

**MODERNISMIN ILMIÖT, TAMPEREEN TAITEILIJASEURA JA
AAMULEHDEN 1950-LUVUN KULTTUURIPALSTA SEKÄ
AAMULEHDEN KRITIIKKI RYHMÄ 7:N
YHTEISNÄYTTELYSTÄ TAMPEREEN KIRJASTOTALOLLA 1958**

Mika Vaaranmaa
Sivututkielma
Taidehistoria
Humanistinen tiedekunta
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta	Taidehistorian laitos
Mika Vaaranmaa	
Modernismin ilmiöt, Tampereen taiteilijaseura ja Aamulehden 1950-luvun kulttuuripalsta sekä Aamulehden kritiikki Ryhmä 7:n yhteisnäyttelystä Tampereen kirjastotalolla 1958	
Taidehistoria	Sivututkielma
Kevät 2020	47 sivua
<p>Sivututkielmani käsittelee modernismin taustoja ja kehitystä, modernististen vaikutteiden saapumista suomalaisen ja tamperelaiseen kuvantekemiseen 1940- ja 1950-luvulla, sekä Tampereen taiteilijaseuraa ja sen modernistisiä vaikutteita omaksuneita kuvantekijöitä. Modernismin osalta tutkielmani painottuu erityisesti abstraktin geometrian sekä informalismin suuntauksiin, koska ko. ilmiöt olivat keskeisimpiä Tampereen taiteilijaseuran joidenkin jäsenten 1950-luvulla omaksumista vaikutteista. Lisäksi tutkielmassa käydään läpi Aamulehden kulttuurikirjoituksia 1950-luvulla painottuen osin siihen, miten modernistiseen taiteeseen sekä sen esiintymiseen kotimaisessa ja tamperelaisessa taiteentekemisessä suhtauduttiin. Tarkastelen lisäksi tarkemmin vuonna 1958 Tampereella perustetun Ryhmä 7:n yksittäisiä taiteilijoita, sekä sitä, miten heidän syyskuussa 1958 Tampereen kirjastotalolla pitämänsä ensimmäiseen yhteisnäyttelyyn suhtauduttiin Aamulehden kritiikeissä.</p>	
Asiasanat Modernismi, Tampereen taiteilijaseura, Aamulehti, Ryhmä 7	
JYX	
Tarkastaja Hanna Pirinen	

Modernismin ilmiöt, Tampereen taiteilijaseura ja Aamulehden 1950-luvun kulttuuripalsta sekä Aamulehden kritiikki Ryhmä 7:n yhteisnäyttelystä Tampereen kirjastotalolla 1958

Sisällysluettelo

1. Johdanto

2. Modernismin määritelmiä

2.1. Modernismin yleiset historialliset taustat

2.2. Sotienjälkeinen modernismi, geometrinen abstrakti taide sekä informalismi

3. Tampereen taiteilijaseura ja modernismi 1950-luvulla

3.1. Yleiskatsaus Tampereen taiteilijaseuraan

3.2. Modernististen vaikutteiden tulo Suomeen

3.3. Ryhmä 7 ja Tampereen taiteilijaseuran modernistit

4. Aamulehden taidearvostelut ja taideaiheinen kirjoittaminen

4.1. Yleishuomioita Aamulehden taidekriitikoista 1950-luvulla

4.2. Tampereen modernisteihin viittaavat lehtiartikkelit vuonna 1958 sekä Aamulehden kriitikoiden suhtautuminen Ryhmä 7:n yhteisnäyttelyyn Tampereen kirjastotalolla 1958

4.2.1. Aamulehden kirjoituksia tamperalaistaiteilijoista vuonna 1958

4.2.2. Aamulehden kirjoitukset Ryhmä 7:n näyttelystä Tampereen kirjastotalolla syyskuussa 1958

5. Lopuksi

Viitteet ja lähdekirjallisuus

Modernismin ilmiöt, Tampereen taiteilijaseura ja Aamulehden 1950-luvun kulttuuripalsta sekä Aamulehden kritiikki Ryhmä 7:n yhteisnäyttelystä Tampereen kirjastotalolla 1958

1. Johdanto

Alkuperäinen sivututkielma-aiheeni muotoutui keskusteluissa Taidekeskus Mäntinrannan näyttelysihteerin Anne Paldaniuksen kanssa. Tehdessäni taidehistorian syventäviin opintoihin kuuluvaa kurssia TAHS312 (Valinnainen erikoiskurssi tutkimuskentältä) kävin läpi Tampereen galleria- ja museotoimijoita. Kurssisuorituksen yhteydessä kävi ilmi, että Taidekeskus Mäntinrannassa oltiin valmistelemaan Tampereen taiteilijaseuran 100-vuotisjuhlanäyttelyä yhteistyössä Sara Hildénin taidemuseon kanssa. Kesällä pidettävän näyttelyn yhteydessä oli myös tarkoitus julkaista taiteilijaseuran historiikki, ja päädyimme keskusteluissamme ajatukseen, että sivututkielmani voisi käsitellä jotain teemaan liittyvää aihetta ja olla siten osa julkaisun kirjoituksia. Lähdin alustavasti tekemään kokonaisuutta, jossa selvittäisin miten taiteilijaseuran jäsenet omaksuivat 1950- ja 1960-luvulla taiteeseensa modernistisia vaikutteita, ja miten paikallinen lehdistö suhtautui tähän kritiikeissään. Mikrofilmiaineistoon alustavasti tutustuttuani päätin rajata lehdistön osuuden Aamulehden kirjoituksiin, sillä katsoin sitä kauttakin olevan saatavilla tarpeellisessa määrin materiaalia sivututkielman laajuuden puitteissa.

Aloitin tekemällä tutkielmaan tiettyjä modernismin historiallisia ilmiöitä kartoittavaa teoreettista osiota, jotta saisin taiteilijaseuran historiikkiin tulevaan artikkeliin jonkinlaista taustatietoa siitä, minkälaisia vaikutteita kotimaisilla taiteentekijöillä mahdollisesti oli uudistumispyrkimyksissään. Tämän ohella käsitelin itse taiteilijaseuran keskeisiä tyyliuuntauksia ja tilannetta 1950-luvulla, sekä sitä, miten Suomessa ja Tampereella oli mahdollista vastaanottaa vaikutteita sotienjälkeisen taiteen kansainvälisistä suuntauksista ja ilmiöistä. Pidin tutkielmaa rakentaessani mielessäni myös sen, että akateemisen opinnäytteen lisäksi teksti tulisi olemaan tavanomaisemmankin taideyleisön luettavana, ja se on osaltaan vaikuttanut tutkielmassani käsiteltyjen aihekokonaisuuksien valintaan sekä niiden sisältöihin.

Alkuperäinen tarkoitukseni käydä lävitse Aamulehden kulttuurikritiikkiä tiettyjen tamperelaitaiteilijoiden osalta aikavälillä 1958-1968 koki merkittävän takaiskun, kun Covid-19 -viruksen nopea leviäminen pakotti huhtikuussa 2020 sulkemaan kirjastot. Näin ollen menetin mahdollisuuteni käydä Aamulehden mikrofilmiaineistoa lävitse ja jouduin huhtikuun mittaan miettimään tutkielmani kokonaisuutta uudelta kannalta. Mainittakoon, että Aamulehteä on digitoitu toistaiseksi vasta vuoteen 1949 asti, joten pääsy artikkeleihin oli tältä osin mahdotonta.

Huhtikuuhun asti keräämästäni ja kirjoittamastani materiaalista päädyin tekemään painotuksiltaan alkuperäisen suunnitelman mukaan vuosien 1958-1968 lehtikirjoituksiin painottuvaa tasaisemmin jakautuneen yleiskatsauksen sekä modernismin ilmiöihin että niiden saapumiseen kotimaiseen ja etenkin tamperelaiseen taidekenttään 1950- ja osin myös 1960-luvun aikana. Tämän lisäksi käsittelin yleisellä tasolla Tampereen taiteilijaseuran toimintaa ja sisältöjä sekä seuran modernistisia pyrkimyksiä taiteeseensa omaksuneita taiteilijoita (Ryhmä 7 sekä joitain yksittäisiä sen ulkopuolisia tekijöitä). Lehtimateriaalin osalta päädyin tekemään ensin yleisluontoisen katsauksen joidenkin otantavuosien perusteella siitä, minkälaisia painotuksia ja arvottamisia 1950-luvun Aamulehden kulttuuriartikkeleissa oli havaittavissa. Tutkielmani viimeisessä luvussa kävin läpi vuonna 1958 perustetun Ryhmä 7:n Tampereen kirjastotalon näyttelysalissa pidetyn ensimmäisen yhteisnäyttelyn saaman lehdistöarvioinnin painottamatta sitä kuitenkaan mitenkään erityisesti tutkielmani pääteemaksi. Lähestyin em. näyttelyä ja sen saamia arvioita lähinnä osana tamperelaisuuden ja modernismin ilmiöiden eräänä pienenä yksittäisenä törmäyskohtana ja aiempien lukujen sisältöihin kytkeytyvänä tapahtumakokonaisuutena.

Sivututkielmani käsittelee siis modernismin historiaa, ilmiöitä, niiden omaksumista tamperelaiseen kuvantekemiseen 1950-luvulla, Tampereen taiteilijaseuran toimintaa, Aamulehden kulttuurikirjoituksia 1950-luvulla sekä Ryhmä 7:n Tampereen kirjastotalolla vuonna 1958 pitämän näyttelyn saamaa kritiikkiä Aamulehdessä. Sivututkielma tai todennäköisemmin sen pohjalta muokattu suppeampi artikkeli tulee tämänhetkisen käsitykseni mukaan edelleen olemaan osa vuonna 2020 julkaistavaa Tampereen taiteilijaseuran 100-vuotishistoriikkiä.

2. Modernismin määritelmiä

2.1. Modernismin yleiset historialliset taustat

Taustoitan tutkielmani alkuun niitä modernismin ilmiöitä, joilla oli selkein vaikutus tamperelaisen kuvantekemisen uudistumispyrkimyksiin 1950-luvulla. Geometrisen abstraktin taiteen ja informalismin juuret ovat hahmotettavissa 1800-luvulla alkaneisiin eurooppalaisen taiteentekemisen murroksiin, jotka olivat keskeisiä modernin taiteen synty- ja kehityshistoriassa. Vuosisadan mittaan esittävä taide, realismi, uusklassismi, ja romantiikka alkoivat saada rinnalleen uudenlaisia tapoja tulkita todellisuutta. Eräänä käännekohtana voinee pitää Pariisissa 1863 järjestettyä Salon Des Refusés -näyttelyä, jossa Pariisin taideakatemian salonkinäyttelyn ulkopuolelle jääneet uudistusmieliset taiteilijat (mm. Manet, Pissarro, Cézanne) pitivät oman, impressionistisiä piirteitä tarjoilleen vaihtoehdoisen näytelynsä¹. Luonnonvalosta kumpuaviin hetkellisiin optisiin vaikutelmiin perustuva impressionismi, sisäisen maailman ja mielentilan vaikutuksen maalaustapaan ja aiheenkäsittelyyn tuonut ekspressionismi sekä maalauksen kohteen tarkastelun ja kuvapinta-alan käytön hajottanut kubismi olivat sittemmin keskeisiä tyyliuuntia maalaustaidetta kohdanneissa muutoksissa. Taiteentekemistä uudistivat myös venäläiset suprematistit ja sikäläinen avantgarde-liike, joiden toiminnassa kenties selkeimmin lähdettiin etäännyttämään ajatuksesta, että kuvan tai taideteoksen tulisi ylipäänsä esittää jotain olemassa olevaa kohdetta tai edes ajatuksen tasolla ilmenevää aihetta tai tunnetilaa. Hetkellisen vaikutelman tavoittaminen, taiteilijan sisäisen tunnetilan siirtäminen suoraan maalausprosessiin sekä itseisarvoinen, aiheeton ns. 'puhdas' kuva ovat kaikki tematiikkaa, joka liittyy hyvin keskeisesti 1950-luvulla esiinnoisseiden taiteilijayksilöiden työskentelyyn niin kansainvälisessä kuin kotimaisessa ja tamperelaisessakin kuvantekemisessä.

Ajatteluna 1950-luvun tamperelaisen taiteentekemisen näkökulmasta 1800-luvulla alkaneessa kuvataiteiden murroksessa ei ollut keskeistä ainoastaan tyylikeinojen ja maalaustekniikan asteittainen vapautuminen, vaan myös itse taiteilijan roolin muutos. Kuvantekijästä tuli viimeistään silloin aikaisempaa selkeämmin yksilö, persoona ja itsenäinen tekijä, jonka työskentely ja aihe maailma saivat korostetun henkilökohtaisen sävyn. Uskonnollisen ja hallinnollisen tilaustaiteen, historiamaalauksen, asetelman ja laatukuvamaisen esittämisen keskeltä esiin nousi taiteilija, jonka sisäinen maailma, kokemukset ja yksilöllinen näkemys olivat taiteentekemisen keskiössä. Voinee puhua koko taiteilijuuden käsitteen muuttumisesta². Eräänlaisen hengen tullessa palavan, kutsumustaan toteuttavan taiteilijaideaalien kuvastossa nousevat esiin J.M.W. Turnerin, Van Goghin ja Jackson Pollockin kaltaiset tekijät. Tämänkaltaiseen yksilöllisyyteen vertautuvat myöhemmin myös useat nuoret tamperelaistaiteilijat, jotka asettuivat omalla, modernistisiin vaikutteisiin suuntautuvalla työskentelyllään eräänlaiseksi vastavoimaksi paikallisen taide-elämän staattiselle ja traditionaalille esittävän taiteen kuvastolle. Tamperelaisen taidemaailman ekspressiivinen ja temperamenttinen, voimakkaasti sukupolvensa nuoriin kuvantekijöihin vaikuttanut Erik Enroth mainitsi omaan työskentelyynsä ja taiteilijakuvaansa vaikuttaneina taidehistorian henkilöinä mm. norjalaisen eksistentiaalisten henkisen

1 Honour ja Fleming 1982

2 Grassi 2010

ekspressionistin Edvard Munchin sekä espanjalaisen Francisco de Goyan³. Kumpaakin em. taiteilijoista voi pitää oman erityislaatuisen persoonansa taiteentekemiseensä tuoneena uranuurtajana, vaikka jälkimmäinen vaikuttikin jo 1700-luvun puolella.

Modernismin henkisiä ja tyyllisiäkin juuria voi hakea myös ensi näkemältä varsin epätodennäköisistä lähtökohdista. Realismin ja uusklassismin aikana Eugène Delacroix asetti henkilökohtaisella maalausfilosofiallaan värinkäytön teknisen taituruuden edelle, sekä myös mielikuvituksen käytön tiedon ja totuuden sekä todellisuuden edelle⁴. Tämänkaltainen ajattelutapa heijastuu pitkälle 1950-luvulle, jossa muuttunut maailmankuva ja aiempaa yksilökeskeisemmät filosofiat tekevät yhä perustellummaksi tietynlaisen introspektion niin taiteen käsitteiden filosofioissa kuin itse työskentelyssäkin. Uudenlaisen taiteen tekemisen ituja on myös 1800-luvun symbolistien kuvakielessä ja ajatusmaailmassa. Kyseisen, varsin sisäänpäin kääntyneen suuntauksen aiheiden esittävydestä, antiikkiin ja mytologiaan vetäytyvästä kuvailusta ja tietynlaisesta mystisestä esoterismistä huolimatta symbolismissäkin luotiin taustoja tietyille modernismin keskeisille teemoille. Syntetismi, värikenttien käyttö ja värin rooli ei niinkään kuvailevana kuin kerronnallisena, ja sittemmin itseisarvollisena kuvan elementtinä, ovat selkeästi joitain lähtökohtia tuloillaan olevaan ja pitkälle jatkuneeseen taiteen murrokseen⁵. Myös symbolismissa keskeistä oli ajatus siitä, että taideteoksen ei ole tarkoitus esittää mitään todellista, itse nähtyä, tai olemassa olevaa. Edellä kuvattujen kaltaiset teemat jatkoivat kehitystään myös 1900-luvun jälkipuoliskon taiteentekemisessä ja olivat keskeisiä ajatuksia etenkin abstraktin geometrisen taiteen, konkretismin ja värikenttämaalauksen kohdalla.

Impressionistit ja fauvistit ottivat värit omaan keskiöön. Heidän roolinsa koko tulevassa taiteentekemisen vapautumisessa on keskeinen. Näkemisen optiikkaan ja havainnoinnin mekanismeihin perustuva taidesuuntaus oli jo teknisiltä lähtökohdiltaan uuden ajan keksintöjä ja oivalluksia hyödyntävä. Ranskalaiset impressionistit hylkäsivät klassisen sommittelun kaavat ja muuttivat koko kankaan pinta-alan samanarvoiseksi kokonaisuudeksi. Myös aiheen valinnassa tapahtui modernismiä enteilevä, radikaali muutos. Kuvatun kohteen ei enää tarvinnut olla jotain suurta, merkittävää, erityistä, 'pittoreskia'. Taideteoksen kohteeksi kelpasi tästä eteenpäin mikä tahansa, arkinen kaupunkinäkyvä, näennäisen merkityksetön ja huolettomasti rajattu detaj⁶. Tavanomainen asettui ylevän ja rahvaanomaisen pyhän rinnalle. Kuninkaallisen sijaan muotokuvassa saattoi olla absinttilasin äärelle nukahtanut vähäosainen. Käsittelen tuonnempana tamperelaiselle 1900-luvun alkupuoliskon taiteelle tyypillisiä ominaisuuksia, kuten pysähtyneisyyden tunnelma, arkisen maailman kuva-aiheet ja matalaprofiilinen vaatimattomuus. Tietyllä tavalla kiinnostavasti siis traditionalistiset piirteet, jotka leimasivat pitkään paikallista ja jopa kansallista näkemystä hämäläisestä kuvantekemisestä, ja jota vastaan osa nuorista taiteilijoista 1950-luvulla asettui, olivat omalta osaltaan myös modernismin perusajatuksille rakentuneita.

3 Kunnas, 1960

4 Grassi 2010

5 Gombrich 1995

6 Grassi 2010

Maalaamisen teknisen uudistumisen puolella Paul Cézannen merkitystä abstraktin geometrisen taiteen eräänlaisena alkupisteenä ei voi sivuuttaa. Ympyrän, neliön ja kolmion rooleja kuvantekemisen lähtökohtina korostanut ranskalaistaiteilija oli kubistien tärkeimpiä esikuvia. Cézanne onnistui yhdistämään impressionistien näkemistapahtuman kaottisuutta kuvailevan värimaailman autenttisuuden tarkkaan konstruoituun, kaikilta osin järjestyksessä olevaan maalauksen sisäiseen kompositioon. Tässä mielessä hän raivasi tietä Picasson, Gris'n ja Mondrianin kaltaisille taiteilijoille, jotka veivät kuvapinnan rakenteellisen tarkastelun, tilavaikutelman ja perspektiivin hylkäämisen sekä aiheen perusmuodollisen tarkastelun pidemmälle ja olivat siten keskeisessä roolissa ei-esittävän taiteen evoluutiossa. Mondrianin pelkistettyihin perusväriihin, mustaan suoraan viivaan ja nelikulmioihin perustuva neoplastismi syntyi pitkällisen, alankomaalaisesta minimalistisesta maisemasta inspiraationsa saaneen prosessin tuloksena ja vertautuu siinä mielessä kiinnostavasti esimerkiksi englantilaisen J.M.W. Turnerin henkilökohtaiseen tyylliseen kehityskulkuun realismista ekspressiivisyyteen. Kaikki nämä välivaiheet olivat oleellisia matkalla kohti puhdasta abstraktia taidetta. Siinä, missä kubistit nojautuivat yhä edelleen tunnistettavien reaali maailman objektien kuvaamiseen, löysi geometrinen abstraktismi teoreettiset lähtökohtansa sekä käytännön toteuttajansa Venäjältä. Värinkäytön pelkistäminen maalauksen kuvakielen itseisarvolliseksi osatekijäksi, sekä esittävän maailman muotojen hajottaminen kohti perusosasiaan kiteytyivät jo vuonna 1915, kun Kasimir Malevits esitteli maalauksensa 'Musta neliö'. Sitten neuvostoliittolainen avant-garde, konstruktivismi, suprematismi sekä konkretismi hakivat eräänlaista maalaustaiteen synteesiä, jopa maalaustaiteen loppua minimalisoidessaan kuvapinnan elementit äärimmilleen ja mahdollisimman kauas kerronnallisesta tai esittävästä sisällöstä⁷. Toisin kuin useimmat Länsi-Eurooppalaiset aikalaisensa, jotka vielä käyttivät näkemäänsä todellisuutta hiljalleen abstrahoituvien aiheidensa lähtökohtina, hylkäsivät Malevitsin ja Kandinskyn kaltaiset tekijät reaali maailman aiheet ja lähestyivät maalausta itsetarkoituksellisena objektina. Suprematistinen koulukunta perusti taiteentekemisen jo Cézannen mainitsemien perusmuotojen, neliön, ympyrän, suorakaiteen jne. käytölle, ja keskeistä kyseisessä taidefilosofiassa oli se, ettei teos saanut viitata muuta kuin itseensä. Tässä mielessä vuosisadan alun taide määrittelee jo hyvin selkeästi teesejä, jotka olivat keskeisiä myös maailmansotien jälkeiselle modernin taiteen sisällöille. Taideteos ei ole enää minkään olemassa olevan aiheen, kohteen tai edes ajatuksen kuvajainen tai tulkinta, vaan puhtaasti väreistä ja muodoista rakennettu, itseisarvoinen kuva. Tiukassa, sommittelultaan kontrolloidussa rakenteessaan Malevitsin neliöt voidaan kuitenkin aatteellisessa mielessä nähdä nimenomaan vapautumisen vertauskuvina. Tietoinen uuden taiteen eetoksen etsiminen ja uuden muotokielen luominen ei tähännyet sieluttomaan monotoniaan, vaan oli sävyiltään nimenomaan henkistynyttä, meditatiivista rauhaa sekä universumin rakenteiden ymmärtämistä tavoittelevaa toimintaa⁸. Tämänkaltaisen filosofissävyytteinen suhtautuminen merkityksistä vapaan puhtaan taiteen ideoihin säilyi leimallisena myös 1950-luvun yhdysvaltalaisen abstraktien ekspressionistien maalaamisen eetoksessa ja heijastui sitäkin kautta myös suomalaisten informalistien kuten Kimmo Kaivannon panteististesta luontokokemuksesta inspiroituneeseen 1950- ja 1960-luvun vaihteen kuvantekemiseen.

