sisustusprojektien parissa ja tähän aikaan Birger Carlstedt työsti tekstiilitaiteen ideoitaan.¹⁷ Carlstedtin testamenttikokoelmassa tämä käy ilmi useista sen sisältämistä ryijy- ja mattoluonnoksia, joihin lukeutuu sekä abstrakteja että abstrahoidusti tyyliä tyyliä tekstiilisuunnitelmia.

Markku Valkosen mukaan Birger Carlstedt on saattanut alkaa suunnitella Cafe Chat Doré'ta jo vuonna 1928, kahvilan valmistuttua 1929. Chat Dorén omisti Birgerin äiti Amanda Carlstedt, joka antoi tilan sisustuksen suunnittelun poikansa tehtäväksi. Valkonen viittaa Theo van Doesburgin, Sophie Täuber-Arpin ja Jean Arpin sisustamaan ravintola-elokuvateatteri Aubetteen Strasbourgissa, jonka sisustus toteutettiin vuosien 1926–1928 aikana.¹⁸

Chat Dorén esikuviksi on ehdotettu myös Berliinin Cafe Gourmeniaa ja Rotterdamin Cafe Unieta.¹⁹ Ottaen huomioon Chat Dorén kohdalla ilmenevät yhtymäkohdat Aubetteen voisi Carlstedtin ajatella vierailleen kohteessa tai vähintään olleen tietoinen Aubettesta sekä von Doesburgin ja Arpien taiteellisesta toiminnasta.

Vuosina 1930–1931 Birger Carlstedt vietti jälleen aikaa Pariisissa ja osallistui Riippumattomien salongin näyttelyyn 1930.²⁰ Tuolloin hän tutustui Le Corbusieriin, Amédée Ozenfantiin sekä Sonja ja Robert Delaunayyn.²¹ Liisa Kasvio toteaa

¹⁶ Karjalainen, 108.

¹⁷ Moberg, 26.

¹⁸ Valkonen, 4.

¹⁹ Moberg, 27.

²⁰ Valkonen, 5.

²¹ Von Bonsdorff, 130.

Carlstedtin asettaneen Riippumattomien salonkiin esille kaksi sommitelmaa, kaksi Chat Dorén luonnosta ja kolme tanssiaiheista figuuria.²² Esillä olleet sommitelmat olivat puoliabstrakteja maalauksia. Kasvion mukaan Carlstedt noteerattiin lehdistössä merkittävällä tavalla ja kriitikot pitivät esillepanon merkittävimpinä teoksina juuri kahvilan luonnoksia.²³

Carlstedtin ensimmäinen yksityisnäyttely toteutui Helsingin Taidehallissa vuonna 1932. Tuolloin esille oli asetettu eri tyyliä edustavia maalauksia, grafiikkaa ja design-esineitä sekä luonnoksia.²⁴ Näyttely vaikuttaa olleen monipuolisuutensa ansiosta myös todella sekava. Toisaalta tämän voi myös nähdä kuvauksena Birger Carlstedtin taiteellisesta monipuolisuudesta. Uransa alkuvaiheessa Carlstedt kokeili ennakkoluulottomasti erilaisia taiteellisen ilmaisun tyyliä ja sovelsi lahjakkuuttaan monipuolisesti myös suunnittelijana ja muotoilijana.

Taidehallin näyttelyyn suhtauduttiin negatiivisesti ja vuonna 1932 25-vuotiaan Carlstedtin oli vaikea löytää ymmärtäjiä kotimaisesta yleisöstä. Häntä pidettiin hajanaisen näyttelynsä johdosta vielä epäkypsänä taiteilijana.²⁵

Merkittävä vaikutin Carlstedtin hieman myöhemmälle surrealistiselle kehitykselle oli varmasti Halmstad-ryhmän näyttely Taidehallissa vuonna 1934. Tuula Karjalainen toteaaakin Birger Carlstedtin luultavasti tunteneen ryhmän kehitystä ja tuotantoa.²⁶

Nuori Carlstedt oli erittäin hyvin perillä eurooppalaisesta uudesta taiteesta. Keskiseen Eurooppaan tekemiensä opintomatkojen lisäksi hän matkusti vuonna 1934 Moskovaan, jossa hän tutustui sosialistiseen realismiin ja Malevitsin suprematismiin.²⁷ Toisin, kuin kansainvälisen avantgarden kohdalla, suomalainen taidekenttä oli tuolloin sisäänpäinkääntynyt ja sillä vallitsivat kotimaisiksi mielletyt arvot. Eurooppalaislähtöiset modernistiset pyrkimykset saatettiin siis mieltää jo lähtökohtaisesti arveluttaviksi. Eurooppalaisen avantgarden ja kotimaisen taiteen ristiriitaisuus oli varmasti merkittävä henkinen ja kaupallinen este Carlstedtin uralla. Valkonen toteaaakin negatiivisen vastaanoton vaikuttaneen Carlstedtin

²² Kasvio, 34.

²³ Kasvio, 35.

²⁴ Valkonen, 6.

²⁵ Kasvio, 40.

²⁶ Karjalainen, 97.

²⁷ Valkonen, 15.

kokeilevuuteen, jonka seurauksena taiteilija siirtyi 1930-luvun alun näyttelyiden jälkeen perinteisimpään, esittävään ilmaisuun.²⁸

2.1.2. Esittävä ilmaisutapa vakiintuu ja lopulta murtuu

Varmasti suurin syy Birger Carlstedtin ilmaisun vakiintumiselle esittävään maalaustyyliin oli taidekauppiaas Hörhammerin kanssa 1930-luvun alussa solmittu sopimus, jonka edellytyksenä oli keskittyminen esittäviin aiheisiin. Ilmeisesti Carlstedtin taloudellinen tilanne oli heikko ja sopimus oli siksi tarpeellinen.²⁹

1930-luvun lopussa Carlstedt matkusti Ranskaan, Marokkoon ja Algeriaan sekä kirjoitti kokemuksistaan matkakertomuksia Hufvudstadsbladetiin.³⁰ 1940-luvulle tultaessa Carlstedtin taiteellinen kokeilevuus nousi jälleen pintaan ja Hörhammerilla järjestetyssä näyttelyssä vuonna 1942 oli nähtävillä kubistisesti tyylieltyjä kukka-asetelmia, joita Edvard Richter nimitti *peltikukiksi*. Markku Valkonen toteaa lisäksi Carlstedtin sekoittaneen osassa töissään kubistista tyyliä surrealismiin, kun taas joissain muissa maalauksissa ilmenee hänen mielestään dadaistisia piirteitä. 1946 Carlstedt esitteli teoksiaan Tukholmassa, Thurestamin galleriassa surrealistisia teoksiaan esitellessä näyttelyssä, jonka julkaisun esipuheeseen Art Concrét -liikkeessäkin vaikuttanut Otto G. Carlsund kirjoitti Carlstedtistä.³¹

Birger Carlstedtillä oli myös 1940-luvulta alkaen erittäin hyvät suhteet pariisilaiseen galleristiin Denise René'n, joka vuosisadan puolivälissä toi Suomeen eurooppalaista uutta taidetta oman galleriansa kautta. Pariisin ja Denise René'n myötä Carlstedtillä oli mahdollisuus tutustua lähemmin muun muassa Alberto Magnellin taiteeseen ja ystävystyä Edgard Pillet'n ja Jean Dewasnen kanssa.³²

Huomattavaa on René'n merkitys Toisen maailmansodan jälkeisen abstraktin taiteen tukijana.³³ Gallerian taiteilijapiiri koostui vaikuttajista, jotka olivat avainasemissa vuosisadan alun keskeisissä taiteilijaryhmissä, esimerkiksi Abstraction-Créationissa. Vuonna 1947 Pariisissa järjestettyä Salon des Réalités

²⁸ Valkonen, 7.

²⁹ Valkonen, 8.

³⁰ Valkonen, 7.

³¹ Valkonen, 9.

³² Karjalainen, 84.

³³ Telegraph www-sivut, luettu 15.6.2017.

Nouvelles -näyttelyä peilattiin samana vuonna Tukholman Färg och Formin toimesta näyttelyssä *Ung Konst*, johon otti osaa moni ruotsalainen konkretistina tunnettu taiteilija, mukaanlukien Olle Bonnier. Toinen pohjoismaisen konkretismin kannalta merkittävä näyttely nähtiin Tukholman Galerie Blanchessa vuonna 1949, kun ruotsalaiset konkretistit Bonnier mukaan lukien esittäytyivät näyttelyssään *Konkret*.³⁴

Vuonna 1947 Tukholmassa järjestettiin samana vuonna kuolleen suomalaisen Ole Kandelinin abstraktia taidetta esittelevä näyttely. Seuraavana vuonna Kandelinin abstrakti taide oli esillä Taidehallissa. Marku Valkonen pitää Kandelinin muistonäyttelyä "sysäyksenä uuden hyväksymiselle" suomalaisen taiteen kentällä.³⁵ Myös Helsingin näyttelyohjelmisto tuntuu kansainvälistyneen voimakkaasti 1940-luvun puolivälistä alkaen: Taidehallissa nähtiin 1945 ruotsalaista ja seuraavana vuonna tanskalaista nykytaidetta ja 1947 nähtiin ranskalaista modernismia esiteltyä näyttely.³⁶

Voidaan otaksua, että kontaktiensa ja kielitaitonsa ansiosta kansainvälisellä kentällä sujuneesti navigoinut Birger Carlstedt on varmasti ollut vähintäänkin tietoinen Pariisissa ja Tukholmassa esillä olleista näyttelyistä sekä hyvin mahdollisesti myös nähnyt ne. Tuohon aikaan Carlstedtilla oli myös Pariisissa oma asunto ja tiettävästi hän oleskeli kaupungissa tiiviisti vuosien 1948 ja 1952 välisenä aikana.³⁷

Samaan aikaan, kun esittävän taiteen johtoasema maalaustaiteessa alkoi lopullisesti murtua myös Suomessa, työsti taiteilija Euran Paperin Kauttuan tehtaan ruokalaan kubistishenkistä seinämaalaustaan, jonka oli tilannut A. Ahlström Oy.³⁸ Tilaustyön valmistumista vuonna 1949 voidaan pitää murroskohtana Birger Carlstedtin uralla, jossa tästä eteenpäin painottuivat lähes yksinomaan abstrakti ilmaisu ja konkretismi. Retrospektiivisessä näyttelyssään vuonna 1957 tekemänsä jaottelun mukaisesti Carlstedtin toisen ilmaisullisen kauden päätti kubismin ja konkretismin väliin sijoitettu teos *Uponnut katedraali*, jota voidaan myös pitää

³⁴ Karjalainen, 13.

³⁵ Valkonen, 10.

³⁶ Karjalainen, 61.

³⁷ Karjalainen, 84.

³⁸ Valkonen, 13.

ilmaisullisen murroksen käännekohtana sen sijoittuessa esittävän ja abstraktin rajalle.³⁹

2.1.3. Konkretisti Carlstedt

Viimeinen Birger Carlstedtin uran vaihe alkaa vuodesta 1950 ja tutkimuksessani kausi jatkuu taiteilijan kuolemaan saakka. Tutkimuskirjallisuudessa ja oman tutkimukseni valossa tämä ajanjakso on Carlstedtin konkretistinen ilmaisukausi, jossa aiemmin kokeellisena näyttäytynyt abstrakti maalaustyylillä on vakiintunut pääasialliseksi ilmaisumuodoksi.

1950-luvulla Helsingissä nähtiin useita merkittäviä näyttelyitä, jotka toivat nopeassa tahdissa ulkomaisia taideilmiöitä kotimaiselle taidekentälle. Vuosien 1951 ja 1953 italialaisen nykytaiteen näyttelyt, 1952 nähty ranskalaisen nykytaiteen *Klar Form* -näyttely, 1954 amerikkalaisen nykytaiteen näyttely sekä 1957 esillä olleet Solomon R. Guggenheimin kokoelmat veivät Helsingin ilmapiiriä huomattavasti edeltävää vuosikymmentä kansainvälisempään suuntaan. Karjalainen toteaa Bertel Hintzen merkityksen olleen tässä kehityksessä suuri hänen ollessaan tuolloin merkittävässä asemassa sekä Helsingin Taidehallissa että Nykytaide ry:ssä. Yhdistyksen toiminta nojasi vahvasti kansainvälisyyteen ja useat sen järjestämistä ulkomaisen taiteen näyttelyistä olivat pohjoismaisia yhteistyöprojekteja ja kiertonäyttelyitä. Myös Galerie Artekin toiminta oli 1950-luvulla merkittävää ja Tuula Karjalainen mainitseekin Artekin 1950-luvun alussa järjestämät Otto G. Carlsundin ja Edgard Pilletin näyttelyt.⁴⁰

Edellämainituista merkittävimmästä tuntuu vuoden 1952 *Klar Form*. Sisältönsä puolesta näyttely esitteli abstraktin ja konkretistisen maalauksen merkittäviä nimiä, kuten Pillet ja Dewasne, mutta on myös kiinnitettävä huomiota näyttelyn taustalla vaikuttaneeseen verkostoon, johon kytkeytyivät Taidehallin Hintze, mutta myös näyttelyn komissaarina toiminut Maire Gullichsen ja Denise René. Gullichsenin Birger Carlstedt oli tuntenut jo Suomen Taideyhdistyksen opiskeluajoiltaan asti ja hänen roolinsa oli varmasti ollut keskeinen myös Kauttuan seinämaalauksen

³⁹ Karjalainen, 101.

⁴⁰ Karjalainen, 61.

toteutuksessa, Gullichsenin ollessa keskeisesti kytköksissä Ahlström Oy:n toimintaan. Denise Renén ja tämän Pariisissa toimivan gallerian kanssa Carlstedt oli myös ollut läheisesti tekemisissä.⁴¹ Tuula Karjalaisen mukaan juuri Birger Carlstedt oli suomalaisista konkretistisista maalareista kaikista läheisin Renén kanssa. Vuonna 1952 Carlstedt osallistui tämän gallerian *Diagonale* -ryhmänäyttelyyn, joka jäi ainoaksi yhteistyöprojektiksi näyttelytilan kanssa.⁴² Sitten Birger Carlstedtin ja Denise Renén välit viilenivät, mikä on saattanut johtua Carlstedtin ystävän Edgard Pillet'n ja Denise Renén välisistä taloudellisista erimielisyyksistä.⁴³

Birger Carlstedtin vuoden 1957 retrospektiivinen näyttely Taidehallissa oli kaikesta päätellen todella laaja ja monitahoinen. Esillä oli asianmukaisesti teoksia koko Carlstedtin uran ajalta. Lisäksi yksin hänen konkretistiselta ilmaisukaudeltaan nähtävillä oli jopa 60 maalausta. Sen sijaan Strindbergin taidesalongissa kolme vuotta myöhemmin Carlstedt toi esille yksinomaan nonfiguratiivisia maalauksiaan, joiden joukossa oli suuri määrä seinämaalausluonnoksia.⁴⁴

Sitouduttuaan konkretistiseen ilmaisuunsa pysyvästi 1950-luvulla Carlstedt profiloituikin vahvasti julkisen taiteen puolestapuhujana. Tätä työtä sävytti voimakkaasti hänen halunsa yhdistää maalaustaide ja arkkitehtuuri tavalla, joka tuli ilmi jo Chat Dorén sekä muiden Carlstedtin sisustus- ja lavastusprojektien yhteydessä. Integroitumiskyvykset heijastelivat tuon ajan kansainvälisen konkretismin ja abstraktin taiteen pyrkimyksiä ja vastaavaa toimintaa esiintyikin voimakkaammin Ruotsissa ja Ranskassa. Carlstedt nousi suomalaisen Groupe Espace -ryhmän kärkihahmoksi ja ryhmään kuuluivat muutkin Suomen tunnetuimmat konkretistit Mether-Borgström, Nordström ja Vanni sekä näiden lisäksi Anitra Lucander, Jaakko Somersalo, Kaj Englund ja Aarno Ruusuvuori. Nimensä mukaisesti kyseessä oli alunperin ranskalaisen ryhmän eräänlainen sivuosasto. Pariisin ryhmää johti André Bloc ja sen sihteerinä toimi Carlstedtin ystävä Edgard Pillet.⁴⁵

⁴¹ Karjalainen, 61.

⁴² Karjalainen, 91.

⁴³ Karjalainen, 92 (209).

⁴⁴ Karjalainen, 166.

⁴⁵ Karjalainen, 161.

2.2. Carlstedtin taidekäsityksen vaikutteista

Birger Carlstedtin uraa kokonaisuutena määrittävät yhtäläillä kansainvälisyys ja kokeilunhalu. Taiteilijan kosmopoliittisesta luonteesta kertovat tämän pitkäkestoinen matkustusinto ja monipuolinen kielitaito. Carlstedtin matkat Keski-Eurooppaan vuosina 1923 ja 1929 tuntuvat erittäin merkittäviltä hänen varhaisen taiteilijaidentiteettinsä muotoutumisen kannalta. Nämä opintomatkat tuntuvat ruokkineen hänen kokeilunhaluaan jo nuorena taiteilijana ja niillä on varmasti ollut myös suuri merkitys tarkasteltaessa Carlstedtin koko uraa ja erityisesti hänen abstraktin maalaustaiteensa kehitystä. Kielitaitonsa ansiosta hän pääsi sisälle ruotsin- ja ranskankieliseen taidemaailmaan: hänen onnistui luoda verkostoja merkittäviin ulkomaisiin taiteilijoihin ja hänen saattaa kuvitella olleen täysin kompetentti työskentelemään kansainvälisellä kentällä.

Carlstedtin merkittävimmiksi vaikutteiksi eurooppalaisen modernismin saralla pidetään Bauhausin, De Stijlin ja Art Concret'n ideologista maaperää. Suuntausten merkittävyyttä ilmentää erityisesti Chat Doré. Luonnollisesti myös Carlstedtin konkretistinen tuotanto yhdistetään Art Concret'n perilliseksi. Itse taiteilijan tiedetään maininneen keskeisiksi innoittajikseen Prampolinin, Le Corbusierin ja Ozenfantin.⁴⁶ Kiinnostavaksi yksityiskohdaksi nousee myös Carlstedtin dokumenttiarkistosta löytynyt tyhjä, vuoden 1955 postileimalla varustettu kirjekuori, joka on osoitettu Cercle et Carré -ryhmän toiselle perustajalle ja Mondrian -tutkijalle Michel Seuphorille.⁴⁷ Näin ollen Carlstedtin yhdistää luontevasti eurooppalaisen geometrisen abstraktion aaltoon, jonka kehityskulku alkoi 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä, ennen Toista maailmansotaa.

Tarkastellessani Birger Carlstedtin konkretistisen maalaustaiteen musiikillisia viittauksia pinnalle nousee kysymys musiikin merkityksestä abstraktin taiteen kehityksessä yleisesti. Useissa avantgarde-liikkeissä musiikilla oli arkkitehtuurin ja muotoilun tavoin merkittävä rooli kehitystyössä, jolla haettiin kuvataiteelliselle

⁴⁶ Bergström&Kajanti, 11.

⁴⁷ Carlstedt-arkisto.

ilmaisulle uutta suuntaa. Hyvänä esimerkkinä tästä voidaan mainita Italian futuristit, jotka tarkastelivat musiikillisen ja kuvataiteellisen ilmaisun rinnakkaisuutta teksteissään. Yksi näistä on Enrico Prampolinin vuonna 1913 kirjoittama *Chromophony - The Colours of Sounds (Cromofonia: Il colore dei suoni)*,⁴⁸ joka käsittelee äänen ja kuvan integraatiota maalauksessa. Manifestissaan Prampolini kuvailee ääntä värin kaltaisesti havaittavaksi ilmiöksi, joka on hänen mukaansa nähtävissä tilassa kromaattisina vibraatioina.⁴⁹ Prampolinin katsotaan tekstillään mukailevan Wassily Kandinskyn hieman tätä aikaisemmin julkaisemia tekstejä kuvan ja äänen yhteydestä.⁵⁰ Myöhemmin urallaan Enrico Prampolini vaikutti Pariisissa Cercle et Carré- ja Abstraction-Création -ryhmissä, joissa myös esimerkiksi Ozenfant, Le Corbusier ja van Doesburg olivat osallisina.

Synesteettikona visuaalisen havainnon sekoittuminen ääneen oli varmasti Wassily Kandinskylle luonnollinen tosiasia, joka epäilemättä vaikutti hänen käsityksiinsä abstraktin ilmaisun mahdollisuuksista. Hänen lähtökohtansa abstraktion ja musiikin suhteeseen on merkittävä myös hänen asemansa johdosta. Kandinskyä pidetään yleisesti yhtenä kaikkein keskeisimmistä vaikuttajista abstraktin taiteen synnylle. Carlstedtin kannalta Kandinsky on merkittävä erityisesti *Upponnut katedraali*-maalauksen takia, jolla Carlstedtin katsotaan viittaneen Claude Debussin samannimiseen sävelmään, joka oli Kandinskylle merkittävä kiinnekohta.

Kandinskyn suhdetta itävaltalaiseen säveltäjään Arnold Schönbergiin voidaan luonnehtia olennaiseksi hänen abstraktin ilmaisunsa vahvistumiselle. Kandinsky osallistui katsojana 1911 Schönbergin konserttiin Münchenissä ja kiinnostui tämän käsityksistä dissonanssin ja konsonanssin kyseenalaistamisesta sävellyksissään. Schönbergin käsityksen mukaan akateeminen musiikin kenttä takertui harmonian sääntöihinsä pakonomaisesti ja säveltäjänä hän halusi juuri haastaa tuolloin vallalla olleen ajatuksen oikean ja hyvän käsitteistä sävellyksissä.⁵¹ Kandinsky samastui ajatukseen voimakkaasti ja rinnasti sopusoinnun ja riitasoinnun lainalaisuuksien haastamisen omaan näkemykseensä akateemisen, naturalistisen esittävän taiteen

⁴⁸ Julkaistu 23.8.1913 *Gazzetta Ferrarese*

⁴⁹ Apollinio, 114.

⁵⁰ Guggenheim [www-sivut](http://www.guggenheim.org): Enrico Prampolini, luettu 6.6.2017.

⁵¹ Lindsay & Vergo, 92.

haastamisesta abstraktilla ilmaisulla.⁵² Kandinsky halusi rikkoa taiteen tekemisen konventioita, tai pikemminkin kehittää uudenlaisen luovan metodin, jossa ei keskitytty akateemisen oppimisen kautta saavutettuun ihmiskeskeisen naturalismin kuvaustapaan.

Kandinsky myös hahmotti kirjoituksissaan muotoa ja väriä musiikillisten määritteiden kautta. Esseessään *Content and Form* hän toteaa taideteoksen koostuvan kahdesta elementistä: teoksen sisällöllisestä eli sisäisestä ja sen muodollisesta eli ulkoisesta osasta. Sisäistä elementtiä hän vertaa soittimen aikaansaaman äänen vibraatioon, joka alkaa taiteilijasta ja päättyy teoksen kokijaan. Teoksen muodon on vastattava sisältöä kokonaisuuden välittymiseksi, mutta muodon määrittymistä ohjaa Kandinskyn käsityksen mukaan taiteilijan luonto, ei niinkään opittu taiteilijuus tai akateemisen taiteen hegemonia.⁵³

Maalauksen kieli rakentuu Kandinskyn mukaan väristä ja muodosta. Värit tuottavat vibraation, joka on hänen mukaansa luonnoltaan henkinen. Värit soittavat kukin aina oman henkisen vibraationsa, joka on muuttumaton, mutta koska värejä ei voi eristää ne näyttäytyvät kokijalleen aina vuorovaikutussuhteessa toisiin väreihin tai suhteessa kuvan tilaan ja muotoon. Eri värien yhteisvaikutuksen kautta muodostuu maalauksellinen avaruus, kun taas tilasta itsestään nousee esiin lineaarinen muoto eli viiva.⁵⁴

Näiden rinnastuvien elementtien, avaruudellisen ja lineaarisen muodon, siis värin ja tilan tuottamien yhteisvaikutuksen saavuttama potentiaali on Kandinskyn mukaan kasvamassa ja sen kautta on mahdollista ennakoida sommitelmallinen kulminaatiopiste, jota hän kuvailee kontrapunktiksi (*counterpoint*):

*This kind of composition will be constructed upon that same basis which is already known to us in embryonic form, only which now will develop into the clarity and complexity of musical "counterpoint." This counterpoint (for which, in our term, we have as yet no word) will be found further on, on the path of the Great Tomorrow, by the same eternally unchanging guide—Feeling. Once found and crystallized, it will provide the expression of the Epoch of the Great Spiritual.*⁵⁵

⁵² Kandinsky, 94.

⁵³ Kandinsky (1910–1911), 87.

⁵⁴ Kandinsky (1910–1911), 89.

⁵⁵ Kandinsky (1910–1911), 90.

Kandinsky siis käyttää kuvauksessaan musiikillista termiä kuvatakseen taidekäsitteensä ihannetta. Sävellyksessä kontrapunkti edustaa kahden tai useamman itsenäisen melodian esiintymistä samanaikaisesti yhdessä teoksessa.⁵⁶ Kandinskyn kuvaaman Suuren Henkisyuden Aikakauden taideihanteessa teoksen perustusten, sen eri ilmaisullisten rakenteiden, kuten värin ja muodon voisi siis verrannollisesti nähdä kulkevan ikään kuin itsenäisinä sävelkulkuina, mutta yhteistä kokonaisuutta rakentaen. Käsitteiden taustalla näyttäytyy selkeästi halu hylätä akateeminen, esittävä kuvaustapa, jossa muoto ja väri ovat toisiinsa sidotut, eivät itsenäiset, kuten Kandinskyn kontrapunktissa, joka tahtoo osoittaa nonfiguratiivisen kuvan ihanteeseen.

Henkisyys oli keskeinen lähtökohta myös De Stijlin ja neoplastismin synnyssä. Asiaan vaikutti M. H. J. Schoenmaekers, jonka ajatuksilla oli suuri merkitys erityisesti Piet Mondrianin taidekäsitteelle.⁵⁷ Schoenmaekersin vaikutus näkyy myös van Doesburgin myöhemmissä elementarismen ja konkretismin teorioissa.⁵⁸ Mondrianin ja van Doesburgin yhteistyöllä kehittämää neoplastismin teoriaa määrittää teoksen representaation luonteeseen ja sommitelman elementteihin liitetyt symboliset arvot. De Stijliin piirissä horisontaalille ja vertikaalille linjalle sekä pääväreille annettiin universaaleja voimia edustavat symboliarvot, joilla todellisuutta tuli kuvata. Van Doesburgin taidekäsitteiden katsotaan saaneen huomattavasti vaikutteita matemaattisesta ajattelusta, kuten Einstein yleisestä suhteellisuusteoriasta, joka julkaistiin 1915.⁵⁹

1920-luvulle tultaessa van Doesburg alkoi erkaantua neoplastismin kaksiulotteisuutta painottavasta estetiikasta pyrkiessään laajentamaan teoskäsitteensä nelikulotteiseksi. Van Doesburgin nelikulotteinen maalaus tuli sisältämään tilallisten ulottuvuuksien lisäksi ajan, joka syntyisi maalausmenetelmällä saavutetusta, liikettä edustavasta dynamiikasta.⁶⁰

⁵⁶Naxos www-sivut: counterpoint, luettu 10.8.2017.

⁵⁷ Baljeu, 29.

⁵⁸ Baljeu, 100.

⁵⁹ Gamwell, 227.

⁶⁰ Baljeu, 31.

Vuonna 1930 van Doesburg julkaisi konkretismin manifestin Art Concret -lehdessä. Manifestin ensimmäisessä teesissä hän toteaa taiteen olevan universaalia.⁶¹ Konkreettisen taiteen ideaalissa taidetta ei tehdä abstrahoimalla luonnollisesta muodosta, koska siten saatu valmis teos on taiteellista muotoa, eikä universaalia. Näin saavutettu abstraktio on siis eräässä mielessä jäljitelmä ja siksi epäaito. Sen sijaan konkretismissa taidetta tulee tehdä henkisellä muodolla.⁶²

3. RUOTSALAISEN KONKRETISMIN PIIRTEITÄ

1900-luvun alun ruotsalainen abstrakti taide ja maan konkretistisen ilmaisun kehityskulku tuntuvat kiinnostavilta ruotsalaisen ja suomalaisen taidemaailman erojen ja yhtäläisyyksien kannalta. Suomen tavoin Ruotsi vaikuttaa olleen jokseenkin periferinen kokeilevaan taiteeseen suuntautuvilta asenteiltaan ja molempiin maihin uudet tyyliuunnat iskostuivat vähitellen ja viiveellä. Suomea leimaa pidempikestoinen sulkeutuneisuus ja sisäänpäinkääntyneisyys, joka korostui sotakokemusten myötä. Ruotsin voi nähdä olleen tässä suhteessa avoimempi ympäristö. Taidekentältään vakiintuneempana, suurempana maana Ruotsi varmasti myös toimi pohjoismaisten taiteilijoiden kohtaustaikkana. Tästäkin syystä tuntuu luontevalta, että ruotsinkieliset suomalaistaiteilijat ottivat vaikutteita Ruotsin kautta ja myös suoraan ruotsalaisilta kollegoiltaan.

Gösta Adrian-Nilssonin kirja *Den Gudomliga geometrin* julkaistiin 1928. Adrian-Nilsson hahmotteli teoksessaan geometrispohjaisen nonfiguratiivisen ilmaisun perusteita ja motiiveja, kun abstrakti taide oli Ruotsissa vielä varsin tuore ilmiö. Kaksi vuotta myöhemmin Art Concret'n manifesti julkaistiin Pariisissa. Kaiketi silmiinpistävin yksityiskohta ruotsalaisen 1900-luvun alun taiteen ja konkretismin välillä on Otto G. Carlsundin osallisuus eurooppalaisessa konkretismin liikkeessä. Carlsund opiskeli 1920-luvulla Pariisissa Fernand Légerin oppilaana ja oli yksi Theo van Doesburgin konkretistisen manifestin allekirjoittajista.⁶³ Ainutlaatuisten kontaktiensa ansiosta Carlsund oli organisoimassa Tukholmassa vuonna 1930

⁶¹ van Doesburg, 180.

⁶² Van Doesburg, 182.

⁶³ Karjalainen, 12.

järjestettyä eurooppalaisen aikalaistaiteen näyttelyä, jossa oli mukana merkittäviä keski-eurooppalaisen nonfiguraatiivisen taiteen edustajia ja konkretisteja. Näyttelyn vastaanotto oli murskaava ja se leimattiin fiaskoksi.⁶⁴ Tästä huolimatta sillä katsotaan olleen suuri merkitys juuri konkretismin tunnettuuden lisäämiselle Ruotsissa. Tietävästi näyttelyn epäonnistuminen oli Carlsundille niin suuri järkytys, että hän luopui itse konkretistisesta tyylistä, palatakseen siihen vasta viimeisinä elinvuosinaan 1940-luvun puolivälissä.⁶⁵ Tuolloin Birger Carlstedt järjesti Tukholmassa näyttelyn, jonka julkaisun esipuheeseen Otto G. Carlsund kirjoitti ja kuvaili Birger Carlstedtia rakentajaksi, viitaten ilmeisesti taiteilijaan lähtökohdiltaan konstruktiiivis-konkretistista ilmaisutapaa noudattavana.⁶⁶

Ruotsissa konkretismin läpimurto voidaan ajoittaa 1940-luvulle. Tähän viittaavat vuosikymmenen loppupuolen näyttelyt *Ung Konst* ja *Konkret*, joissa keskeiset konkretistiset taiteilijat esittäytyivät ruotsalaiselle yleisölle. Carlsund kuoli 1948 ja oli itse palannut taiteessaan konkretistiseen ilmaisuun muutamaa vuotta ennen kuolemaansa. Ilmaisutyylin muutoksen voisi ajatella johtuneen taideilmaston avautumisesta kokeilevalle nonfiguraatiiviselle taiteelle. Näin ollen Carlsundin ja Carlstedtin taiteilijuuden välillä näyttäytyy mielenkiintoinen yhtäläisyys, joka myös osoittaa taiteilijoiden kotimaiden rinnakkaisesta asennemuutoksesta konkretismia suhteen.

Samoin kuin Suomessa, Ruotsissakaan konkretisteilla ei vaikuta olleen selkeää taiteellista ohjelmaa vaan heitä rajasi samansuuntainen kiinnostus nonfiguraatiivisen ilmaisun sisällä. Vuonna 1947 järjestetty *Ung Konst* -näyttely tuntuu kuitenkin olleen eräänlainen merkittäjä tällä saralla, sillä siihen osallistuneihin konkretisteihin viitattiin ryhmänä, joka tunnetaan *1947 års män* -nimellä. Ryhmään kuului Olle Bonnier, jonka vapaamuotoisen manifestoiva essee *Naturavbildning, abstraktion, konkretion – en begreppsutredning* oli julkaistu *Prisma* -lehdessä kolme vuotta aikaisemmin.

Alunperin tanskalainen Vilhelm Bjerke-Petersen perehtyi pohjoismaiseen konkretismiin seuraavalla vuosikymmenellä vuonna 1956 julkaistussa kirjassaan

⁶⁴Tidningen Kulturenin www-sivut, *Ingen konst för taxar*, luettu 3.8.2017

⁶⁵ Karjalainen, 81.

⁶⁶ Karjalainen, 98.

Konkret Konst. Teos on lähtökohdiltaan taidehistoriallisesti kontekstoiva ja varhaisista ruotsalaisen konkretismin teksteistä ensimmäinen, joka pyrki liittämään kaikissa Pohjoismaissa toimivat konkretistiset taiteilijat laajempaan eurooppalaiseen yhteyteen. Bjerke-Petersen itse opiskeli Bauhausin koulussa Kandinskyn ja Kleen vaikutuspiirissä.⁶⁷

3.1. Gösta Adrian-Nilssonin geometrian ihanne

Gösta Adrian-Nilssonin ajattelussa korostuu käsitys geometrispohjaisesta taiteesta oikeana taiteena. Geometrisyys ei kuitenkaan näkemyksessään rinnastu suoraan ja yksiselitteisesti abstraktioon tai nonfiguratiiviseen taiteeseen. Taiteen tekemisen päämäärä ei ole yksiselitteisesti geometrian kuvaaminen, vaan geometrian lakien avulla kuvaaminen ja niiden soveltaminen sommittelussa. Adrian-Nilssonin käsityksessä geometrian huomioiminen on universaalien lainalaisuuksien noudattamista. Yleisellä tasolla käsityksen voi yhdistää esimerkiksi neoplastismin muoto-opin lähtökohtiin. Adrian-Nilssonin taidekäsityksessä ilmenevä geometris-naturalistisen ja figuratiivis-naturalistisen vastakkainasettelu tuntuu rinnastuvan kiinnostavalla tavalla Theo van Doesburgin käsitykseen abstraktin ja konkretistisen taiteen jaottelusta. Siinä on myös luettavissa selkeitä yhtäläisyyksiä Kandinskyllä ilmenneeseen akateemisen taiteen vastaisuuteen.

Adrian-Nilssonin mukaan luonto universaalissa merkityksessä on taideteos vain kokonaisuutena, eräänlaisena absoluuttisena kaiken luontona. Sen kuvaaminen tässä muodossa on mahdotonta, sillä maalari kykenee kuvaamaan vain näkymiä sen kokonaisluonteesta.⁶⁸ Luonnon kuvaaminen yksittäisinä näkyminä on siis imitaatio ja sitä kautta valhe, eikä luonnosta maalaaminen siksi voi olla Adrian-Nilssonin mukaan taidetta.⁶⁹ Luontoa, tai pikemminkin kosmosta tulee kuvata juuri absoluuttisen kautta, siis tekemällä teos joka on kuin kosmos pienoiskoossa.

Gösta Adrian-Nilssonin mukaan maalaus esittää ainoastaan itseään. Esittävyys hän yhdistää anekdoottimaiseen kuvittamiseen, jossa vedotaan katsojan aisteihin nostalgian herättämiseksi. Oikea ja tosi taide on vastakohtaisesti

⁶⁷ Bjerke-Petersen, 71.

⁶⁸ Adrian-Nilsson, 13.

⁶⁹ Adrian-Nilsson, 14.

antianekdoottista: se ei esitä, se on. Anekdoottilähtöinen taiteen katsomistapa johtaa siihen, että katsoja hakee kuvasta vastaavuutta teoksen ulkopuoliseen todellisuuteen riippumatta maalauksen kuvatason sisällöstä.⁷⁰

Hahmottaessaan oman taidenäkemyksensä uudeksi ja todeksi taiteeksi Adrian-Nilson törmää väistämättä kysymykseen tätä edeltäneen taiteen perusteista tulla kutsutuksi taiteeksi. Määritelmänsä puitteissa hän ei pyri väittämään, että hänen normejaan mukaileva uusi taide on täysin ennenkokematonta tai että kaikki sitä edeltävä taide on ollut huonoa taidetta. Adrian-Nilsonin mukaan on palattava varhaiseen keskiaikaiseen taiteeseen löytääkseen taidekäsitteitä, jossa hänen käsitystään vastaavat piirteet nousevat keskeisinä esille. Keskiaikana taide oli hänen mukaansa vahvasti yhteydessä älylliseen ja henkiseen elämään, toisin Adrian-Nilsonin omana aikana. Keskiajan taiteessa korostui hänen mukaansa henkinen ideaali:

Den symboliserade ett religiöst ideal – konst är i själva verket alltid religion, även om de gudomliga föremålen skifta – och denna symbolisering var fullt fattbar för alla, den motsvarade massans behov av ideal.⁷¹

Keskiaikaisessa yhteiskunnassa taiteella oli yhteiskunnallinen asema, jossa korostui sen taideteoksen potentiaali vastata kansan henkiseen tarpeeseen ja peilata sitä yhteisöllisessä kontekstissa. Käsitteellisesti taideteoksen merkitys näyttäytyy laajemmin yhteiskunnassa ja luo kuvaa eräänlaisesta kokonaistaideteoksesta, joka esteettisen objektisuutensa lisäksi ylläpitää ja rakentaa ihmisen spirituaalista ulottuvuutta. Keskiaikaisessa taiteessa keskeisenä näyttäytyneen madonnan-hahmon figuuri oli ulkomuodoltaan näennäisesti väärin piirretty (feltecknad) niin, että se noudatti geometrisen sommittelun peruslakeja, eikä siis niinkään myöhemmässä esittävässä taiteessa ihannoitua figuratiivis-naturalistista kuvaustapaa. Madonnan figuuri ei siis vastannut realistisesti kohdettaan. GANin mukaan tyhmät asiantuntijat ovat todenneet että keskiajan taitelijat olivat

70 Adrian-Nilson, 29-31.

71 Adrian-Nilson, 33.

taitamattomia tehdessään näin. GANin perspektiivistä katsottuna keskiajan taiteilijoilla oli siis käytössään eräänlaista kadonnutta tietoa kuvantekemisestä.⁷²

Adria-Nilson esittelee menetelmänsä maalauksen kuvapinnan sommitellulliseen rakentamiseen. Kuva esitellään tässä vaiheittaisena prosessina, jossa neliskanttiselle pinnalle sijoitetaan ensin kaksi toisensa leikkaavaa suorakaidetta, toisena kaksi suorakaiteen leikkaavaa kolmiota ja lopuksi kaarevia muotoja. Hänen tapansa esittää kuvan rakentuminen vaiheittaisena prosessina välittää käsityksen erilaisten muotojen priorisoinnista: ensin kuvatasolle asetetaan suorakaiteen kaltaisia perusmuotoja ja lopulta edetään monimutkaisempiin, epäsäännöllisiin muotoihin. Kaikki lisättävät kuvasegmentit ovat kuitenkin selkeitä geometrisia muotoja. Muotojen värit mainitaan ja niiden annetaan ymmärtää olevan tasaisesti väritettyjä. Adrian-Nilsonin luonnehdinta kuvan rakentamisesta on tarkoitettu vastineeksi taidekriitikon abstraktiin ilmaisuun kohdistuvalle arvostelulle, tai pikemminkin kriitikon tai taideoppineen esittämälle luennalle abstraktista teoksesta. Tekstissä välittyikin kirjoittajan torjuva asenne kriitikon akateemis-formalistista näkemystä kohtaan, jonka voi nähdä heijastelevan Kandinskyn asenteita akateemista taidemaailmaa kohtaan. Adrian-Nilson luo kuvan taidekriitikosta, joka toteaa nonfiguraation olevan merkityksetön ja henkisessä mielessä köyhä tai jumalaton. Akateemisen taidekentän hierarkiaa ja arvoja korostuvan kriitikon voi nähdä tekstin kontekstissa lyhytkatseisena konservatiivina. Adrian-Nilson vastaa ennakoimaansa konservatiiviseen reaktioon johdonmukaisesti selittämällä abstraktion merkityksen rakentaen sen muodon progressiivisista yksittäisistä muotokomponenteista, jotka pysyttelevät viittaamattomina ja geometrisina. Jokaisen kuvan komponentin merkitys kokonaisuudessa perustellaan. Kuvaustavan kautta kuvapinta säilytetään esineen tasolla objektina, joka ei sijoitu tiettyyn paikkaan tai aikaan. Kuvattu prosessi edustaa tyypillistä modernistista taideajattelua sen ollessa päämäärätietoinen ja ideologiaa rakentava. Gösta Adrian-Nilsonin puheessa agendaksi määrittäyty geometrisen abstraktion yleisen narratiivin hahmottaminen. Teoksen kuvaus ja esille tuleva muotolähtöinen ohjelmallisuus osoittaa vahvasti konstruktivis-konkretistisen taideteorian juurille.⁷³

72 Adrian-Nilson, 34.

73 Adrian-Nilson, 17–25.

3.2. Olle Bonnierin neliulotteinen maalaus

Artikkelissaan *Naturavbildning, abstraktion, konkretion – en begreppsutredning* Olle Bonnier luo pohjan käsitykselleen maalaustaiteen teoreettisesti olemuksesta, tarkastelee taidemaalauksen kehitystä modernismissa ja määrittelee konkretismin ja konkreettisen käsitteitä omista lähtökohdistaan. Maalauspinta on Bonnierin käsityksen mukaan väline kuvan luomiseen muodon ja värin avulla, tähän käsitykseen tukeutumalla taiteilija pääsee mahdollisimman lähelle ihanteellista objektiivista ilmaisua. Bonnierin mukaan taidemaalari luo työllään objekteja – maalauksia – jotka ovat osa ympäröivää todellisuutta. Maalaus on kaksiulotteinen pinta, josta katsoja aistiensa turvin poimii esiin tilan, liikkeen ja ajan.⁷⁴

Käsitellessään maalauksen sommitelman dynamiikkaa Olle Bonnier nostaa esille kolme kuvan sommitelmallista vaihetta. Nämä olotilat hahmottuvat kuvan sisällä vallitsevista erilaisista vuorovaikutussuhteista kuten sommitelman tasoista ja kappaleista. Vuorovaikutussuhteita on Bonnierin käsityksen mukaan kolme erilaista, jotka muodostuvat tilavuuden (*volym*) ja tason (*plan*) yhdistelmästä.⁷⁵ Yksinkertaistaen voisi sanoa, että tällä hän luokittelee erilaisia, maalauspinnalla tapahtuvia rinnastuksia kolmiulotteisuuden ja kaksiulotteisuuden välillä.