7 Néret 2003

8 Pasanen 2004

Jos Cézanne, kubistit ja konstruktivistit loivat perustan abstraktin geometrisen taiteen synnylle, on vielä tarkasteltava 1950-luvun informalismin taustalla vaikuttavia taidehistoriallisia ilmiöitä. Geometriselle taiteentekemiselle ominaista on harkinta, tietynlainen viileä älyllisyys ja matemaattisuus. Informalismin keskeisenä ajatuksena on täydellinen vapaus, kuvantekeminen taiteilijan sisäisen energian, tunne-elämyksen valtaan heittäytymisen ja fyysisen tekemisen tapahtumana. Itse maalausprosessi on keskiössä, lopputulos on melkein pä organaisen luomisen tulos. Tämänkaltaisessakin ajattelutavassa oleelliset aiheet löytyvät jo 1800-luvun puolelta. Ennen kuin käsittelen enemmän ekspressionisminä tunnettua, pääosin saksalaiseen taiteeseen assosioituvaa taidesuuntausta ja Wassily Kandinskyä, lienee syytä mainita impressionistisen vallankumouksen jälkimainingeissa työskennellyt Henri Matisse ja fauvistien värikenttämaalaus. Kuvantekemisen sisältöjen ja teknisen ilmaisun vapautuminen synnytti prosessin, jossa aihetta keskeisemmäksi nousee maalauksen värimaailma ja sen psykologiset vaikutukset. Matissen ja hänen aatetoveriensä lähtökohdiltaan elämisen riemua ja kenties myös itse maalaustapahtuman vapautunutta eloisuutta kuvastanut tyyliuunta enteili jossain mielessä 1900-luvun puolenvälin action paintingin ja informalismin tiettyjä ajatusmaailmoja. Kuten kubistit ja sittemmin sekä konkretistit että informalistit, myös fauvistit pelkistivät maalauksen sisäisen tilan kaksiulotteiseksi, jopa dekoratiiviseksi pinnaksi. Pääosaan nousi värien keskinäinen harmonia, siveltimen käytön lennokkuus ja suuripiirteisyys⁹. Maalausten aiheet, tanssivat ihmiset, elämänilo ja luonnon sisäinen, melkein pä musiikillinen rytmikka kertovat osaltaan eräänlaisesta heittäytymisestä, luomistapahtuman positiivisesti sävyttyneestä ainutkertaisuudesta¹⁰. Vaikka visuaalisesti ollaan vielä etäällä informalistisen taiteen aiheettomuudesta ja puhtaasta abstraktiosta, ovat lähtökohdat monin tavoin identtiset. Maalaus on tapahtuma, väriä, siveltimen liikettä, toimintaa. Ekspressionistisen koulukunnan puolelta voinee jonkinlaiseksi abstraktin taiteen tekemisen jatkumoaiheeksi nostaa ajatuksen siitä, että taideteos on sisäisen tunnetilan kuvajainen, muokattua todellisuutta, henkinen julistus. Sotienjälkeisen taiteen abstraktistit ovat teoriassa varsin etäällä saksalaisten ekspressionistien arkisista kuvista, mutta taustalla kulkeva sisäisen vimman, ilmaisuntarpeen ja pitkälle viedyn todellisuuden muokkaamisen ajatus on läsnä. Taiteilijan ymmärtäminen yksilönä, individualistina, tulkkina ja näkijänä on kummassakin tapauksessa oleellista. Mitä tulee informalismin visuaalisuuteen, on kenties mielekkäämpää etsiä saksalaisten ekspressionistien sijaan yhtymäkohtia jälleen yhden venäläislähtöisen taiteilijan ajatuksista ja tuotannoista.

Wassily Kandinskyä voitaneen pitää yhtenä nonfiguratiivisen taiteen suurista pioneereista. Münchenissä opiskelleen Der Blaue Reiter -ekspressionismiryhmän jäsen vei saksalaiset vaikutteet ja vahvasti sisäistetyt muotomaailman käsittelyn astetta pidemmälle. Hänen kompositionsa ja teosaiheensa pohjautuivat älylliseen teoretisointiin värin luonteesta ja sen psykologisista vaikutuksista katsojaan, sekä optisena että musiikilliseen kokemukseen vertautuvana elementtinä. Kandinsky jakoi tietoisesti työskentelymetodejaan impression, improvisaation ja komposition temaattisiin kategorioihin ja puhui puhtaan värin ja muodon kauneudesta¹¹. Siinä, missä esimerkiksi Josef Albersin tiukasti neliön muotoon ja värioppiin perustuvat tutkielmat ovat

9 Grassi 2010

10 Essers 1987

11 Düchting 2000

silkkaa geometrista ei-esittävyyttä, ovat Kandinskyn iloisina sointuvat, näennäisen rakenteettoman komposition maalaukset eittämättä ajatuksellisella tasolla samaa, jos kohta kenties kaukaista sukua amerikkalaisten 50-luvun action-painting -maalarien teosten rytmiikan ja lennokkuuden kanssa. Myös symbolistien kautta periytyneet ajatukset sielun tilan kuvaamisesta ja auran maalaamisesta¹² voivat olla johdettavissa myöhempien abstraktien ekspressionistien tuotannon henkisyteen ja tiedostamattomien merkitysten sekä tunnetilojen tavoitteluun. Seuraavassa luvussa tarkastelen sotien jälkeisen taiteen paluuta edellä kuvattujen, vuosisadan alun ja 1800-luvun loppupuolen teemoihin Yhdysvalloissa ja Länsi-Euroopassa.

2.2. Sotien jälkeinen modernismi, geometrinen abstrakti taide sekä informalismi

Vuoden 1945 jälkeisen taidemaailman sisältöihin vaikuttivat luonnollisesti sodanjälkeisen kulttuuristen muutosten ilmiöt. 1930-luvun lama, toinen maailmansota, nopea kaupungistuminen ja muutokset yhteiskuntarakenteissa olivat osa taiteen arvomaailman painopisteiden muuttumista. Koherentti maailmankuva oli pirstaleina. Sota oli murentanut idealismin ja uskon parempaan tulevaisuuteen. Eksistentialismi, ihmisen elämän perimmäisen tarkoituksettomuuden filosofinen pohdiskelu, valtasi kirjallisuuden maailman. Voimakas muuttoliike maaseudulta kaupunkiin toi mukanaan uusia ongelmakohtia, elämänrytmi kiihtyi ja kaikesta tuli lyhytaikaisempaa, kaoottisempaa ja hajanaisempaa. Jos optiset keksinnöt 1800-luvulla olivat muuttaneet käsitystämme näkemisen ja kokemisen mekaniikoista, tekivät uudet tähtitieteen ja kvanttifysiikan löydökset ihmisen paikasta universumissa yhä mitättömämmän ja häilyvämmän. Maailmankaikkeus laajeni, mikään ei ollut ikuista tai pysyvää, ja Einsteinin suhteellisuusteoreettiset havainnot tekivät itse ajan kokemisesta käsitteellistä ja katoavaa.

Taiteilijoiden edessä oli uudenlaisia ongelmia. Pohdittavaksi tuli itse taiteentekemisen mielekkyys ja koko taiteen käsitteen ja sen perinteisten sisältöjen asettaminen kyseenalaisiksi. Tässä murrosvaiheessa oli kenties kuvaavaa, että kuvataiteen uudistamisen painopiste siirtyi pois Pariisista ja Ranskasta. Sodan jaloista Euroopasta eivät paenneet Atlantin ylitse ainoastaan poliittiset toisinajattelijat, vaan myös merkittävä osa kulttuuri- ja taidemaailman suuria nimiä. Yhdysvaltoihin päätyi niin keskeisiä formalistisen abstraktion pioneerejä kuin Mondrian, Léger ja Bauhaus-koulukunnan edustajia kuin myös intuitiivisen, vapaamuotoisemman taidefilosofian edustajia, surrealistejä ja Duchampin kaltaisia taiteen uudistajia¹³. Hans Hoffmannin New Yorkiin perustama taidekoulu¹⁴ toi uudelle mantereelle kubismin ja fauvismien aloittamien teorioiden uusimmat ilmentymät. Sotien välisenä aikana yhdysvaltalaisessa maalaustaiteessa vallalla olivat olleet perinteiseen kuvailmaisuun nojautuvat maaseutu- ja kaupunkielämän kuvaajat, joille eurooppalainen abstraktismi edusti taiteentekemisen rappiota¹⁵. 1940-luvun puolessa välissä painopiste ja taiteentekemisen arvotukset muuttuisivat selkeästi. Sotien jälkeinen taidekenttä pitää luonnollisesti sisällään mitä moninaisempien suuntausten ja taidefilosofioiden kirjon. Materiaalimaalaus, uusdada, käsitetaide, tilallinen

12 Düring 2000

13 Dempsey 2002

14 Honour & Fleming 1982

15 Honour & Fleming 1982

ja kineettinen taide, pop-, op- ja maataide ovat kaikki 1950-60-lukujen keskeisiä suuntauksia¹⁶. Taiteen voimakkaasta kansainvälistymisestä ja vaikutteiden leviämisen nopeutumisesta huolimatta uusien vaikutteiden omaksuminen kohtalaisen verkkaisesti kehittyvään kotimaiseen taiteeseen tuli vielä selkeällä viiveellä, ja perustui kuitenkin voittopuolisesti muualla maailmassa jo vakiintuneiden suuntausten haltuunottoon. Tästä näkökulmasta ajateltuna on mielekkäintä keskittyä edelleen sekä jo varsin selkeästi modernin taiteen keskeisenä elementtinä paikkansa vakiinnuttaneeseen geometriseen abstraktiin taiteeseen, että informalismiksi kutsutun, vapaamuotoisemman maalaussuunnan nopeaan mutta lyhytaikaiseen valtakauteen. Edellä mainitussa on pohjimmiltaan kyse täsmälliseen muoto- väri- ja sommitteluoppiin perustuvasta, matemaattisesta ja puhtaimmillaan kaksiulotteisesta ja värimassan roolia korostamattomasta maalaustyylistä. Informalismissa taas eräänlaista romanttista taiteilijakuvaa edustava, sisäisen vimman valtaan heittäytyvä tekijä pyrkii eroon kaikista tietoisista pidäkkeistä ja maalausprosessissa korostuu tietty fyysisyys.

Cézannen, kubismin, de Stijlin ja venäläisten suprematistien pitkällisten prosessien kautta moderniin taiteeseen vakiintunut geometrisen abstraktion perinne sai jatkumonsa Yhdysvaltoihin saapuneiden taiteilijaimmigranttien työssä. Sotien jälkeisen taiteen konkreettiseksikin taiteeksi kutsuttu suuntaus rakentui pitkälle kuvantekemisen ja kuvan rakenteiden tutkimisen perinteelle. Jo 1939 New Yorkiin perustettu Museum of Non-Objective Painting¹⁷ kertoo käsitteen ja taidehistoriallisen roolin vakiintumisesta. Epäilemättä konkreettinen taide oli edelleen eräänlainen tietoinen vastareaktio esittävän taiteen tai sosialistisen realismin kaltaisia liikkeitä kohtaan. Mutta korostetun itsenäisistä, puhtaaseen väriin ja muotomaailmaan perustuvista elementeistä rakentuva maalaustyyli oli myös saavuttanut eräänlaisen vapautuneen tilan. Sen ei enää tarvinnut olla urauurtavaa, uutta kehittävää tai radikaalia, vaan tyyliuunnan edustajilla oli pikemminkin viimein aikaa ja mahdollisuuksia tutkia tyyliin sisäisiä lainalaisuuksia, tehdä synteisiä menneisyyden vaikutteista tarvitsematta hakea taidemaailman oikeutusta tekemiselleen¹⁸. Kenties tässä mielessä myös Euroopassa geometrinen abstrakti taide koki 1940-luvulta alkaen eräänlaisen uudelleen heräämisen. Formalistisen kuvasisällön ohella keskeistä oli myös abstraktin taiteen maailmaa uudelleen syventävä henkinen ulottuvuus. Ad Reinhardtin, Robert Rauschenbergin ja Ellsworth Kellyn kaltaiset yhdysvaltalaiset kuvantekijät alkoivat uudelleen etsiä venäläisestä avant-gardesta ja jo pidemmältä 1800-luvun lopun symbolismista tuttuja ajatuksia puhtaasta maalaustaiteesta, kuvan ja luomisen itsellisestä ja henkisestä ideaalista¹⁹. Värikenttämaalaukselle tyypillinen tausta-ajatus on kuvantekemisen ja maalausprosessin yksilöllinen pyhyys, jossa pyritään eroon siitä, että teos olisi rakenteellisesti korrekti tai taidehistoriallisen kontekstoinnin osa. Mark Rothkon taide on tässä mielessä hyvä esimerkki sotienjälkeisen kuvantekemisen muuttuneesta luonteesta. Taideteosta ei tehdä muuttamaan vallitsevia konventioita, tai aloittamaan uusia, käsitteellistettäviä suuntauksia. Maalaaminen on sisäänpäin kääntynyttä, meditatiivista itseisarvollista toimintaa, joka tähtää jonkinlaiseen yksityisen ja universaalien pyhyiden löytämiseen. Väri

16 Honour & Fleming 1982

17 Arnasson 1977

18 Hess 2016

19 Sarajas-Korte 1966

kankaalla ei ole albersmainen teoreettinen tai optinen tutkielma tai julistus, vaan nimenomaan tunnetila, emotionaalinen kokemus, joka sallii katsojalle tietynlaisen syvän kokemuksen mahdollisuuden sellaisenaan²⁰.

Tällainen kontemploiva ja henkistynyt taiteentekemisen filosofia on leimallista myös taiteentekemisen perinteistä radikaalimman irtioton tehneelle informalistiselle suuntaukselle. Osin itämaisesta filosofiasta, taolaisuudesta, kalligrafiasta ja toisaalta myös länsimaisesta psykoanalyysistä²¹ vaikutteita hakeneet nuoret niin kutsutun New Yorkin koulukunnan taiteilijat prosessoivat kuvantekemisen vapautumisen eräänlaiseen ääripisteeseensä. Informalismi tai abstrakti ekspressionismi oli nopean kukoistuskauden elänyt 1950-luvun ja 1960-luvun alkupuolen suuntaus. Informalisteille taiteen tekeminen oli heittäytymistä emotionin valtaan, kankaan pinnan täyttö fyysisellä, suunnittelemattomalla vaikuttavalla tekemisellä, jossa rakenteelliset elementit olivat olemattomia. Maalaukseen ei sisältynyt perusmuotoja, värioppia, tai ulkoisen maailman yllykkeitä. Teoksen aiheena ja syntyprosessina oli sisäinen myllerrys, yksityinen tunnetila²². Tässä mielessä informalistit edustivat klassisen romanttista taiteilijakuvaa. Ideaalia oli olla vieraantunut yksilö, misantrooppinen näkijä, huroinen tulkki. Virallinen taidekoulutus ei ollut välttämättömyys, tärkeää oli eräänlainen alkuvoimainen visionäärisyys, kuten ranskalaisen Pierre Soulages'n kohdalla. Informalisten teeseistä vaikutteita hakeneen Kimmo Kaivannon 1960-luvun taitteen henkilökohtaisesta ja emotionaalisesta luontokokemuksesta ammentanut kuvantekeminen on monilta osin haltioitunutta maalaamistapahtumaa. Kriitikko Harold Rosenbergin 1952 kehittämä termi 'action painting'²³ lienee tullut useimmille tutuksi, ja tuo mieleen Jackson Pollockin kaltaisen, voimakkaan intuitiivisen mutta silti selkeästi jäljitettävän fyysisen maalaustyylin. Guggenheimin tilaamat murallit enteivät osaltaan uudenlaisen taiteentekemisen aikaa. Suurikokoisina ja urbaaniin ympäristöön myötäsyttyisesti tehtyinä niissä oli monessakin mielessä nähtävissä suurkaupungin mittakaava²⁴. Tämänkaltaisten tilattujen teosten luonnollinen kokoluokan kasvu oli omiaan luomaan otollista maaperää informalistisen maalaustyylin vaatiman maalauksen pinta-alan suurenemiselle. Arshile Gorkyn ja De Kooningin kaltaiset maalarit toivat omalta osaltaan modernismin huipentumana nähtävälle taidesuunnalle Kandinskyn ja Mirón taiteesta periytyvää ajallista jatkuvuutta²⁵. Kenties informalismin räjähtävälle luonteelle kuvaavaa oli se, että tämä maalaamisen rajoitukset lopullisesti hylännyt taidemuoto oli lopulta varsin lyhykestoinen, vaikkakin eittämättä sitä vaikuttavampi ilmiö Yhdysvaltain ja Euroopan taidemaailmassa. Kun informalismin jälkimainingit saivat viimein vastakaikua kotimaan nuorena taiteilijapolvessa, oli se jo muualla maailmassa kukoistuksensa elänyt suuntaus, jonka paikan modernin taiteen keskiössä uusfiguratiivisyys, pop-taide ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin voimallisesti kantaottava poliittinen taide olivat ottaneet. Tamperelaiseen taiteentekemiseen puhtaasti informalistiset vaikutteet saapuivat voimakkaimmillaan vasta 1960-luvun puolella.

20 Pasanen 2004

21 Arnasson 1977

22 Pasanen 2004

23 Honour & Fleming 1982

24 Dabrowski 1985

25 Honour & Fleming, 1982

3. Tampereen taiteilijaseura ja modernismi 1950-luvulla

3.1. Yleiskatsaus Tampereen taiteilijaseuraan

Vuonna 1920 perustettu Tampereen taiteilijaseura oli 1950-luvulle tultaessa jo asemansa vakiinnuttanut järjestö suomalaisessa kuvataiteen kentässä. Tampereen kirjastotalon yläkerran näyttelytila oli toiminut vuodesta 1925 seuran vuosinäyttelyiden järjestämispaikkana²⁶. Vaikka seuralla oli kansallisella tasolla hyvä maine taiteilijoiden käytännön asioiden, työskentelymahdollisuuksien, taidemyynnin ja näyttelytilojen järjestäjänä, oli itse tamperelaisella taiteentekemisellä pitkään jonkinlainen paikalleen pysähtyneisyyden, sävyttömyyden ja menneisyyteen pitäytymisen leima²⁷. Keskeistä juurevuudestaan ja konstailemattomuudestaan tunnetussa tamperelaisessa kuvamaailmassa oli kotiseutuhenkisyys, maalais- ja kaupunkinäkömät, ihmiskuvaus ja asetelmat. Seuran alkuperäinen perustajajäsen ja puheenjohtaja Gabriel Engberg tunnetaan enimmäkseen perisuomalaisesta aihemaailmastaan, maaseudun, maisemien ja ihmisten arjen perinteikkästä kuvaamisesta²⁸. Vaikka Engbergillä oli ajankohtaisia kontakteja ja yhteyksiä Euroopan taidemaailman uusiin virtauksiin, muuttuivat mahdolliset ulkomailta saadut vaikutteet hänen ja valtaosan tamperelaisitaiteilijoiden tuotannossa varsin perinteisen esittävän maalaustaiteen kuvakieleksi. Kubistiset elementit aihepiiriltään konservatiivisissa asetelma- kaupunki- ja luonnonmaisemakuviissa vaikuttavat enemmänkin pastissimaisilta kokeilullisilta elementeilä kuin syvällisesti omaksutulta taidefilosofiselta suunnanmuutokselta. Verkkainen uudistuminen leimaa taiteilijaseuran jäsenistön taiteentekemistä sotien jälkeisenä aikana. Pariisilaishenkisiä vaikutteita on haettu ja saatu, mutta kaikki on jalostunut eräänlaiseksi hillitymmäksi, varovaisemmaksi kotiseutuversioksi kaukaisen Euroopan maalauksellisen rohkeuden sijaan. Realismi, ei niinkään ranskalaisen taidesuuntauksen kantaottavassa ja aatteellisesti värittyneessä, kuin silkan toteavan tarkkailun merkityksessä, tuntuu olevan se ilmaisukeino, joka on ollut tamperelaisessa kuvataiteessa keskeistä. Euroopassa vallinneet radikaalit taidesuuntaukset kuten kubismi ja futurismi ovat saaneet paikallisessa kuvantekemisessä eräänlaisen laimentuneen ja varovaisen hillityn tyylikeinon sivuroolin. Kuvaavaa lienee, että puhuttaessa 20- ja 30-luvuilla tamperelaisen kuvataidemaailman uudistumisesta, viitataan lähinnä siihen, miten osa taiteilijoista alkoi profiloitua ennemminkin 'urbaanien' kaupunkinäkömien kuin perinteisten maaseutuidyllien kuvaajina²⁹. Kuvaamisen keinot säilyivät kuitenkin varsin maltillisina.

Niin kutsuttu tamperelainen koulukunta, realistinen, hidastempoinen, lujaan sommitteluperinteeseen ja niukkaan värimaailmaan perustuva jokseenkin objektiivinen taiteentekeminen ei vielä suuremmin innostunut edes varsin vakiintuneista eurooppalaisista vaikutteista kuten Picassosta, Legéristä, Chiricosta tai Braque'sta. Tulenkantajien edistyksellisempi suurkaupunkitematiikka pääkaupunkiseudulla sekä Turun omanlaisensa surrealismin leimaama edistyksellisyys eivät vielä 30- ja 40-luvuillakaan saaneet maanläheisestä Tampereen

26 Melartin, Petäjä, Vuorikoski, 1961

27 Melartin, Petäjä, Vuorikoski, 1961

28 Niinivaara, 1988

29 Ilmonen, 1979

tehdasmiljööstä ja sen arkisista työläisaiheista vastakaikua³⁰. On varsin selkeää nähdä, miten voimallisesti osa pääkaupunkiseudun ja Turun taiteilijoista omaksui ja sisäisti modernismin vaikutteita verrattuna tamperelaisiin kollegoihinsa. Salokiven puhdasoppinen impressionismi, Edwin Lydénin Klee- ja Schwitters-vaikutteiset kokeilut, Birger Carlstedtin rohkeasti hetkittäin esittävyiden jo miltei kokonaan hylännyt abstraktismi, Vannin konkretismi tai Otto Mäkilän persoonallinen surrealismi ovat esimerkkejä taiteesta, joka heittäytyi uskaliaasti eurooppalaisen kuvantekemisen uudistaneiden ilmiöiden matkaan³¹. Pula-ajan tuomat taloudelliset ongelmat ohjailivat epäilemättä myös osaltaan paikallisia kuvantekijöitä senkaltaiseen perinteiseen suuntaan, jolla oli eniten kysyntää ostajien taholla. Engbergin ohella Taiteilijaseuran historiankirjoituksessa toistuvasti esillä olevia taiteilijanimiä ovat Erkki Kulovesi, Emil Danielsson, Allan Salo, Artturi Aarre, Lennu Juvela, Reino Viirilä sekä Kalle Löytänä ja Antti Saarela. Kaikki edellä mainitut taiteilijat voinee luokitella sinänsä lahjakkaiden ja teknisesti taitavien, mutta ilmaisultaan korkeintaan varovaisen kokeilevan, ja enimmäkseen hyvin traditionaalisten aiheiden kuvaajiksi. Olavi Veistäjän luonnehdinta Viirilästä 'järkevän tunnelman maalarina'³² on paljonpuhuva laajemmaltikin tarkasteltuna. Muotokuvat, asetelmat, maisemat sekä tamperelaiset tehdasmiljö-, koski- ja kaupunkinäkymät ovat usean kymmenen vuoden ajan valtavirtaa. Kenties kuvaavaa on, että Aira Hellaakosken kaltainen, pääsääntöisesti kukka-aiheiden maalamiseen keskittynyt taiteilija, on säännöllisesti esillä Tampereen näyttelytoimintaa kartoittavissa artikkeleissa.