Bonnierin mukaan perspektiiviä tilan hahmottamiseen käyttävä maalaus rakentuu juuri tilavuuden ja tason välisestä suhteesta ja se on siksi luonteeltaan staattinen. Staattisuus syntyy juuri vastakohtaisten muotoelementtien, tason ja kappaleen rinnastuksesta. Tämä voidaan välttää sommitelmalla, josta taso-elementit puuttuvat täysin ja joka rakentuu vain tilavuuksellisista, kolmiulotteisista kappaleista. Plastisen objektin rinnastus toiseen perusluonteeltaan samanlaiseen kaksiulotteisella kuvapinnalla johtaa kuitenkin sommitelmaan, jossa tilavuuksien väliin jää tyhjiyttä, eräänlaisia tilallisia aukkoja. Tasoista rakentuva sommitelma, joka ei sisällä tilavuuksia lainkaan, tuntuu tästä syystä Olle Bonnierille luonnollisimmalta myöskin siksi, että se käyttää maalauspinnan antamaa kaksiulotteisuuden logiikkaa

74 Bonnier, 88.

75 Bonnier, 89.

toiminnassaan. Käyttämällä tasoja, päävärejä ja perusmuotoja sommitelmassaan taidemaalari pystyy Bonnierin mukaan torjumaan staattisuutta maalauksessaan.⁷⁶

Voisi siis ajatella, että tarkastellessaan figuratiivista maalausta katsoja ikään kuin tarkkailee todellisuutta, sillä taiteilijan tekemä kuva ei eroa tarpeeksi katsojan omasta ympäristöstä. Noudattamalla maalauksen olemuksen konkreettisia lakeja, jotka Bonnierin määritelmässäänkin samastuvat eräänlaisiksi kosmoksen universaaleiksi peruseräiteiksi, voidaan katsojan havaintokokemus muuttua. Näin myös taideteoksen rooli objektina muuttuu suhteessa figuratiiviseen kuvaan.

Olle Bonnier esittelee liikkeen peruskäsitteen, jota hän nimittää myös ulottuvuudeksi (*utsträckning*). Dynaaminen liike on Bonnierin katsomuksessa tärkeä elementti, joka tulee esille onnistuneen sommitelman kautta. Merkittävä se on erityisesti ollessaan edellytys aika-ulottuvuuden esiintuloon maalauksessa. Bonnierin kuvailema liike syntyy siis kuvan rakenteesta, sommitelman sisäisistä kontrasteista ja värien vuorovaikutuksesta. Liike voi olla jaksottaista tai jatkuvaa, riippuen sommitelmasta. Kuvaa katsoessaan ja sen erilaisia liikkeitä ja ulottuvuuksia tutkiessaan teoksen tarkastelija siis luo katsomisprosessillaan teokseen aikaa. Bonnierin esittelemissä kolmessa sommitelman perusmallissa ajan käsite on keskeinen ja sitä käyttäen hän myös arvottaa maalaustyylin. Staattisessa sommitelmassa ajallista ulottuvuutta ei ilmene, siispä tätä sommitelmalajia tulee välttää. Perspektiivimaalauksessa, jossa taiteilija kuvaa kappaleita ja tasoja toisiinsa rinnastettuna, on kuvataso pyritty yhtenäistämään ja standardoimaan juuri perspektiivin keinoin. Maalauksen tilallisuuden koostumus on perspektiivikuvassa siis eräällä mielessä määritelty jo ennen kuin maalaus on tehty, nimenomaan taidemaalarin hyödyntämässä perspektiiviopin käytössä. Tähän keinotekoiseen tiläkäsitykseen pohjautuva kuva sisältää Olle Bonnierin käsityksen mukaan siis vain rajallisen määrän liikettä ja siksi se jää lopulta staattiseksi kuvaksi. Liikkeen rajautuessa myös katsojan kokemat aikajaksot maalauksessa jäävät rajallisiksi ja määritetyiksi. Vastavuoroisesti pelkästään tasojen keskinäisistä rinnastuksista koostuva kuvataso, joka ei sisällä lainkaan kappalemaisia tilavuuksia, on ajallisessa mielessä rajaton.⁷⁷

76 Bonnier, 88.

77 Bonnier, 89.

Olle Bonnierille konkretistinen maalaus on itsenäinen objekti, yhtenäinen kuvapinta, jonka työstämisessä taidemaalari on käyttänyt vain maalauksen luonteenomaisia ainesosia, kuten päävärejä ja tasoa mukailevia sommitelmallisia elementtejä. Samalla nämä elementit ovat kaikki suhteellisia keskenään ja osa konkreettista kuvapintaa. Teoskäsitys mukailee siten muita modernistisia esimerkkejä, kuten esimerkiksi Clement Greenbergin litteän maalauksen ihannetta, jossa sama tasomaisuus nousee esille. Bonnierin käsitykseen sisältyy myös ymmärrys konkretismiin johtaneesta taidehistoriallisesta kehityksestä, joka alkoi hänen kutsumansa naturalistisen tai luonnonmukaisen maalaustavan saatua jalansijan taiteessa. Tämän voi tekstin kontekstissa nähdä viittaavan 1800-luvun lopun uusiin maalaussuuntauksiin kuten uusimpressionismiin ja sittemmin kubismiin, jotka tekstissä esitetään esiasteina konkretistiselle kehitykselle. Hän mainitsee kubistien pyrkimyksen perspektiivin hajottamiseen ja maalauksellisen tilan litistämiseen, mutta toteaa heidän esittäneen teoksissaan vielä tilavuudellisia kappaleita, jotka rinnastettuina tasoihin estivät dynaamisen liikkeen synnyn ja sitoivat teokset staattiseksi. Kubismissa, jota Bonnier kuvailee synteettiseksi naturalismiksi⁷⁸, olivat taiteilijat myös kosketuksissa ajan ulottuvuuteen liikkeen kautta, joka ilmeni heidän siirtyessään havainnoimaan maalauskohtetta useista eri näkökulmista.⁷⁹

Taidemaalarin on sisäistettävä ulkoapäin tulevat vaikuttimet itseensä ja koottava ne maalaukseksi. Tätä prosessia Bonnier nimittää transponoinniksi (transponering⁸⁰). Transponointi on myös musiikin teoriassa tunnettu käsite, joka tarkoittaa sävellyksen siirtämistä sellaisenaan toiseen sävellajiin.⁸¹ Bonnier viittaa käsitteellä taidemaalarin läpikäymään prosessiin, jossa tämä sovittaa käsittelemiään teemoja uusiksi oman tahtonsa mukaisesti ja sitä vastaan sekä suhteessa kankaaseen. Näin ollen maalari tulee tilanteeseen, jossa hän näkee luonnon ja maalauksen erillisinä olentoina. Maalaus on oma synteettinen universuminsa.⁸²

Bonnierin ihanne on hänen nimittämänsä progressiivinen konkretio:

78 Bonnier, 91.

79 Bonnier, 89.

80 Bonnier, 91.

81 Naxos www-sivut, luettu 10.8.2017.

82 Bonnier, 91.

[...] den progressiva konkretion, där all tematik är acentraliserad, och totalbilden i ständig inre växelrörelse, varigenom en suggestion av mobilitet är uppnådd. Form och färg är här absolut homogena begrepp, genom att färgplanen bildar en total enhet som samtidigt är rikt differentierad: ett flätande om och kring vartannat, som föder ett obegränsat antal mångrum, vars lägen inte kan definieras.⁸³

Ihanteellisen konkretistisen maalauksen kuvapinta on siis keskittämätön ja jatkuvassa liikkeessä sekä sille on muodostunut eräänlaisia *monitiloja*, joiden sijaintia tai luonnetta ei katsoja voi tarkoin määrittellä. Tällaisen teoksen työstämistä Bonnier luonnehtii taso-plastiseksi (plan-plastisk⁸⁴). Hän jatkaa kuvailemalla kuvaa tasoksi, joka on samalla tila ja jossa kaikki on suhteellista. Kiinnepohdan puuttuessa katse vaelttaa moninaisuuden keskellä pakonomaisesti. Keskittämättömyys ja määrittämättömyys toimivat siis positiivisina piirteinä kuvassa ja edesauttavat katsomiskokemuksen kehittymistä aikaulottuvuutta korostavaan suuntaan. Olle Bonnier toteaa ajan ulottuvuuden olevan tässä täysi ja todellinen fakta, jonka kuka tahansa voi todeta – maalaus siis luo katsojalle aikaa tämän katseen kautta. Tässä mielessä Bonnierin käsitys rinnastuu mielenkiintoisella tavalla kubistiseen kuvakäsitykseen, jossa aika syntyy taidemaalarin liikkeestä kohdetta ympäröivässä tilassa. Siinä missä aika on kubismissa lähtökohtaisesti jaksottaista, näyttäytyy se Bonnierin konkretistisessä maalauksessa itse teoslähtöiseltä ja määrällisesti rajattomalta.⁸⁵

Olle Bonnierin konkretistinen maalaus käsitys toteaa siis ihanteellisen maalauksen olevan synteettinen olento, joka eroaa itseään ympäröivästä todellisuudesta. Toisaalta käsityksessä tulee ilmi esimerkiksi Gösta Adrian-Nilsonin taidekäsityksessä korostuva ajatus teoksen ja maailman lainalaisuuksien samankaltaisuudesta, sekä maalaukselle asetetusta vaatimuksesta esittää universaaleja, konkreettisia välineitä – esimerkiksi geometrisia perusmuotoja – hyödyntämällä. Kaksi käsitystä näyttäytyvät vastakohtaisina: Adrian-Nilsonin ideaalissa taideteos on luonnollinen olento, joka tulisi kohdata, kuten mikä tahansa asia, kun taas Bonnierin käsityksessä korostuu maalauksen rooli synteettisenä

83 Bonnier, 93.

84 Bonnier, 92.

85 Bonnier, 93.

objektina. Käsitusten merkityksellinen ero ei tässä näytä mullistavalta, mutta se viittaa eri tulkintojen taustalla vallitsevaan käsitykseen teoksen tai sisällön alkuperästä. Adrian-Nilson vaikuttaa pitävän universaalilla kielellä viestivää teosta ikäänkuin annettuna tai valmiina olentona, siinä missä Bonnierin käsityksessä teos tehdään ja sen muotoilee kokonaisuudessaan taiteilija.

3.3. Vilhelm Bjerke-Petersen – konkretismista originismiin

Vilhelm Bjerke-Petersenin näkökulma konkretismin suuntauksen hahmottamiseen on peruspiirteissään taidehistoriallinen, mutta sen lisäksi hän syventyy kirjassaan tarkastelemaan konkretistisen teoksen asemaa, kuvaustapaa ja konkretistisen taiteilijan käytössä olevia metodeja. Hän toteaa konkretistisen taiteen kehityksen alkaneen 1900-luvun alusta, vaikkakin sen ilmaisuvälineet, kuten muoto ja väri, ovat eläneet jo edeltävissä taiteen suuntauksissa irrannaisina elementteinä.⁸⁶ Konkretismi määrittyy tässä yhteydessä suuntaukseksi, jossa taide ja taideteos ovat saavuttaneet näennäisen ja lähtökohtaisen itsenäisyyden, siinä missä aiemmissa, erityisesti modernismia edeltäneissä tyyli-suuntauksissa ne ovat olleet erilaisiin käytäntöihin ja ideaaleihin vahvemmin sidotut.

Konkretistisen kehityskulun alun Vilhelm Bjerke-Petersen sijoittaa Eugène Delacroix'n taiteeseen, jonka keskeiseksi saavutuksi hän nimeää värin luonteeseen liittyvien ominaisuuksien esilletulon. Delacroix käytti puhtaita värejä tavalla, joka Bjerke-Petersenin mukaan toi esiin vastavärikontrastin ja muut värien rinnakkaisvaikutukseen liittyvät suhteet. Värin spektrianalyysin kehittymisen ansiosta löytyneen värinkäytön ansiosta Delacroix kehitti taidettaan suuntaan, jossa värien keskinäinen jännite nousi keskeiseen asemaan. Vastaavan kaltaiseksi mullistukseksi Bjerke-Petersen nimeää impressionistien esittelemän ulkoilmamaalauksen menetelmän, jolla herätettiin uudenlainen tapa nähdä ja havainnoida värejä sekä ympäristöä taiteen tekemisen näkökulmasta. Tässä impressionistit lähtivät Bjerke-Petersenin mukaan ensimmäisinä irtaantumaan renessanssin maalausperinteestä.⁸⁷

⁸⁶ Bjerke-Petersen, 11.

⁸⁷ Bjerke-Petersen. 15.

Spektrianalyysin seurauksena uus-impressionismin pointillistit kehittivät värin havaitsemisen ja toisintamisen tekniikkaa eteenpäin ja taiteilijat kuten Seurat alkoivat toteuttaa maalauksensa pistemaalauksen tekniikalla, jota Bjerke-Petersen pitää merkittävänä kehitysaskelena ja nimeää pisteen kuvataiteen “alkuelementiksi” selkeästi Kandinskyä mukaillen. Hän toteaa Seurat’n myös käsitelleen työssään paljon muita kuvan tekemisen ja sommittelun peruselementtejä, kuten suoraa kulmaa, horisontaalia ja vertikaalia linjaa, kulööri- ja valöörikontrastia.⁸⁸ Onkin kiinnostavaa huomata Bjerke-Petersenin maininta Seurat’n lähtökohdista näihin sommittelullisiin elementteihin, sillä ne on helppo samastaa Mondrianin ja van Doesburgin ajatteluun ja De Stijlin ideologiaan, jossa esimerkiksi horisontaalin ja vertikaalin linjan sekä puhtaiden päävärien käyttö valöörin peruselementtien, siis mustan ja valkoisen rinnalla olivat keskeisessä roolissa.

Cézannen taiteesta Bjerke-Petersen nostaa esiin värin lopullisen itsenäistämisen suhteessa muotoon. Hänen mukaansa Paul Cézanne otti paljon vaikutteita impressionisteilta, erityisesti Pissarroilta ja käytti heidän lähtökohtiaan uudistaakseen omaa värikkyyttään. Samanaikaisesti hän kuitenkin erkani impressionistien tilakuvauksen periaatteista ja pyrki maalauksissaan tuomaan esille muodon kaikessa puhtaudessaan. Myös van Gogh ja Gauguin etenivät ilmaisuissaan samansuuntaisesti, erottaen toisistaan muodon ja värisommittelun.⁸⁹ Luonnollisena jatkeena Cézannen toteuttamalle tilan hajottamiselle Bjerke-Petersen mainitsee kubistit, jotka syrjäyttivät keskeisperspektiivin vallan täysin.⁹⁰

Kubismin ja sitä edeltävien ilmaisullisten uudistusten myötä taiteen tekemisen peruseriaatteet olivat Vilhelm Bjerke-Petersenin mukaan saavuttaneet kiehumispisteen, joka sai Kandinskyn, Marinettin, Kupkan, Malevitsin ja Mondrianin aloittamaan kuvan rakentamisen sääntöjen uudistamisen toden teolla.⁹¹ Voidaan siis sanoa, että näiden taiteilijoiden työn myötä myös taideteoksen sisällöllinen fokus alkoi laajentua aiheen kuvaukseen liittyvästä metaforisuudesta toisaalle. Tämä oli varhaisen abstraktin taiteen tehtävä: teoksen kuvallisen ja sisällöllisen esitystapojen vapauttaminen toisistaan. Samassa yhteydessä teoksen tekemisen metodologia,

⁸⁸ Bjerke-Petersen, 20.

⁸⁹ Bjerke-Petersen, 21.

⁹⁰ Bjerke-Petersen, 25.

⁹¹ Bjerke-Petersen, 29.

sen materiaalisuus ja teoskokemus nousivat teoksessa kuvatun kohteen rinnalle sisällöllisinä ja tulkittavina ulottuvuuksina.

Konkretismin idean Bjerke-Petersen jäljittää antiikin Kreikkaan, Platonin *Filebokseen*, jossa Sokrates puhuu muotojen kauneudesta. Bjerke-Petersen lainaa Sokratesta tämän puhuessa geometrysten muotojen, linjojen ja värien eräänlaisesta universaalista kauneudesta, joka ei ole riippuvainen niiden tavasta kuvastaa tiettyä olentoa, vaan kauneudesta, joka nousee näistä absoluuttisista muodoista itsestään.

92

Sokrateen kuvaama muotojen universaali kauneus vastaa toki konkretismin eetosta. Vilhelm Bjerke-Petersenin viittaus antiikin filosofiaan on kuitenkin kiinnostava erityisesti siinä, että se ottaa selvästi etäisyyttä taidehistorian kaanoniin ja konkretismin filosofiaan suoremmin vaikuttaneisiin uuden ajan taiteilijoihin ja ajattelijoihin. Viittaus Sokrateen lausuntoon vertautuu tässä erityisesti futuristien haluun ohittaa tai tuhota taiteen historia ja luoda taiteen tekemiselle uudenlainen logiikka, joka perustuu moderniin maailmaan eikä niinkään taidehistorian valtaan. Bjerke-Petersenin viittauksessa heijastuu siis vuosisadan alkupuolen konkretistien tematiikka ja sen voi yhdistää myös varhaisten abstraktien taitelijoiden pyrkimykseen etsiä taiteelle universaaleja arvoja. Samoja arvoja Vilhelm Bjerke-Petersen hahmottelee luonnehtiessaan konkretistisen taideteoksen olemusta:

*En konkret tavla (eller skulptur) är en nybildning, ett ting i sig, på precis samma sätt som naturens skapelser. Den har sitt eget innehåll, som uttrycks genom sin egen särpräglade form. Den nya konsten framstår som en parallellitet, ej som ett återgivande av naturen.*⁹³

Kuvauksen kohde koostuu konkretismissa siis absoluuttisesta ja universaalista muotokielestä, jota ei sellaisenaan voi löytää luonnosta. Teoksen esikuva on täten yhtäläillä taiteilijan mielikuvituksen tuote, jonka lähtökohtana on käsitteellinen olio, puhdas muoto. Tätä esikuvaa Bjerke-Petersen luonnehtii yhdenvertaiseksi lopullisen teoksen kanssa. Niiden välillä ei siis olisi esittävän maalauksen ja sen kohteen välistä riippuvuussuhdetta, vaan ne ovat samanarvoisia

⁹² Bjerke-Petersen, 33.

⁹³ Bjerke-Petersen, 34.

olioita, samassa todellisuudessa. Teoksen ja sen havaintokokemuksen kautta taiteilija siis ikään kuin luo objekteja katsojan mieleen.⁹⁴

Bjerke-Petersen esittelee myös näkemyksensä sommittelun periaatteista geometristen perusmuotojen avulla, kuten aiemmin todettiin myös Gösta Adrian-Nilsonin tapauksessa. Hän käy systemaattisesti läpi erilaisten muotojen sijoittumisen kuvatasolla, esitellen suorakaiteen ja pyöreiden muotojen dynamiikkaa sekä erilaisten linjojen luonnetta.⁹⁵ Esittelytapa tuo mieleen Adrian-Nilsonin ja lisäksi Kandinskyn tavan kategorisoida ja kuvailla muotojen vuorovaikutusta kuvapinnalla, joskin juuri Kandinskyn kuvauksissa korostuu yleisesti lyyrisempi sävy. Bjerke-Petersenin lähtökohta muotokielen analyysiin tuntuukin olevan havaintokokemusta luonnehtiva, hänen todetessaan kuvaelementtien yhteisvaikutuksen saavan aikaan uusia ulottuvuuksia, kuten tila (syvyys) ja liike (aika).⁹⁶ Vilhelm Bjerke-Petersenin kuvauksesta heijastuu siis myös Olle Bonnierin näkyminen liikkeestä ja ajasta maalauksessa.

Bjerke-Petersen vie kuvataason tapahtumien tarkastelun aiempia mainittuja teoreetikoita pidemmälle luokitellessaan konkretisteiksi määrittelemiensä ruotsalaisten taiteilijoiden teoksia työtavan (*arbetssätt*) perusteella. Hänen kategorisoinnissaan korostuu lopullisen teoksen sommittelun rytmin merkitys sekä juuri liikkeen ja kuvan litteyden tai syvyyden rooli teoksessa kokonaisuutena. Ensimmäisessä työtavassa maalauksen kokonaissommittelu on jätetty avoimeksi, kuvapinta on kauttaaltaan erittäin dynaaminen ja sen jokaisella pienelläkin yksityiskohdalla on kokonaisdynamiikkaa korostava ja sitä lisäävä merkitys.⁹⁷ Toiseen työtapaan sijoittuvilla teoksilla kuvasommitelma on usein suljettu ja siinä esiintyy keskeiseksi muodostuvia kuvateemoja ja kiinnekohtia.⁹⁸ Kolmas työtapa noudattaa pelkistettyä sommittelua – siinä esiintyy niukasti kuvaelementtejä, joiden välinen jännite on hienovarainen – ja se tuntuukin viittaavan minimalistisen maalauksen mekaniikkaan.⁹⁹ Neljättä työtapa luonnehditaan leikkisäksi,

⁹⁴ Bjerke-Petersen, 45.

⁹⁵ Bjerke-Petersen, 48-62.

⁹⁶ Bjerke-Petersen, 47.

⁹⁷ Bjerke-Petersen, 72.

⁹⁸ Bjerke-Petersen, 74.

⁹⁹ Bjerke-Petersen, 78.

primitiiviseksi ja sitä noudattaessaan taiteilijan työtapa on spontaani ja tunnelähtöinen.¹⁰⁰

Viidennen työtavan kohdalla Bjerke-Petersen nostaa esiin oman maalauksensa *Originistisk formation*. Maalauksen nimi viittaa originismiin (*originism*), jonka hän määrittelee kirjansa luvussa "Mot framtiden" uudeksi formalistiseksi ideaalksi, jonka lähtökohtana on luonnon orgaaninen muotokieli. Originismin ihanteellinen kuvailmaisuus noudattaa edelleen yleisesti määriteltyä konkretistista metodologiaa, mutta siinä hylätään puhtaasti dekoratiiviset muodot ja pyritään suosimaan luonnossa nähtävistä muodoista johdettuja elementtejä.¹⁰¹ Bjerke-Petersen esittelee määritelmänsä tueksi useita kaavioita, joissa hän on johtanut esimerkiksi jakautuvan munasolun muodoista pyöreän muodon tai erilaisten puiden lehtien perusmuodosta hieman kehittyneempiä geometrislähttöisiä kuvaelementtejä. Originismin lähtökohta on looginen: kuvan ja sen elementtien täytyy olla perusteltuja. Tässä Bjerke-Petersen vie De Stijlin ja Art Concret'n käsitykset kuvaelementtien perustelusta vielä pidemmälle, tai pikemminkin lähemmäs ihmistä. Siinä missä konkretismi näki jo taideteoksen kuvauskohteensa tai yleisesti luonnon kanssa tasa-arvoisena oliona, lähestyy originistinen maalaus itsessään organismia.¹⁰²

4. TEOSANALYYSI

Tutkielmani analyysiosio keskittyy Birger Carlstedtin maalauksiin, jotka liitetään suoraan tai välillisesti hänen konkretistiseen ilmaisuunsa. Suoraan liitettävät maalaukset ovat osa hänen konkretistista ilmaisukauttaan ja välillisesti siihen liittyvät teokset niitä, jotka tässä tutkielmassa tai muissa Carlstedtin tuotantoa käsittelevissä tutkimuksissa on nähty konkretistiseen ilmaisuun johtavina tai sitä ennakoivina esimerkkeinä. Analyysiosion alussa tarkastelen Carlstedtin tuotannon varhaisempia abstrakteja ja abstrahoituja maalauksia, jotka itse yhdistän taiteilijan konkretistisen ilmaisutyylin kehittymiseen.

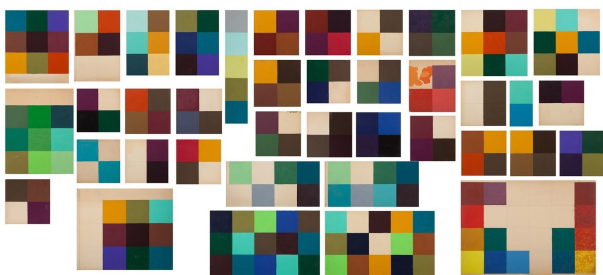
¹⁰⁰ Bjerke-Petersen, 81.

¹⁰¹ Bjerke-Petersen, 168.

¹⁰² Bjerke-Petersen, 179.

Omissa teosvalinnoissani keskityn tutkimusaiheeni kannalta olennaisiin teoksiin eli niihin, joiden nimessä esiintyy musiikillinen termi tai fraasi. Varsinaista konkretistista kautta edeltävältä ajalta nostan esille kubismin ja konkretismin rajalle aiemmissa tutkimuksissa sijoitettuja maalauksia, kuten *Uponnut katedraali* vuodelta 1949. Käsitykseni mukaan Carlstedtillä ei suoranaisesti ollut kubistista kautta samassa mittakaavassa ja selkeydessä, kuin esimerkiksi konkretistinen kausi voidaan hahmottaa. Kubismi tuntuu olevan eräänlainen vivahde, jonka voi poimia eri tavoin sävyttyneenä taiteilijan eri aikakausien teoksissa. Birger Carlstedtin kubismi ei tunnu myöskään ilmaisultaan homogeeniseltä tyyliltä, vaan sen voi nähdä vaihtelevana eri aikakausien teoksissa. Yhtenäisin teossarja on varmastikin *Peltikukiksi* aikalaiskritiikissä nimitetty kukka-asetelmien sarja, jossa Carlstedt on toteuttanut väripintojen sommittelun kubistisella menetelmällä.¹⁰³ Carlstedtin varsinaisesta konkretistisesta tuotannosta käsittelen useampaa teosta, joiden nimessä esiintyy musiikkiin osoittava sana tai fraasi. Analysoin maalaukset ja tulkiten teosnimen implikoimaa viitekehystä. Käyn teokset läpi tutkimukseni analyysiluvussa kronologisesti, edellyttäen että käsittelemästäni maalauksesta on luotettava ajoitus saatavilla.

4.1. Birger Carlstedtin maalausprosessista



Birger Carlstedt käytti maalaustyössään apuna *Väripianona* tunnettua väriharjoitelmien sarjaa.¹⁰⁴ Carlstedtin testamenttikokoelmasta löytyvä *Väripiano* on 39:stä erikokoisesta pahvinpalasta koostuva kokonaisuus,

jossa erivärisiä ja samankokoisia värikenttiä on asetettu toistensa yhteyteen kahden ja useamman väriyhdistelmän kokonaisuuksiksi. Suuri osa harjoitelmista on neliväritutkielmia, mutta joukossa on myös yli kymmenen eri värin muodostamia harjoitelmia. Osa *Väripianon* komponenteista on selvästi keskeneräisiä, eikä sitä

¹⁰³ Mäkelä, 9.

¹⁰⁴ Kuvaliite 8.

muutenkaan ole mielekästä ajatella teosmaisena, vaan nimenomaan maalausprosessin apuna käytettynä työkaluna.

Jokaisessa yksittäisessä harjoitelmassa nähtävät värit toistuvat samankokoisena neliönä. Tästä voidaan päätellä Carlstedtin käyttäneen *Väripianoa* värien keskinäisen vuorovaikutuksen tutkimiseen, esimerkiksi yksittäisen maalauksen suunniteluprosessissa. Väripianon komponenttien irrannaisuus mahdollistaa myös niiden keskinäisten yhdistelmien varioinnin, jolloin mahdollisten väririnnastusten määrä kasvaa huomattavasti. Maaliaines on enimmäkseen himmeää ja mattapintaista, joten käytetty maalausaine vaikuttaisi olla temperaa tai guassia, mahdollisesti jossain kohtaa on käytetty myös putridoa, joka on öljyväriä ja temperaa yhdistämällä saatu maaliaines. Putrido on vahamainen maaliaines, joka tuottaa maalaukselle mattapinnan.

Väripianolla ja muilla kokoelman sisältämällä värikenttäharjoitelmilla Carlstedt vaikuttaisi myös tutkineen maaliaineksen kerroksellista sekoittumista, joka on yksi tempera- ja putridomaalauksella saavutettavista värivaikutelmista. Erityisesti kaikkein suurikokoisimmissa konkretistisen kauden maalauksissaan Birger Carlstedtin nähdään maalanneen kontrastisia väripintoja päällekkäin, jolloin käytetyn maaliaineksen sekoittumisesta seuraa elävä ja dynaaminen värivaikutelma.

Väri oli selvästi Birger Carlstedtin kaikkein keskeisin ilmaisuväline. Tästä todistavat *Väripiano* ja muut väriharjoitelmat sekä tietysti taiteilijan maalauksissa nähtävä hienostunut ja harkittu värinkäyttö, jossa hän oli selvästi kiinnittänyt huomiota myös maaliaineksen vaikutukseen värivaikutelman välittymisessä. Carlstedtin sommittelussa näkyy geometrian ihannointi, jonka hän on todennut olleen jo renessanssin mestareiden taiteellinen lähtökohta.¹⁰⁵ Ernst Mösselin sommittelua koskevat metodit olivat Carlstedtille keskeinen työkalu taiteessaan, jonka hän toteaa vuonna 1969 antamassaan haastattelussa taiteensa perustuvan matematiikalle.¹⁰⁶

Konkretistisen tuotannon yhteydessä huomio kiinnittyy myös monien Carlstedtin maalausten kehystystapaan. Suuri osa putridolla maalatuista sommitelmista on asetettu suurikokoisiin valkoisiin kehyksiin, jolla on nähtävästi

¹⁰⁵ Carlstedt, 12.

¹⁰⁶ Bergström&Kajanti, 11. Carlstedt mainitsee Anna-lehden artikkelissa sommittelumenetelmiensä perustuvan Ernst Mösselin kirjaan *Vom Geheimnis der Form und der Urform des Seins*.

varmistettu, että maalauksen värivaikutelma säilyy yhtenäisenä eivätkä siihen vaikuta esimerkiksi ripustusympäristön muut värit.

4.2. Carlstedtin varhaisten abstraktioiden kehityssuuntia

Birger Carlstedtin varhaiset abstraktit maalaukset olivat esillä Taidehallin näyttelyssä 1932, jossa Liisa Kasvion mukaan oli myös esillä valtaosa nuoren taiteilijan muusta varhaistuotannosta.¹⁰⁷ Nuoren Carlstedtin maalauksista nostan esille *Begonian*, *Hedelmämaljan*, *Kubistisen sommitelman* ja *Kubistisen asetelman* vuodelta 1932. Tarkastelen maalauksia ja niiden aiempaa analyysiä ja tulkintaa. Carlstedtin varhaistuotannon kokeilevia maalauksia tulee tarkastella myös suhteessa myöhäistuotantoon kiinnittäen huomiota teoksissa ilmenevään konkretistisen kuvaustavan kehitykseen. Kubististen piirteiden tarkastelu, kuten tilan esitystapa ja perspektiivikuvaus ovat olennaisia suhteessa paitsi myöhäisempiin konkretistisiin maalauksiin, mutta myös 1950-luvun abstraktia kautta edeltäviin maalauksiin, joissa Carlstedtin kubistisilla metodeilla katsotaan olleen suuri merkitys.

4.2.1. Begonia



Begonia on Birger Carlstedtin kubistisvaikutteinen asetelma vuodelta 1930.¹⁰⁸ Maalauksessa nähdään hedelmästä, maljakosta ja ruukkukasvista koostettu asetelma pöydällä, jolla on vaalea pöytäliina. Suhteellisen selkeästi kuvattujen esineiden lisäksi maalauspinnalla nähdään vaikeaselkoisia muotoja, jotka tuntuvat läpäisevän kuvattujen esineiden tai asetettujen niiden eteen tai taakse tavalla, joka ei noudata konventionaalista tilallista logiikkaa. Maalauksen sisäinen dynamiikka vaikuttaaakin rakentuvan esittävästä objekteista,

¹⁰⁷ Kasvio, 36.

¹⁰⁸ Kuvaliite 1.

jotka noudattavat tilan lakeja ainakin lähtökohtaisesti, sekä näitä lakeja rikkovista hahmoista, jotka sekoittavat värin, valon ja tilan toimintaa kuvassa, tuoden siihen tätä kautta liikkeen tuntua. Maalauksen jakaa kutakuinkin sen keskivaiheilta pystysuunnassa hieman kaareutuva linja, joka viestii katsojalle valon ja varjon rajasta. Pintojen väritys tukee tätä näkemystä tarkasteltaessa esimerkiksi pöytäliinan vasemman reunan keltavalkoista valoa ja sen oikealla puolella nähtävää siniharmaata varjoa. Värinkäytössä on siis vihjeitä realistisesta valon värikuvauksesta. Kuvan jakava keskeinen vertikaali toistuu maalauksen etualalla nähtävässä hedelmässä, samoin maljakossa sekä pöydän ja takana nähtävän seinän pinnoissa. Toisaalta raja viestii esineiden ja pintojen muotosiirtymistä tavalla, joka korostaa tilallista moninäkökulmaisuuutta ja vihjailee kubismin perspektiivivääristymien suuntaan. *Begonia*-maalauksen sommittelu noudattaa pääpiirteissään symmetriaa, se on keskitetty ja tasapainoinen. Katsoja erottaa ensi kädeltä ainoastaan pöytäliinan suorat reunat, joka luovat kuvan etualalle selkeän puolisuunnikkaan. Myös pöydän reunat muodostavat symmetriset linjat, jotka tuntuvat johtavan maalauksen keskiosassa sijaitsevaan leikkauspisteeseen, joka hahmottuu maalauksen keskipisteeksi.

4.2.2. Hedelmämalja



Kubistisia vihjeitä voi löytää myös maalauksesta *Hedelmämalja* (1931),¹⁰⁹ jossa nähdään figuratiivisella otteella maalattu viinirypäleterttu ja lasinen hedelmämalja, jotka on sijoitettu pöydälle samaan tapaan, kuin asetelma *Begoniassa*. Taustan sommitelma yhteen pakopisteeseen johtavine pöydän reunalinjoineen on samankaltainen kuin *Begoniassa*, pöydän pintaväriytyksen siitä kuitenkin erotessa. Maljassa voi erottaa muotoja, jotka voidaan tulkita hedelmiä edustaviksi, mutta ne on kuvattu täysin eri tavoin,

¹⁰⁹ Kuvaliite 2.

kuin pöydän rypäleterttu. Viinirypäleiden ja maljan maalaustyylien välillä onkin hyvin suuri ero ja Carlstedtin tuotantoa tuntevalle näyttää siltä, kuin maalauksen kaksi aiheetta olisi maalattu eri aikoina. Rypäleterttu on kuvattu esittäväällä tavalla, kun taas hedelmämalja ja sen sisällön kuvaus ovat lähes abstrakteja. Nonfiguratiivinen ote on kaikesti ollut seurausta kristallisen maljan tahojen leikkauksista, jotka yhdistettynä kubistiseen kuvaustapaan luovat vaikutelman esittävän aineksen abstrahoinnista ja esittävyden hävittämisestä. Monisärmäisen kristallisen hedelmämaljan olemus ja sen tapa fragmentoida lävitseen näkyvä tausta pöytineen ja seinineen tuntuisi ruokkineen abstraktin elementin korostamista tässä maalauksessa.

Tarkastelemalla pääsääntöisesti mustavalkoisesti väritettyä hedelmämaljaa voidaan havaita sen koostumuksessa samankaltaisia elementtejä, kuin joissain Carlstedtin täysabstraktioissa. Maljan kompositio alkaakin tuntua tutulta. Sen kuvauksessa vaikuttaisi olevan vastaavia elementtejä, kuin Carlstedtin toisessa samalle kaudelle sijoittuvassa teoksessa *Ympyrä ja kolmioita*, joka kylläkin on jo täysabstraktio abstraktio.

Birger Carlstedt vaikuttaa palanneen Hedelmämaljaa muistuttavaan aiheeseen vuonna 1946 teoksessaan *Abstrakti sommitelma (Hedelmävat)*¹¹⁰, joka on rakenteeltaan ja värisommitelmaltaan selvästi hallitumpi ja valmiimpi maalaus. Tässä teoksessa kuvauksen kohteena on niin ikään ilmeisesti lasinen hedelmäastia. Esine on kuvattu *Hedelmämaljassa* nähdyllä tavalla mustan ja valkoisen vuorotteluun perustuvalla värirytmittelyllä. Vuoden 1946 maalauksessa kuvaustapa on kuitenkin lyyrisempi. Abstraktin sommitelman tila on litistetty ja siinä nähtävät valoon ja varjoon viittaavat elementit on muunnettu pelkistetyiksi väripinnoiksi, jotka jatkuvat maalauksen ulkopuoliseen tilaan samalla avaten sommitelmaa keskeisaiheen ulkopuolelle.

¹¹⁰Kuvaliite 3.

4.2.3. Kubistinen Sommitelma



*Kubistinen sommitelma*¹¹¹ vuodelta 1930 on yksi Carlstedtin varhaisimmista modernististista kokeiluista, jossa esittävä aihe ei ole heti suoraan nähtävissä. Nimi liittyy teoksen kubistiseen maalausperinteeseen, jossa esittävä aihe on lähtökohtaisesti jollain tasolla läsnä. *Kubistinen sommitelman* ei siis anneta ymmärtää olevan täysabstraktio, vaan se on ainakin näennäisesti havaintoon perustuva abstrahointi. Sinisten muotojen voisi nähdä olevan vesiaihteita, vaaleanvihreät muodot samastaisi kasviaiheeseen ja kuva-alan oikeassa yläkulmassa näkyvä vaalea pyöreä alue voisi olla kuu. Kubistiseen metodiin soveltuva moninäkökulmaisuus voisi selittää vesi- ja kasviaiheiden epäjohdonmukaisen sommittelun kuvatasolle. Kyseessä voisi siis olla esimerkiksi abstrahoidusti tyyllitelty maisema, jota on kuvattu erikoisesta näkulmasta. Carlstedin käyttämä sommittelumetodi poikkeaa kuitenkin esimerkiksi *Begoniassa* nähdystä, jossa tila on rakenteellisesti nähtävissä *Kubistisen sommitelman* litteydestä poikkeavalla tavalla. Figuratiivisuus on abstrahioivalla tyyllittelyllä sivuutettu teoksen oikeassa yläkulmassa näkyvää kuun muotoa lukuunottamassa. Tämä pyöreä elementti vaikuttaakin teoksessa eräänlaisena avaimena, jonka selkeän muodollisen symboliarvon kautta katsoja ryhtyy etsimään maalauksen sommitelmasta figuratiivisuutta maisemallisessa mielessä. Maalauksen alaosassa nähdään kolme oranssinpunertavaa vertikaalisesti asettuvaa soikeaa muotoa, jotka kapenevat ylä- ja alaosastaan terävään kärkeen. Kasvio toteaa näiden kolmen muodon kuvaavan “huuliparia tai naisten sukuelintä”.¹¹² *Kubistisen sommitelman* maisemallisessa luennassa nämä kolme muotoa näyttäytyvät pikemmin tyylliteltynä tulielementtinä,

¹¹¹ Kuvaliite 4. Sama teos tunnetaan myös nimellä *Kubistinen asetelma*.

¹¹² Kasvio, 83.

joka peilautuu siniseen värialueeseen ikäänkuin heijastuksena vedestä. Maalaus on tyyliään abstrahoitu ja kertoo Carlstedtin kokeilunhalusta nonfiguratiivisten kuvaustapojen välillä. Lisäksi maalauksen nimen suhde aiheeseen kertoo kubismi-termin merkityksen muutoksesta taidediskurssissa.

Kubistinen sommitelma muistuttaa rakenteeltaan Birger Carlstedtin kaikkein varhaisimpia abstraktioita. Nämä paperille vesivärillä maalatut sommitelmat ovat usein pienikokoisia ja tiettävästi niistä vain kaksi on ollut esillä. Useita vastaavia teosaihoita on löytynyt kokoelmasta sekä luonnosvihkoista. Näissä vesivärimaalauksissa voidaan nähdä Carlstedtin 1920-luvun lopun abstraktioiden olleen tilallisesti suoraviivaisempia ja painottaneen enemmänkin viivan ja litteyden merkitystä kokonaissommitelmassa.

4.2.4. Ympyrä ja kolmioita



Ympyrä ja kolmioita on Birger Carlstedtin abstrakti maalaus vuodelta 1932.¹¹³ Luokittelen teoksen keskeneräiseksi, koska taustan vaalea maalaus kangas ja Carlstedtin sille hahmottelema apuviivasto on jätetty näkyviin. Maalauksen alle hahmotellun viivaston käyttö on nähtävissä useissa Carlstedtin teoksissa.¹¹⁴ Vastaavasti inventaarion yhteydessä olemme löytäneet luonnoksia, joilla esiintyy pelkkä viivarakenne, eikä varsinaista maalaustyötä nähtävästi ole vielä aloitettu.