Tampereen taide-elämä alkoi kuitenkin sotien jälkeen osoittaa konkreettisia heräämisen ja uudistumisen merkkejä. Vuonna 1948 myönnettiin ensi kertaa apurahoja tamperelaisitaiteilijoille ulkomaan opintomatkoja varten. Projektiluontoisesti käsiteltiin mm. Pariisiin rakenteilla olevaa taiteilijakeskusta, ja mahdollisuutta perustaa sinne jonkinlainen asumis- ja työtilaosakkuutta. Myös taiteesta kiinnostuneille nuorille suunnattavaa opetustoimintaa ja mahdollisuutta hakea ammatilliseen taidekoulutukseen aloitettiin 1950-luvun alla. Työtilojen ja taiteilijakotien perustamiseen alettiin kiinnittää enemmän konkreettista huomiota. Yleisenä tähtäimenä oli jonkinlainen taloudellisen tilanteen vakauttaminen sellaiseksi, että taiteilijoiden työskentelyvapaus olisi aikaisempaa suurempaa³³. Vireästä ja kulttuurimyönteisestä ilmapiiristä, kansainvälisten yhteyksien ja mahdollisuuksien lisääntymisestä huolimatta 1950-luvun alkupuolen tamperelaisaite noudatti kuitenkin pääsääntöisesti varsin maltillista visuaalista linjaa. Modernistiset vaikutteet, jotka varovaisina sulautuvat tamperelaiseen mentaliteettiin ja hillittyyn värimaailmaan, tulivat selkeästi jo kauan sitten kanonisoituneista, kuvataidetta jo 1800-luvulla uudistaneista tyylikokeiluista. Kokeilut vaikuttavat Engbergin kubismin tavoin pintapuolisilta ja estetisöidyltä, ja epäilemättä ajallinen etäisyys antaa niille ennemminkin tutun ja turvallisen kuin uudistusmielisen sävyn. Pointillistiset vaikutteet Toimi Laaksosen italialaismaisemissa ovat enimmäkseen rauhallista yleisvaikutelmaa keveästi sävyttäviä. Viirilän kulmikas, pelkistävä tyyllittely on kenties enemmän velkaa Collinin ja Cawénin jo valmiiksi suodattamalle cézannemaisten elementtien tarkkailulle. Oman käsialansa ja tyyliensä hiojina taiteilijat kuten Allan Salo, Hugo Eho ja Tauno Hämeranta ovat kiistattoman lahjakkaita sekä tekniikaltaan hienostuneita

30 Helin 1990

31 Helin 1990

32 Tampereen taiteilijaseura Ry, 1961, s. 84

33 Tampereen taiteilijaseura Ry, 1961

aiheensa kuvaajia. Tumman ja vaalean, perusmuotojen ja pelkistämisen sävyttämät kaupunkinäkömät ovat kuitenkin pitkälti perinteisiin sommitteluarvoihin, kohteen säntilliseen kuvaamiseen ja hallittuun värienkäyttöön perustuvia, rauhallisia tutkielmia³⁴. Aikalaiskriitikissä vuonna 1951 Toivo Rossi kirjoittaa Tammerkoski-lehdessä Taiteilijaseuran vuosinäyttelystä, joka antaa laimean ja yksitoikkoisen kuvan taiteentekemisestä, jolta puuttuu rohkeutta uudistua³⁵. Vastakkaisena näkemyksenä voitaneen mainita esitelmä, jonka Ludvig Wennervirta piti vuonna 1956 Tampereen taidemuseossa. Puhuja vetoaa ismeistä ja suuntauksista riippumattoman, sisällöllisesti eheän ja perinteisen taiteen kestävyuteen ja siihen, miten kaikkialta esiinpyrkivät modernistiset ilmiöt tuovat taiteeseen vain hetkellisiä, suurkaupunkivaikutteisia ja tamperalaiseen taide-eetokseen sopimattomia vaikutteita³⁶.

Kaiken kaikkiaan tamperelaistaiteilijoiden maalaustavassa on 1950-luvulla nähtävissä varsin vähän pyrkimyksiä päästä eroon jo kansallisemminkin tutuksi tulleesta näkemyksestä Tampereesta turvallisen, konservatiivisen taiteen kotina. Voimakkaammin modernististen ja etenkin kolorististen vaikutteiden tutkijana hetkittäin profiloituvat kokeilijat kuten Uuno Eskola ja Olavi Ahlgren³⁷ tuntuvat olleen jonkinlaisia harvinaisuuksia, ja myös vähemmäli noteerattuja tekijöitä tamperelaisessa näyttelytoiminnassa ja yleisessä näkyvyydessä.

3.2. Modernististen vaikutteiden tulo Suomeen

Toisen maailmansodan jälkeinen Eurooppa ja Yhdysvallat olivat mittavan henkisen uudistumisen ja jälleenrakennuksen myllerryksessä. Vuosisataisten taidekäsitysten ja vanhan estetiikan merkitysten mureneminen pyyhkäisi läpi nuoren taiteilijapolven niin Pohjois-Amerikassa kuin Euroopassakin. Joukkotiedotusvälineet, television tuoma reaaliaikaisuus ja kansainvälistyminen olivat merkittäviä kehityskulkuja ideoiden, keksintöjen ja ajatusten omaksumisessa maailmanlaajuisesti ennennäkemättömällä tahdilla. Kansainvälisten aatteellisten, sisällöllisten ja tyylikeinollisten elementtien kumoukselliset ilmiöt saapuivat kuitenkin edelleen varsinkin tamperelaiseen taide-elämään varsin verkkaisesti.

Pääkaupunkiseudun vireä taide-elämä vaikutti silti innostavasti myös pirkanmaalaiseen kulttuuriin. Jo 1935 perustettu Vapaa Taidekoulu ja sen kansainvälisistä vaikutteista innottuneet opettajat kuten Sam Vanni ja Unto Pusa olivat omalta osaltaan edesauttamassa kansainvälisten trendien vastaanottamista ja ennen kaikkea hyväksymistä³⁸. Siihen asti voimakkaasti kansalliseen ja perinteisiin näkemyksiin taiteen sisällöistä ja roolista nojautuneen ilmapiirin keskellä kasvaneet nuoret taiteilijat saivat modernismistä ammentavien taiteilijoiden opetuksen kautta ensi kertaa vaikutteita, jotka olivat painotukseltaan kansainvälisyydessä ja modernismin uusissa ilmiöissä. Eino Ruutsalon kaltaisten rohkeiden ja taiteidenvälisiä rajoja rikkoneiden pioneerien innostus uudistuvaan abstraktisuuteen pohjustivat informalistisen taiteen ajatusmaailman

34 Tampereen taiteilijaseura Ry, 1961

35 Ilmonen 1984

36 Ilmonen 1984

37 Tampereen taiteilijaseura Ry 1961

38 Karjalainen 1990

omaksumista kansalliseen taiteentekemiseen³⁹. 1958 joukko Suomen taiteilijaseuran pysähtyneisyyteen turhautuneita taiteilijoita perusti uusien taideajatusten edistämiseksi Taiteilijaliitto 58:n⁴⁰. Vaikka puhtaan abstraktin taiteen suosijoita oli 1950-luvun kuluessa lähinnä yksittäisissä tekijöissä, olivat Ryhmä 4:n kaltaisten väljästi ohjelmallisten taiteilijaryhmien perustamiset yksi tekijä Suomen taiteen uudistumispyrkimyksissä⁴¹. Taideyhdistysten, kaupunkien ja mesenaattien järjestämät ulkomaanmatkat, opintoresidenssit Etelä- ja Keski-Euroopassa avasivat näkemyksiä ja toivat mukanaan tietynlaisen uuden ajan saapumisen voimallisen dynamiikan.”Yhdessä viikossa nähtiin kymmenen näyttelyä, joiden veroisia Suomessa nähtiin vain yksi vuodessa.”⁴², kirjoitti mm. Ernst Mether-Borgström eräästä Pariisiin suuntautuneesta taidematkastaan. Pääasiallisia kohteita Euroopassa olivat perinteiset taiteen suurmaat kuten Ranska, Italia ja Espanja, mutta matkoja suunnattiin myös Yhdysvaltain puolelle⁴³.

Myös Tampereen taide-elämässä tapahtui 1950-luvulla useita merkittäviä uudistuksia. Taiteilijaseuran asema ja talous vankistui, kaupunki osallistui apuraha- ja stipenditoiminnalla sekä paikallisen työskentelyn edistämiseen, että myös mahdollisti osaltaan taiteilijoiden opintomatkat ulkomaille⁴⁴. Kansainvälisten näyttelyiden saaminen Suomeen ja jopa Tampereelle, jossa 1952 järjestettiin ranskalaisen grafiikan ja veistotaiteen näyttely, tarjosivat vaikutteita uusia tuulia etsiville taiteilijoille⁴⁵. 1953 Tampereella perustettu kuvaamataidetoimikunta on eräs esimerkki organisatorisesta toimijasta, joka oli linkkinä taiteilijoiden ja kaupungin välisessä toiminnassa⁴⁶. Tampereen kaupunki alkoi 1950-luvun alkupuolelta lähtien tukea voimakkaammin paikallisten taiteilijoiden työskentelyä taideostoksilla, taidekilpailuilla ja julkisten rakennusten yhteyteen tilatuilla töillä, veistoksilla ja seinämaalauksilla⁴⁷. Tämänkaltaiset tilaisuudet olivat tärkeitä ponnahduslautoja nuorten taiteilijoiden urakehityksessä. Sotienjälkeisessä jälleenrakentamisessa taiteen rooli nähtiin keskeisenä, ja uusien koulujen, sairaaloiden, virastojen ja vastaavankaltaisten rakennusten täydentäminen taiteilijoiden työpanoksella nähtiin tärkeänä kansallisen hyvinvoinnin edistäjänä. Tämänkaltaisten projektien kautta taiteilijat kuten Erik Enroth, Kimmo Kaivanto, Taisto Toivonen ja Kauko Salmi profiloituivat näyttävästi uuden tamperelaisitaiteen keskiöön.

Kaiken kaikkiaan kansallinen keskusteluympäristö ja kuvataiteen näkyvyys koki suurta kasvua koko sotienjälkeisellä vuosikymmenellä. Taidelehtien julkaisu ja leviäminen myös Suomeen sekä naapurivaltioiden Ruotsin ja Tanskan edistyksellisempi ilmapiiri toivat entistä lyhyemmällä ajallisella viiveellä tietoa taidemaailman tuoreimmista kuulumisista. Uusien taidevaikutteiden saapumisessa Suomeen Helsingin Taidehallilla ja Galerie Artekilla oli keskeinen rooli. Taidehalli asettui jo 1930-luvulla vastustamaan avantgardistisella näyttelypolitiikallaan traditionaalisen kansallisia pyrkimyksiä kotimaisen

39 Home 2017, s. 7-9

40 Helin 1990

41 Karjalainen 1990

42 Kallio 2006, s. 177

43 Tampereen taiteilijaseura Ry, 1961

44 Tampereen taiteilijaseura Ry, 1961

45 Helin 1990

46 Tampereen taiteilijaseura Ry, 1961

47 Tampereen taiteilijaseura Ry, 1961

taidekäsityksen muokkaamiseen⁴⁸. Taidehallin profiloituminen suosi nuoria taiteilijoita ja siellä järjestettiin mm. vuonna 1947 näyttely ranskalaisesta modernismistä. Italialaisen taiteen näyttelyt Taidehallissa 1951 ja 1953, kansainvälisen konkretismin kiertävä näyttely Klar Form vuonna 1952 sekä 1954 järjestetty amerikkalaisen nykytaiteen esittely herättivät vilkasta ja polemisoitunutta keskustelua taiteen sisällöistä⁴⁹. Nykytaide Ry toi Suomeen lukuisia ulkomaalaisen modernismin näyttelyitä, ja sen lukuisat kontaktit ulkomaisiin gallerioihin mm. Pariisissa, Tukholmassa ja Göteborgissa toivat suomalaistaiteilijoille tilaisuuksia päästä esittelemään omaa taidettaan kansainvälisille piireille⁵⁰. 1952 ranskalaista nykytaidetta esitellyt Tampereen taidemuseoonkin kiertonäyttelynä Artekista saapunut näyttely oli suuri, jos kohta mielipiteitä jakanut yleisömenestys. Artek esitteli vuoden 1956 näyttelyssään myös kansainvälistä konkreettista realismia ja Suomen kuvataideakatemia yhdessä Nykytaide Ry:n kanssa toi Helsinkiin Guggenheimin kokoelmien näyttelyn vuonna 1957. Samana vuonna keski-ikältään 30 vuoden nurkilla olevat taiteilijat perustivat Turussa Pro Arte -nimisen uudistusmielisen ryhmän. Tampereella vuorostaan esillä oli Jalo Sihtolan kokoelman näyttely, jossa modernistisen taiteen kehityshistoria oli selkeästi nähtävillä, vieläpä niin, että näyttelyn painopiste oli selkeästi uudemmassa taiteessa⁵¹. 1959 Tampereen taidemuseossa esillä ollut näyttely, jossa esiteltiin mm. Dubuffet'n, Hartungin, Manessierin, Soulages'n ja Zao Wou-Ki:n taidetta toi paikallisille taiteilijoille konkreettista kannustusta uusien taiteellisten pyrkimysten toteuttamiseen⁵².

Esille tuomisen arvoinen asia on 1953-1969 Ateneumin taidemuseon apulaisintendenttinä ja Ateneumin ostolautakunnassa toimineen E.J.Vehmaksen keskeinen rooli Suomen johtavana taidekriitikkona ja kulttuurivaikuttajana. Tulenkantajien joukosta aloittanut Vehmas oli aktiivinen taiteen ja sivistyksen, kansainvälisyyden ja Eurooppaan avautumisen puolestapuhuja. Hän teki taidehankintojen osalta merkittävää yhteistyötä mm. Sara Hildénin kanssa, ja oli Taide-lehden toimittajana ja Uuden Suomen taidekriitikkona profiloitunut modernismin, ja eritoten informalistisen suuntauksen edistämiseen myös kotimaan taidekentässä⁵³. 1960-luvun ilmapiirissä myös ajankohtaiset kotimaiset taiteilijat saivat puheenvuoron nykytaiteen suuntauksia käsitellessä. Taide-lehdessä 1964 mm. Jaakko Sievänen, Leena Savolainen, Jaakko Puokka ja Lauri Ahlgren kommentoivat Venetsian biennaalin ja Kasselin Documenta-näyttelyiden sisältöjä. Kyseisissä Venetsian biennaalin rinnalla keskeisissä kansainvälisen taiteen esittelytilaisuuksissa tuntuu keskeisenä teemana olleen modernismin klassikoiden kuten Picasson ja Braquen taiteen näytteilläolo rinnakkain Tapiés'n, DeStäelin, Dubuffet'n ja Soulages'n kaltaisten uudempien tekijöiden kanssa⁵⁴. Kotimaisen taiteen sisältöjen kehittymisen kannalta lienee ollut oleellista, että tekijöillä on ollut mahdollisuus päästä näkemään edellä kuvatun kaltaisia näyttelykokonaisuuksia, joissa historiallinen tausta ja modernin taiteen ilmiöiden ajallinen kehittyminen ja tyylilliset evoluutiot jatkumoineen ja variaatioineen ovat olleet valaisevasti ja kenties innostavastikin esillä.

48 Koskinen 2019, 94

49 Karjalainen 1990

50 Karjalainen 1990

51 Karjalainen 1990

52 Tervo 2007

53 Ojanperä 2016

54 Savolainen, Puokka, Ahlgren, Sievänen 1964

Uuden ajan airuista tamperelaisen taide-elämän uudistumisessa ja kehittämisessä puhuttaessa ei voi sivuuttaa Sara Hildéniä. Menestyksekkään vaatekauppauran luonut liikenainen oli eräs paikallisen kulttuuritoiminnan näkyvimmistä voimahahmoista. Hildénin rakkaus taiteeseen ja hänen kiinnostuksensa nimenomaan 1900-luvun modernin taiteen keräilyyn oli lähtökohtana hänen pitkälle toiminnalleen nuorten pirkanmaalaistaiteilijoiden kuten Kaivanto, Pohjola ja Pyykkö tukijana ja mesenaattina. Liikenaisen tarjoaman taloudellisen tuen turvin taiteilijoilla oli poikkeuksellisia mahdollisuuksia matkustaa tutustumaan kansainvälisen taidemaailman uusimpiin vaikutteisiin, viettää pitkiä aikoja taiteilijaresidensseissä ulkomailla, ja tuoda näin omaan tekemiseensä paljon kaivattua uutta näkemystä. Yhden aikansa eturivin taiteilijoista, voimakasta jälkiekspressionististä taidetta maalanneen Erik Enrothin Espanjavaikutteet ovat kenties tunnetuimpia, mutta myös Kimmo Kaivannon tekemä Espanjanmatka vuonna 1958 vaikutti voimakkaasti hänen taiteentekemisensä uudistumiseen ja niihin teoksiin, jotka olivat esillä tuonnetun käsitellyssä saman vuoden syksyllä järjestetyssä tamperelaistaiteilijoiden ryhmänäyttelyssä. Sara Hildénin rooli korostuu osaltaan myös siinä, että tamperelaisia paremmin kansainvälistyneet taiteilijat, kuten Kauko Lehtinen, Ahti Lavonen, Göran Augustson, Jaakko Sievänen ja Esko Tirronen olivat kaikki samojen piirien tekijöitä, ja sitä kautta tuttuja myös Kaivannolle, Pohjolalle ja Enrothille. Lehtisen ja Lavosen Ranskan- ja Italianmatkat, kiinnostus eurooppalaiseen informalismiin ja Rauschenbergin kaltaisiin uusiin taiteilijoihin ovat epäilemättä tuoneet näiden suuntausten ja taidekäsitysten inspiroimia ajatuksia myös nuorten tamperelaistaiteilijoiden tietoisuuteen⁵⁵.

Venetsian biennaalit olivat jo pitkään olleet maailmanlaajuisesti arvostetuin ja merkittävin nykytaiteen esittelyfoorumi. Sotien jälkeen vuonna 1948 toimintaansa jatkanut näyttelykonsepti lähti määrätietoisesti kohti uutta aikaa, ja otti pääasialliseksi roolikseen olla nimenomaan uuden ja kokeilevan nykytaiteen esittelyn foorumi. Ensimmäistä kertaa virallisesti vuonna 1954 mukana olevalta Suomelta oli biennaalissa näyttillä Tyko Sallisen sekä Wäinö Aaltosen taidetta. Sallisen yli 30 vuotta aiemmin maalaamat teokset sekä Aaltosen veistokset olivat varsin kaukana biennaalin uusia suuntauksia etsivästä linjasta. Kenties yllättävästikin tavallisesti uusien taidenäkemysten kannattaja tunnetun Vehmaksen vanhahtavat taiteilijavalinnat saivat kritiikkiä mm. Göran Schildtin Aftonbladetiin kirjoittamassa arvostelussa⁵⁶. Maire Gullichsenin ja biennaalin järjestäjien ehdottamat Vanni, Carlstedt ja Stenius olisivat epäilemättä olleet nuoremman polven kokeilijoina ajankohtaisempia osallistujia. Tämänkaltaista keskustelutaustaa ajatellen on ehkä erikoista, että vuoden 1956 biennaalissa Suomea edusti Helene Schjerfbeckin mittava retrospektiivi. Taustalla vaikuttivat ilmeisesti monet käytännölliset seikat, kuten se, että biennaaliin lähetetty näyttelykokonaisuus oli ollut jo valmiina kotimaassa järjestettyä muistonäyttelyä varten⁵⁷. Vuonna 1958 Suomea edustivat Olli Miettinen, Unto Koistinen, Ernst Mether-Borgström ja Ben Renvall⁵⁸. Vuosikymmenen mittaan jatkuneen taidekeskustelun ja abstraktin taiteen oikeutuksien kyseenalaistamisen jälkeen em. taiteilijavalinnat kallistuivat viimein selkeästi ajan suuntauksia mukailevalle linjalle. Samana vuonna Tampereella Kaivanto, Enroth, Pohjola, Hartelin, Hietanen, Syrjä sekä Taisto Toivonen perustivat

55 Huhtamäki 2007

56 Karjalainen 1990

57 Korona, Krohn ja Verho 1956

58 Karjalainen 1990

Ryhmä 7:n. Ryhmällä ei ollut sisäistä ohjelmallisuutta, mutta sen jäseniä leimasi nimenomaan pyrkimys pois tamperelaisen taiteen arkirealismista kohti uudenlaista, abstraktia tai henkistynyttä ilmaisua⁵⁹.

Vaikka vuoden 1960 ja 1962 Venetsian biennaalit ja 1961 Ateneumin taidemuseossa järjestetty ensimmäinen ARS-näyttely menevät ajallisesti tutkielmani päätösluvussa käsiteltyä vuoden 1958 tamperelaista ryhmänäyttelyä tuonneemmaksi, pidän kiinnostavana sivuta niiden yhteydessä käsiteltyjä teemoja ja ilmiöitä, jotka tulisivat osaltaan määrittelemään tutkielmani luvuissa 3.3 ja 4 käsiteltyjen taiteilijoiden henkilökohtaista kehitystä ja uraa sekä myös laajemmin suomalaista taideilmapiiriä 1960-luvun mittaan.

Venetsian biennaali 1960 oli kenties selkeimmin se ratkaiseva käännekohta, joka toi modernismin ilmiöt sekä Suomen taiteeseen, että suomalaisen taideyleisön ulottuville. E.J. Vehmas kirjoitti biennaalista innostuneena ja koki viimein seisovansa kahden taidehistoriallisen aikakauden rajalla, jossa klassismin viimeiset rippeet on uskallettu maalata näkymättömiin ja uudenlaisen, vapautuneen taiteentekemisen aikakausi voi alkaa. Hän viittasi jopa kvanttifysiikan löydöksiin vedoten geometrisen abstraktismin problematiikasta ja siitä, miten sen mekaanisuus ei voi vastata nykyhetken häilyväiseksi ja aineettomaksi muuttuvaa olemusta taiteen uudistajana. Vehmoksen näkemys oli, että esimerkiksi esittävydestä vapaata muotokieltä etsivä Mondrian oli kulkenut ideologisesti nimenomaan väärään, taiteentekemistä vangitsevaan ja rajoittavaan suuntaan. Informalississa Vehmas näki odotetunkaltaista uuden romantiikan sävyttämää taiteen henkistymistä, intuitiivisuutta, puhdistumista ja muodon rajattomuutta. Hän kirjoitti maalaustaiteen metafyyssisenkaltaisesta huipentumisesta, jossa taiteilijan vaiston ja älyn rajalla olleet esteet voidaan viimein unohtaa ja hylätä jonkinlaisessa bergsonilaisessa, mystisessä olemisessa, jossa ihminen/taiteilija sekä kosmos/luominen/aihe maailma kohtaavat vailla historian tai opillisten suuntausten rajoittavaa painolastia⁶⁰. Vehmoksen osuus informalistisen filosofian ja kuvamaailman esittelyssä sekä suomalaiselle taiteilijayhteisölle että niin kutsutulle suurelle yleisölle oli merkittävä, ja hänen pitkälle viedyt pohdiskelunsa sen syvällisistä sisällöistä edesauttoivat sekä konkreettisten vaikutteiden omaksumista, että myös yleisen mielipiteen muuttumista hyväksyvämpään suuntaan.

Helsingissä vuonna 1961 pidetty ensimmäinen ARS-näyttely on tunnetusti ollut yksi tärkeimmistä kotimaan taidekentän uudistumisen kiintopisteistä. Voittopuolisesti Espanjan, Italian ja niin sanotun Pariisin koulun informalistista taidetta esitellyt näyttely teki voimakkaan vaikkakin lyhytkestoisen vaikutuksen moniin tutkielmassani käsiteltyihin tamperelaistaiteilijoihin. Vasarelyn, Dubuffet'n, Poliakoffin, Magnellin ja Mortensenin, sekä kotimaasta Lavosen, Sieväsen ja Tirrosen taidetta esitellyt näyttely toi viimeistään uusimmat kansainväliset taidesuuntaukset niin kotimaisten taiteilijoiden kuin taideyleisönkin tietoisuuteen. Näyttely poiki myös Turkuun ja Tampereelle erilliset italialaisen taiteen kiertonäyttelyt⁶¹. Myös Sara Hildénin tekemät taidehankinnat mm. ARS61-näyttelystä toivat ulkomaisen taiteen tekijöitä Saran vaikutuspiirissä olleiden tamperelaistaiteilijoiden lähetyville. Poliakoff, Dubuffet, Ferreras, Sato ja Canogar

59 Helin 1990

60 Ojanperä 2010

61 Jaukkuri 2011

olivat vain joitakin ensin Ateneumin ja sittemmin Hildénin omiin kokoelmiin päätyneitä nykytaiteilijoita. Pariisissa järjestetyistä nykytaiteen katselmuksista Hildénin kokoelmiin päätyi myös kiinalaisen Zao Wou-Kin itämaisesta kalligrafiasta inspiroitunutta ja eritoten Kimmo Kaivannon taiteeseen voimakkaan vaikutuksen tehnyttä informalistista taidetta⁶².