Tutkimukselle on eduksi, että yhdessä varhaisimmista abstraktioissaan Carlstedt on jättänyt sommittelun työkaluna käytetyn viivarakenteen näkyviin. Viivastoa tarkkailemalla voidaan tehdä johtopäätöksiä nuoren Carlstedtin maalausmenetelmistä ja työn prosesseista. Tehdyt havainnot voidaan sitten rinnastaa myöhäisen abstraktin kauden maalauksiin ja tältä

¹¹³ Kuvaliite 5.

¹¹⁴ Kuvaliite 18. Maalaus pohjalla erottuu pelkkä viivasto ja esittävän aiheen luonnos.

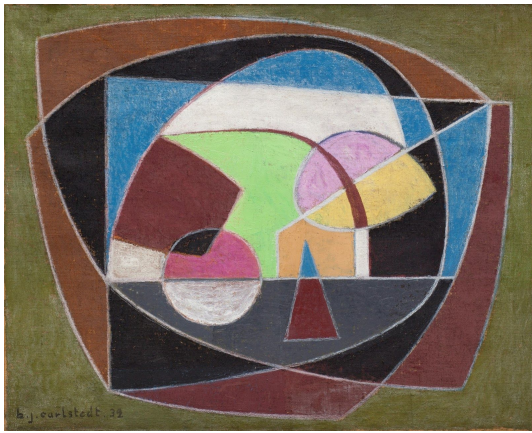
perusteelta voidaan pohtia, miten taiteilijan menetelmät muuttuivat vuosikymmenten aikana.

Teos on monokromaattinen öljyvärimaalaukseen kankaalle ja sen abstrakti aihe koostuu hallitsevasta ympyrämuodosta, jota leikkaa useita suorita linjoja ja näiden kautta muodostuvia monikulmioita. Linjojen muodostamat monikulmiot sekoittuvat toisiinsa, eikä yksikään niistä tunnu nousevan kuvapinnalla hallitsevaksi elementiksi ympyrän ääriviivojen rajaamaa ja osittain ehdottamaa aluetta lukuunottamatta. *Ympyrä ja kolmioita* tuntuu niin värillisesti kuin sommitelmallisestikin kokeilulta, jossa Carlstedt tutustui täysabstraktin aiheen kuvaustapaan. Se on sommitelmallisesti täysi irtiotto hänen muista varhaisista abstrakteista kokeiluistaan. Esimerkiksi aiemmin käsiteltyyn *Kubistinen sommitelma* -maalaukseen verrattaessa huomataan aiheen kuvaustavan muuttuneen täysin ja suljetusta sommitelmasta Carlstedt on siirtynyt avoimeen. Tämä lisää teoksessa ilmenevää liikkeen vaikutelmaa ja se voidaan siten yhdistää kubistiseen kuvaustapaan sekä Carlstedtin tapauksessa hänen aiemmissa kubistisissa maalauksissa nähtyihin kokeiluihin moninäkökulmaisuuksella ja tilan vääristämisellä. Pääpiirteissään *Ympyrä ja kolmioita* muistuttaakin sommitelmaltaan enemmän *Hedelmämalja*- ja *Begonia*-maalauksia. Erityisenä yhtymäkohtana pidän *Hedelmämaljassa* kuvattua lasiastiaa, jonka näkisin olleen Carlstedtille innoituksen lähde *Ympyrä ja kolmioita* -maalauksen sommitelmaa ja väritystä hahmotellessa.

Carlstedtin ensimmäisessä täysabstraktiossa ilmenee useita elementtejä, jotka toistuvat hänen myöhemmässä tuotannossaan. Yksi näistä on taustaviivituksen käyttö sommitelman hahmottamisen työkaluna. Tätä metodia Birger Carlstedt hyödynsi niin esittävässä kuin abstrakteissa maalauksissaan siinä määrin, että sitä voidaan pitää yhtenä hänen sommittelunsa keskeisistä metodeista. Kyseisessä maalauksessa apuviivasto on sen verran esillä, että se voidaan täydentää ja tarkastella sen rakennetta ja merkitystä sommitelmalle.¹¹⁵ Ennen kaikkea täydennetty viivasto osoittaa sommittelun lähtökohtien perustuvan maalaus pohjan kiinnepisteisiin ja symmetriaan. *Ympyrä ja kolmioita* -maalauksessa esiintyy myös läpinäkyvyyden ja toistensa päälle limittyvien tasojen ilmiö varhaismuodossaan, joka ilmenee selkeämmin konkretistisen kauden maalauksissa.

¹¹⁵ Kuvaliite 6.

4.2.5. Kubistinen asetelma



Vuoden 1932 *Kubistinen asetelma* on Birger Carlstedtin varhaisista abstrahoiduista maalauksista tyylipuhtain esimerkki siitä, millaiseen tyyliin hän myöhemmissä, vuosisadan puolivälin jälkeisissä maalauksissaan suuntautuisi.¹¹⁶

Maalauksessa nähdään murrettun vihreälle taustalle koostettu abstraktien väripintojen

kooste, jossa Carlstedt on ilmeisesti käyttänyt lähtökohtana jälleen kerran hedelmäastiaa. Astia muodostuu murretuista punaruskeista pinnoista, jotka ovat muodoiltaan kapeita soiroja. Näiden oheen on sijoitettu mustia ja vaaleansinisiä pintoja, jotka rajaavat hedelmiä edustavien keskeismuotojen asuttamaa tilaa maalauksessa. Käytetyt värit kirkastuvat ja puhdistuvat progressiivisesti värikentittäin liikuttaessa maalauksen reunoilta kohti keskustaa. Keskiosassa maalausta nähtävät muodot ovat symmetrisempiä ja korostavat säännöllisen muotokielensä kautta värinkäytöllä luotua vaikutelmaa keskeisaiheesta maalauksessa. Suljettua sommitelmaa hyödyntäessään Carlstedt on tavoittanut maalaukseen tasapainoisen vaikutelman, jota tukee selkeiden väripintojen kietoutuminen keskeisaiheen ympärille. Värikentät on rajattu pääsääntöisesti vaaleanharmaalla ääriviivalla, joka korostaa maalauksen staattista vaikutelmaa. Hedelmäasetelman realistinen lähtökohta on aiheena hahmotettavissa, jos sitä osaa etsiä. Muuten teos saattaa vaikuttaa myös puhtaalta abstraktiolta.

Kubistinen asetelma sijoittuu muiden edellä käsiteltyjen hedelmäasetelmien tavoin abstraktien kokeiluiden jatkumoon, jossa Birger Carlstedtin lähtökohtia ei-esittävään ilmaisuun voidaan tarkastella progressiivisena kehityskulkuna. *Kubistinen asetelma* vaikuttaa myös tuon kehityskulun viimeiseltä asteelta, erityisesti

¹¹⁶ Kuvaliite 7.

suhteessa myöhempään konkretistiseen ilmaisukauteen, jonka keskeiset elementit näyttäytyvät tässä maalauksessa jo alkeismuodossaan.

4.2.6. Uponnut katedraali



Cathedrale Engloutie eli Uponnut Katedraali on Birger Carlstedtin maalaus vuodelta 1949.

¹¹⁷ Teos sijoittuu Carlstedtin uran murroskohtaan, jossa taiteilija siirtyi esittäviä, kubistisia ja surrealistisia elementtejä sisältäneestä ilmaisusta täysabstraktioon ja konkretismiin. Maalauksen nimi on viittaus Claude Debussyn sävelmään La Cathedrale

Engloutie.¹¹⁸ Teoksen nimen kautta myös kuvattu aihe maalauksessa hahmottuu paremmin. Aihe on siis abstrahoitu, mutta siinä voidaan havaita esittäviä piirteitä, kuten katedraalin tornimaisia rakenteita.

Uponnut katedraali koostuu väritykseltään pääasiassa murretuista ja taitetuista värisävyistä sekä mustan ja lähes valkoisen aksenteista, jotka luovat maalauksinnalle liikkeen ja tilan vaikutelman. Väri-vaikutelma on vedellinen. Turkooseja ja muita meren värejä tasapainottavat maalauksen alareunan komplementtivärein toteutetut väripinnat. Maalauksinnan jakaa segmentteihin viivasto, joka on enimmäkseen neutraalin harmaa, mutta väripintojen tapaan siinä on erotettavissa väriliukumia. Näin kuvapinta näyttää hieman lasimaalauksen kaltaisena. Linjat ovat pystysuuntaisia tai kaareutuvia, alkaen ja päättyen usein maalauksen ylempään osioon. Näin viivasto luo kuvapinnalle vaikutelman nousevasta liikkeestä. Tätä vaikutelmaa korostaa maalaukseen aikaansaatu valöörikontrasti, jossa vaalein huippukohta asettuu kuvapinnan keskelle sen yläreunaan, luoden vaikutelman ylhäältä tulevasta valosta. Valon tunnelmaa korostavat yksittäisten väripintojen väriliukumat. Valoisuus vähenee asteittain lähestyttäessä maalauksen sivuja ja sen alareunaa. Väri- ja valonkäytön sekä tilaa

¹¹⁷ Kuvaliite 9.

¹¹⁸ Karjalainen, 101.

hahmottavan viivaston myötä syntyy liikkeen vaikutelma, joka tuntuu keskittyvän valoisimman huippukohdan ympärille maalauksessa. Tämän valoisa alue toimiikin sommitelmassa yhteyскоhtana, jonka ympärillä maalauksen liike vaikuttaa virtaavan.

Uponneen katedraalin yleisvaikutelma on hengeltään samastettavissa Debussyn sävelmään. Molemmissa teoksissa korostuu vedenalaisen tunnelman kuvaus. Sävellyksessä vedellisyuden voi havaita melodian soittotavassa, joka teoksen alussa on vaimea ja rauhallinen ja välittyy veden alla kuullun äänen tavoin. Sävellyksen edetessä melodia kirkastuu ja voimistuu, kunnes se lopulta palaa sävellyksen alusta tuttuun vaimeaan ja heleään ilmaisuun. *Cathedrale engloutien* alku- ja loppuosa kuulostavat siis vedenalaisilta keskiosan tästä tyylistä poiketesta. Näin ollen sävellyksestä välittyy tunnelma vedestä nousemista ja veden alle laskeutumisesta. Myös Carlstedtin maalauksessa sommitelman ja värityksen avulla luodulla liikkeellä luodaan vaikutelma nousevasta liikkeestä tai nosteesta. Debussyn sävelmä eroaa kuitenkin *Uponnut katedraali* -maalauksesta ollessaan huomattamasti abstraktimpi: sävellyksessä tuntuu ilmaisevan tunnelmaa, kun taas maalaus esittää tunnelman lisäksi vedenalaisen katedraalin visuaalisen narratiivin.

4.3. Konkretististen maalausten musiikillisiä viittauksia

Miten musiikin ja kuvataiteen teokset ylipäätään voidaan rinnastaa toisiinsa? Sekä sävellyksellä että maalauksella on ilmaisuvoimaa ja teosta voidaan tätä kautta käyttää välineenä kertomusten tai tuntemusten esittämisessä. Molempien taiteenlajien teoksia voidaan tarkastella esittävyden tai tyylin kautta ja ne voidaan jakaa rakenteellisesti pienempiin osiin. Konkretistisen taiteen kohdalla teosta lähestytään usein formalistisella analyysillä, koska tyyliuuntaus itsessään tahtoo sivuuttaa metafysiset kertomukselliset viittaukset. Toisin sanoen, konkretistisen maalauksen tulkinta on lähtökohtaisesti sen muotoanalyysiä.

Maalauksen strukturaaliset peruskomponentit —väri ja muoto — voidaan rinnastaa musiikillisen teoksen yksittäiseen säveleen ja sävellyksen kulkuun. Sävelmässä teos tuntuu rajautuvan selkeästi säveltäjän rajaamaksi, ajalliseksi tapahtumaksi. Maalauksen katsomisen kokemus on vaikeampi määrittää

aikamääreiden kautta ja kuva onkin perinteisesti taiteessa mielletty staattiseksi objektiksi, jonka ajallisuutta määrittää katselijan sille asettama kokemisen aika.

Sävelet ja värit voidaan rinnastaa toisiinsa myös harmonian ja melodian käsitteisiin peilaten. Joidenkin sävelten voidaan kuulla soivan yhdessä sopusointuisasti, kun taas toisten sävelyhdistelmien yhdessä kuuleminen kuulostaa riitaisalta. Myös erilaiset väriteoriat hahmottavat eri sävyjä kylmiin ja kuumiin, etääntyviin ja loittoneviin, iloisiin ja surullisiin sekä näiden sopiviin tai epäsopiviin yhdistelmiin.

Musiikkiin viittaavien teosnimien käyttö ei ollut Birger Carlstedtin konkretismissa kautta linjan toistuva systemaattinen käytäntö. Hän nimesi maalauksiaan esimerkiksi myös teoksen viittaussuhteen neutraaliksi jättävällä sommitelma-sanalla, mutta myös käsitteillä, jotka luovat maalaukselle tarinallisen asiayhteyden. Joidenkin maalausten nimissä hän on käyttänyt muotoa kuvailevaa sanaa (*Spirale*) tai viittaa teoksen ulkopuoliseen, esittävään kohteeseen (*La Luna Gialla*, suom. Keltainen kuu). Musiikin termien käyttö voidaan nähdä yhtenä metodina teosten sanallisen tai merkityksellisen narratiivin rakentamisessa. Nimeämisen pohjalta voidaan hahmottaa kuitenkin taiteilijan suhdetta konkretistiseen manifestiin, jossa irti viittaavuussuhteen luomisesta ja teoksen ulkopuolisen narratiivin hakemisesta.

Carlstedtin käyttämät musiikilliset termit teosnimissä eivät myöskään noudata kovin yhtenäistä logiikkaa. Jotkin teosnimet viittaavat sävellyksen rakenteelliseen ilmiöön, kuten kontrapunktiin. Toiset teosnimet yhdistyvät sävellyksen tunnelmaa kuvaavaan nimeen (*Nocturne*), soittimeen (*Celesta*), tanssiin (*Farandole*) ja sävellyksen nimeen (*Uponnut katedraali, Clair de lune*).

4.3.1. Nocturne

Nocturne on noin vuoteen 1950 ajoitettu täysabstrakti maalaus, jossa syvänsiniselle taustalle on sijoitettu kaarevilla muodoilla ja suorilla linjoilla rakennettu värisommitelma.¹¹⁹ Ääriiviivaa ei ole enää käytetty väripintojen rajauksessa, toisin kuin esimerkiksi *Uponnut katedraali*-maalauksen kohdalla.

¹¹⁹ Kuvaliite 9.

Värillisesti *Nocturne* on tumma, syvä ja intensiivinen. Sinisen ja oranssin vastavärikontrasti nousee siinä hallitsevaksi yksityiskohdaksi ja teoksessa näiden



komplementtivärien rinnastukset tuntuvat ohjaavan katsetta sen sisäosista reunoille ja jälleen takaisin keskelle, hehkuvanlämpimiin oransseihin kolmioihin. Heleinä näyttäytyvät siniset, oranssit ja säästellen asemoidut vaaleanpunaiset väripinnat asettuvat vastatusten maalauksen muiden, sammutetumpien värien kanssa, joihin

lukeutuvat harmaa, oliivinvihreä ja vaimea viininpunainen. Kokonaisuutta jäsentävät mustat värialueet, jotka *Uponneen katedraalin* esimerkin tavoin rajaavat ja tuovat rytmiä kuvapinnalle.

Sommitelmallisesti *Nocturne* on suljettu. Värillisesti ja valöörisesti maalaus on kuitenkin niin yhtenäinen, että taustan sininen ei eriydy keskeissommitelmasta, vaan näyttäytyy eheänä kokonaisuutena. Sommitelmassa nähtävät suorat diagonaalilinjat viestivät teoksen suunnittelun pohjalla käytetystä apuviivastosta, jolla Carlstedt on muotoillut kuvapinnan perusrakenteen.

Musiikissa nocturne on yön tunnelmallisia piirteitä sisältävä sävelmä.¹²⁰ Carlstedtin *Nocturnessa* tuo tunnelma on saavutettu värinkäytön kautta. Maalaus on väritykseltään kokonaisvaltaisen sammutettu ja tumma: sitä katsellessa välittyvä vaikutelma pimeästä tai varjoisasta tilasta. Vaikutelma korostuu käytetyn maalausaineen kautta, joka tuottaa teokseen valoa imevän mattapinnan.

4.3.2. Kontrapunkti

Vuoteen 1950 ajoitettu *Kontrapunkti* on sommitelmaltaan ja väritykseltään varsin hillitty suhteessa muihin aikakauden maalauksiin.¹²¹ Maalauksessa Carlstedt on käyttänyt tummanruskeaa, viininpunaista ja vaaleaa mintunvihreää hallitsevina väreinä. *Kontrapunktissa* nähdään näistä väreistä rajautuva tausta, jonka keskelle

¹²⁰ Naxos www-sivut: nocturne, luettu 10.8.

¹²¹ Kuvaliite 11.

taitelija on pyöristettyjä, teräväkärkisiä kulmamuotoja käyttäen koostanut keskeisaiheen, joka ikäänkuin taittuu kasaan taustan värialueista ja vaaleankeltaisen sekä intiankeltaisen värisistä kapeista värisegmenteistä.

Kontrapunktin keskeissommitelman ytimeen näyttäisi olevan sijoitettu tasakylkinen kolmio, jonka kärjet on piilotettu väripintojen alle. Täydentämällä sommitelman pinnalle kolmion kyljet voidaan hahmotella Carlstedtin maalauksen



suunnittelussa mahdollisesti käyttämää apupiirrosta.¹²² Maalauksen molemmasta alareunasta lähtee suora linja yläviistoon niin, että linjat leikkaavat toisensa hieman ennen kuvapinnan yläreunaa maalauksen keskilinjalla, muodostaen samalla kolmion kärjen. Näiden linjojen lisäksi maalauksen vastakkaisten kulmien yhdistävät linjat merkitsevät maalauksen sommitelman avainkohtia: vasemmasta alakulmasta oikeaan yläkulmaan johtava linja rajaa viinipunaisen ja intiankeltaisen värialueen

toisistaan kuvan keskellä kun taas oikean alakulman ja vasemman yläkulman välinen linja merkitsee *Kontrapunktin* vasemman yläneljänneksen värialuiden terävien kulmien muodostamat kiinnekohdat. Myös useiden linjojen risteyskohtien voidaan nähdä olevan maalauksen keskeisiä huomiopisteitä.

Musiikissa kontrapunktin käsite merkitsee kahden tai useamman itsenäisen melodiakulun rinnastumista samassa sävellyksessä.¹²³ Esimerkiksi pianolle sävelletyssä teoksessa kontrapunkti voi esiintyä soittajan kahden käden soittaessa eri melodioita samanaikaisesti. Käsite ei sinänsä viittaa suoraan tiettyyn teokseen tai säveltäjään, vaan on pitkäaikainen musiikin rakenteellinen käsite. Näin ollen kontrapunktin voisi nähdä tulevan esille maalauksen kontekstissa usealla eri tavalla. Viittausta voisi tarkastella maalauksessa hakemalla teoksen sommitelmasta ja sen synnyttämässä liikkeessä toisiinsa rinnastuvia, vastakkaisia elementtejä. Vastaavaa ilmiötä voisi tarkastella värityksen tasolla, jolloin kontrapunkti saattaisi hahmottua

¹²² Kuvaliite 12.

¹²³ Naxos www-sivut: counterpoint, luettu 10.8.2017

värien kontrastisuhteiden kautta. Kiinnostavaa on kuitenkin kontrapunktin kyky viitata ajan käsitteeseen, joka sävellyksessä on lineaarisen melodiakulun ilmituoma tosiseikka. Sävellys kulkee ajassa ja sillä on selkeästi mitattavissa oleva kesto sekä rytmi. Maalauksen kohdalla nämä käsitteet eivät ole yksiselitteisiä, vaan maalauksen mitattavuus perustuu ensisijaisesti sen fyysisiin ominaispiirteisiin, eikä maalauksen konkreettisten ilmiöiden – värin ja muodon – tarkastelua miellä määrällisesti mitattavaksi asiaksi. *Kontrapunktin* narratiivissa kontrapunktin nimen voisikin nähdä kehotuksena maalauksen viipyilevään kuuntelemiseen.

Birger Carlstedtin kokoelmassa on nyt käsitellyn maalauksen lisäksi kaksi muuta samoin nimettyä teosta, joista yksi on ajoittamaton ja toinen ajoitettu vuodelle 1962. Huomioidessa kontrapunkti-termin merkitys musiikin teoriassa havaitaan sen viittaavan rakenteellisiin yksityiskohtiin, jotka voidaan rinnastaa myös maalaustaiteen viitekehykseen. Näin ollen voisi ajatella käsitteen toimineen Carlstedtille eräänlaisena maalaukselle annettavana yleisnimenä. Tässä merkityksessä se rinnastuu termeihin kompositio ja sommitelma, jotka esiintyvät yleisesti teosniminä abstraktissa maalaustaiteessa.

4.3.3. Intermezzo, Divertimento, Mélodie orientale

Kontrapunktissa nähty peruseriaatteiltaan symmetriapohjainen sommittelumenetelmä toistuu myös maalauksissa *Intermezzo*, *Divertimento* ja *Mélodie orientale*, jotka voidaan ajoittaa vuoteen 1954 maalausten vasemman alakulman signeeraukseen yhteyteen kirjatun vuosiluvun perusteella. Jo pinnallisen tarkastelun yhteydessä maalausten sommitelmien samankaltaisuus voidaan havaita ja ne vaikuttavatkin jossain määrin sarjallisilta. Kaikissa kolmessa maalauksessa sommitelma noudattaa samaa perussääntöä, jonka mukaisesti tausta on jaettu maalauksen keskiosasta kahteen värialueeseen pystysuuntaisella tai diagonaalilla suoralla linjalla, kuvapinnan keskiosan ollessa dynaamisen värisommitelman hallitsema. Näin ollen kaikissa kyseisissä maalauksissa sommitelma ohjaa liikettä kuvapinnan sisäosiin, pois sen reunoilta.

Intermezzo poikkeaa *Divertimenton* ja *Mélodie orientalen* keltaisten ja vihreän sävyjen rinnastukseen perustuvasta värimaailmasta.¹²⁴ *Intermezzossa* nähdään näiden sijasta sammutettu vaalea terrakotta ja viininpunainen kontrastisessa suhteessa vaaleaan mintunvihreään ja oliivinvihreään. Värillisesti maalaus tuleeekin



varsin lähelle *Kontrapunktissa* nähtyä väripalettia. Sommitelmaltaan *Intermezzo* on erittäin dynaaminen ja sirpaleinen. Sen keskeisenä muotona toimii säännöllinen ympyräkaari, jota toistetaan maalauksen keskiosassa rytmiä luovana elementtinä. Sen kautta kuvapinnalle syntyy nopearytmisen sykkivä vaikutelma. Maalauksen vasemmassa yläkulmassa nähdään ainut yhtenäinen ympyrämuoto, joka muodostuu intiankeltaisesta ja vaalean terrakottan sävystä.

Ympyrämuotojen varioinnin kautta kuvapinta herättää spiraalimaista liikevaikutelmaa, joka kuljettaa katsetta sisään ja ulos maalauksen pinnasta. Musiikin terminä *intermezzo* merkitsee esityksen osien välissä esitettyä viihdykettä ja italiaksi se tarkoittaa väliaikaa.¹²⁵

Divertimenton sommitelmassa taustan ja keskeissommitelman perusvaikutelma on rauhallinen ja vakaa.¹²⁶ Taiteilija on käyttänyt kuitenkin sommitelmaa elävöittääkseen V-kirjaimen muotoa muistuttavia elementtejä liikkeen vaikutelman aikaansaamiseksi. Italiankielinen sana *divertimento* tarkoittaa hauskaa ja musiikissa termiä käytetään sävellyksestä, joka on tarkoitettu viihdytykseksi.¹²⁷ Maalauksen tunnelmaa voisi kuvata samoin termein. Johdonmukainen vaikutelma sommitelmassa syntyy sen keskeisten linjojen stabiloivasta luonteesta. Oikeasta yläkulmasta ja vasemmasta alakulmasta johdetut diagonaalit vakauttavat eri vihreän sävyjen ja keltaisen sekä hiekanväristen elementtien muodostamaa peruskompositiota. Liikettä syntyy bumerangimaisista objekteista, jotka kontrastoituvat viininpunaisen, oranssin ja vaaleanpunaisen sävyisinä muuhun

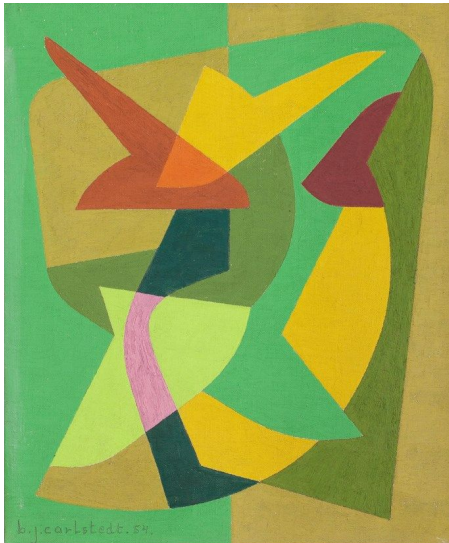
¹²⁴ Kuvaliite 13.

¹²⁵ Naxos www-sivut: *intermezzo*, luettu 10.8.2017.

¹²⁶ Kuvaliite 14.

¹²⁷ Naxos www-sivut: *divertimento*, luettu 10.8.2017.

maalaukseen. Näiden muotojen merkitys maalauksessa on keskeinen, sillä ne



toimivat nuolen tavoin suuntaa osoittavina liikkeen merkitsijöinä, joihin silmä reagoi melko luontevasti. Liikkeen vaikutelmaa lisää elementtien väritys ja valööri: oranssi ja vaaleanpunainen nousevat lämpiminä väreinä esiin ympäristöstään kun taas viininpunaisen tummuus nousee esiin maalauksen vähävaloisimpana kohtana. Yhdessä sommitelman ja värinkäytön kautta saavutettu liike tuntuu siis tavallaan vaikuttavan kolmessa ulottuvuudessa – katsojaa kohti, tästä poispäin ja poikittain

maalauksen tasolla liikkuen.

Melodie orientalesse toistuvat *Divertimentossa* nähty vihreän ja keltaisen sävyjen muodostama peruskompositio.¹²⁸ Teosnimi viittaa itämaiseen melodiaan,



jonka voi kuvata kontekstissa nähdä yksilöllisesti koettavana tunnelmakuvauksena. Maalauksen sommitelma on kuitenkin verrattaessa liikkeen tasolla yksinkertaisempi ja keskitetympi. Sommittelussa käytetyt kaarimuodot toimivat liikkeen keskittäjänä. Oikean puoliskon turkoosi ja vasemman puolen oliivinvihreä kaarimuoto sulkevat kuvapinnan keskeiset tapahtumat eräänlaiseen kapseliin. *Divertimenton* tavoin *Melodie orientalesse* nähdään bumerangimaisia elementtejä, jotka herättävät suunnattua liikkeen

tuntua. Maalauksen intensiivisin kohta on sen oikeassa alaneljänneksessä, johon taiteilija on luonut kerroksellisen sommitelman keltaisesta, vaaleanvihreästä, prussinsinisestä, oranssista ja turkoosista. Erityisesti vaaleanvihreän, tummansinisen ja -oranssin rinnastus näyttäytyy vahvana ja sen kuvapinnan oikeaan reunaan suuntaama vaakasuora liike on *Melodie orientalen* intensiivisimpiä

¹²⁸ Kuvaliite 15.

huomionkeskittymiä. Kokonaissommitelmassa tämä alue näyttäytyy liikkeen purkautumisena ulos muuten suljetusta, kotelomaisesta keskeissommitelmasta.

4.3.4. Scherzo



Vuonna 1955 valmistunut *Scherzo* on selkeä irtiotto Birger Carlstedtin saman vuosikymmenen aikaisemmista sommitelmatyyleistä.¹²⁹ Vaaleasta keltavihreästä ja harmaasta voi edelleen hahmottaa maalauksen taustan, mutta näiden värialueiden limittyminen muuhun sommitelmaan on *Scherzon* kohdalla vahvemmin esillä, kuin aiemmin käsitellyissä teoksissa. Pystysuuntaisen maalauksen liike on kuitenkin *Intermezzon*, *Divertimenton* ja *Melodie orientalen* tavoin enemmän vertikaalista, kuin horisontaalista. Kuvapinnan dynamiikkaan vaikuttavat huomattavasti ympyrämäistä liikettä herättävät kaarimuodot, jotka ovat maalauksen silmiinpistävin muotoelementti. Tässä mielessä *Scherzo* onkin kuin pidemmälle viety versio *Intermezzon* muotoa koskevista perusajatuksista: taiteilija luo sommitelmaan spiraalimaista liikettä säännöllistä ympyränmuotoa toistamalla.

Maalausta tarkastellessa käy ilmi, että siinä muodolla on liikkeen aikaasaamisessa suurempi merkitys, kuin värillä. Ympyrämäiset kehät ja niitä rikkovat erinäiset suorakaiteen muodot luovat *Scherzolle* sen vauhdikkaan kaoottisen liikevaikutelman, jota värinkäyttö tehostaa vahvistamalla maalauksen leikkisää tunnelmaa. Väritys ei ole synkkä tai sidottu, vaan reippaan lennokas. Taustan asemaan asetetut limenvihreä ja vaaleanharmaa luovat dynaamisemmille muotoelementeille ilmavaa liikkumatilaa.

Musiikin terminä scherzo voi tarkoittaa sävellyksen loppua edeltävää osaa, jolla on tunnelmaa keventävä vaikutus.¹³⁰ Italiaksi sana scherzo tarkoittaa vitsiä.

¹²⁹ Kuvaliite 16.

¹³⁰ Naxos www-sivut: scherzo, luettu 10.8.2017

Tässä merkityksessä maalauksen nimen voi nähdä yhdistyvän siinä tavoiteltavaan tunnelmaan, joka on kepeän leikkisä.

4.3.5. Clair de lune



Clair de lune on Carlstedtin yöllistä tunnelmaa henkivä maalaus vuodelta 1955. Teoksen värimaailma muistuttaa huomattavasti *Nocturnea*, jonka taiteilija maalasi viisi vuotta aiemmin.¹³¹ Kahden maalauksen tunnelmissa on myös havaittavissa selkeä sukulaisuus joka on saavutettu samankaltaisilla väririnnastuksilla. Kirkkaanoranssit ja viininpunaiset elementit maalauksessa viittaavat selvästi *Nocturneen*, joka vähitellen alkaa vaikuttaa *Clair de lunen* esikuvalta, erityisesti kokonaisvärivaikutelman ja nimen merkityksen muodostaman viitekehyksen puitteissa. Myöhemmin maalattu teos on kuitenkin väritykseltään hieman edeltäjästään poikkeava. *Clair de lune* on väritykseltään puhtaampi ja kirkkaampi eikä niin samea, kuin *Nocturne*.

Clair de lunen nimi merkitsee kuun valoa ja se on yhdistettävissä useiden eri klassisten säveltäjien teoksiin. Carlstedtin ajatellaan aiemmin viittaneen Claude Debussin musiikkiin *Uppunut katedraali* -maalauksellaan, joten tuntuu luontevalta ajatella maalauksen nimen viittaavan saman säveltäjän *Clair de lune*-sävelmään.

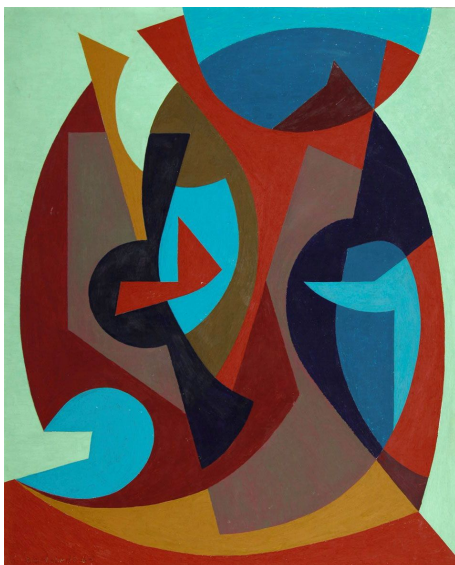
Maalauksen sommitelmassa on hahmotettavissa tausta, joka muodostuu sinertävänharmaasta väripinnasta. Tälle taustalle taiteilija on asemoinut lähinnä ovaalin kaarimuodoista koostuvan, asetelmaa muistuttavan kokoelman väripintoja, jotka risteävät ja limittyvät toistensa päälle muodostaen näin uusia väripintoja. Vastaava värisommitelun menetelmä toistuu useissa Carlstedtin abstraktioissa. Limittymisessä muodostuvista elementeistä vaikuttaa sekoittuvan uusia värejä, joskaan käytännössä uuden värin muodostuminen ei tässä tapauksessa tunnu noudattavan yhtenäistä logiikkaa.

¹³¹ Kuvaliite 17.

Keskeissommitelmaa hallitsee vaaleanharmaista kaarimuodoista koostettujen hahmojen rajaamia värikenttiä, jotka nimen kontekstissa tahtoo samastaa väritykseltään kuuhun. Nämä värialueet on rinnastettu viereisiin väreihin siten, että katsojalle välittyy kuva yhdestä suuremmasta vaaleanharmaasta värikentästä, jonka päälle on asetettu läpinäkyviä lasimaisia elementtejä. Läpinäkyvyyden vaikutelman johdosta kaikkein vaaleimmat värialueet yhdistyvät kuuta muistuttavaksi pyöreäksi muodoksi ja maalaus alkaa saada osittain esittävyteen viittaavia luentatapoja, joissa katsoja hahmottaa kuva-alalla maisemallisen näkymän, kuten taivaalla näkyvän kuun, jonka eteen asettuu puiden oksia.

Maalauksen nimen ja sen kuva-aiheen sisällön nostattama viittaussuhde maisemaan tuntuu erikoiselta huomioidessa teoksen konkretistinen viitekehys. *Clair de lune* tuntuukin tarkentavan Carlstedtin suhdetta konkretismin manifestin sisältöön ja se nimenomaan etäännyttää häntä Art Concret'ssa julkaistuista liikkeen keskeisistä periaatteista.

4.3.6. Siciliano



Siciliano vuodelta 1964 on pystysuuntainen maalaus, jossa ensitarkastelun yhteydessä saattaa huomata Carlstedtille ominaisen sommittelutyylin, joka perustuu maalauksen alle toteutettavan apuviivaston käyttöön.¹³² Tästä kertovat esimerkiksi diagonaalit, jotka näkyvät maalauksessa eri värialueiden rajapintojen toisiaan jatkavina linjoina.¹³³ Täydentämällä maalaukseen sommittelun keskeiset suorat linjat voidaan edelleen huomata Carlstedtin käyttäneen sommittelunsa apuvälineenä viivastoa, joka perustui kuvatason matemaattisten polttopisteiden väliseen jännitteeseen.

¹³² Kuvaliite 18.

¹³³ Kuvaliite 19.

Kaarevien muotojen käyttö *Sicilianon* sommitelmassa sijoittaa kuvan keskeiset tapahtumat sommitelman keskiosiin.

Värillisesti maalaus on erittäin dynaaminen ja siinä on selvästi nähtävissä komplementtikontrastin käyttö eriasteisten sinisten, punaoranssien ja viininpunaisten värintojen sekä mintunvihreiden reuna-alueiden välillä. Valöörisestikin *Siciliano* on varsin kontrastinen. Lähes mustaan taittuvien tummansinisten pintojen rinnastuminen vaaleansinisiin ja mintunvihreisiin värisävyihin tuo myös omanlaistaan liikettä sommitelmaan. Tummiin ja vaaleampiin värien muodostamat rajapinnat nousevat kuvapinnalla voimakkaasti esille eräänlaisiksi huippukohdiksi. Maalauksen vähävaloisimmat, syvänsiniset muodot Carlstedt on ikään kuin kehystänyt huomattavasti neutraalimmalla harmaanruskealla, joka puolestaan antaa vahvimille kontrasteille tilaa ja tuntuu kuin kasaantuvan kotoon vieressään ilmenevien, kuvapintaa mullistavien värivoimien tieltä.

Musiikin terminä *siciliano* tai *siciliana* on tanssi tai tanssimainen osuus laajemmasta sävellyksestä, joka määrittää tunnistettava pistemäinen rytmiksi. Termi ei suoraan viittaa tiettyyn säveltäjään tai musiikin teokseen, vaan sitä ovat käyttäneet monet säveltaiteilijat eri aikakausina. Tunnelmallisesti *siciliano* on usein melankolinen. Se myös yhdistetään pastoraalimaiheeseen ja siten esiintyy esimerkiksi joulun ajan sävellyksissä. *Siciliano*-maalauksista on vaikea yhdistää musiikin termin sisältöön: maalaus ei tunnu erityisen melankoliselta eikä sitä luonnehtisi selkeän rytmikkääksikään. Sen sijaan nimi vaikuttaisi viittaavan tanssiin yleisemmällä tasolla, samoin kuin Carlstedtin toinen maalaus *Farandole*. Taiteilijan voisi siis ajatella käyttäneen tanssiin viittaavaa nimistöä sarjallisina niminä maalauksilleen.¹³⁴

4.3.7. Capriccio

1960-luvulle ajoitettu *Capriccio* mukailee Carlstedtille tyypillistä sommittelumetodia edeltäjiensä tavoin.¹³⁵ Maalaus on lämminsävyinen geometrinen muotojen asetelma, joka noudattaa avointa sommitelmaa eikä sen kuvapinnalla yksiselitteisesti hahmota taustaa. Apuviivastoa käyttämällä Carlstedtin voi nähdä

¹³⁴ Naxos www-sivut: *siciliano*, luettu 10.8.2017.

¹³⁵ Kuvaliite 20.

hyödyntäneen kuvapinnan vastakkaiset kulmat yhdistämällä löydettyä keskipistettä sekä muita kuvan jakamiseen perustuvia matemaattislähtöisiä käytäntöjä. Myös ympyrän kaarta simuloivat muodot esittäytyvät maalauksessa ja nähtävissä on pisaramaisia muotoja, joita Carlstedt on käyttänyt muissakin sommitelmissaan.



Tässä pisara tuntuu toimivan liikettä merkitsevänä ja sen suuntaa ilmoittavana merkinä. Sen sommitelmallinen funktio rinnastuu siis *Divertimentossa* ja *Melodie orientalessa* nähtyihin nuolen ja bumerangin elementteihin. *Capriccion* tapauksessa voidaan nähdä pisaramuodon käyttö sekä positiivisena että negatiivisena pintakuvauksena. Esimerkiksi maalauksen yläosan keskiosassa on nähtävissä vaalea mintunvihreä, ylöspäin liikkuva pisaramuoto, jonka alaosa leikkaa toinen vastaava, joka tuntuu valuvan

vasemmasta yläkulmasta johdettua diagonaalia pitkin oikealle. Ylöspäin suuntautuva pisara hahmottuu värillä täytetystä muodosta, kun taas valuva pisara tuntuu saavan muotonsa poistetusta värialueesta näyttäytyen maalauksessa negatiivisena, siis poistamalla luotuna tilana. Vastaavan ilmiön voi nähdä toteutuvan myös muualla maalauksessa, ja sen kautta Carlstedtin työmenetelmää voidaan tarkastella myös kokonaisvaltaisempänä sommittelumetodina, joka perustuu toisiaan leikkaavien linjojen ja kaarien muodostamien pinta-alojen aktivointiin ja passivoointiin värin avulla. Aktiiviset muodot hahmottuvat edellä kuvatun kaltaisesti positiivisena tilana tai alueena, jolla nähdään selkeä muoto ja väri. Maalauksen passiiviset alueet tahtovat sen sijaan hahmottua katsojalle ensisijaisesti aktiivisten väripintojen kautta ja niiden rajaamana: ne samastuvat kuvapinnan taustaksi. Sekä aktiiviset että passiiviset muodot välittyvät yhtäläillä *Capriccion* katsomiskokemuksessa ja näin ollen maalaus tuntuu olevan kauttaaltaan liikkeessä. Ilmiön voi havaita erityisesti *Capriccio* -maalauksessa sen avoimen sommitelman ansiosta, jossa erinäiset osat näyttäytyvät irallisina ja kiinnittämättöminä.

Carlstedtin testamenttikokoelmasta löytyy myös maalaus nimeltä *Sommitelma*, jota voitaneen pitää *Capriccion* sisarteoksena. Maalaus on signeerattu

vailla vuosilukua ja se on kokoelmatietojen mukaan ajoitettu 1950-luvulle. Se olisi siis tämän tiedon valossa *Capriccion* varhaisempi versio. Signeerauksen perusteella *Sommitelma* asemoituu vaakasuuntaiseksi maalaukseksi, joten se on kuin 90 astetta myötapäivään käännetty versio *Capricciosta*. Pääpiirteiltään teosten välinen sidonnaisuus on selvä. Sommitelmat mukailevat toisiaan, vaikkakin myöhemmin maalatussa teoksessa nähdään joitakin hieman pidemmälle vietyjä yksityiskohtia. Värytykseltään *Sommitelma* poikkeaa *Capricciosta* huomattavasti sen kuvapinnan koostuessa pääasiassa sinivihreän ja vihreän sävyistä, joita rytmittämään on sijoitettu keltaisia aksentteja.