Vuoden 1962 biennaali esitteli E.J.Vehmaksen Uusi Suomi -lehdessä olleen artikkelin mukaan jo varsin seestyneen kattauksen nykytaidetta. Geometrisen klassisen abstraktismin paikan oli selkeästi syrjäyttänyt informalistinen maalaustyyli, ja sekin näyttäytyi jo kriitikon mukaan yleisesti hyväksyttynä ja omaksi tyyliilajikseen asettuneena nykytaiteen suuntauksena. Jo tässä vaiheessa biennaali sisälsi ensimmäisiä mainintoja uuden figuratiivisuuden heräilemisestä, ja Erkki Koponen sekä Olavi Valavuori kirjoittivat Taidelehden biennaaliarvosteluissaan sekä abstraktista suuntauksesta 'jo sivuutettuna vaiheena'⁶³, kuin myös informalismin 'auttamattomasta lakastumisesta'⁶⁴. Realismiin, kanta-aottavuuteen ja esittävyteen paluu kesti kuitenkin Suomessa kansainvälistä taidekenttää pidempään, ja on ilmeistä, että nuoret suomalaistaiteilijat ottivat vielä 60-luvun alkupuolella innokkaammin vaikutteita muualla Euroopassa ja Yhdysvalloissa jo asemansa vakiinnuttaneesta, nonfiguratiivisesta ja vapaamuotoisesta informalismista.

1960-luvun mittaan ei-esittävän taiteen rinnalle alkoi myös biennaaleissa nousta uusia voittopuolisesti yhdysvaltalaisia taiteen ilmiöitä, kuten varsin negatiivista ja henkisyiden puutteesta kritisoivaa vastaanottoa saaneet pop-taiteilijat. Vuoden 1968 levottomuuksistaan, protesteistaan ja osastojen mielenosoituksellisista sulkemisistaan muistettussa biennaalissa oli viimeistään selvää, että nykytaiteen sisällöt ja ajatusmaailma olivat siirtyneet voimallisesti pois itsetarkoituksellisen, ilmaisun tai estetiikan vuoksi syntyneen taiteen tekemisestä kohti yhteiskunnallisiin murroksiin kiinnittyvänä toimintana, ja taiteilijan roolin muuttumisesta klassisen romanttisesta riippumattomasta näkijästä kohti kanta-aottavaa, osallistuvaa ja tiedostavaa, ajassa kiinni olevaa toimijaa. Tähän myös Kimmo Kaivanto otti kantaa kirjoituksessaan 'Tapaus Biennaali'⁶⁵, jossa hän kritisoi kotimaisen lehdistön vajavaista mielenkiintoa em. biennaalin kohua herättäneisiin tapahtumiin, sekä haluttomuutta ottaa kantaa käsillä oleviin, taidekentän sisältöjä voimakkaasti uudistaviin ilmiöihin.

3.3. Ryhmä 7 ja Tampereen taiteilijaseuran modernistit

Tampereen taiteilijaseuran verkkainen taipumus omaksua uudistavia piirteitä ja ilmiöitä oli 1950-luvulla varsin laajalti tiedossa oleva ilmiö, jota käsittelin luvussa 2.1. Seuran nuorena sukupolvessa oli kuitenkin nähtävissä halua ja pyrkimyksiä irroittautua perinteisestä esittävästä ja kuvailevaan maalaustapaan perustuvasta kuvakiielestä. 1950-luvun innoittavat ilmiöt, ulkomaanmatkat ja kansainvälisten vaikutteiden jatkuvasti tehokkaampi saatavuus tarjosivat joillekin yksilöille välineitä ja mahdollisuuksia viedä ainakin omaa taidettaan pois päin tradition ja perinteisten aiheiden tarjoamasta staasista. Jo taidehistoriallisesti vakiintuneemman, kubistis-ekspressionistisen ja jopa hetkittäin abstraktiin geometriaankin viittavan tyylin

62 Sara, WP5, Sara Hildénin taidemuseon arkistot

63 Koponen 1962, s.114

64 Valavuori 1962, s.204

65 Kaivanto 1968

taitajana sekä kollegoitaan aavistuksen kokeneempänä ja vanhempana tekijänä Erik Enroth oli epäilemättä uudistumista kaipaaville nuorille tamperelaistaiteilijoille merkittävä esikuva. Kimmo Kaivanto, joka oli koko uransa ajan altis ja avoin vastaanottamaan uusia vaikutteita ja näkökulmia tekemiseensä, edusti omalta osaltaan mitä selkeimmin taiteen murrosta tamperelaisessa kuvamaailmassa. Kaivannon, Enrothin ja viiden muun taiteilijan vuonna 1958 perustama Ryhmä 7 ilmoitti pyrkimyksekseen erottautua tamperelaiselle taiteelle ominaisesta pysähtyneestä arkirealismista ja tehdä taidetta uudenlaisen, abstraktin tai henkistyneen ilmaisun pohjalta⁶⁶. Taustalla vaikutti voimakkaana taiteilijoiden kesken vallinnut ilmapiiri ja toive saada suomalainen taide samalle viivalle kansainvälisten suuntausten kanssa. 1950-luvun lopulla vielä hajanaisena esiintynyt modernismin vaikutus tulisi jatkumaan seuraavan vuosikymmenen kuluessa. Edellisessä luvussa tarkemmin käsitellyt tapahtumat, kuten ARS-näyttelyt, Venetsian biennaalit ja lukuisat muut kontaktit kansainväliseen taiteeseen niin kotimaassa kuin ulkomaillakin olivat omiaan tukemaan ja luomaan perustaa myös tamperelaistaiteilijoiden pyrkimyksille. 1960 Tampereen taidemuseolla järjestetyssä taideakatemiaan 3-vuotisnäyttelyssä esillä olikin jo kattava läpileikkaus modernisteina asemansa vakiinnuttaneiden tekijöiden kuten Enroth, Kaivanto, Pohjola, Hartelin, Toivonen ja Petäjä taidetta⁶⁷. Käsitellen seuraavaksi joitain Taiteilijaseuran taiteilijoita, jotka selkeimmin omaksuivat ja hyödynsivät taiteessaan niin informalismin, abstraktin geometrian kuin muidenkin kansainvälisessä sotienjälkeisessä taiteessa esiintyneitä ilmiöitä.

Erik Enroth ja hänen innoittava vaikutuksensa nuoreen tamperelaistaiteilijapolveen on ollut yhtenä keskeisenä tekijänä uusien suuntauksien etsimisen inspiraationa. 1950-luvun loppupuolella Enroth oli jo kansallisesti ja ulkomaillakin arvostettu pitkän linjan kuvantekijä, jonka maalaustyyllillä oli vahva opillinen pohja jo 1900-luvun alkupuolelta saakka kehittyneissä ilmaisun keinoissa. Hänen vakiintunut asemansa suomalaisessa taidekentässä sekä hänen persoonallinen, inspiroiva taiteilijaroolinsa antoi epäilemättä nuoremmille kuvantekijöille uskoa oman, valtavirrasta poikkeavan tyylinsä etsimiseen. Vaikka hänen maalaustyylinä nojasi rakenteellisesti jo perinteikkääksi muodostuneeseen maalaamisen estetiikkaan, oli itse tekemisessä ja luomisessa sitä sisäsyntyistä vimmaa, raivokkuutta ja heroista itsetietoisuutta, joka heijasti ajankohdan pyrkimyksiä tehdä taiteesta hiljaisen pysähtyneisyyden sijaan väkevää ja voimallista. Tässä mielessä Enrothin taiteentekemisessä oli nähtävissä samaa alkuvoimaista taiteilijaromantiikkaa, mikä leimaa useimpien informalististen taiteilijoiden ilmaisua. Enrothin repertuaarille oli tyypillistä maalaustekniikan ja värienkäytön intensiteetti, kubistis-geometrisen ekspressiivisen tyyllittelyn käyttö, sekä maskuliinisen energian sävyttämät aiheet, joissa toistuvat Espanjan härkätaisteluaireenat, fyysisen työn kuvauksen tehdasaihiot ja karkean alkuvoimaiset, rosoiset maisemat. ”Työni täytyy olla kuin puristettu nyrkki, tiivis ja tehoava”, kirjoitetaan Enrothin todenneen omasta taiteestaan⁶⁸. Lienee myös merkillepantavaa, että vuonna 1959 Enroth lähetti ulkomaanmatkoiltaan Suomeen tekstejä, joissa hän esitteli sellaisia kansainvälisiä taiteilijoita, joiden koki tehneen omaan työskentelyynsä vaikutuksen. Willem de Kooning tulee esille erityisesti siltä osin, miten hänen työskentelyssään korostuu nimenomaan maalaustapahtuman tärkeys itsessään, kuvantekoprosessin sisäsyntyinen fyysisyys⁶⁹.

66 Helin 1990

67 Ilmonen 1984

68 Kruskopf 2010, s. 52

69 Kruskopf 2010

Tamperelaisessa taidemaailmassa selkeästi erottuva persoona oli myös Kimmo Kaivanto. Poikkeuksellisen monipuolinen, luontevasti piirtämisen, maalaamisen, grafiikan, kuvanveiston erilaisia mahdollisuuksia ja tekniikoita hallinnut taiteilija oli persoonana kenties Enrothia hillitympi, mutta kuvantekijänä ehdottoman omistautunut, teknisesti mestarillinen ja nimenomaan uuden kokeilemisesta ja tutkimisesta innostunut kansainvälisiä trendejä seurannut hahmo. Kaivannon taidemaalarin ura oli alkanut mainostoimiston graafikon työn ohessa. Voimakkaan jälkikubistisesti tyyllitellyt, rohkeanväriset kaupunkinäkömät ja ajan myötä yhä viitteellisemmiksi käyneet enrothmaisat Espanjavaikutelmat väistyivät lopullisesti 1950-luvun loppupuolelle tultaessa. Aiemmissä luvuissa mainitut kansainvälisen taiteen näyttelyt, ulkomaanmatkat ja mielenkiinto modernin taiteen ilmiöitä kohtaan toivat Kaivannon taiteeseen voimakkaan informalistisen vaiheen. Vastoin suuntauksen tiukkoja teesejä luonnosta saatu inspiraatio ja reaali maailmaan perustuvat taulujen aiheet olivat keskeisiä elementtejä hänen kuvantekemisessään, eivätkä teokset näin ollen välttämättä olleet kovin etäällä perinteisen suomalaisen maisemamaalauksen aiheista. Meri- ja järvimaisemat kotimaasta, taivaan ilmiöiden ja valon vaihtumisen tutkiminen, Venetsiassa tehdyt voimakkaan abstraktit, mutta lähtökohdiltaan paikallisessa merellisen valon tunnelmissa syntyneet guassi- ja piirrostyöt olivat tämän aikakauden luonteenomaista Kaivantoa. Hän yhdisteli myös vapaamuotoiseen, improvisoidun oloiseen ja usein sekatekniikalla toteutettuun maalausjälkeen monokromaattisia, selkeästi rajattuja kappaleita ja pintoja. Näissä elementeissä voi nähdä vaikutteita ja viittauksia niin Mondrianin syntetismiin, Kandinskyn ennakkoluulottomaan värinkäytön intensiteettiin, kuin myös Mether-Borgstömin muotomaailmaan. Kaivannon työt tekee persoonalliseksi se, että hän oli rajojahakevana kuvantekijänä selkeästi kiinnostunut siitä, miten saman teoksen puitteissa on mahdollista yhdistää visuaalisesti ja rakenteellisesti niin toisistaan poikkeavia tyyli ratkaisuja. Kaivannon tuottelias ja voimallinen informalistinen kausi tuli päätökseen 1960-luvun puolenvälin jälkeen, kun kansainväliset maalaustrendit alkoivat politisoitua. Hänen käsittelemänsä luontosuhde muuttui nonfiguratiivisesta esittäväksi, ja uusissa maalauksissa oli nähtävissä ajan hengelle tyyppillisesti ympäristön ja yhteiskunnan tilasta huolestunut, ekologispoliittinen kannanottaja⁷⁰.

Gunnar Pohjola on tamperelaisessa taidemaailmassa kenties selkeimmin profiloitunut hyvin omanlaisensa, pienen mittakaavan kerronnallisen ja abstraktion välillä tasapainoilevan, yhtäaikaan maanläheisen ja sadunomaisen taiteen tekijänä. Kandinskyn vaikutus on kenties nähtävissä hänen töissään niinä hetkinä, kun hän on antanut maalauspohjalle spontaanisti levinneen värivaikutelman tarjota lähtökohdan työhön syntyneelle, luontevalle esittävyydelle. Pohjolan syvämietteisen hiljaisissa ja toisinaan peittelemättömän leikkimielisissä aiheissa on yhtymäkohtia myös Paul Kleen tai Joan Mirón persoonalliseen lapsenomaisuuteen ja primitivismiin. Tässä mielessä Pohjolan kohdalla ei ole kyse niinkään uusimpien, sotienjälkeisen taidemaailman trendien omaksuminen, vaan ennemminkin Enrothin lailla jo taidehistoriallisesti vakiintuneempien ja kanonisoituneempien suuntausten hyödyntäminen oman ilmaisunsa elävöittäjänä. 1950-luvun mittaen ja 1960-luvulle tultaessa Pohjolan kuva-aiheiden esittävät elementit kehittyivät hetkittäin kuitenkin myös varsin nonfiguratiivisiin suuntiin. Esittävin viittauksin nimetyt työt

70 Tyrkkö 1982

saattoivat rakentua tarkasti tasapainotetuista ja sommitelluista värikentistä, läiskistä ja muodollisten elementtien yhdistelemisistä. Tilallisuuden häivyttäminen ja värin käyttö materiaalisena rakenteena ovat selkeästi liitettävissä abstraktissa taiteentekemisessä hyödynnettäviin keinoihin. Pohjolan taiteen omintakeinen minimalistinen monumentaalisuus, pienen ja suuren yhdistely sekä visuaalisella että temaattisella tasolla oli myös ajatusmaailmaltaan elkeästi kiinni nykyhetken ja modernin yhteiskunnan vieraantumista ja yksinäisyyttä heijastelevissa kipupisteissä⁷¹.

Pentti Hartelin oli Ryhmä 7:n taiteilijoista se, joka kenties johdonmukaisimmin pyrki kohti puhtaasti abstraktia ilmaisuja. Siinä missä esimerkiksi Enrothin kubistiset vaikutteet oli jalostettu toimimaan hänen omassa maalaustavassaan, hajotti Hartelin voimakkaammin esittävyiden lähtökohdat geometrisiksi ja värikentällisiksi ratkaisuiksi. Aihemaailma oli kuitenkin johdettavissa hyvin tamperelaisiin lähtökohtiin. 'Konepaja' ja 'Miilu' olivat vielä teoksen niminä varsin johdattelevia. 1960-luvun puolelle tultaessa Hartelinin maalaustyylillä kehittyi kuitenkin yhä kauemmas esittävyteen viittaavista lähtökohdista ja aihioista, ja hänen ilmaisuunsa tuli mukaan enemmänkin vapaamuotoiseen informalismiin viittavaa pidäkkeettömyyttä. Myös teosten nimet muuttuivat loogisessa kehityskulussa lähemmäksi viittellisyttä. 'Siirto', 'Kohtaus' ja 'Kierre' antavat katsojalle jo vapaamman ja varsinkin itse työn sisäiseen muotokieleen liittyvän lähtökohdan. Hartelin piti kuitenkin ensimmäisen yksityisnäyttelynsä vasta vuonna 1965, joten hänen näkyvyytensä tamperelaisessa taidekentässä jäi kenties vähäisemmäksi kuin mitä hänen potentiaalinsa olisi ansainnut⁷².

Unto Hietasen, Pekka Syrjän ja Taisto Toivosen taiteen osalta joudun tukeutumaan hyvin vajavaisiin ja miltei olemattomiin lähteisiin. Kuvanveistäjä Hietanen oli modernististen vaikutteiden osalta tunnettu liikkeen kuvaamisen ja primitiivisyyteen viittaavien vaikutteiden hyödyntäjänä. 1950-luvun lehtiartikkeleissa hän esiintyy kohtalaisen säännöllisesti Tampereen kaupungin julkisten tilaustöiden toteuttajana, mutta hänen muotokieltensä ei ainakaan niiden esimerkkien perusteella vaikuta erityisen radikaalilta. Kenties graafikkona parhaiten tunnetun Taisto Toivosen repertuaari oli enimmäkseen traditionaaliseen esittävyteen nojautuvaa, mutta osaltaan ekspressionistisiä elementtejä hyödyntävää⁷³. Lähinnä henkilötutkimistaan tunnettu Taideakatemia kasvatti siirtyä maalaustaiteesta grafiikkaan 1960-luvun mittaan, ja alkoi tehdä myös abstraktisia kokeiluja⁷⁴. Ryhmä 7:n jäsenistä Pekka Syrjä jää selkeästi vähäisimmälle huomiolle. Lehtiarvostelujen yhteydessä olevista lyhykäisistä luonnehdinnoista ja satunnaisista kuvaesimerkeistä voi päätellä hänen 1950-luvun lopun tuotantonsa olevan esittävyteen kallellaan olevan geometrisesti jälkikubistisessa hengessä tyyliteltyä kuvastoa.

Käyn vielä lävitse joitain Ryhmä 7:n ulkopuolisia, modernistisiä pyrkimyksiä esittäneitä Pirkanmaalla vaikuttaneita kuvantekijöitä (Lauri Laitala, Pentti Toivonen, Aarre Vatanen, Kauko Salmi, Matti Petäjä ja Toivo Rossi), sillä he tulevat esille toistuvasti Aamulehden 1950- ja 1960-luvun lehtikirjoittelussa.

71 Valorinta 1989

72 Helin 1990

73 Tampereen taiteilijaseura Ry 1961

74 Taide-lehti 2/1966

Toivo Rossin konkretistiset pyrkimykset käyvät esimerkiksi taiteesta, jossa modernistiset vaikutteet alkoivat olla jo pääosassa ja itsetarkoituksellisia, eivätkä niinkään keveästi tapailtuja nyanseja. Lauri Laitalan taiteessa oli nähtävissä samantapaisia luontomotiiveihin ja esittäviin lähtökohtiin kytkeytymisiä kuin vaikkapa Kaivannolla. Kuvasisäلتöjen asteittainen abstrahoituminen ja kokeellisuuden lisääntyminen lisääntyvät hänen töissään 1960-luvun puoltaväliä lähestyttäessä, mutta ihmisfiguuriin viittaavat nimet ja elementit olivat silti edelleen läsnä siitakin huolimatta, että Laitala itse ei halunnut töiden nimien vaikuttavan katsojaan liian johdattelevasti. Laitalan työskentelyssä tapahtunut asteittainen teoskoon kasvu on eräs informalismille varsin leimallinen ilmiö⁷⁵. Ekspressionistis-kubistisiä traditioita hyödynsi myös naivistisenä intimitinä tunnettu Kauko Salmi. Vasta 60-luvun alussa taideopiskelunsa aloittanut Aarre Vatanen sijoittuu hiukan myöhempään ajanjaksoon tamperelaisessa modernismissä. Nuorena ja ennakkoluulottomana hän omaksui abstraktin taiteen työskentelynsä kenties monia muita aikalaisiaan helpommin, ja piti jo varhain varsin puhtasoppisen konstruktivistiseen taiteeseen perustuvia näyttelyitä. Hän otti työskentelyssään myös jo lähtökohtaisesti abstraktien vaikutteiden oheen muita tyyllillisiä risteymiä⁷⁶.

Ekspressionistisin vaikuttein sävytetyistä maisema- ja satama-aiheista aloittanut Pentti Toivonen siirtyi johdonmukaisesti erilaisten tyyllillisten välivaiheiden kuten vähitellen abstrahoituvien asetelmamaalausten kautta kohti varsin tyyli puhdasta rakennelmallista nonfiguratiivisuutta. Tampereen abstraktismin tyylikeinoja omaksuneista taiteilijoista Toivonen profiloitui selkeimmin ns. materiaalimaalauksen kokeilijana. Maalin ohella mm. pahvia, alumiinipaperia ja erilaisia massaelementtejä hyödyntänyt Toivonen piti ensimmäisen yksityisnäyttelynsä vuonna 1964. Vahvasti abstraktista ilmeestään huolimatta Toivosen kuvantekemiseen liittyi myös vahva luonnonmystiikka ja viittaukset arkaaiseen historiaan, luolamaalaukseen ja myös geologisiin aikakausiin. Tässä mielessä hänen informalisminsa on myös yhdistettävissä muiden tamperelaisitaiteilijoiden mieltymyksiin sisällyttää tekemiseensä jotain selkeästi ikiaikaista, luontoon viittaavaa sisällöllistä tyyllittelyä. Useimmista nonfiguratiivisen taiteen tekijöistä poiketen Toivosen tuotannossa vapaamuotoinen informalismi ja konkretistis-geometrinen abstraktio olivat kumpikin olennainen, eikä niinkään vastakkainaseteltu osa kokonaisuutta⁷⁷.

Tampereelle vuonna 1938 muuttanut Matti Petäjä oli Ateneumin ja Turun piirustuskoulun kasvatti. Toisen maailmansodan jälkimainingeissa mainospiirtäjänä aloittanut Petäjä liittyi Tampereen taiteilijaseuraan vuonna 1943 ja toimi uransa aikana aktiivijäsenenä useassa yhdistyksen vastuutehtävässä aina puheenjohtajaksi asti. Pariisilaisittain inspiroituneiden kaupunki- ja henkilösommitelmien tekijän tuotantoon abstraktit vaikutteet tulivat hiljakseen mm. asetelmamaalaamisen myötä. Tukholmassa, Ranskassa ja Italiassa matkustanut Petäjä omaksui taiteeseensa uudistavia vaikutteita niin ulkomaisten taiteilijoiden kuin kanssaan samaan aikaan matkustaneiden Enrothin, Pusan ja Kuloveden esimerkkien inspiroimana. Matti Petäjän rooli tamperelaisessa abstraktismissä painottui kenties selkeimmin hänen grafiikan tuotantoonsa. 1960-luvun alun

75 Torniainen 2012

76 Torniainen 2012

77 Torniainen 2012

orgaanisen spontaanit tussipiirroksiset olivat eräs lähtökohta pintastruktuurin tutkimiseen tähdänneille puupiirroksille. Tekniikan tarjoama mustan ja valkoisen sekä selkeiden viiva- ja muotorakenteiden visuaalinen maailma sisälsi lähtökohtaisesti jo itsessään tiettyjä dualismien, uskonnollisuuden ja kosmologian teemoja, jotka toivat visuaalisesti nonfiguraatiiviseen tekemiseen sisällöllisiä, henkistyneitä sävyjä. Hänen tuotannossaan oli nähtävissä vuosikymmenen loppupuolelle tultaessa samankaltainen siirtyminen yhteiskuntakriittiseen aihe maailmaan kuin monella muullakin aikalaisellaan⁷⁸.