Capriccio saattaa viitata kapriisiin, joka musiikissa tarkoittaa lyhyttä ja eloisan vapaamuotoisesti esitettävää sävelmää.¹³⁶ Määritelmän voi yhdistää nyt käsitellyn maalauksen antamaan vaikutelmaan, joka on ytimekäs ja dynaaminen. Tätä maalausta kuvaavana terminä capriccio vaikuttaa kuitenkin yleiseltä: se ei tunnu lisäävän maalauksen sisällöllistä arvoa sinällään.

4.3.8. Serenata



Serenata-sarja on moniosainen guassimaalausten kokonaisuus, joka on ajoitettu vuoteen 1972.¹³⁷ Sarja tunnetaan myös nimellä *Suite Musicale*.¹³⁸ Teossarja on modulaarinen: se koostuu useasta eri maalauksesta, joiden sommitelma on sama, mutta jonka värytystä taiteilija on varioinut eri osien välillä. Sommitelmaltaan *Serenatan* kuva-aihe on vakaa ja vaikuttaa geometrian periaatteilla rakennetulta. Pystysuuntaisella kuvapinnalla on selkeä yksivärinen tausta, jolle keskeissommitelma asettuu. Kuvapinnan elementit muistuttavat Carlstedtille tyypillisiä muotoja, joiden voi ajatella

¹³⁶ Naxos www-sivut: capriccio, luettu 10.8.2017.

¹³⁷ Kuvaliite 17.

¹³⁸ Kruskopf, 151.

rakentuvan apuviivaston perustalle. Sommitelman huomiopiste sijaitsee maalauksen yläosassa, jossa pieni suorakaiteen muotoinen elementti asettuu ikään kuin päällekkäin kolmiosta pyöristämällä johdetun väripinnan kanssa. Teostenvälisiä väri variaatioita tarkastelemalla huomaa, että jossain versiossa tämä kahden elementin rinnastus välittää transparenssin ilmön, kun taas joissain variaatioissa läpinäkyvyyden efektiä ei havaita.

Serenata tarkoittaa soitin- ja laulumusiikin sävellystä, jossa on dramatiikkaa ilmaisevia elementtejä.¹³⁹ Teossarjan joillain osilla on italiantielinen tarkenne, *minore e maggiore*, joka merkitsee suomeksi mollia ja duuria. Kahden eri sävellajin vastakohtaisuus tuo teoksen tulkintaan tunnelmallisia vivahteita, sillä duuri mielletään yleisesti ilomieliseksi ja molli vastakohtaisesti surumieliseksi. Suite musicale voidaan siis ajatella variaatioiden sarjana, joista jotkut soivat duurissa ja toiset mollissa. Käsitteiden mukanaan tuomien tunnelmallisten kuvausten kautta maalauksia voi lähestyä eläytyen kuuntelemisen tekoon. Teoksia näin tarkastellessa ja pohtiessa niiden olemuksen iloisuutta tai surullisuutta katsoja kohtaa kuuntelemisen ja katsomisen eroavaisuudet. Musiikkia kuunnellessa duurin ja mollin eron kuulee vaivatta, mutta visuaalisia väriharmonioita tarkastellessa ilomielisyyden ja surumielisyyden käsitteet eivät näyttäyty aivan yhtä suoraviivaisesti.

Serenata -sarjassaan Carlstedt on viitannut myös variaation käsitteeseen, joka tarkoittaa yhden teeman, esimerkiksi sävellyksen osan, toistamista alkuperäisen teeman koostumusta hieman muuttaen. *Serenata* -maalausten sarjassa variaation käsite ilmenee rivien välistä, teoksen nimen ja sen koostumuksen ja muodon kautta. Carlstedt on toistanut samaa kuva-aihetta useaan eri kertaa, varioiden sen väritystä eri modulaatioidensa välillä.

5. JOHTOPÄÄTÖKSET

Birger Carlstedtin abstrakti ilmaisu liitetään konkretistisen maalaustaiteen kontekstiin taiteilijan teoksissa ilmenevän geometrisen kuvakielen perusteella. Carlstedtin voi nähdä tukeneen tätä käsitystä lausunnoissaan, jossa hän on ilmaissut samastumisensa konkretistien ilmaisutyylin perusteisiin. Kuten todettua, taiteilija

¹³⁹ Naxos www-sivut: serenata, luettu 10.8.2017.

poikkeaa perinteisestä konkretismin kuvakielestä rikkaalla ja monipuolisella värinkäytöllään. Myös joidenkin teosnimien muodostama viittaussuhde teosten ulkopuoliseen käsitteeseen loitontaa Birger Carlstedtia jossain määrin konkretismin manifestista. Teosten nimeämisessä ei nähdä kautta linjan toistuvaa absoluuttista metodia, joka asemoisi Carlstedtin selkeästi tiettyyn liikkeeseen tai taitelijaan.

Carlstedt ja muut pohjoismaiset konkretistit edustivat suuntausta, joka lisäsi Art Concret'n manifestiin omia ominaispiirteitään. He eivät muodostaneet ideologisesti keskitettyä ryhmää, mutta heidän voidaan ajatella asettuneen Theo van Doesburgin ja muiden sotaa edeltäneiden abstraktin taiteen pioneerien valmistelemälle aatteelliselle maaperälle. Tästä näkökulmasta Birger Carlstedtia ja hänen kollegoitaan voitaisiin ajatella toisen sukupolven konkretisteina.

Maalaustensa sommitelmien suunnittelussa Carlstedt käytti työkalunaan pohjapiirustusta, joka perustui kuvapinnan mittasuhteisiin. Piirustus nähdään Carlstedtin varhaisessa abstraktiossa *Ympyrä ja kolmioita*, mutta taiteilijan tiedetään soveltaneen sen käyttöä 1940-luvun esittämissä maalauksissaan ja omien havaintojeni perusteella totean hänen jatkaneen apupiirustuksen hyödyntämistä myös konkretistisissa sommitelmissaan. Tyhjälle maalauskaikalle piirretty viivasto tuntuu toimineen koordinaatistona, jota mukaillen Carlstedt paikansi suunnittelemansa maalauksen perusrakenteen ja sen keskeiset kiinnekohdat.

Värillisesti Carlstedtin konkretismi eroaa huomattavasti hänen sitä edeltäneen ajan maalauksistaan. 1950-luvulta eteenpäin taiteilijan teosten värinkäyttö monipuolistui huomattavasti. Yksittäisiä maalauksia tutkittaessa huomataan myös värinkäytön jalostuneen tarkennetummaksi. Konkretistisissa maalauksissaan Carlstedt rajasi usein käytettävät värit tarkasti ja maalauksen sisäiset värikontrastit vaikuttavat erittäin harkituilta. Tämän menetelmän taustalla on *Väriplanon* kaltaisten värikenttäharjoitelmien käyttö, jolla taiteilija on tutkinut eri värien keskinäisiä vaikutussuhteita. Carlstedt ei ollut sitoutunut varhaisten konkretistien väriajatteluun, jossa värinkäyttö rajattiin esimerkiksi puhtaisiin pääväriin. Sen sijaan hän rajasi käyttämänsä värisävyt maalauskohtaisesti tavoittelemansa värivaikutelman ja tunnelman mukaan. Carlstedtin tapaa käyttää värejä voi luonnehtia konsonanssin ja dissonanssin yhteisvaikutuksena. Useissa tapauksissa taiteilija on käyttänyt

maalauksensa yleisvaikutelman luomiseksi sopusointusia väripareja tai- ryhmiä ja täydentänyt kokonaisuutta riitasointuisuutta korostavilla vastaväreillä.

Värinkäytöllään Carlstedt korosti sommittelussa tavoittelemaansa liikkeen vaikutelmaa. Käsiteltyjen maalausten pohjalta tätä liikettä voidaan tarkastella kolmesta lähtökohdasta. Kuvapinnalla nähtävä liike muodostuu sommitelman peruselementtien yhteisvaikutuksesta ja ohjaa katsetta maalauksen pinnalla. Syvyysvaikutelmassa kontrastisen värinkäytön seurauksena jotkin kuvan elementit tuntuvat nousevan ulos maalauksesta tai vaikuttavat liikkuvan kuvassa syvemmälle. Ajoittain Carlstedtin maalauksissa näkee toisiinsa limittyvien ja päällekkäisiksi asettuvien tasojen tiloja, joissa on havaittavissa läpinäkyvyyden vaikutelma. Carlstedt luo näissä maalauksissaan konkretistisen litteän maalauksen ihanteen mukaisia tilavaikutelmia pyrkimättä rakentamaan illusorista tilaa kuvapinnalle. Tätä ilmiötä on kuvannut osuvasti Olle Bonnier käsitteellään *mångrum*, jonka hän esitteli *Prisma* -lehden artikkelissaan progressiivisen konkretismin ihanteensa yhteydessä.

Vertailtaessa Birger Carlstedtin konkretististen maalausten ja taiteilijan varhaistuotannon formalistisia piirteitä voidaan tehdä havaintoja sommitelman ja värinkäytön kehityksestä. Yleisellä tasolla huomio kiinnittyy sommitelmien samankaltaisuuteen, joka ilmenee *Begonian* kaltaisten asetelmamaalusten ja konkretististen sommitelmien kuten *Divertimento* ja *Melodie orientale* välillä. Keskeistä maalausten sommitelmien havainnoinnissa on taustan ja keskeisaiheen samankaltainen rakenne ja niiden suhde. Vaikuttaa siltä, että taiteilija on hyödyntänyt myöhäisessä tuotannossaan pääpiirteiltään samaa sommittelumenetelmää kuin uransa alkutaipaleella. Muissakin Carlstedtin varhaisissa asetelmamaalauksissa on nähtävissä, miten esittävä aihe toimi kubististen ja abstraktien maalausmenetelmien kokeilualustana. *Hedelmämaljassa* valkoisista ja mustista väripinnoista muodostuva malja samastuu katsojan silmässä lähes abstraktiksi. Vuoden 1932 maalauksessaan *Kubistinen asetelma* Carlstedtin konkretistinen muotokieli on jo selkeästi nähtävissä ja maalauksen erottaa myöhäistuotannon abstraktioista ainoastaan värialueiden rajauksessa käytetyn harmaan ääriviivan sekä muun värinkäytön ja nimen perusteella.

Carlstedtin konkretististen maalausten kohdalla voidaan kysyä, mitä hän on halunnut aiheuttaa viittauksilla musiikkiin. Onko taiteilijan tarkoituksena ollut luoda

teoksilleen musiikillinen narratiivi vai onko nimeämisen taustalla oleva motiivi luonteeltaan pinnallisempi? Entä toimiiko musiikillisen termin logiikka abstraktin kuvan metaforana? Teosanalyysin ja kuva-aiheiden tarkastelun pohjalta selkeää syytä musiikillisten viittausten käyttämiselle ei tunnu löytyvän. Pikemminkin viittaukset musiikkiin tuntuvat vievän teoksen merkitystä useaan eri suuntaan. Analyysiluvussa käsitellyt viittaukset sävellyksiin ja musiikin teostyyppeihin vaikuttavat ensisijaisesti kytkeytyvän Carlstedtin maalausten tunnelmalliseen sisältöön. *Uponnut katedraali*, *Nocturne* ja *Clair de lune* välittävätkin nimiensä osoittaman esikuvan tunnelmaa juuri värivaikutelmansa kautta. *Uponnut katedraali* ajoittuu Carlstedtin ja France Ellegaardin avioliiton alkuvuosille ja sen myötä pariskunnan taiteellinen vuorovaikutus nousee kiinnostavaksi puheenaiheeksi. Voisi hyvin ajatella Ellegaardin musikaalisuuden vaikuttaneen perusteellisella tavalla Birger Carlstedtin ilmaisuun.

Toisaalla nähdään Carlstedtin käyttäneen musiikkitekniistä termejä, kuten kontrapunkti, jonka merkitys on ensisijaisesti rakenteellinen. *Kontrapunktin* tapauksessa voidaan todeta nimen avaavan teoksen kuvasisältöä uudennlaisille luentatavoille rakenteellisuuden pohjalta, mutta sitä kautta muodostuvaa merkitystä ei hahmota yleistaso tarkemmaksi. Sama ilmiö havaitaan *Divertimenton*, *Intermezzon* ja *Mélodie orientalen* kohdalla. Näissä tapauksissa teoksen nimeämistyylin voisikin ajatella olleen esimerkiksi taiteilijayhteisön käytäntö tai periytyneen muotokielen tavoin konkretistis-abstraktin taiteen edelliseltä sukupolvelta. *Sicilianon* kohdalla esiin noussut tanssin teema viittaa samaan ilmiöön, kun tiedetään esimerkiksi Theo van Doesburgin tanssiin viittaavat teokset *Rythme d'une danse russe*¹⁴⁰ ja *Tarantella*.¹⁴¹ Vastaavien viittausten käyttö vaikuttaisi olleen suhteellisen yleistä myös muiden aikakauden taiteijoiden keskuudessa, joten syvempi perehtyminen teoksen nimeämisen käytäntöön konkretismin ja konstruktivismin laajemmassa kontekstissa voisi tuoda lisää näkökulmia aiheeseen. Carlstedtin maalausten musiikillisten viittausten tapauksessa Sonja ja Robert Delaunayn orfismiin liittyvä nimeämistapa olisi myös luonteva jatkotutkimuksen aihe.

¹⁴⁰ MoMA www-sivu, luettu 10.8.2017.

¹⁴¹ Baljeu, 31.

6. LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Adrian-Nilson, Gösta (1928). *Den Gudomliga geometrien – En uppsats om konst*. Helsingfors: Holger Schildts Förlagsaktiebolag.

Bergström, Stig & Kajanti Caius (1969) "Taiteilija-matemaatikko" *Anna* 1969/5, s. 6–11.

Carlstedt, Birger (1962) "Birger Jarl Carlstedt". Teoksessa C-J af Forselles, L-G Nordström (toim.), *Kymmenen taiteilijaa*, s. 11–19. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Baljeu, Joost (1974). *Theo van Doesburg*. Lontoo: Studio Vista.

Bjerke-Petersen, Vilhelm (1956). *Konkret Konst*. Tukholma: Rabén & Sjögren.

Bonnier, Olle (1948) "Naturavbildning, abstraktion, konkretion – En begreppsutredning" *Prisma* 1948/2, s. 88–95.

Gamwell, Lynn (2002). *Exploring the invisible – Art, science, and the spiritual*. New Jersey: Princeton University Press.

Kandinsky, Wassily 1982 (1910–1911) "Content and Form". Teoksessa Kenneth C. Lindsay & Peter Vergo (toim.), *Kandinsky – Complete Writings on Art. Volume One (1901–1921)*, s. 84–90. Lontoo: Faber & Faber.

Kandinsky, Wassily 1982 (1910–1911) "Footnotes to Schoenberg's "On Parallel Octaves and Fifths"". Teoksessa Kenneth C. Lindsay & Peter Vergo (toim.), *Kandinsky – Complete Writings on Art. Volume One (1901–1921)*, s. 91–95. Lontoo: Faber & Faber.

Karjalainen, Tuula (1990). *Uuden Kuvan Rakentajat – konkretismin läpimurto Suomessa*. Porvoo: Werner Söderström.

Kasvio, Liisa (1988). *Birger Carlstedtin varhainen modernismi 1929-1932*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Taidehistorian laitos.

Kruskopf, Erik 2004 (1992) "Fugor i färg". Teoksessa Håkan Mattlin, Berndt Arell, Peter Heinström, Dan Holm, Tuva Korsström, Tuva (toim.), *Kruskopf – 50 år konstkritik i Hbl*, s. 147–151. Tammisaari: Ekenäs Tryckeri Aktiebolag, 2004.

Moberg, Ulf Thomas (1992) "Tilan rakentaja". Teoksessa Liisa Kasvio (toim.), *Tilan tekijä – Rumskompositioner*, s. 25–33. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo.

Mäkelä, Asko (1989). *Abstraktin kuvan ikonologinen tulkinta – Tulkintaesimerkkinä Barnett Newmanin Onement I*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Taidehistorian laitos.

Prampolini, Enrico 1973 (1913) "Chromophony – The colours of sounds". Teoksessa Umbro Apollonio (toim.), *Futurist Manifestos*, s. 115–118. Lontoo: Thames & Hudson.

Sakari, Marja (1998) "Kohti merkityksen läpikuultavuutta – Sixten Ringbomin ei-esittävän kuvan tulkinnasta". Teoksessa Mirva Mattila (toim.), *Taide ja okkultismi – Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Helsinki: Taidehistorian seura.

Valkonen, Markku (1968) *B.J. Carlstedtin tuotannon tyylimuutokset vuoteen 1950*. Proseminariesitelmä. Helsingin yliopisto. Taidehistorian laitos.

Von Bonsdorff, Bengt (2005). *Villa Carlstedt*. Helsinki: Schildts.

Verkkolähteet:

Guggenheim www-sivut: Enrico Prampolini, luettu 6.6.2017.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/enrico-prampolini>

MoMA www-sivu, luettu 10.8.2017.

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=76>

Naxos www-sivut: counterpoint, luettu 10.8.2017

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Counterpoint.htm>

Naxos www-sivut: transposition, luettu 10.8.2017.

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Transposition.htm>

Naxos www-sivut: nocturne, luettu 10.8.

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Nocturne.htm>

Naxos www-sivut: intermezzo, luettu 10.8.2017.

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Intermezzo.htm>

Naxos www-sivut: divertimento, luettu 10.8.2017

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Divertimento.htm>

Naxos www-sivut: scherzo, luettu 10.8.2017

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Scherzo.htm>

Naxos www-sivut: siciliano, luettu 10.8.2017.

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Siciliana.htm>

Naxos www-sivut: capriccio, luettu 10.8.2017.

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Capriccio.htm>

Naxos www-sivut: serenata, luettu 10.8.2017.

<https://www.naxos.com/mainsite/NewDesign/fglossary.files/bglossary.files/Serenata.htm>

Tidningen Kulturen in www-sivut, *Ingen konst för taxar*, luettu 3.8.2017

<http://tidningenkulturen.se/index.php/fasidan-mainmenu-1/122-kultur/2263-ingen-konst-faxar>

7. KUVALIITE



1. *Begonia*, 1930 (kuva: Stella Ojala).



2. Hedelmämalja, 1931 (kuva: Stella Ojala).



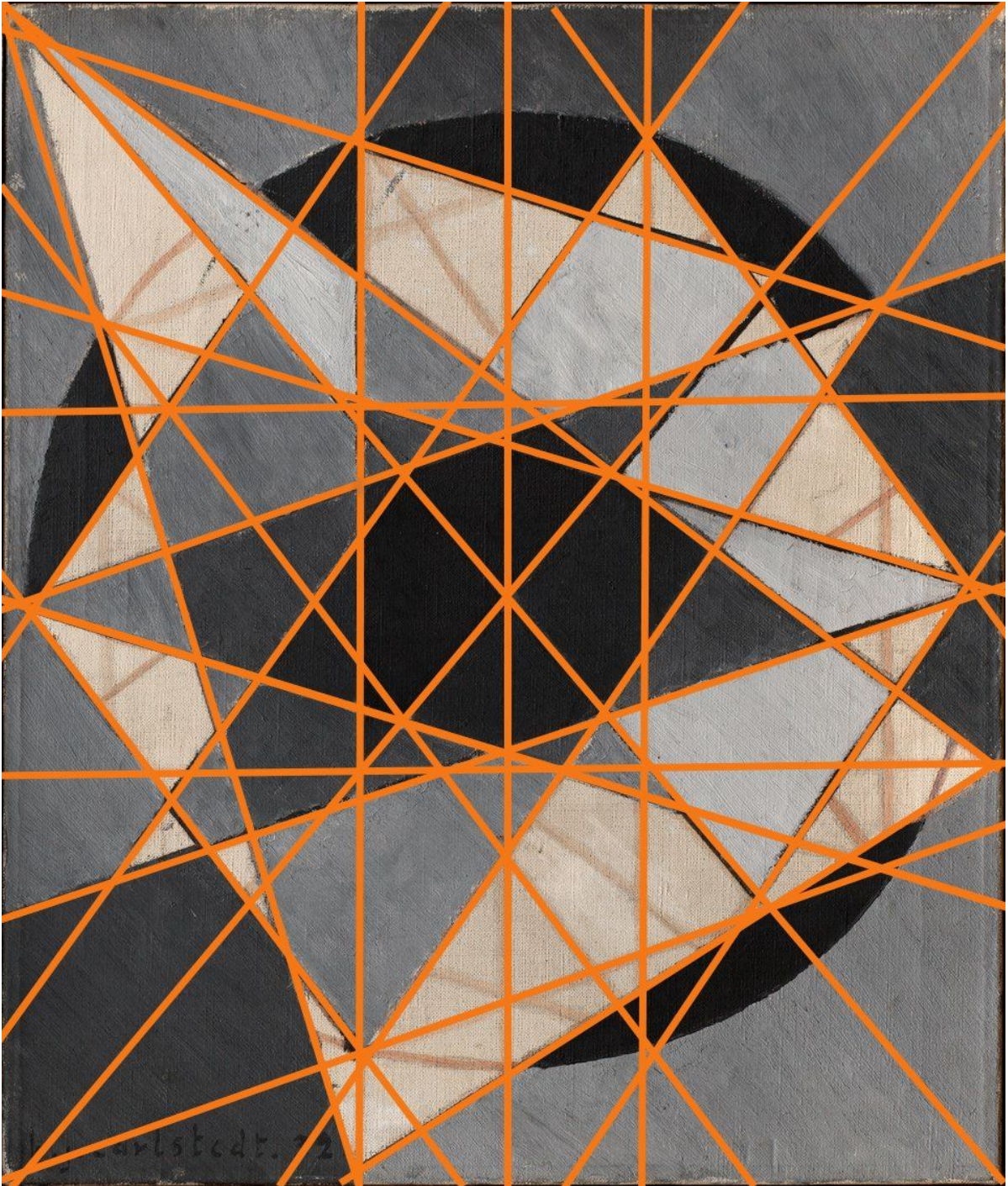
3. Abstrakti sommitelma (*Hedelmävat*), 1946 (kuva: Stella Ojala).