Informalismien huippukausi Suomessa kesti viitisen vuotta. 1960-luvun loppupuolelle tultaessa uusfiguraatiivisuus ja esittävät taide, varsinkin poliittisessa ja kantaottavassa muodossaan alkoi astua vapaan ilmaisun tilalle. Maailmalla kehitys oli ollut nähtävissä jo aiemmin, ja kuten usein ennenkin kansainvälisen taiteen uusimmat suuntaukset ottivat tietyn aikansa ennen kuin niitä alettiin omaksua kotimaan taidekentässä. 1964 Taidehallissa järjestetty Maaliskuun ryhmän näyttely oli vielä voittopuolisesti informalistinen, ja kokosi yhteen selkeästi suuntauksen tärkeimmät ja profiloituneimmat kuvantekijät kuten Kaivanto, Hietanen, Sievänen, Lehtinen, Tirronen, Hartman ja Pullinen⁷⁹. Jo seuraavan vuoden näyttelyssä oli selkeää, että kotimaan abstraktin taiteen kärkinimet alkoivat jo hiljalleen siirtyä kohti uusia ilmaisukeinoja. Maailmanpoliittiset tapahtumat, kylmä sota ja kilpavarustelu, opiskelijamellakat, Vietnamin sota ja Prahan miehitys olivat konkreettisemmin nykyaikaa kuin l'art pour l'art -henkinen nonfiguraatiivisuus. Kansalaisaktivismi ja yhteiskunnallinen liikehdintä alkoivat varsin pian heijastua taiteentekemiseen, ja niin sanottu puhdas, abstrakti taide sai jäädä taka-alalle. Kehitys näkyi myös taidekriitikkissä ja taideartikkelien painotuksen siirtymisessä estetiikan tarkkailusta kohti kokonaisvaltaisempaa, maailman tapahtumia ja arkea peilaavien taiteen sisältöjen tarkastelua. Osallistumisesta, vaikuttamisesta ja yksilön sekä taiteilijan roolista kansalaiskeskustelussa tuli arkipäivää. Politisoitumisen ohella taiteen keskiöön nousi myös pop-taiteen kaltaisia ilmiöitä, joissa taiteen ainutkertaisuus ja ylevyys viimeistään pudotettiin vuosisatojen akateemiselta jalustaltaan. Kertakäyttökulttuurin estetiikka, modernin elämänrytmin ja kaupallisuuden läpitukenavuus ja mainosmaailman pelkistetty, huomionhakuinen värimaailma olivat 60-luvun loppupuolen ja 1970-luvun hengen ilmentäjiä. Luontoromantisoinnin tilalle tuli vahva urbanismi ja uusrealismi. Tässä mielessä konkretismin ja kolorismin säilyminen taiteilijoiden kuvakielessä informalismia pidempään oli loogista. Abstrakti geometrinen taide oli luontevasti yhdistettävissä modernin arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun kontrolloituun muotomaailmaan, julkiseen taiteeseen ja selkeään värimaailmaan nojautuvaan pop-estetiikkaan. Myös modernin kulttuurin teknistymistä, hektistymistä ja voimakasta materialismia peilaavat optinen ja kineettinen taide horjuttivat osaltaan abstraktin maalaustaiteen merkitystä. Informalistisen taiteen rakennusaineena ollut mystiikka ja henkisyys löysivät edistyksellisempiä ilmaisukanavia ympäristö- ja maataiteilijoiden konkreettisesti maisemaa, luontoa ja sen aineksia hyödyntävässä kuvantekemisessä⁸⁰. Nopean huippukauden Tampereenkin taiteessa elänyt ei-esittävyys jäi elämään enää joidenkin yksittäisten tekijöiden tuotannossa.

78 Linder 1991

79 Kruskopf 2010

80 Torniainen 2012

4. Aamulehden taidearvostelut ja taideaiheinen kirjoittaminen

4.1. Yleishuomioita Aamulehden taidekriitikeistä 1950-luvulla

Taustoittaakseni tamperelaisten modernistien saamaa vastaanottoa Aamulehden taidekriitikeissä kävin läpi mikrofilmeiltä Aamulehden vuosikerroissa 1950, 1955 ja 1957 olleita kulttuuriaiheisia kirjoituksia. Lähestyin vuosikymmentä otantamielessä, sillä koin tutkielmani puitteissa oleelliseksi saada ennemminkin jonkinlaisen yleiskatsauksen aikalaikirjoitusten painotuksista ja sävyistä. Kymmenen vuoden lehtikirjoitusten yksityiskohtainen referointi olisi myös ollut sivututkielman laajuuteen nähden epämielekkästä nimenomaan taustoittavan näkökulman saamiseksi. Koska tarkoitukseni on tutkielman loppuun referoida kirjoituksia Ryhmä 7:n yhteisnäyttelystä vuonna 1958, on vuoden 1957 kulttuurikirjoittelu referoitu ajallisesti lähimmän taustamateriaalin saamiseksi mukaan. Alkuperäinen tarkoitukseni oli keskittyä vuodesta 1958 alkaneeseen ajanjaksoon ja modernismin esiintymiseen tamperelaistaiteilijoiden 1960-luvun tuotannossa, mutta koronaviruksen aiheuttama lähdemateriaalin hankkimisen mahdottomuus pakotti muuttamaan tutkielman painotuksia. Näin ollen en lähtenyt käsittelemään sitä, miten 1950-luvun ja 1960-luvun kirjoittelut vertautuivat toisiinsa, ja miten perinteiseen ja modernimpaan taidetarjontaan suhtauduttiin em. aikana.

Pääsääntöisesti 1950-luvun kriitikkien, artikkelien ja aiheiden pääpaino oli selkeästi kirjallisuuden, teatterin ja musiikin puolella. Kirja-arvostelut, palkintotilaisuudet, paikalliset ja kiertävät näytännöt sekä konsertit, tanssiesitykset ja balettinäytökset olivat pitkin vuotta kuvataidearvosteluja enemmän esillä. Myös ulkomaisia tapahtumia seurattiin kohtalaisesti. Lehdessä oli tässä vaiheessa yksi selkeästi kulttuurielämään keskittyvä palsta, 'Kirjallisuus ja taide'. Useat kirjoituksista olivat nimettömiä, mutta toistuvasti arvioita kirjoittivat Olavi Veistäjä sekä nimimerkit V.V. ja Teikari. Toimittaja ja teatterikriitikko Olavi Veistäjä työskenteli Aamulehden kulttuuritoimituksessa vuosina 1940-1976 ja oli kansallisellakin tasolla merkittävä kulttuurialan tekijä. Hän toimi uransa aikana mm. Valtion näyttämötaidetoimikunnassa, Tampereen kaupungin kuvataidetoimikunnassa sekä Tampereen sanomalehtimiesyhdistyksen hallituksessa⁸¹.

Kuvataiteen tarkastelun osalta tietyt teemat tulivat esille. Mukana oli Tampereella järjestettävien näyttelyiden kommentointia, muualla Suomessa (voittopuolisesti Helsingissä ja Hämeenlinnassa, myöhemmin myös Lahdessa, Nokiolla ja Kotkassa) järjestettävien näyttelyiden arvioita, taidehankintauutisointia, sekä suomalaisten taiteilijoiden osallistumista ulkomailla järjestettäviin näyttelyihin (mm. Oslo, Varsova, Zürich, Firenze, Pariisi). Vastaavasti Suomessa vierailleiden ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyitä esiteltiin. Näihin lukeutuivat mm. göteborglaistaiteilijoiden näyttely Turussa, pohjoismaisten taiteilijoiden yhteisnäyttely Ateneumissa ja Tretjakovin galleriasta kutsuttu neuvostoliittolaisen taiteen näyttely Helsingissä. Virolaisen taiteen katselmus sai osakseen positiivista huomiota nimenomaan siksi, että se edusti 'juurevaa ja rimpuilematonta taidekäsitystä'⁸². Kirjoittaja, nimimerkki V.V. totesi ironisesti, että näyttelyn vahvuus on

81 Sainio 2001

82 Aamulehti 16.10.1955

juuri siinä, ettei se ole niin ”korkeastitaiteellinen”, ettei siitä mallikko (sic) mitään käsittäisi”⁸³. Toisaalta taas Helsingissä pidetyssä ruotsalaistaiteilijoiden kokoelmanäyttelyssä kiitettiin näyttelyn raikasta, rohkeaa ja vapautunutta ilmaisu⁸⁴. Pariisin ja Ranskan sekä Italian kulttuuritapahtumia ja näyttelyelämää seurattiin huomattavan säännöllisesti. Pariisissa vireillä olleen taidekeskushankkeen tilannetta kommentoitiin toistuvasti, ja kirjoituksissa puhuttiin jopa mahdollisuudesta osallistua sen tukemiseen.

Vuosikymmenen mittaan oli selkeää, että valtaosa taideartikkeleista käsitteli vakiintuneita taiteentekemisen ilmiöitä ja taidehistorian kaanonista tuttuja tekijöitä. Modernismistä puhuttaessa tarkastelun alla olivat tunnustetut ulkomaiset tekijät, tyyliuuntauksista impressionismi, ekspressionismi, kubismi sekä kolorismi. Vuosikymmenen loppupuolelle siirryttäessä on kuitenkin huomattavaa, että mukaan alkoi tulla myös uudenlaisia modernismin ilmiöitä ja niiden tarkastelua. Osin Ruotsin ja Helsingin sekä Turun, mutta myös Yhdysvaltojen ja sikäläisen 1950-luvun tekijäpolven abstraktit kokeilut ja taiteentekemisen keinojen uudistaminen saivat vuosikymmenen edetessä enenevässä määrin palstatilaa, ja kotimaisia sekä paikallisia näyttelyitä alettiin tarkastella myös kehityksen näkökulmasta perinteisessä figuratiivisuudessa pitäytymisen sijaan. 1957 Tampereen taidemuseossa pidetyn varsin perinteisen Serlachius-kokoelmanäyttelyn yhteydessä mainittiin Helsingissä avattu merkittävän Guggenheimista lainalla olevan modernin taiteen katselmus, jossa olivat mukana mm. Braque, Picasso, Kandisky, Chagall ja erityisesti Jackson Pollock. Varsinaisessa näyttelyarvostelussa kirjoittaja V.V. totesi viihtyneensä yleensä huonosti modernin taiteen näyttelyissä, mutta pitäneensä tätä tapausta erinomaisena poikkeuksena ja suositteli sitä kaikille, jotka vieroksuvat abstraktia tai muuta modernia taiteen tekemistä. Artikkelissa käsitellyt taiteilijat edustivat kuitenkin voittopuolisesti klassista modernismia, ja Chagall, Cézanne, Kandinsky, Kokoschka, Modigliani jopa Rousseau olivat näitä ihasteltuja tekijöitä. Sotien jälkeisen taiteen osalta mainittiin oikeastaan vain Pollock ja Maria Helena Vieira da Silva, joiden harmaahkot merelliset tunnelmat todettiin kuitenkin yhtä lailla vaikuttaviksi⁸⁵. Pienessä erillisuutisessa mainittiin myös Hans Hoffmannin näyttely New Yorkissa sekä myös hänen suuri roolinsa abstraktin taiteen opettajana ja uranuurtajana.

Kotimaisissa taidearvosteluissa keskityttiin vuosikymmenen alkupuolella enimmäkseen varsin perinteisen, tamperelaisen esittävän tradition näyttelyihin. Hellaakosken kukkamaalaukset ja Allan Salon tyylieläylyyn voimakkaat kotiseutukuvaukset saivat palstatilaa. Myös vanhemman polven, eräänlaisen jo tutun ja turvallisen kotikutoisen ekspressiivisen tai muuten vuosisadan alun modernistisen ilmaisun edustajat ja heidän näyttelynsä (mm. Cawen, Collin, Finch) olivat usein esillä. Ulkomailla näyttelyissä vierailleet taiteilijat tuntuivat hekin voittopuolisesti edustavan vanhempaa, perinteistä koulukuntaa (Erkki Tantt, Veikko Vionoja, Aaltonen, Edelfelt ja Schjerfbeck). Aili Elfsbackan muistonäyttelyn teemoina olivat maisema- asetelma- ja muotokuvamaalaus. Tässä yhteydessä Elfsbacka mainittiin yhtenä tamperelaisen koulukunnan perustajista. Tämä viitanee jo aiemmin käsittelyssä olleeseen tematiikkaan siitä, että tamperelaiset taiteilijat nähtiin selkeästi perinteisten, rauhallisten ja perustavien kuvataiteellisten arvojen

83 Aamulehti 16.10.1955

84 Aamulehti 29.11.1950

85 Aamulehti 20.10.1957

vaalijoina⁸⁶. Serlachiuksen kokoelmien esittely keskittyi vahvasti suomalaiseen kultakauteen, sekä mittavaan 1800-luvun ja sitä vanhemman ulkomaalaisen taiteen kattaukseen. Näyttelystä poimittiin erillisen artikkelin arvoiseksi Tintoretton maalaus⁸⁷. Samoin Markus Collinin teoksista kirjoitettiin erikseen. Kiinnostavasti häntä luonnehdittiin 'vanhan koulukunnan maalariksi', samalla kun korostettiin hänen ekspressiivistä otettaan⁸⁸. Tästä voinee päätellä, että ekspressionismi koettiin jo vakiintuneeksi eikä niinkään nykytaiteelle ominaiseksi lisäpiirteeksi. Myöhemmässä kirjoituksessa käsitellään varsin seikkaperäisesti Monet'n ja impressionistien taidefilosofiaa ja sisältöjä. Kaiken kaikkiaan Serlachius-kokoelman näyttelyt saivat mitä merkittävimmässä määrin palstatilaa alkaen aina teosten pakkaamista ja näyttelyn valmistelua kuvaavista kirjoituksista.

Kiinnostava kuriositeetti oli norjalaisten arvio suomalaisen nykytaiteen tilasta Oslossa pidetyn, ilmeisen suositun näyttelyn jälkimainingeissa. Tiettyä jäykähköä perinteissä pitäytymistä kritisoitiin, mutta kommentoitiin myös, ettei suomalaistaide ollut ihan niin eristyksissä eurooppalaisista virtauksista kuin olisi voinut arvella. Yleisesti arvioitiin myös, että suomalainen, synkeä ja monokromaattinen värimaailma löi läpi jopa ekspressiivisten teosten yleisilmeessä. Tampereen taidemuseossa järjestetyn neljän skandinaavisen kaupungin yhteisnäyttelyn kritiikeissä kiinnitettiin ristiriitaisesti huomiota sekä tamperelaisitaiteilijoiden uudenslaisiin, keveämpiin ja rohkeampiin sävyihin⁸⁹, mutta kiitettiin myös em. taiteilijoita juurevuutensa, paikallapysyvyytensä ja perinteisyytensä vuoksi.

Tamperelaisen taidekentän yleisilmeestä ja tarkastelusta poiketen Rauman taidemuseon nuorten taiteilijoiden näyttelyn abstrakti tekeminen nähtiin positiivisena kehityskulkuna, ja tiukan geometriselle älyllisyydelle toivottiin johdonmukaista jatkumista. Hämeenlinnassa ollutta yhdeksän toisiinsa nähden varsin erilaisen nuoren tekijän näyttelyä tutkailtiin perinteisen ilmaisun ohella esiintyvien, modernististen vaikutteiden läsnäolon osalta uteliaan myönteisesti. Kirjoittaja totesi kuitenkin Ahti Lavosen nonfiguraatiivisten töiden osalta, ettei pysty löytämään niistä mitään taiteellisia arvoja⁹⁰. Itselleni tuli artikkeleita lukiessa toistuvasti mieleen, että niin sanotut modernistiset ilmiöt nähdään ja tulkitaan lähinnä jollain lailla taiteentekemisen konsensukseen vakiintuneiden, vuosisadan alun tyyliuuntien, kuten juurikin usein ylistetyn ekspressionismin, ja kenties sen ohella voimallisimmin kubististen vaikutteiden kautta. Maininta Lavosen nonfiguraatiivisesta edustaa ehkä siis selkeimmin ensimmäisiä havaintoja siitä, mitä nuorten taiteilijoiden esiinmarssissa lähiaikoina ja -vuosina on odotettavissa. Samantapainen ajattelutapa näkyi artikkelissa, jossa käsiteltiin turkulaistaiteilijoiden näyttelyä. Helpommin lähestyttävät ja korkeintaan hallittavissa olevia modernistisiä pytkimyksiä esittävät teokset saavat osakseen huomiota ja kiinnostunutta kuvailua, mutta samaan aikaan kirjoittaja tunnustaa, ettei saa mitään irti Otto Mäkilän nonfiguraatiivisesta tuotannosta⁹¹.

86 Aamulehti 17.2.1957

87 Aamulehti 3.10.1957

88 Aamulehti 6.10.1957

89 Aamulehti 2.3.1955

90 Aamulehti 23.9.1955

91 Aamulehti 5.10.1955

Sivututkielmani lähemmän tarkastelun alaisista taiteilijoista Erik Enrothin nimi alkoi näkyä siellä täällä artikkeleissa vuosikymmenen mittaan. Yhteisnäyttelyt, kaupungin järjestämät taidekilpailut ja Enrothin ilmaisun kehittyminen olivat tarkasteltavia aiheita. Enrothin yksityisnäyttelyä Helsingissä pidettiin yhtenä vuoden merkittävimpanä ja tasokkaimpana taidetapahtumana. Arvostelijan myötämielisyyden takana lienee osin myös se, että Enrothin aihe maailma oli niin selkeän tamperelaisittain lähestyttävä. Tehdas-, satama- ja työläiskuvaukset ja niiden voimakas persoonallinen esittäminen ovat tietynlaista jatkumoa tšekäläiseen kuvakulttuuriin, eivätkä näin ollen herättäneet niin suurta hämmennystä kuin kenties lähivuosina paikallisessa taiteentekemisessä tapahtuva visuaalisen käsittelyn muutos. Marraskuun 1955 Aamulehdessä oli taiteilijaseuran historian ja tekijöiden läpileikkaus, jonka kuvituksena oli taiteilijoiden toisistaan piirtämiä karikatyyrejä. Paikalliset hahmot otettiin selkeästi vastaan sympatialla ja lämmöllä. Eräässä kirjoituksessa todettiin, että puoli vuosikymmentä sitten radikaalilla voimalla tamperelaiseen taidekenttään rynnistäneet nuoret taiteilijat olivat seestyneet ja heidän ilmaisunsa rauhoittunut siinä määrin, että olisi toivottavaa nähdä pian jälleen vastaavanlaista, uudistumiseen pyrkivää aktiivisuutta. Kirjoituksessa todettiin näyttelyn olevan tasokas, mutta myös varsin seesteisen turvallinen. Siinä nähtiin uhkana ajatus, että mitään mullistavampaa ei tamperelaistaitteessa olisi odotettavissa. Kauko Salmen sanottiin erottuvan edukseen, ja mielenkiintoisesti Gunnar Pohjola mainittiin yhdeksi nuoren polven kiinnostavimmista ja persoonallisimmista tekijöistä⁹². Taisto Toivosen yksityisnäyttely Kirjastotalolla sai osakseen positiivista biografista luonnehdintaa, ja yleissävynä oli nimenomaan se, että Toivosen rohkea ja monipuolinen kokeileva tyyli modernistisin vaikuttein oli merkillepantavaa ja arvostettavaa. Hänet yhdistettiin Enrothiin ja Salmeen 50-luvun tamperelaistaidetta 'järkyttäneenä' (*lainausmerkit omani*) hahmona. Noista vuosista kirjoittaja katsoi Toivosen kapinamielen ja uhman laantuneen ja muuttuneen tyyliltään rauhaisammaksi muoto- ja maalauskieleksi. Tekniikoiden ja työskentelytapojen moninaisuuden sekä ilmaisukielen myötä Toivosta luonnehdittiin alkuvoimaiseksi, mikä lienee jonkinlainen ekspressiivisyyden määritelmä⁹³.

Kaupungin järjestämiä seinämaalauskilpailuja erilaisiin julkisiin tiloihin seurattiin kritiikeissä varsin tiheään ja kiinnostuneena, jopa maalaustyön erilaisia vaiheita läpikäyden. Enroth, Pentti Toivonen, Kauko Salmi, Taisto Toivonen ja jopa hiukan yllättäen Pohjola esiintyivät toistuvasti kilpailuissa menestyneinä paikallisina tekijöinä. Myös Matti Petäjä, Kaupinojan sairaalan seinämaalauskilpailun voittaja, edusti uutta ja nousevaa taiteilijasukupolvea vaikka hänen ilmaisunsa 1950-luvun loppupuolella painottui vielä tulevaa selkeämmin figuratiiviseen tekemiseen. Koukkuniemen vanhainkodin seinämaalaustyössä Petäjän esittävä ja vaaleansävyinen maalaus edusti vielä myös varsin maltillista traditionaalisuutta. Lokakuussa Pispalan paloasemalle mainittiin tilatun seinämaalauksen Taisto Toivoselta. Tammelan kansakoulu saa joulukuussa osakseen peräti kolmen nimekkään tamperelaistekijän seinämaalauksia: Enroth, Salmi ja Pohjola oli valittu koristelemaan kirjaston, lastenkirjaston ja oppilasruokalan seiniä. Jonkinlaista konsensusta tuntui olevan vallalla siitä, mikä on korkeatasoista ja kestävä, vaikka Salmi ja Pohjola olivat vielä varsin nuoria tekijöitä Tampereen kuvataidekentässä. Joulukuisessa lehdessä oli edustavalla kuvalla varustettu uutinen Kauko Salmen Sammon yhteiskoulun aulaan valmistamasta seinämaalauksesta. Huomio kiintyy mustan, punaisen ja

92 Aamulehti 24.11.1955

93 Aamulehti 4.12.1955

valkoisen sävyistä koostuvan teoksen täydelliseen geometriseen abstraktioon. On kiinnostavaa nähdä, että tällaista tyyllilajia on kuitenkin suosittu kaupungin kilpailutuksessa. Osaltaan se kertoo ehkä samantyyppisestä ilmiöstä, jota sivusin alaluvussa 1.2. Geometris-matemaattinen abstrakti taide vaikuttaisi olleen modernin taiteen ilmiöistä esimerkiksi informalismia helpommin lähestyttävää ja vastaanotettavaa siksikin, että se resonoi luontevasti modernin arkkitehtuurin ja yhteiskunnan ympäristöille luonteenomaisen suorakulmaisuuuden, suunnitelmallisuuden ja säntillisyyden kanssa. Oheisesta huomiosta huolimatta seinämaalauksia arvioivassa kirjoituksessa kritisoidaan Allan Salon ja nuoremman polven Kauko Salmen töitä, vaikka todetaankin niiden täyttävän roolinsa osana arkkitehtonista kokonaisuutta. Merkilläpantavaa on joka tapauksessa monenlaisten julkisten teosten ja tilaustöiden runsaus. Kaikesta päätellen Tampereen kaupunki otti yhä enenevässä määrin asiakseen sekä tuoda taiteen osaksi kaupunkilaisten arkipäivää, että samalla tukea varsin voittopuolisesti nimenomaan nousevan tekijä sukupolven työskentelymahdollisuuksia.

Vuoteen 1957 tultaessa kirjoituksissa alkoi esiintyä enenevässä määrin huomoita uusien, nuorten taiteilijoiden rohkeammista tyylikokeiluista. Lauri Ahlgrenin maalaustyyliä rinnastettiin Legeriin muodon, rakenteellisuuden ja väriskaalan osalta⁹⁴. Antti Saarelan näyttelyn yhteydessä kerrottiin innostuneesti hänen ulkomailla (Espanja, Portugali, Italia) saamastaan opista. Italiassa menestyneen näyttelyn pitänyt Ben Renvall keskusteli marraskuisessa artikkelissa abstraktin taiteen luonteesta. Seuraavan vuoden Venetsian biennaalissa Suomea edustanut Renvall näki sen helpompana tienä diletantille, jolla ei ole mitään sanottavaa, mutta totesi myös, että todella merkityksellisen abstraktin taiteentekemisessä on tärkeää, että siihen kasvaa luonnostaan ja jonkinlaisen loogisen kehityskulun myötä. Tällöin myös sisällölliset ja henkiset syvyydet ovat luontevammin työskentelyssä läsnä⁹⁵. Vähä vähältä aiemmin varsin neutraalin ja tarkastelevan oloiseen taidekirjoitteluun tulee syvemmän analyttisiä sävyjä, ja ne käsittelevät usein nimenomaan modernisoituvan taiteen ajatuksellisia perusteluja.

Suomen taideakatemian näyttely Taidemuseossa avattiin vuoden 1957 maaliskuussa, ja samassa yhteydessä kommentoitiin kaupungin vireää taidenäyttelyelämää sekä sitä, miten useista samanaikaisista tasokkaista näyttelyistä eri puolilla kaupunkia on muodostunut jo traditio. Näyttelyn todettiin olevan tärkeä suomalaisen nykytaiteen säännöllinen läpileikkaus, ja tarkemmin määrittelemättä todetaan kuinka tämänkertaisessa 'kaikki nykytaiteen muodot' olivat edustettuina⁹⁶. Laajemmassa näyttelyarvostelussa kehuttiin näyttelyn edellisvuosia tasokkaampaa ja uskaliaampaa kokonaistunnelmaa, mutta todettiin samalla, ettei mitään varsinaisesti uutta ja ennennäkemätöntä ollut tarjolla. Enrothin työ sai osakseen kunnian sekä kuvittaa artikkelin, että jo varsin tyyppilliseksi käynnyttä positiivista arvostelua. Kenties mainitsemisen arvoista on, että monet helsinkiläistaiteilijat kertovat pitävänsä Tamperetta mielekkäänä ja tärkeänä paikkana pitää näyttelyitä⁹⁷. Tämänkaltaisissa kirjoituksissa on havaittavissa implikaatioita siitä, että aiemmin varsin

94 Aamulehti 30.3.1957

95 Aamulehti 22.11.1957

96 Aamulehti 24.3.1957

97 Aamulehti 16.2.1957

periferisenä ja pysähtyneisyyttä edustavana taidekaupunkina tunnettu Tampere on hiljalleen profiloitumassa osaksi Suomen keskeisiä taiteentekemisen keskuksia.

Kirjastotaloon avatun kuuden Turun taiteilijaseuran taiteilijan yhteisnäyttelyn yhteydessä kiitettiin turkulaisten käytännöllistä ideaa pitää suurten yhteisnäyttelyiden tai yksittäisten sijaan tällaisia pienten ryhmien helpommin organisoitavia kokonaisuuksia. O. Veistäjän kirjoituksessa todetaan mm., että Osmo Laineen nonfiguratiivisuutta on kiinnostavaa nähdä Tampereella, sillä tällä suunnalla suuntausta ei oikeastaan nähdä tai tunneta. Pelkistämisestä löytyvä lyyrisyys nähdään tyyliuunnalle yllättävänä ja positiivisena ominaisuutena. Merkilläpantavaa on, että kirjoittaja vertaa Laineen nonfiguratiivisuutta Mäkilän nonfiguratiivisuuteen, jonka hän vastaavasti näkee tunkkaisena ja jäsentymättömänä⁹⁸. Näyttely ja siitä kirjoittaminen on tutkielmani osalta kiinnostava yksityiskohta, sillä se edeltää ajallisesti ainoastaan vuodella seuraavassa luvussa käsitellyn Ryhmä 7:n perustamista ja yhteisnäyttelyä. Turkulaisten esimerkki taiteilijaryhmittymän perustamisesta ja sen käytännön hyödyistä on mitä ilmeisimmin toiminut inspiraationa tamperelaisryhmän tulevalle järjestäytymiselle. Kirjastotalolla piti 1957 näyttelyn myös helsinkiläinen taiteilijaryhmä Prisma, jonka jäseniä olivat mm. Ragnar Ekelund, Unto Pusa ja Sam Vanni. Myös tämä tuoreeltaan perustettu ennakkoluulottomien taiteilijoiden kollektiivi edusti mitä selkeimmin uusien suuntausten saapumista kotimaiseen taidemaailmaan. Näyttelyä edustava Torger Enckell totesi ryhmän sisäisen yhtenäisyyden olevan vapaamuotoinen, mutta että kirkas ja puhdas väriopillinen tematiikka yhdistää heitä kaikkia⁹⁹. Ryhmässä katsottiin olevan kolme perinteisessä kuvantekemisessä pitäytyvää sekä neljä uusia eurooppalaisia vaikutteita omaksunutta taiteilijaa. Ero ryhmän modernistien ja traditionalistien välillä on kirjoittajan mukaan ilmiselvää. Diehlin puoliabstraktisuus saa rajumman tulkinnan Pusan ei-esittävyudessa, jossa sisäinen rytmikka ja värien selkeys hallitsevat kaikkea muuta. Sam Vanni mainittiin ainoana puhtaana abstraktikkona, jonka töissä on tiukan älyllisyyden lisäksi kuitenkin myös pitkän uran ja näkemyksen tuomaa henkistä syvyyttä.

Vuoteen 1957 tultaessa uuden polven tamperelaistekijät esiintyivät kirjoituksissa sekä enenevässä määrin, että positiiviseen sävyyn seurattuina. Turussa marraskuussa järjestettyyn suomalaisen taiteen katselmukseen lähetettiin töitä 11:ltä tamperelaistaiteilijalta, ja perinteisempiä teemoja edustavien tekijöiden joukossa olivat myös Gunnar Pohjola, Kauko Salmi, Unto Hietanen sekä Taisto Toivonen. Tampereen kaupunki myönsi 100 000 markan apurahan Matti Petäjälle sekä vastaavan summan Gunnar Pohjolalle Ranskaan suuntautuvaa opintomatkaa varten. Lahteen järjestettävän näyttelyn jurytyksessä olivat mukana mm. Gunnar Pohjola ja Kauko Salmi, jotka näin tuntuvat yhä selkeämmin profiloituvan arvostetuiksi paikallisiksi tekijöiksi. Näyttelyyn valittujen taiteilijoiden joukossa olivat edellä mainittujen lisäksi mm. Matti Petäjä ja Taisto Toivonen. Tampereen taiteilijaseuran vuosinäyttelyyn hyväksytyjen taiteilijoiden joukosta löytyivät mm. viimein Kimmo Kaivanto, sekä tutummin Enroth, Unto Hietanen, Matti Petäjä, Gunnar Pohjola, Kauko Salmi, Pentti Toivonen ja Taisto Toivonen. Enroth, Petäjä, Salmi ja Pentti Toivonen olivat toimineet myös kuraattoreina. Taiteilijaseuran vuosinäyttelystä kirjoittaessaan O. Veistäjä totesi tamperelaisessa kuvataiteessa tapahtuneen suuren muutoksen, mutta koska se on ollut vähittäistä ja vuosikymmenten mittaan

98 Aamulehti 16.10.1957

99 Aamulehti 26.10.1957

jatkunutta prosessia, ei sitä välttämättä hahmottanut niin radikaaliksi. Engbergin ja Enrothin peräkkäiset, voimakkaat vaikutukset olivat sulautuneet nykyilmaisuun ja kenties perinteisen jäykkä ilmaisu oli katoamassa. Ehkä merkillepantavaa on se, miten Allan Salon teoksia esiteltiin vasta Enrothin, Salmen ja Toivosen vanavedessä. Gunnar Pohjola sai jälleen erityismainintaa ja hänen maalauksensa 'Purjehtijat' oli valittu yhdeksi artikkelin kuvituskuviin. Kirjoittaja kehoitti myös kiinnittämään huomiota Kaivannon kehittämiseen ja tulevaisuuteen¹⁰⁰. Samaan aikaan traditionaalisen Serlachiuksen taidekokoelmien näyttelyn kanssa kirjoitettiin Helsingin taidesalongissa järjestettävästä nuorten taiteilijoiden näyttelystä, jossa nähtiin paljon vahvoja vaikutteita nykyhetken kansainvälisistä ilmiöistä mm. Italian suunnalta. Kriitikko totesi, että nonfiguratistit alkavat ilmeisesti vihdoinkin päästä perusajatuksesta kiinni 'pelkän keikaroinnin sijaan'. Tässä yhteydessä mainittiin Pentti Hartelin¹⁰¹.

Loppuvuodesta kaupunki ilmoitti hankkineensa kokoelmiinsa taidetta mm. Kaivannolta, Pohjolalta, Taisto ja Pentti Toivoselta sekä Kauko Salmelta. Huomioitakoon silti, että enemmistö taidehankintalistassa mainituista taiteilijoista edusti edelleen ns. traditionalisempaa koulukuntaa (mm. Hellaakoski, Viirilä, Salo). Loppuun mainittiin kuitenkin nuoren polven lupaavana tekijänä Kauko Salmi ja häntä luonnehdittiin etsijämieleksi, joka on murtautumassa irti provinsiaalisesta kuvallisesta ajattelusta¹⁰².

Kaiken kaikkiaan taidemaailman tapahtumista kirjoitettiin kiitettävän paljon ja säännöllisesti. Merkittävien suurnäyttelyiden ohella tehtiin tarkastikin selkoa yksittäisten, tuntemattomampienkin tekijöiden näyttelyistä. Pitkin vuosikymmentä kirjoitettiin eri puolilla Suomea pidetyistä kulttuuripäivistä, keskusteluista ja matineoista. Ajoittain sävy oli varsin vanhakantainen ajatuksineen taiteen roolista kansakunnan hengen ja yhtenäisyyden ja identiteetin kohottajana¹⁰³, mutta voittopuolisesti kirjoituksista välittyi tietynlainen tulevaisuuteen katsominen ja taiteen uudistumisen ja syvällisen ymmärtämisen tärkeys. Kulttuurirahaston apurahojen jakamista käsittelevässä kirjoituksessa oli väkevä painotus sivistyneistön aseman vaalimisesta yhteiskunnassa sekä valtiiovallan ja hallinnon tärkeästä roolista siinä. Uutta luova aatteellinen työ, demokratian sallima vapaus ja kulttuurin moninaisuus nähtiin tärkeinä asioina¹⁰⁴. Nimimerkki 'Jyykeä' kirjoitti kolumnityyppisesti kulttuuripoliittisen valtakunnallisen suunnitelun puutteista ja kulttuuripoliitikasta, jota tarvittaisiin myös pääkaupunkiseudun ulkopuolella. Hän katsoi, että Tampereen potentiaali suurena ja vireänä monipuolisen kulttuurin ja sivistyksen keskuksena oli vielä hyödyntämättä¹⁰⁵. Tampereen rakenteellisista edellytyksistä korkeakulttuurin työssijana kirjoitettaessa mainittiin vireän teollisuus- ja elinkeinoelämän tuoman vaurauden kulttuuriakin edistävät vaikutukset sekä korkeakoulun perustamisen merkittävyys¹⁰⁶. Taidekasvatuksen sivistävä rooli kouluissa sekä taiteen taloudellisen tukemisen riittämättömyys, taiteentekemisen tilojen ja materiaalien puute, taidenäyttelypaikkojen vähäisyys ja vastaavat, tutut ongelmat olivat myös pitkin vuosikymmentä keskusteltuja teemoja¹⁰⁷.

100 Aamulehti 27.11.1957

101 Aamulehti 1.10.1957

102 Aamulehti 29.1.1957

103 Aamulehti 8.1.1957

104 Aamulehti 28.2.1957

105 Aamulehti 28.9.1957

106 Aamulehti 2.10.1957

107 Aamulehti 3.11.1957

Kuvantekijöiden osalta kirjoitusten painopiste oli asemansa jo vakiinnuttaneiden, kansallisesti ja paikallisesti arvostettujen tekijöiden hioutuneessa ja perinteisessä ilmaisussa. Varsinkin vuosikymmenen alkupuolella pääosassa olivat selkeästi jo vakiintuneet ja suhteellisen traditionaalista taidekäsitystä edustaneet maalarit ja kuvanveistäjät. Lähestyttäessä vuosikymmenen loppupuolta alkoi kritiikeissä ja kaupungin taidekilpailussa sekä taidehankinnoissakuitenkin esiintyä enenevässä määrin sellaisia nimiä kuin Erik Enroth, Gunnar Pohjola, Kauko Salmi, Matti Petäjä ja Taisto Toivonen. Kirjoitusten sävystä välittyi enenevässä määrin vanhemman taiteen arvostuksen lisäksi selkeitä näkemyksiä, joissa toivottiin tamperelaiselta taidekentältä rohkeutta kokeilla, uudistua ja etsiä traditionaalisesta poikkeavia ilmaisun keinoja.

Se, että yksittäisistä ja yksittäisten henkilöiden sekä Tampereella että muuallakin pitämistä näyttelyistä pyrittiin kirjoittamaan niin laajassa määrin, kertoo kulttuurin ja taide-elämän arvostuksen ja siihen kohdistuneen mielenkiinnon olleen varsin vireää. Kirjoitusten määrällisestä painotuksesta voi löytää traditionaalisen taiteen arvostusta, mutta en löytänyt myöskään mitään selkeää varauksellisuutta tai negatiivista asennoitumista kuvataiteen uudistumiseen ja taiteilijoiden modernistisiin kokeiluihin. Pikemminkin modernistiset vaikutteet katsottiin pitkin vuosikymmentä mielestäni yleisesti ottaen positiivisiksi asioiksi. Vuoden 1957 lokakuun Tampere-päivän juhlallisuuksista kirjoitettaessa nähtiin positiiviseksi tamperelaisen kuvantekemisen korkea taso, sekä lisäksi viime aikoina esiin noussut voimakas pyrkimys uudistua ja tuoda esille perinteisestä poikkeavia suuntauksia¹⁰⁸. Kansainvälisiä vaikutteita tutkailleissa artikkeleissa arvosteltiin traditionaalisuuden peräänkuuluttamisen sijaan uuden polven tekijöiden varovaisuutta ja pitäytymistä hyväksi havaituissa ilmaisun keinoissa.

4.2. Tampereen modernisteihin viittaavat lehtiartikkelit vuonna 1958 sekä Aamulehden kriitikoiden suhtautuminen Ryhmä 7:n yhteisnäyttelyyn Tampereen kirjastotalolla 1958

Aamulehden 1950-luvun kulttuuritoimituksen sisältöjen yleiskatsauksen jälkeen poimin vielä erityistarkkailun alle Ryhmä 7:n taiteilijoiden syyskuisen yhteisnäyttelyn Vanhalla kirjastotalolla 1958, ja siitä kirjoitetun arvostelumateriaalin. Alkuperäinen tarkoitukseni käydä läpi ko. taiteilijoiden näyttelyarvosteluja vuosikymmenen ajalta kaatui koronaviruksen aiheuttamiin rajoituksiin ja kirjaston sulkuun. Se, minkä piti alun perin olla tutkielmani keskeisin osio, on näin ollen muuttunut yhdeksi kuriositeetiksi modernismin vaikutteiden näkymisessä tamperelaisessa taiteentekemisessä. Ennen Kirjastotalon näyttelyn kirjoituksia referoin muuta vuoden 1958 lehtikirjoitusmateriaalia, joka liittyy suoranaisesti Ryhmä 7:n taiteilijoihin tai yleisemmin paikallislehdessä mainittuihin modernistisiin ilmiöihin, jotka ovat edeltäneet em. näyttelyä. Vertailun vuoksi sivuan myös artikkeleita, jotka antavat viitekehystä modernistien roolille ja asemalle tamperelaisessa taidekentässä. Ryhmä 7:n jäsenten ohella olen päätenyt alaluvussa 4.2.1. myös tarkastelemaan joidenkin ainakin osittain modernistisia vaikutteita hyödyntäneiden ryhmän ulkopuolisten tamperelaistaiteilijoiden saamaa huomiota. Valitsemikseni taiteilijoiksi ovat ainakin

108 Aamulehti 3.10.1955

tutkimuksen tässä vaiheessa profiloituneet seuraavat henkilöt: Lauri Laitala, Pentti Toivonen, Aarre Vatanen, Kauko Salmi, Matti Petäjä ja Toivo Rossi. Olen jättänyt käsittelyn ulkopuolelle artikkelit, joissa käsitellään mm. apurahojen saamista, ateljeetalo- tai taidekurssiasioita.

Ryhmä 7:n perustaneet taiteilijat olivat Erik Enroth, Kimmo Kaivanto, Gunnar Pohjola, Pentti Hartelin, Unto Hietanen, Taisto Toivonen ja Pekka Syrjä.

4.2.1. Aamulehden kirjoituksia tamperelaistaiteilijoista vuonna 1958

Vuoden 1958 tammikuun Aamulehdessä palataan edellisvuonna julkaistuun uutiseen, jossa on kerrottu Tampereen taiteilijaseuralle asetetun pysyvän, jos kohta ostojen ja ripustusten myötä vaihtuvan näyttelytilan Hiekan taidemuseoon. Tausta-ajatuksena kulkee jo aiemminkin sivuttu kulttuuripoliittinen ja yleissivistävä ajatus siitä, että tamperelaisilla olisi täten aiempaa parempi mahdollisuus tutustua paikalliseen kuvantekemiseen. Kuukausittain sekä mahdollisten ostojen myötä vaihtuvien näyttelyiden ensimmäinen taiteilijalistaus painottuu selkeästi vielä tamperelaisittain traditionaalisen figuratiivisuuden edustajiin. Hugo Eho, Aira Hellaakoski, Tauno Hämeranta, Lennu Juvela, Toimi Laaksonen, Sirkka Laurila sekä Tauno Nummi ovat kaikki selkeästi esittävään maisema- muotokuva- ja asetelmamaalaamiseen profiloituneita tekijöitä. Tässä vaiheessa uraansa Taisto Toivonen edusti epäilemättä vielä varsin perinteisen ihmiskuvauksen taitajaa, mutta tulisi myöhemmin siirtymään henkilömaalauksen parista grafiikkaan, jonka myötä kehitti myös kuvantekemistään abstraktiin suuntaan. Voinee siis sanoa, että Hiekan taidemuseossa aloittaneista tamperelaistaiteilijoista ja Ryhmä 7:n perustajajäsenenä hän edusti käytännössä yksin edes jotain uudistumaan pyrkivää ajattelumaailmaa siinä kokonaisuudessa, mitä pidettiin oikeanlaisena läpileikkauksena yleisölle tarjottavasta tamperelaisesta kuvantekemisestä.

Aamulehdessä 26.1. on O. Veistäjän laajahko arvostelu uusiin tiloihin siirtyneen Taidesalonki Husan näyttelystä, jossa on edustettuna monia keskeisiä uusia tamperelaistaiteilijoita sekä joitain vakiintuneempia nimiä kuten Wäinö Aaltonen, jonka maalauksia on edustettuna ikään kuin edellisvuoden suuren Aaltos-näyttelyn vanavedessä. Kirjoittaja kehuu näyttelyn tasoa korkeaksi ja sen sisältöjä virkistävän tuoreiksi, vaikka tekeekin tiettäväksi, että kattauksen taiteilijoista suurin osa kuuluu niin sanotusti Husan vakiokaartiin. Arvostelua luettaessa pääpaino tuntuu selkeästi olevan maisemamaalaustyyppisen estetiikan puolella. Vionoja, Nelimarkka, Sarisalo, Ekelund ja Tuhka ovat nimiä, jotka eivät varsinaisesti liity modernistisen urbaanien teemojen käsittelyyn. Niiden osalta löytyy tekijöitä, kuten kuvituskuvan teoksen tehnyt Erkki Matilainen, jonka voimakkaan kulmikkaat ja tyylitellyt työläiskuvat ovat ehkä jollain tasolla ajankohtaisempia, jos kohta jo ehkä tavaksi muodostunutta kaupunkielämän kuvausta tavoittelevia töitä. Arvostelun toisena kuvituskuvana on Aaltosen öljyvärimaalaus 'Järven selkää', ja Veistäjä luonnehtii teosta vapautuneeksi ja suurpiirteiseksi. Mustavalkoisesta painokuvastakin on helppo havaita teoksen itsevarma, mutta toisaalta myös jo helpohkosti omaksuttava ekspressiivisyys. Eva Cederströmin, Veikko Vionojan ja Justus Sarisalon kohdalla Veistäjä kirjoittaa synteettisyydestä, raskaasta melankoliasta ja banaalin vaiheilla

tasapainoilevasta yliherkästä esittävydestä. Aukusti Tuhkan öljyvärimaalaukset sekä Ragnar Ekelundin Ranskassa tekemät lyijykynätutkielmat Veistäjä mainitsee korkeatasoisiksi, mutta monet muut taiteilijat saavat osakseen korkeintaan ylimalkaista toteavuutta. Mauri Favénin kohdalla Veistäjä kirjoittaa eloisasta, puoliabstraktista kubismista toteavaan ja positiiviseen sävyyn. Kauko Salmi on eräs näyttelyyn osallistuneista tamperelaisitaiteilijoista, ja hänen työnsä tulkitaan hyvin tilaan ja ripustukseen sopivaksi väritaitteeksi, jos kohta uusimpien töiden, kuten jonkin katedraalitutkielman osalta Veistäjä kokee taiteilijan menettäneen jotain entisestä mystillisen tunteen syvyydestään¹⁰⁹. Olisi mielenkiintoista tietää tästä pienestä lauselmasta lisää. Onko työssä jo jotain niin uudenlaista, että sen omaksuminen tai arvioiminen ei ole itsestänselvyyttä? Veistäjän aikaisempia arvosteluja lukeneena on kuitenkin melko ilmeistä, että hän suhtautuu jo pidemmälläkin aikavälillä tarkasteltuna varsin positiivisesti tamperelaisista taidekenttää uudistaviin pyrkimyksiin, ja oikeastaan jopa toivoo näkevänsä enemmän senkaltaista tuoretta rohkeutta.

Neljäs helmikuuta mainitaan kaupungin taideostos, jossa kohteena on ollut Erik Enrothin öljyvärimaalaukset 'Hummeriasetelma'. Toimikunta on pitänyt tärkeänä, että kokoelmiin saadaan myös Enrothin muuta tuotantoa kuin muutamat kaupungin tilaamat seinämaalaukset, ja kokouksessaan Tampereen kaupunginhallitus on puoltanut esitystä. Enrothin maalaus edustaa kaikesta päätellen hänen Espanjan-matkoillaan syntyneitä, tutuksi käyneitä kulkimista ekspressionismiaan.

Seuraava relevantti artikkeli tarkasteltavien taiteilijoiden osalta menee kesäkuulle, ja siinä ilmoitetaan aikaisempaa korkeatasoisemmasta taidehankintakokonaisuudesta. 19 valitun teoksen ryhmää pidetään taiteellisesti tasokkaana ja edustavana kokoelmana paikallista taiteentekemistä. Kuvituskuviksi on päätyneet Allan Salon perinteisehkön 'Karvarit' -työn ohella Kimmo Kaivannon selkeästi Espanjan-vaikutteinen voimallisen kubistinen kukkasommitelma 'Asetelma', sekä Kauko Salmen vastaaaventyylisesti rakennettu varsin geometrisiin muotoihin perustuva kaupunkitutkielma 'Kattoja'. Hankintojen joukossa on töitä myös Gunnar Pohjolalta, sekä Pentti ja Taisto Toivoselta. Suurin osa listatuista teosten tekijöistä edustaa perinteisempää tamperelaisista kuvantekemistä, hankintojen joukossa ovat mm. Eho, Hellaakoski, Hämeranta, Juvela, Salo ja Viirilä. Kiinnostavaa ehkä on, että kaksi kolmasosaa artikkelin kuvituksista on kuitenkin valittu nuoremmasta tekijäpolvesta¹¹⁰.

31.8. Mainitaan vaikuttavan kuvan kanssa Enrothin seinämaalauksen valmistuneen Tammelan koulussa sijaistavan Tampereen kirjaston aikuisosaston seinälle. Työ on kookas triptyykki (1,5x3,5m), joka on tekijälle varsin tyypillinen lukuisien henkilöiden, tilanteiden, maisemallisten ja rakenteellisten elementtien jäsentelyksi rytmittyvä sommittelukokonaisuuksien monumentaalinen tutkielma.

Lisään vielä alaluvun päätteeksi lehtikirjoitusmateriaalia, joka sijoittuu ajallisesti Kirjastotalon syyskuisen näyttelyn jälkeiseen aikaan. Viittaukset em. näyttelyyn ovat vähäisiä, eivätkä mielestäni toimi tällaisessa jaottelullisessa ratkaisussa häiritsevänä tai hajottavana tekijänä.