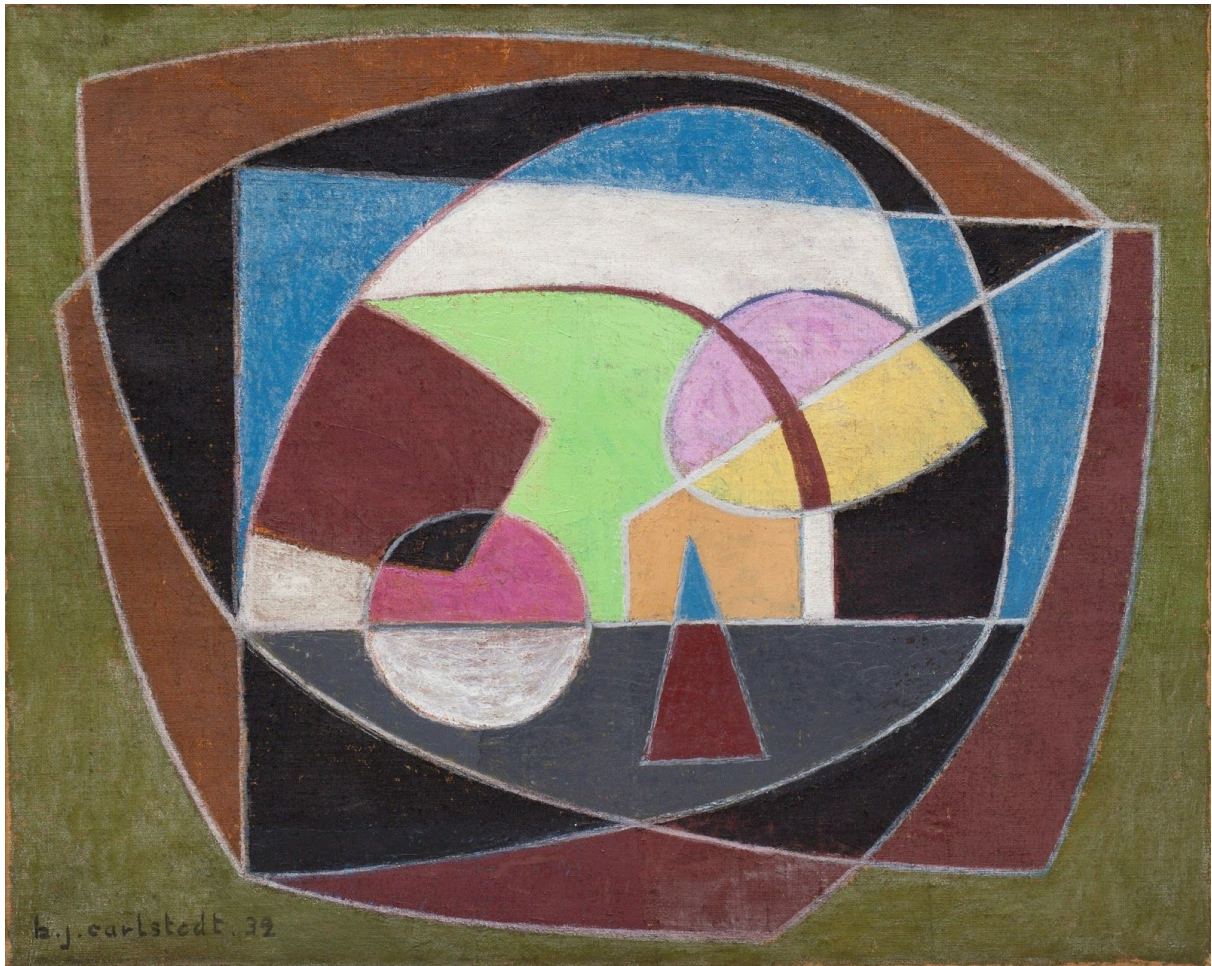
4. Kubistinen sommitelma, 1930 (kuva: Stella Ojala).



5. *Ympyrä ja kolmioita*, 1932 (kuva: Stella Ojala).



6. *Ympyrä ja kolmioita*, 1932.



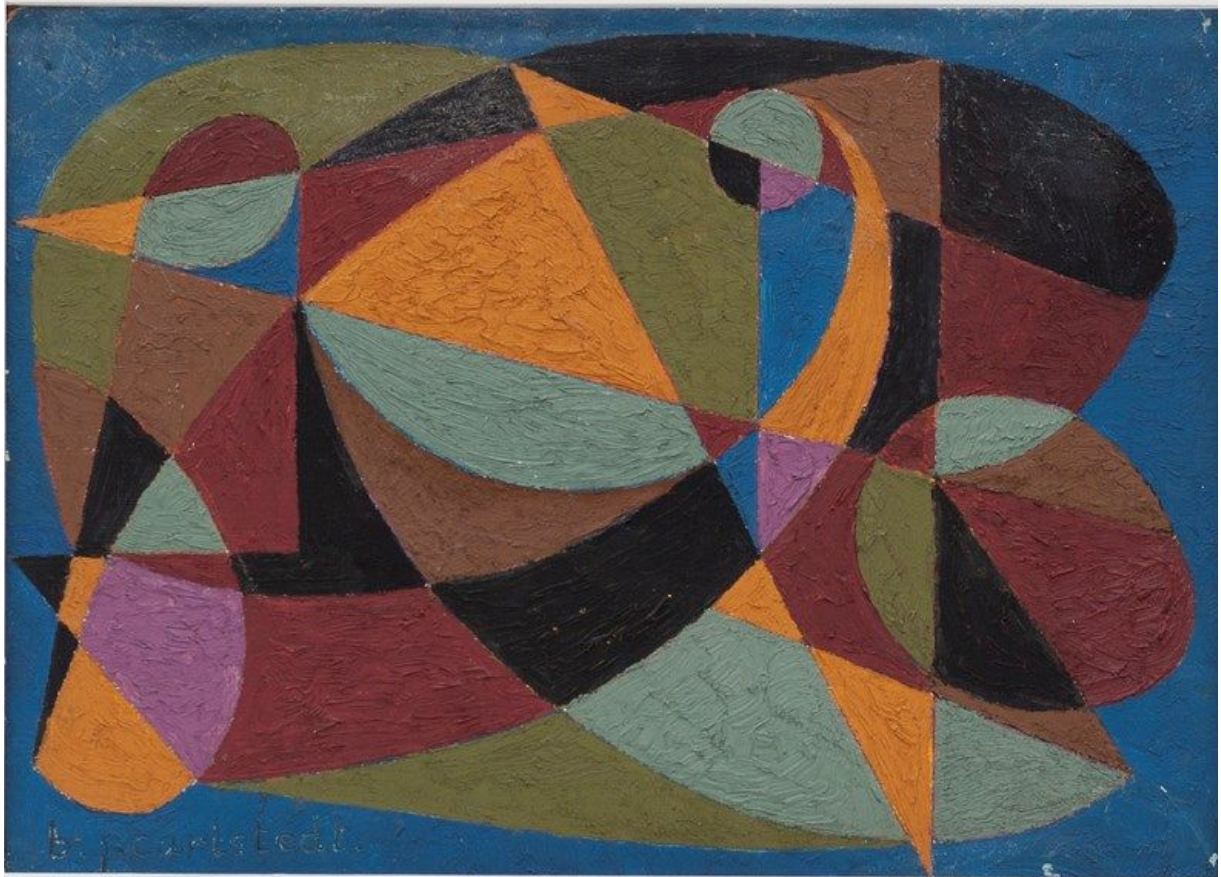
7. Kubistinen asetelma, 1932 (kuva: Stella Ojala).



8. Väripiano (ajoittamaton) (kuva: Stella Ojala).



9. *Uponnut katedraali*, 1949 (kuva: Stella Ojala)



10. *Nocturne*, n. 1950 (kuva: Stella Ojala).



11. *Kontrapunkti*, n. 1950 (kuva: Stella Ojala).



12. *Kontrapunkti*, n. 1950.



13. *Intermezzo*, 1954 (kuva: Stella Ojala).



14. *Divertimento*, 1954 (kuva: Stella Ojala).



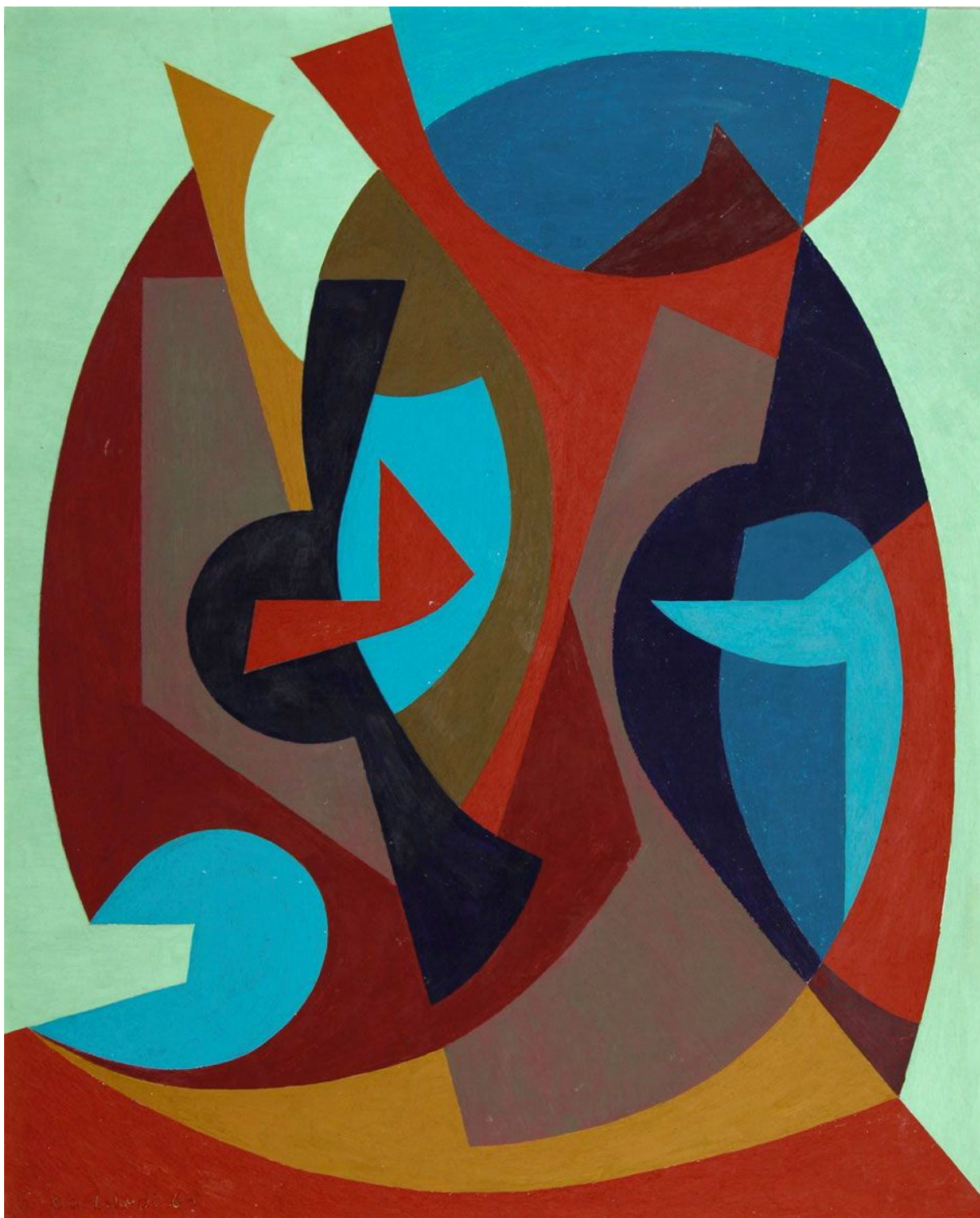
15. *Mélodie orientale*, 1954 (kuva: Stella Ojala).



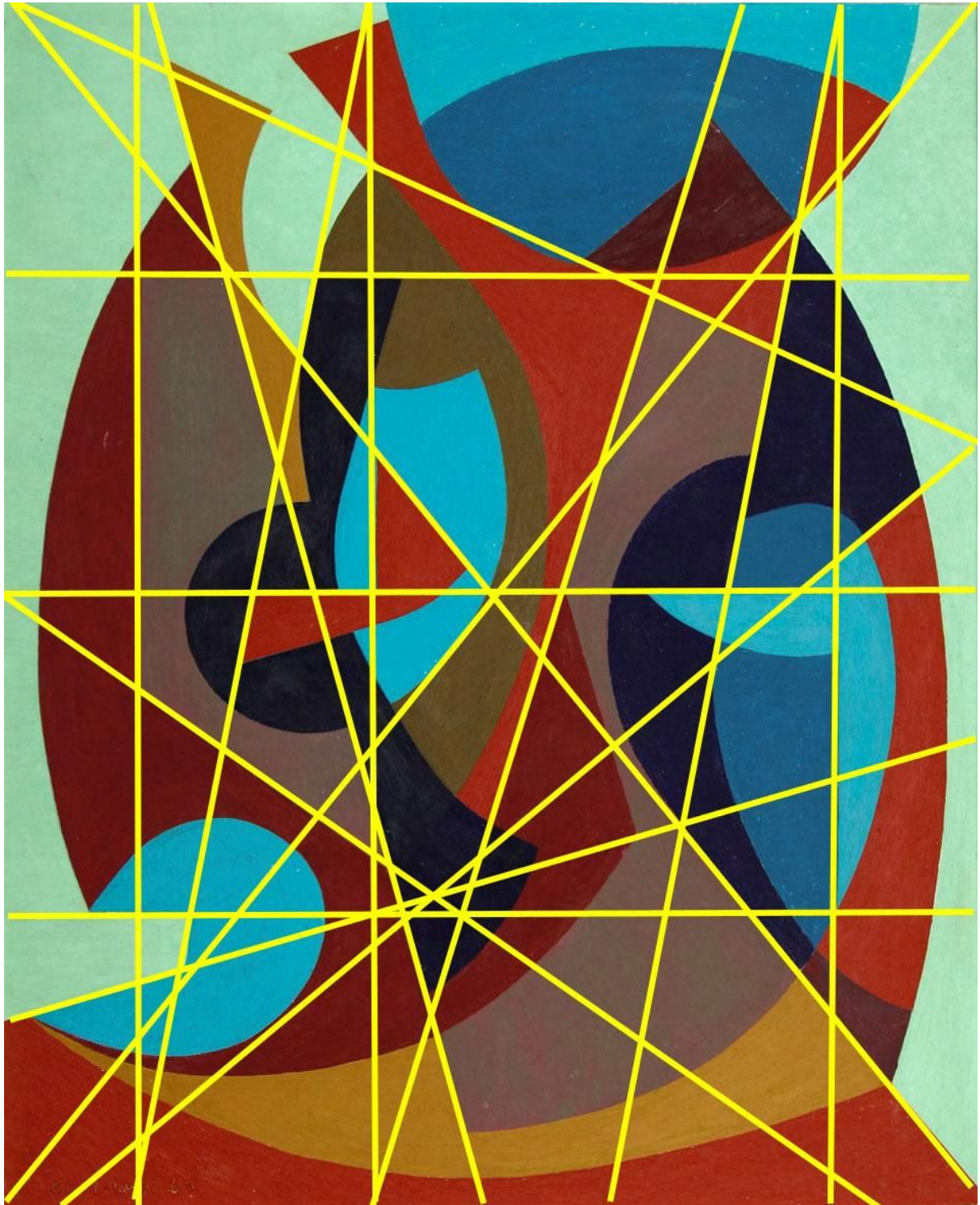
16. Scherzo, 1955 (kuva: Stella Ojala).



17. *Clair de lune*, 1955 (kuva: Stella Ojala).



18. *Siciliano*, 1964 (kuva: Stella Ojala).



19. *Siciliano*, 1964.



20. *Capriccio*, 1960-luku (kuva: Stella Ojala)



17. *Serenata*, 1975 (kuva: Stella Ojala).



17. *Serenata*, 1975 (kuva: Stella Ojala).



17. *Serenata*, 1975 (kuva: Stella Ojala).



17. *Serenata*, 1975 (kuva: Stella Ojala).



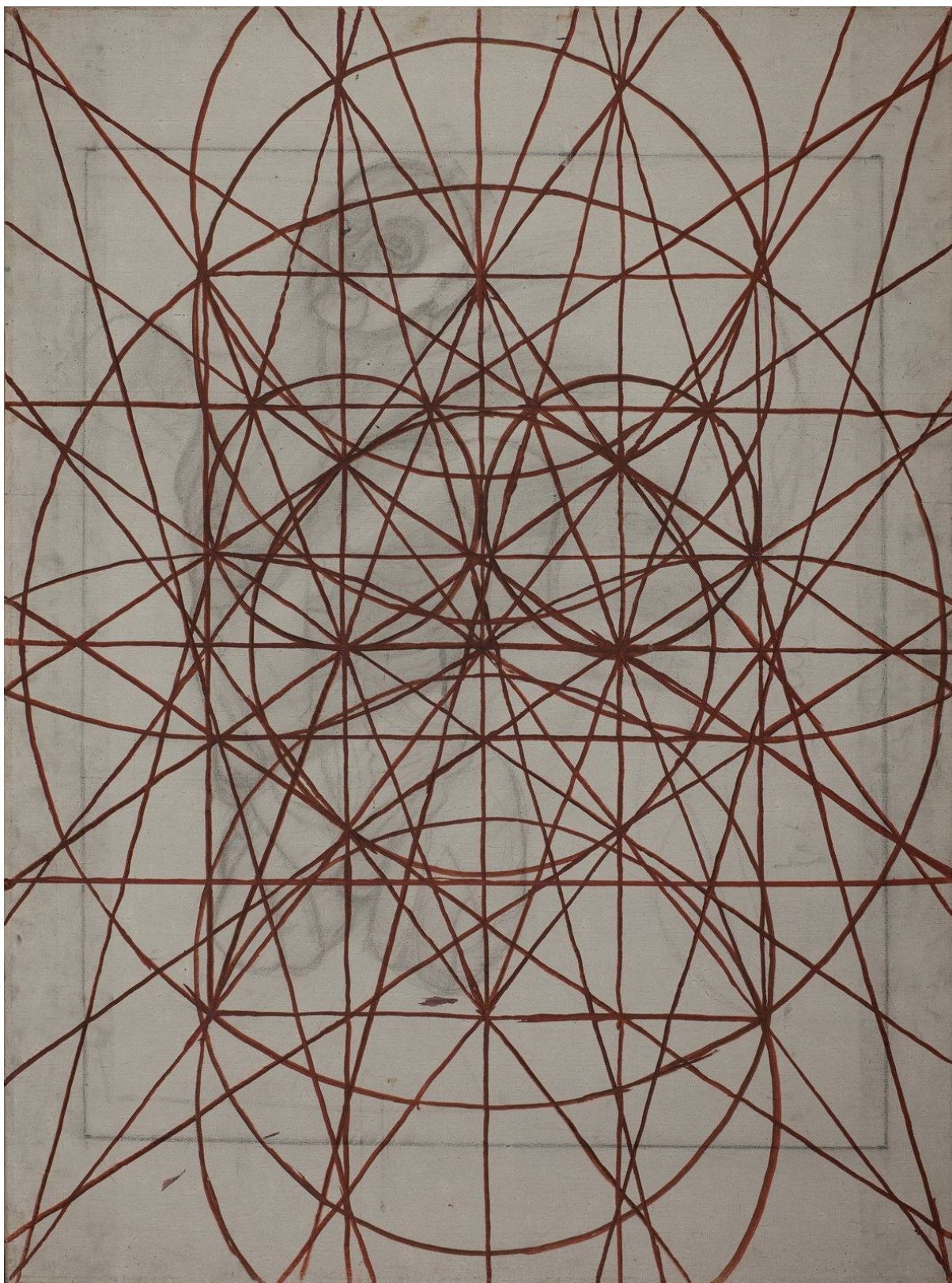
17. *Serenata*, 1975 (kuva: Stella Ojala).



17. *Serenata*, 1975 (kuva: Stella Ojala).



17. *Serenata*, 1975 (kuva: Stella Ojala).



18. Lokakuun iltapäivä, luonnos, 1944 (kuva: Stella Ojala)