109 Aamulehti 26.1.1958

110 Aamulehti 3.6.1958

27.11. lehdessä on O. Veistäjän arvostelu perinteisestä Taiteilijaseuran vuosinäyttelystä. Ingressissä näyttelyn ja tamperelaisen taiteentekemisen taso todetaan yleisesti ottaen erittäin korkeaksi ja Veistäjä arvelee 29 näyttelyyn valitun tekijän lisäksi poisjätetyiden joukossa olevan vielä kymmenkunta paikallista kovankin seulan läpäisevää taitavaa tekijää. Itse arvostelu alkaa kuitenkin toteamuksella, että mitään varsinaisen uutta ei näyttely tarjoa, ja Veistäjä muistuttaa samassa yhteydessä Kirjastotalon Ryhmä 7 -näyttelyn merkittävydestä. Varsin erikoisesti kirjoittaja toteaa, että näyttely todistaa tamperelaisen kuvantekemisen positiivista uudistumista ja perinteisen maisemamaalauksen väistymistä paikallisesta ilmaisukielestä, mutta että yhtäkään huomionarvoista abstraktia tai nonfiguratiivista teosta ei ole esillä. Paradoksaalisesti kirjoittaja siis kokee taidekentän uudistumisen tarkoittavan pitäytymistä jonkinlaisissa hämäläisissä hitaasti kehittyvissä ja luontevasti omaksutuissa tyyleissä, jotka yhä edelleen ovat tamperelaisen kuvantekemisen vahvuuksia. Veistäjä toteaa, että ”helppohintainen keikarointi ja orjallinen esikuvien matkiminen on tälle näyttelylle vierasta”¹¹¹, ja että näyttelyn tarjonta on sisällöltään mitä vilpittömintä taidetta. Tulkitseen osaltaan tämän kommentiksi keskusteluun, jossa aiemmin on pohdittu modernin taiteen ilmiöiden ajallista ja sisällöllistä kestävyyttä ja relevanssia yhtenä kuvantekemisen osa-alueena. Kuvituskuvina ovat uudeksi esiintyjäksi mainitun Kirsti Valtosen varsin sovinnaisen oloinen ’Tytöt -maalaus, sekä mitä perinteisimmin Reino Viirilän ’Maisema’, jossa uudistumisen ennakoituminen nähdään lähinnä lyyrisyyden ja herkkyyden kasvuna sekä aiempaa tuotantoa vaaleamman väripaletin omaksumisena. Matti Petäjän kehitys ’nykyiseen klassismiinsa’, ilmaisun ja värikkyyden selkeytyminen sekä sommitellullinen jämäköityminen mainitaan. Kauko Salmen todetaan viimein murtautuvan salonkimaisesta jäykkyydestään kohti vapautuneempaa ja hallitumpaa ilmaisua. Muuten arvostelu jatkaa perinteistä kaavaa. Yksittäisten taiteilijoiden yksittäisiä töitä kommentoidaan kohtalaisen ylimalkaisesti värikkyyden nyansseihin, henkilökohtaiseen kehitykseen ja mahdollisiin vaikutteisiin viitaten. ’Tottunut tekijä’ ja ’vaatimaton, mutta lupauksia antava’ ovat varsin tyypillisiä luonnehdintoja eri tekijöiden kuvallisesta ilmaisusta. Kokonaisuuden pääpaino on mitä selkeimmin hyvin perinteisen ja tamperelaisen ilmaisun tekemisessä, ja vaikka joitain Italian- ja Ranskanmatkojen hedelmiä mukana onkin, ne edustavat samantyyppistä maltillista esittävyttä kuin enemmistökin. Kaivannon osalta todetaan ’Sipulikirkon’ ja ’Toledon’ jäävän jälkeen syksyn näyttelyn materiaalista, ja todetaan jälkimmäisen vaikuttavan jopa keskeneräiseltä. Tässä pienessä lausahuksessa tuntuu jälleen kuuluvan tietty epä tietoisuus. Kaivannon työt edustavat kuitenkin niitä aikoja, jolloin hän on jättämässä taakseen 1950-luvulle keskeistä ilmaisuaan ja omaksumassa voimallisesti uusia, informalistisia vaikutteita. ’Toledon’ mahdollinen keskeneräisyys voitaneen nähdä eräänlaisena irroittautumisen ja prosessin seurauksena. Usein varsin selkeäsanaisesti kehitetty Pohjolan panos näyttelyyn saa varsin vaatimattoman ’neljä herkkää laveerausta’ -luonnehdinnan. Samaten Matti Petäjän puupiirroksia koskeva toteamus ’varmaa taitotyötä’ kuulostaa varsin geneeriseltä kommentilta. Yllättäen kenties eniten palstatilaa saa tavallisesti marginaalissa ollut kuvanveiston osuus ja nokialainen Ossi Somma, jonka murtautuminen kuvanveistotaiteen kärkinimiin tuntuisi Veistäjän mukaan olevan ilmeistä. Italialaisvaikutteiseksi kubistiseksi tyyllittelyksi

kuvattu, kirjasinmetallista valettu teos 'Kiinalainen' ja muidenkin teosten plastillinen eloisuus ja moni-ilmeisyys saavat kirjoittajalta kiitosta¹¹².

Vuoden aiheeseen liittyen viimeisessä taideuutisessa 2.12. todetaan Pispalan paloaseman seinämaalauksen valmistuneen. Entisen palomiehen Taisto Toivosen palosammutuksen historiaa ja kehityskaaria kuvailevaa työtä pidetään kirjoituksessa onnistuneena, havainnollisena ja paikkaan erinomaisesti soveltuvana kiinteänvaihtelevana sommitellullisena kokonaisuutena. Monumentaalimaalaus näyttää noudattelevan jokseenkin enrothmaista henkilöihahmojen tyyllittelyä ja vankkaa kokonaisrytmiikkaa.

4.2.2. Aamulehden kirjoitukset Ryhmä 7:n näyttelystä Tampereen kirjastotalolla syyskuussa 1958

13.9. Aamulehdessä uutisoidaan Ryhmä 7:n perustamisesta ja avausnäyttelystä paljonpuhuvalla otsikolla 'Seitsemän tamperelaistaiteilijaa yllättää'. Taiteilijaseuran näyttelytilaksi vakiintuneella kirjastotalolla avatussa näyttelyssä esitellään kaikkien ryhmäläisten töitä, ja tapahtuma on selvästi herättänyt mielenkiintoa journalistien puolella. Kuvituskuvassa kuusi taiteilijoista (Enrothin ollessa artikkelin kirjoitushetkellä Espanjassa) poseeraa sympaattisen itsetietoisesti ja vapaamuotoisen mielteliäänä Hietasen kurkiveistoksen ja ilmeisesti jonkin vielä pakkauksestaan avaamattoman maalauksen kanssa. Asioista perillä olevalle lukijalle tulee kuvan asetelmallisuudesta mieleen eräänlainen tietoinen viittaus tilanteen sisältämiin mahdollisuuksiin. Vielä paketoituna olevan työn läsnäolo kuvapinta-alasta melkein puolet vievänä tuntuu ehdottavan, että näyttelyllä ja sen taiteilijoilla on jotain uutta ja yllättävää paljastettavanaan. Artikkelin kirjoittaja, nimimerkki 'Teikari', yrittää selvittää onko ryhmällä jotain taiteellista ohjelmallisuutta, vai onko kyseessä vain käytännön järjestely, samantapainen toiminta kun on ollut tuttua myös turkulaisissa ja helsinkiläisissä taiteilijapiireissä. Taisto Toivonen, jonka muut paikalla olevat ryhmäläiset sanovat olevan hankkeen keskeisen puuhamiehen, kertoo haastattelijalle, että ryhmän muodostamiseen johtaneet syyt olivat puhtaasti käytännöllisiä. Tämä viitanee siihen, mitä sivusin alaluvun 4.1. lehtiartikkeleiden yhteydessä. Toivonen toteaa, että esimerkiksi turkulaistaiteilijat ovat ryhmittyneet samantapaisesti tehdäkseen näyttelyiden järjestämisestä kätevämpää ja kustannuksiltaan alhaisempaa. Pienen ryhmän puitteissa on helpompi järjestää tasokkaita yhteisnäyttelyitä, ja toisaalta tämäläisellä toiminnalla yksittäiset taiteilijat saavat vaikkapa taiteilijaseuran vuosinäyttelyitä enemmän omia töitään samanaikaisesti näkyviin. Tämä palvelee niin nuoria, tuntemattomampia taiteilijoita kuin myös taiteesta kiinnostunutta yleisöä ja pienentää yksittäisen taiteilijan näyttelyjärjestämisen taloudellisia riskejä. Myös näyttelyjärjestämisen organisatoriset ongelmat pienenevät kun niitä voidaan jakaa useamman henkilön kesken. Kaivanto puuttuu puheeseen sanomalla, että mitään yhteistä ohjelmallisuutta tai tyyliä ei ryhmän jäsenten kesken ole, ja että he eivät olleet edes nähneet toistensa teoksia ennenkuin ne tuotiin näyttelytilaan. 'Teikari' kuitenkin toteaa tähän jatkoksi, että Kaivannon kommentista huolimatta näyttelyssä on nähtävissä selkeää yhtenäisyyttä: modernia, määrätietoista ilmausta ja jäsentenvälistä henkistä sukulaisuutta.

112 Aamulehti 27.11.1958

'Teikari' siirtyy seuraavaksi kirjaamaan joitain käytännön faktoja itse näyttelystä. Esillä on nelisenkymmentä teosta, joista suurin osa on öljyvärimaalauksia. Mukana on myös jonkin verran grafiikkaa ja Hietasen osalta yksi suurehko veistos. Enroth, Pohjola, Toivonen ja Hietanen mainitaan artikkelissa jo tunnetuiksi ja tunnustetuiksi taiteellisiksi lahjakkuuksiksi. Seppo Syrjää, Pentti Harteliniä ja Kimmo Kaivantoa ei sen sijaan 'Teikarin' mukaan tunneta vielä kovin hyvin. Kyseisiä taiteilijoita luonnehditaan muutamalla lauseella. Kaivannon koulutuksesta mainitaan Ateneumin grafiikan linjan suorittaminen vuosina 1953-54 sekä Tampereella Aukusti Tuhkan opissa suoritettu taidegrafiikan kurssi. Yhteys Tuhkaan linkittää Kaivannon tamperelaisittain arvostetun kuvantekemisperinteen historiaan. Traditiosta ponnistava tekninen lahjakkuus toimii pohjana työlle, joka edesauttaa Kaivannon henkilökohtaisen kehittymisen ja hänen ilmaisunsa monipuolistumisen ja vapautumisen uudenlaisten kuvantekemisen keinojen kokeilemiseen ja omaksumiseen. Erityishuomion Kaivannon luonnehdinnassa saa hänen Helsingissä jo saavuttamansa merkittävä huomio edellisen syksyn nuorten taiteilijoiden näyttelyssä, sekä hänen osallistumisensa kuluneen vuoden aikana jo kolmeen eri yhteisnäyttelyyn eri puolilla Suomea sekä Tampereella. Kaivannon mainostaiteilijan tausta mainitaan sivulauseenomaisesti, ja sama tieto liitetään myös Harteliniin, jonka luonnehdinnassa käydään läpi lähinnä hänen synnyin- ja asuinpaikkansa. Seppo Syrjän osalta tiedot rajautuvat myös vain hänen biografiaansa selventäviin listauksiin, sekä palomiehen taustaa seuranneeseen noin kolmenkymmenen vuoden iässä aloitettuun taiteelliseen työskentelyyn. Tutkielman tekemisessä suuren määrän lehtikirjoituksia läpikäyneenä tulen miettineeksi, kertooko Enrothin osuuden puuttuminen vain siitä, että taiteilija ei ollut itse paikalla artikkelia tehtäessä. Kenties on myös mahdollista, että muista paikalla olijoista poiketen 'Teikari' pitää Enrothia jo niin hyvin tunnettuna ja Tampereella ansioituneena kuvantekijänä, ettei koe oleelliseksi liittää hänestä erillistä luonnehdintaa kirjoitukseen, jonka pääsisältö on kuitenkin esitellä nuoria, nousevia kykyjä ja heidän uutta tuotantoaan.

Ennen loppulausemaansa 'Teikari' huomioi vielä (kenties poikkeuksellisenä?) näyttelyteknisenä seikkana, että ryhmäläiset ovat uudelleenmaalanneet ja -järjestäneet salin liikuteltavia seiniä, sekä myös peittäneet kaikki ikkunat. Hän toteaa näyttelyn olevan "nopeallakin vilkaisulla yllättävän hyvätasoinen, virkeä ja reipashenkkinen näyttely, joka taatusti herättää kohua Tampereen taide-elämässä. Nuori ja keskipolvi rynnistää esille rohkeasti ja vakavin taiteellisin äänenpainoin."¹¹³ Tämä mielipide on siis ilmaistu ennenkuin itse näyttelyn varsinaista sisältöä on tarkasteltu tai analysoitu tarkemmin.

Seuraavan päivän lehdessä näyttelystä on uusi nimetön artikkeli, jonka kuvituksena ovat suurikokoiset kuvat Enrothin 'Sota'-maalauksesta sekä Kaivannon Espanja-aiheisesta 'Marochi'-teoksesta. Arvostelu ei keskity sinänsä itse näyttelyyn, vaan siinä todetaan sen kiinnostaneen jo tässä vaiheessa paikallista taideyleisöä merkittävässä määrin. Tässäkin lyhyessä uutisoinnissa kiinnitetään huomiota itse näyttelytilan uudelleenjärjestämiseen (ilmeisesti siis liikuteltavilla väliseinillä ja ikkunoiden peittämisellä), ja että sekin seikka on miellyttänyt paikalla käynyttä runsaslukuista yleisöä. Kirjoituksessa mainitaan, että kaupunki on ostanut näyttelystä Tampereen taidemuseon kokoelmiin Kimmo Kaivannon öljyvärimaalauksen 'Aasipoika',

sekä Gunnar Pohjolan öljvärimaalauksen 'Kalastajat'. Lisäksi mainitaan Kaivannon myyneen (ilmeisesti yksityiskokoelmaan) 'Mezquito'-nimisen öljvärimaalauksensa. Kuluvana vuonna maalatun 'Marochin' kuvatekstissä todetaan näyttelyn olevan läpimurto Kaivannolle myös kotikaupungissaan aiemman Helsingissä saavutetun menestyksekkään vastaanoton jälkeen. Espanjaan suuntautuneen opintomatkan tuotosta, istuvaa henkilötutkielmaa kuvataan termeillä 'tasapainoinen, väreissään hehkuva maalaus'¹¹⁴. Työ edustaa Kaivannon jälkikubistista ja pelkistävää, ihmis- ja kaupunkiaiheisiin keskittynyttä 50-luvun lopun tuotantoa tyypillisimmillään. Maalauksessa näkyy viimeistely, hallitusti sommiteltu kuvallisen tyyllittelyn taitavan ja itsevarman tekijän kädenjälki. Mustavalkokuvituksen ulkopuolelta todettakoon, että maalauksen värimaailma on kauttaaltaan lämmintä, murrettua maaväristä oranssin ja ruskean harmoniaa ja sijoittuu siltäkin osin selkeästi Kaivannon Espanjajavikutteiden ytimeen. Kollegansa Enrothin väkevän värikkäistä Espanja-aiheista poiketen Kaivannon väripaletti on selkeästi hillitympi ja pehmeämpi. On mielenkiintoista tiedostaa, että varsin pian tämän kokeilevan tyylikauden jälkeen Kaivanto löytää informalismin vapauden ja siirtyy kenties aavistuksen ulkokohtaisesta aihe maailmasta läheisempään, henkilökohtaiseen elämänpäiiriin. Toisena kuvituskuvana oleva Enrothin 'Sota'-maalauksen ei varmastikaan pääse lehden sivuilla oikeuksiinsa. Monen vuoden työstämisen tuloksena syntynyt suurikokoinen seinämaalaus on tuttua Enrothin monumentaalisuutta. Lukuisat karikatyrisoidut henkilöahmot, luuranko- ja pääkalloaiheet sekä sotatantereen varioivat maisemalliset elementit rakentuvat tyypillisen toimivaksi kuvapinta-alaa rytmittäväksi ja jakavaksi kokonaisuudeksi. Kirjoittaja toteaa, että taiteilija "voimakkaasti kuvailee sodan armoitonta arkipäivää", ja että teos on "rakenteellisesti ja väreiltään eheä ja tehoava"¹¹⁵. Lehden heikkotasoisesta skannausjäljestä ja kenties jo alkuperäisen painokuvan puutteista johtuen kuvasta on vaikea sanoa mitään pidemmälle menevää, mutta siinä on epäilemättä tavoiteltu tietynlaista 'Guernica'-henkistä hallittua kaoottisuutta. Espanja-aiheista tutun pääkalloaiheen liittäminen toisen maailmansodan kotimaisestakin kuvastosta tutunolaiseen sotilashahmoon tuo kerrontaan tietynlaista universaalisuutta, mutta teos elää kenties kuitenkin enemmän menneisyyden kuin tulossa olevien uudenlaisen sodankäynnin ja sitäkin kautta modernisoituneen maailman apokalyptisten näkyjen suuntaan.

16.9. mainitaan lyhyessä nimettömässä kirjoituksessa Kirjastotalon näyttelyn herättämä mielenkiinto ja useiden koululuokkien tutustuminen siihen. Kuvituskuvana on Gunnar Pohjolan 'Avanto-onkijat', jota luonnehditaan lauseella "pelkistyneisyydessään ja eleettömyydessään on väritunnelmaltaan hyvin intensiivinen"¹¹⁶. Työssä on havaittavissa selkeää Pohjolalle tyypillistä minimalismia ja tyylliteltyä niukkuutta. Siinä on kuitenkin vielä Pohjolan myöhemmän tuotannon ja tyyllillisen kehityksen tietäen voimakkaan tilallista ja myös jokseenkin traditionaalisen maisemallisuuden tuntua. Minimalistiseen talviseen maisemaan, taivaan ja järvenjään kuvapintaa jakavaan horisontaalisuuteen sijoitellut ihmishahmot ovat ehkä kallellaan ennemminkin klassiseen visuaalisuuteen kuin Pohjolan tulevan tuotannon fantastisiin ja nonfiguratiivisuutta lähestyviini tunnelmiin.

114 Aamulehti 14.9.1958

115 Aamulehti 14.9.1958

116 Aamulehti 16.9.1958

O. Veistäjä kirjoittaa 18.9. näyttelystä pidemmän analyysin. Otsikkona on tunteikkaasti 'Voimalla seitsemän miehen – tamperelaisen taiteilijaryhmän näyttely'. Lievää huvittuneisuutta herättää ehkä se, että näyttely, jossa on ajatuksena ummehtuneen traditiossa pitäytymisen ulkopuolelle murtautuminen otsikoidaan kansalliskirjallisuuden kanonisimpaan klassikkoon viittaavalla lauseella. Tällä kertaa kuvituksena ovat Taisto Toivosen 'Istunto' sekä Seppo Syrjän 'Koski'. Kummassakin työssä on raskaan rakenteellisen kubistisen tila-ajattelun ja tietynlaisen geometrisyyden kaikuja, vaikka selkeästi esittävästä taiteesta niidenkin kohdalla voi puhua. Toivosen todetaan "siirtyneen keltaisen ja ruskean pariin"¹¹⁷, ja sisällyttäneen teokseensa myös huumoria. Oheinen lyhyt maininta ansainnee ehkä pientä lisähuomiota. Pitkin matkaa lehtikirjoituksissa on tunnut peräänkuuluttavan sitä, että modernistiset uudistajat keskittyvät tosikkomaisesti teosten pinnalliseen estetiikkaan, ja näin ollen työntekemisestä ja lopputuloksesta jää puuttumaan tiettyä vapautunutta luontevuutta ja sisäistettyä lyyrisyyttä. Kenties pienessä kuvatekstiviittauksessa annetaan ymmärtää, että Toivonen on onnistunut esteettisen viilaamisen ohella tuomaan työhönsä myös kaivattua henkilökohtaisuutta. Pienemmässä kuvassa Seppo Syrjän 'Koski'-maalauksessa saa positiivista mainintaa 'jykevistä ja lujasta'¹¹⁸ maalaustyylistään. Syrjän osuuden näyttelyssä todetaan muutenkin olevan 'kunnoitusta herättävä'¹¹⁹. Voimakkaasti tyyllitelty, kulmikas ja tosiaankin varsin jämerästi sommiteltu koskikuvaus on tyyliään jonkinlaista geometriskubistista ekspressionismia, ei välttämättä kaukana Enrothin jylhistä vuoristotutkielmista.

Ingressissä Veistäjä toteaa näyttelysyksyn Tampereella alkaneen poikkeuksellisissa merkeissä. Osin termi viitanee siihen, että tämänkaltaisia ryhmänäyttelyitä ei ole totuttu näkemään paikallisilta tekijöiltä. Lauseella lienee kuitenkin myös näyttelyn sisältöön viittaava merkitys. Veistäjä toteaa näyttelyn olevan "yllättävän mielenkiintoinen, taiteellisesti hyvätasoinen sekä hengeltään aktiivinen ja moderni"¹²⁰. Hän ehtii myös jo ingressissä todeta ripustuksen ja salin uuden järjestelyn antavan kokonaisuudelle pirteän leiman. Veistäjä sivuaa jo 'Teikarin' kirjoituksessa esille tullutta ryhmän sisäisen leimallisuuden puuttumista. Veistäjä kuitenkin näkee eri tekijöillä jonkinlaiseksi yhteiseksi nimittäjäksi Enrothin alkuvoimaisen hengen ja osin tyylinkin. Tyyllillisesti hän painottaa kuitenkin tekijöiden olevan selkeitä yksilöitä, mutta kenties samankaltaisen ajatusmaailman läsnäolo tekee näyttelystä myös hyvin yhtenäisen ja voimallisen kokonaisuuden. Veistäjä on sitä mieltä, että vaikka perinteisen jäyhäksi ja paikallaanpysytteleväksi tiedetyssä tamperelaisessa taidekentässä on tapahtunut jo 40-luvulta alkaen tiettyä hidasta uudistumista ja modernististen vaikutteiden omaksumista, on tällainen näyttely omiaan tuomaan kertaheitolla paljon uusia tuulia paikalliseen kuvantekemiseen. Arvostelija käyttää ilmeisesti itse kehittämäänsä luonnehdintaa 'syyskuulaiset', joka on luonnollisesti jonkinlainen yritys viitata aiemmin kotimaista taidemaailmaa uudistaneiden Maaliskuulaisten ja Marraskuun ryhmän suuntaan. Tästä voinee päätellä, että ainakin Veistäjä on halunnut nähdä syyskuisessa taidenäyttelyssä merkittävän askeleen tamperelaisen kuvantekemisen tulevaisuuden määrittelemisessä. Hän käyttää jopa sellaisia sanoja kuin 'epäsovinnainen', jos kohta nähdäkseni nimenomaan hyvässä mielessä. 'Värin ja rakenteen lujuus' on tuttua terminologiaa jo Allan Salon

117 Aamulehti 18.9.1958

118 Aamulehti 18.9.1958

119 Aamulehti 18.9.1958

120 Aamulehti 18.9.1958

tapaisten traditionaalisten taiteilijoiden kohdalla, mutta myös 'elävä henki ja ilmaisun ilo' esiintyvät tässä yhteydessä. Modernismin ajatuksia tapailevat taiteilijat saavat siis ainakin tässä yhteydessä tunnustusta siitä, että tekninen osaaminen ja kuvantekemisen sisäinen palo, eräänlainen luomisen henki ovat toisiaan poissulkematta läsnä. Veistäjä näkee, että kyseessä ei ole tyhjä uho tai itsetarkoituksellinen kapinahenki, vaan nimenomaan vakavasti tehdyn taiteen ehdoilla tapahtuva, taidekeskustelua hedelmöittävä ja katsojalle perusteltuja näkemyksiä tarjoava keskustelunavaus. Veistäjä toteaaakin, että näiden töiden keskellä (maallikko-)katsojan on turvallista liikkua, sillä taiteilijoiden kädenjälki on kautta linjan vakuuttavaa. Veistäjän mukaan on selkeää, että paikallisessa taidemaailmassa on tapahtumassa varsin kestävänohloinen muutos, ja vanhan polven rinnalle astuu tämän näyttelyn myötä nuoria tekijöitä, jotka ansaitsevat tulla nähdyiksi ja joilla on paljon annettavaa taiteen kehittämisen tiellä. Tematiikka on tuttua keskustelusta, jota on käyty pitkin vuosikymmentä laajemminkin suomalaisessa taidekeskustelussa. Abstraktin taiteen oikeuksia arvioitaessa eräs toistuva ongelmointi on liittynyt siihen, onko kyseessä vain ohimenevä, pinnallinen muoti-ilmiö, jolla ei ole taidehistoriallisesti ajateltuna potentiaalista säilyvyyden ja pitkäikäisyyden painoarvoa vai kenties jotain kestävämpää. Itse ilmiön ja suuntauksen ohella samansisältöinen keskustelu on liittynyt myös yksittäisiin taiteilijoihin. On katsottu, että keskeistä tekijän uskottavuudelle ja ammattitaidolle on nimenomaan abstraktin taiteen keinojen syvälinen omaksuminen ja liittäminen omaan henkilökohtaiseen tyyliin ja ilmaisuun prosessoidun, vaiheittain kehittyvän sisäistämisen myötä pintapuolisen, hengettömän ja kokeiluluonteisen tyyli vaikutelman tapailun sijaan. Veistäjän kirjoituksen sävy on selkeästi innoittunut ja toivottaa tervetulleeksi käsillä olevat uudistumispyrkimykset niiden vilpittömyyteen ja perusteltavuuteen uskoen.

Seuraavaksi Veistäjä käy läpi jokaisen taiteilijan panosta yksittäisesti, kuten tämäntyyppisissä näyttelyarvioissa on tullut tavanomaiseksi. Enrothin osalla todetaan tervetulleeksi kehitykseksi aiempien vuosien räjähtävän vimman asteittaisen laantumisen tyylliseksi tasapainoksi, joka ei silti ole menettänyt sisäistä voimaansa. 'Sota'-teosta tarkkaillaan voimallisen symbolistisena ja samaan aikaan realistisena että vertauskuvallisena näkemyksenä sodan kauhuista. Arkiset ja konkreettiset sodan tapahtumat ja kauhut vertautuvat mytologisella tasolla jonkinlaiseksi yleisluontoiseksi esitykseksi sodankäynnin 'sielullisista prosesseista'¹²¹. Arvostelija näkee silti vielä enemmän kuvataiteellisia ansioita Enrothin 'miehekään lyyrisessä' kukka-asetelmassa 'Calla', joka on päätyntä kolmanneksi kuvituskuvaksi artikkeliin. Kuvatekstissä Veistäjä toteaa 'Callan' olevan näyttelyn "kiinteimpiä, lopullisimpia taideteoksia, hallittu väreiltään ja rakenteeltaan"¹²². On kieltämättä mielenkiintoista nähdä maskuliinisuudestaan ja miehekkäistä aiheistaan tunnetun Enrothin maalaama kukka-asetelma, joka onnistuu säilyttämään tekijänsä voimakkaan tyylin herkästä aiheestaan huolimatta. Tamperelaisen voimahahmon kukkatulkinta on epäilemättä sijoitettavissa ennemminkin Van Goghin 'Auringonkukkien' kuin vaikkapa paikallisen Hellaakosken kukkamaalausten tyylikeinojen ja tunnelman suuntaan. Taisto Toivosen osalta arvostelija kiinnittää huomiota hänen väriskaalansa piristymiseen. Jälleen erääksi tarkastelukulmaksi tulee teosten oivaltava humoristisuus, kekseliäät näkökulmat, tyyllittely ja maalauksellisuus. Kirjoittajalle tuntuu olevan pitkin matkaa tärkeää se,

121 Aamulehti 18.9.1958

122 Aamulehti 18.9.1958

ettei teoksia ole tehty ryppyotsaisen ja väärin asennoituneen sisäänpäin kääntyneen itsetarkoituksellisen estetiikan pohjalta, vaan kaikki on tietyllä tavalla kuitenkin kansanomaistettu. Tässä mielessä näyttelyn henki tuntuu uudistavasta ilmapiiristään huolimatta asettuvan jollain lailla myös luontevaksi osaksi hämäläisen kuvantekemisen maanläheisiä perinteitä. Toivosen maalauksen 'Kolmionkantajat' Veistäjä katsoo tapailevan ottomäkilämäisiä tyylikeinoja. Pohjolan kohdalla Veistäjä toteaa hänen olleen aina tunnustetun hyvä piirtäjä, mutta tämän näyttelyn myötä myös hänen värinkäyttönsä alkaa saada toimivuutta ja tasapainoa. Kaupungin kokoelmiin ostetun 'Tien' mustansininen vahva maalauksellisuus saa huomiota. Veistäjä toteaa valkoisen värin kanssa aiemmin vaikeuksissa olleen taiteilijan nyt ansiokkaasti "pelkistäneen ja keskittäneen, ja päässeen hiljaiseen tunnelmalliseen eleettömyyteen"¹²³. Nimettömäksi jäävää naisen muotokuvaa tutkiessaan Veistäjä keskittyy kommentoimaan värienkäyttöä yksityiskohtaisemminkin, mutta toteaa ansiokkaan punaisen ja vihreän käytön ohella kuvassa olevan verhon sopivan huonosti kuvassa muuten vallitsevaan pelkistettyyn ilmeeseen. Näissä pohdinnoissa lienee nähtävissä selkeä kehityssuunta kohti sitä persoonallista minimalismia, josta Pohjola nykyisin voittopuolisesti tunnetaan. Luonnehtiessaan Unto Hietasen 'Kurki'-teosta Veistäjä antaa ymmärtää, että kyseessä olisi mitä salonkikelpoisin julkisen ulkoilmatilan pronssiveistos. Hän toteaa näyttelyssä olevan kipsivaloksen olevan Hietasen tähänastisen tuotannon paras työ ja kuvailee sitä harmoniseksi, lennokkaaksi ja linjakkaaksi. Kaivannon kohdalla Veistäjä toteaa taiteilijan vihdoin lyövän läpi myös kotikaupungissaan ja että tämä lunastaa viimein tiettyjä häneen asetettuja odotuksia. Kaivannon maalauksissa Veistäjä näkee mielestäni oivaltavasti samaan aikaan suurta teknistä taituruutta, mutta myös sisällöllistä herkkyyttä ja tietynlaista lyyristä syvyyttä. Tässä yhteydessä tulee mainituksi myös sininen väri, jonkaävyiset asetelmat ovat kirjoittajan mukaan herättäneet huomiota jo aiemmin. Näyttelyssä olevat maalaukset ovat muuten voittopuolisesti Espanjan matkan tuotantoa, ja yleinen värimaailma on 'lämmintä, himmeästi hehkuvaa punaisenruskeaa.¹²⁴ Veistäjä näkee Kaivannon töiden tavoittavan espanjalaisen tunnelman, ja olevan samaan aikaan hienostuneita, varmoja, linjakkaita ja voimakkaita. Hän toteaa lopuksi, että "Kaivannon alku on miltei pelottavan hyvä. Toivottavasti hän pystyy jatkamaan yhtä uljain tuloksin"¹²⁵. Seppo Syrjän töissä nähdään taas vuorostaan Toivosen vaikutteita, mutta ne katsotaan määrätietoisiksi ja voimakkaiksi omalta osaltaan. Veistäjä toteaa Syrjän teosten puolustavan hyvin paikkaansa tasokkaassa kokonaisuudessa. Värien voimakas soinnutus ja töistä näkyvä vakaa määrätietoisuus saavat kiitosta, vaikka arvostelija kokeekin töistä puuttuvan tarvittavaa omaperäisyyttä. Lopuksi Veistäjä luonnehtii Pentti Hartelinin maalaavan abstraktisti 'vaihtelevalla menestyksellä'¹²⁶. Hän näkee sinisessä ja keltaisessa sommitelmassa kiinteyttä, herkkyyttä ja ilmeikkyyttä sekä taitavaa pintajännityksen hallitsemista, mutta toteaa myös varsin kriittisesti 'Konepaja' -nimisen teoksen värinkäytön ja sommittelun teennäisyyden kielivän siitä, että työ on ollut taiteilijan kyvyille tässä vaiheessa liikaa.

20.9. mainitaan vielä näyttelyn olevan auki kahden päivän ajan. Lyhyessä uutisoinnissa kerrataan näyttelyssä olevat taiteilijat, teosten lukumäärät ja näyttelyn herättämä laaja kiinnostus (ilmeisesti jälleen tarkoittaen

123 Aamulehti 18.9.1958

124 Aamulehti 18.9.1958

125 Aamulehti 18.9.1958

126 Aamulehti 18.9.1958

ainakin tamperelaista taideyleisöä). Jo tiedossa olleiden kaupungin taidehankintojen oheen todetaan, että kaupungin kuvaamataidetoimikunta on esittänyt yhden lisäteoksen hankkimista kaupungin kokoelmiin Taisto Toivoselta, Gunnar Pohjolalta, Seppo Syrjältä ja Kimmo Kaivannolta. Samantapainen lyhyt muistutus näyttelystä on seuraavan päivän lehdessä otsikolla 'Tamperelainen taiteilijaseitsikko'. Edellä mainittujen perusasioiden lisäksi nimettömässä kirjoituksessa todetaan näyttelylle olevan tunnusomaista 'voima ja moderni ilmaisutapa'¹²⁷. Kuvituskuvana on valokuva Unto Hietasen teoksesta 'Kurjet lähtevät'. Kuvatekstin mukaan teoksessa on "lennokkaasti ja rytmillisesti ilmennetty lintujen lentoa"¹²⁸, ja sen todetaan lisäksi olevan tekijänsä päätyö. Kuvituskuva ja sen reprojaläki ovat jälleen valitettavan heikkotasoiset jotta teoksesta saisi parempaa kokonaiskäsitystä.

Aamulehden viimeisessä Ryhmä 7:n näyttelyä kommentoivassa lyhyessä nimettömässä kirjoituksessa mainitaan kaupungin vielä ostaneen näyttelyä lisää öljyvärimaalauksia (Toivosen 'Istunto', Kaivannon 'Kaktuksia', Pohjolan 'Kesäyö ja Syrjän 'Valtion metsää')¹²⁹. Mainitaan, että teokset edustavat hyvin tekijöidensä nykytuotantoa, ja että Seppo Syrjän teososto on kaupungin ensimmäinen hankinta kyseiseltä taiteilijalta kokoelmiinsa.

Taidenäyttelyksi, joka ei ollut laajuudeltaan samankaltainen kuin vaikkapa Taiteilijaseuran vuosinäyttelyt tai Serlachius-museon vierailevat näyttelyt, sai Ryhmä 7:n ajallisesti varsin lyhykäinen esiintyminen Kirjastotalolla huomattavassa määrin palstatilaa Aamulehdestä. Jo aiemmin paikallisen kuvataidekentän uusia tuulia seuranneet kirjoittajat 'Teikari' ja O. Veistäjä pyrkivät kumpikin mielestäni esittelemään näyttelyä mahdollisimman positiivisessa sävyssä. Kirjoituksista huokui tulevaisuuteen suuntautuva henki, jossa jäätiin ikään kuin odottamaan, mitä tämän jälkeen seuraisi. Itse näyttelyn sisällön modernistisuudesta oli vaikeahkoa päästä selville tämän tarkemmin näistä lähteistä. Koin, että useat taiteilijoista tasapainoilivat aiemmin paljon sivutun, jo perinteikkääksikin kuvailmaisiksi käyneen esittävän jälkikubismin ja varsin sisäistetyinkin ekspressiivisyyden tunnelmissa. Ehkä ansiokasta varsinkin Veistäjän kirjoituksessa oli nähdä eräänlainen odottava potentiaali, joka Kaivannon ja Pohjolan osalta oli alkamassa muototua ja lähivuosina lähtemässä uudenslaisille ilmaisullisille teille. En näe Ryhmä 7:n näyttelyä sellaisenaan erityisen radikaalina sisällöiltään, mutta kuitenkin merkittävänä linjanvetona ja yhtenä ensimmäisistä systemaattisista pyrkimyksistä saattaa paikallinen kuvantekeminen tavoitteiltaan paremmin linjaan sekä Helsingin ja Turun että kansainvälisemmän taiteentekemisen trendien kanssa.

127 Aamulehti 21.9.1958

128 Aamulehti 21.9.1958

129 Aamulehti 23.9.1958

5. Lopuksi

Kuten johdannossa totesin, alkuperäinen ajatukseni suorittaa vertailevaa tutkimusta siitä, miten Aamulehden kirjoittajat suhtautuivat tamperelaistaiteilijoiden modernistisiin pyrkimyksiin alkaen Ryhmä 7:n perustamisesta 1958 ja päättyen Venetsian biennaaliin 1968 koki radikaalin muutoksen covid-19 -virukseen liittyvien yhteiskunnallisten rajoitustoimenpiteiden sulkiessa mm. kirjastot ja estäen pääsystä Aamulehden mikrofilmiaineiston pariin. Lopullisesta tutkielmastani tuli ennemminkin toteavanluonteinen katsaus siihen, millaiset taidehistorialliset ja kansainväliset modernismin ilmiöt olivat keskeisiä vaikuttajia tamperelaisen taidekentän osittaisessa uudistumisessa 1950-luvun loppupuolelle tultaessa. Alaluvussa 3.2. kartoitin joitain tärkeimpiä väyliä, tapahtumia ja näyttelyitä joiden myötä sekä Suomen että Tampereen taidemaailmaan tuotiin ja omaksuttiin kansainvälisten taidesuuntausten vaikutteita. Pääkaupunkiseudun kulttuuritoiminnan merkittävän roolin ohella pyrin löytämään teemaan oleellisia paikallisia tamperelaisia yhtymäkohtia. Taustoittaakseni paikallista tamperelaista ilmapiiriä ja sen muutoksia kirjoitin lyhyehköjä luonnehdintoja Tampereen taitelijaseuran toiminnasta. En lähtenyt sivututkielman laajuuden puitteissa tekemään tarkempaa kartoitusta taiteilijaseuran modernistien henkilökohtaisista biografiaista, vaan pyrin esittelemään lukijakunnalle (pitäen siis mielessä sen, että tutkielmani tulisi myöhemmin vuonna 2020 muokkautumaan myös suppeammaksi, Taiteilijaseuran historiikissa julkaistavaksi artikkeliksi) nimiä ja tekijöitä, jotka ovat selkeimmin liitettävissä taiteen uudistumispyrkimyksiin Tampereen seudulla. Koin, että summittainen läpileikkaukseni 1950-luvun kulttuurikirjoittamisesta palvelee tutkielman yleissävyä ja sisältöjä sikäli, että se antaa jonkinlaisen yleisluontoisen kuvan niistä teemoista ja painotuksista, jotka olivat ajalle tyypillisiä. Covid-19 -rajoitteiden ja ajallisten ongelmien vuoksi päädyin vuosikymmenen mittaisen lehtikirjoitusmateriaalin analysoinnin sijaan tekemään alkuperäistä ajatusta aavistuksen perinpohjaisemman selonteon vuonna 1958 pidetystä Ryhmä 7:n yhteisnäyttelystä ja siihen liittyvistä artikkeleista. Alaluku 4.2.2. muodostui siis samanaikaisesti eräänlaiseksi välinäytökseksi tilanteessa, jossa modernismin vaikutteita alettiin hyödyntää tietoisemmin tamperelaisessa taidemaailmassa, sekä myös jonkinlaiseksi esinäytökseksi tulevan 1960-luvun modernismiä tapailevien tamperelaistaiteilijoiden kehityksestä. Tästä näkökulmavalinnasta ajateltuna olisi luonnollisesti ollut kiinnostavaa keskittyä kyseiseen näyttelyyn lehtikirjoitusten osalta laajemmin. Pelkän Aamulehden kirjoittamisen sijaan olisin voinut tutustua sekä muiden paikallisten lehtien (Tamperelainen, Kansan Uutiset) sekä mahdollisesti myös valtakunnallisten lehtien mahdolliseen kirjoitteluun ko. näyttelystä. Tällä tavoin eräänlaiseksi ainutkertaiseksi tamperelaistapahtumaksi jäänyt uudistumismielisten tekijöiden yhteisnäyttely olisi voinut kohota mielekkäämmäksi omaksi osiokseen tutkielman tarkastelukokonaisuudessa. Pyrin näilläkin resursseilla siihen ajatukseen, mutta käytettävissä olevan materiaalin vähäisyys salli toteutuksen vain rajallisissa puitteissa.

Viitteet

- Tampereen taiteilijaseura Ry., toim. 1961. *Tampereen taidetta ja taiteilijoita*. s.84. Tampere: Tampereen Kirjapaino Oy
- Kallio, Rakel., toim. 2006. *Dukaatti*. s.177. Helsinki: WSOY
- Home, Marko. 2017. ”24 maalausta sekunnissa – Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus 1960-luvun alussa.” s.7-9. *Tahiti vol 7.*, 3/2017. <https://tahiti.journal.fi/article/view/68921>
- Koskinen, Maija. 2019. ” Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin taidehallin näyttelyt 1928-1968.” s.94. *Tahiti vol 9.*, 1/2019. <https://tahiti.journal.fi/article/view/79917/40658>
- Koponen, Erkki. 1962 ”XXXI Biennaali.” s.114. *Taide-lehti* 3/1962. s. 114
- Valavuori, Olavi. 1962 ”XXXI Biennaali.” s.204. *Taide-lehti* 3/1962. s.204
- Vehmas, E.J. 1962. ”Venetsian biennaali tänä vuonna kesy.” s.12. Uusi Suomi no 173., 1.7.1962
- Kruskopf, Erik. 2010. s.52. *Valon rakentajat*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura

Lähteet

Painetut lähteet

- Arnasson, H.H. 1977. *A History of Modern Art*. London: Thames and Hudson
- Dabrowski, Margareta. 1985. *Contrasts of Form*. New York: The Museum of Modern Art
- Dempsey, Amy. 2002. *Moderni taide*. Helsinki: Otava
- Düchting, Hajo. 2000. *Kandinsky*. Köln: Taschen
- Essers, Volkmar. 1987. *Matisse*. Köln: Taschen
- Gombrich, E.H. 1995. *The Story of Art*. London, New York: Phaidon
- Grassi, Emily., toim. 2010. *19. vuosisadan taide*. Firenze: Scala Group S.p.A.
- Helin, Pekka. 1990. *Korvesta maailmalle - Tampereen taiteilijaseura 1920-1990*. Tampere: Tampereen taiteilijaseura
- Hess, Barbara. 2016. *Abstract expressionism*. Köln: Taschen
- Honour, Hugh ja Fleming, John. 1982. *A World History of Art*. London: MacMillan
- Ilmonen, Anneli., toim. 1979. *Tampere 200v taiteilijain kuvaamana*. Tampere: Tampereen taideyhdistys Ry
- Ilmonen, Anneli., toim. 1984. *Tampereen taidemuseo 50 vuotta*. Tampere: Tampereen taideyhdistys Ry
- Jaukkuri, Maaretta. 2011. *Modernismin pyörteissä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura
- Kallio, Rakel., toim. 2006. *Dukaatti*. Helsinki: WSOY
- Karjalainen, Tuula. 1990. *Uuden kuvan rakentajat*. Helsinki: WSOY
- Korona, K., Krohn, Alf ja Verho, Yrjö., toim. 1956. *Suomen Taide – vuosikirja 1955-1956*. Helsinki: WSOY
- Kruskopf, Erik. 2010. *Valon rakentajat*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura
- Linder, Marja-Liisa., toim. 1991. *Matti Petäjä*. Tampereen Taidemuseon julkaisuja 42. Tampere: Tampereen taidemuseo, Pirkanmaan aluetaidemuseo.

Melartin, Kirsti. Petäjä, Matti. Vuorikoski, Timo., toim. 1980. *Tampereen taiteilijaseura 1920-1980*. Tampere: Tampereen taiteilijaseura

Néret, Gilles. 2003. *Malevich*. Köln:Taschen

Niinivaara, Seppo. 1988. *Gabriel Engberg – näköala vuorelta*. Tampere: Tampereen taideyhdistys Ry

Ojanperä, Riitta. 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide*. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto

Pasanen, Kimmo. 2004. *Musta neliö – abstraktin taiteen salat*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide

Tampereen taiteilijaseura Ry, toim. 1961. *Tampereen taidetta ja taiteilijoita*. Tampere: Tampereen taiteilijaseura Ry

Tervo, Tuija. 2007. *Taiteen valo*. Helsinki: Fortumin taidesäätiö

Torniainen, Marja-Liisa. 2012. *Elämäntapana taide*. Tampere: Marja-Liisa Torniainen

Tyrkkö, Maarit., toim. 1982. *Kimmo Kaivanto*. Helsinki: Weilin+Göös

Valorinta, Riitta., toim. 1989. *Gunnar Pohjola*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 39

Lehtiartikkelit

Aamulehden artikkelit 1950, 1955, 1957 ja 1958

Kaivanto, Kimmo. 1968. ”Biennaali 68.” *Taide-lehti* 3/1968

Koponen, Erkki. 1962 ”XXXI Biennaali.” *Taide-lehti* 3/1962

Kunnas, Kirsi. 1960. ”ErikEnroth.” *Taide-lehti* 2/1960

Sarajas-Korte, Salme. 1966. ”Symbolismistä abstraktiin taiteeseen.” *Taide-lehti* 3/1966

Savolainen, Leena., Puokka, Jaakko., Ahlgrén Lauri. 1964. ”Biennaali XXXII – raportti Venetsiasta.” *Taide-lehti* 3/1964

Sievänen, Jaakko. 1964. ”Documenta III”. *Taide-lehti* 3/1964

Teikari. 1958. ”Seitsemän tamperelaista taiteilijaa yllättää.” *Aamulehti* 13.9.1958

Valavuori, Olavi. 1962 ”XXXI Biennaali.” *Taide-lehti* 3/1962

Vehmas, E.J. 1962. ”Venetsian biennaali tänä vuonna kesy.” *Uusi Suomi* no 173., 1.7.1962

Veistäjä, Olavi. 1958. ”Husan taidesalongin näyttely.” *Aamulehti* 26.1.1958

Veistäjä, Olavi. 1958. ”Voimalla seitsemän miehen.” *Aamulehti* 18.9.1958

Veistäjä, Olavi. ”Tamperelaista nykytaidetta.” *Aamulehti* 27.11. 1958

Painamattomat lähteet

Huhtamäki, Ulla. 2007. ”Heittäyty vapauteen”: avantgarde ja Kauko Lehtisen taiteen murros 1961-1965.”

Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle>

Sara, WP5. ”Nykytaiteen puolesta: Sara Hildénin ryhtymisen nykytaiteen keräilijäksi vuonna 1961- ARS61 Helsinki -näyttely”. Painamaton lähde, kansioista 'Ars61/Ars69/Ars74'. Sara Hildénin taidemuseon arkistot

Verkkojulkaisut

Home, Marko. 2017. ”24 maalausta sekunnissa – Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus 1960-luvun alussa.” *Tahiti vol 7.*, 3/2017. <https://tahiti.journal.fi/article/view/68921>

Koskinen, Maija. 2019. ”Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin taidehallin näyttelyt 1928-1968.” *Tahiti vol 9.*, 1/2019. <https://tahiti.journal.fi/article/view/79917/40658>

Ojanperä, Riitta. 2016. ”Crossing between textual, positioned and biographic.” The Challenges of Biographical Research in Art History Today.” *Taidehistoriallisia tutkimuksia 46 / Konsthistoriska studier / Studies in Art History*. Taidehistorian seura, verkkojulkaisu.
http://www.taidehistorianseura.fi/wp-content/uploads/2016/09/THT_46.pdf

Sainio, Venla. 2001. ”Veistäjä, Olavi (1908-1988).” *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Julkaistu 6.9.2001.
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1674>