

Katkemallista kirjoitusta maalausten pinnalla

Informalistinen taide ja kuvitelma universaalikielestä

Ville Lukkarinen

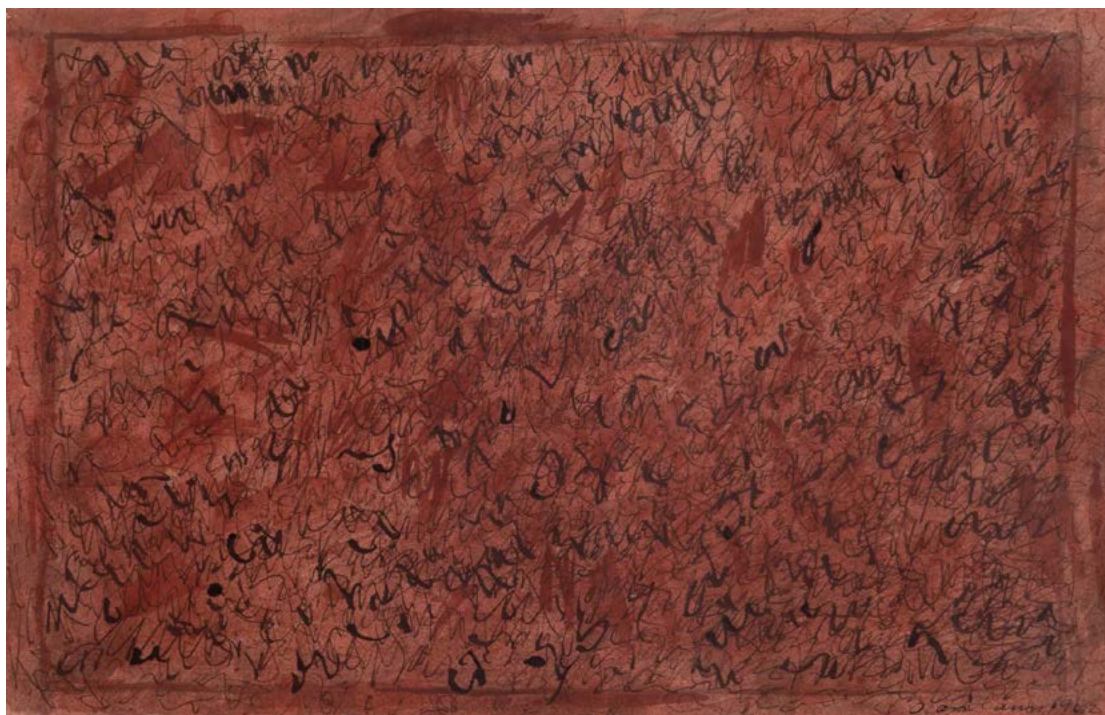
doi.org/10.23995/tht.131902



Toisen maailmansodan jälkeisen eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisen taiteen suuntauksen, jota yleisimmin kutsutaan nimillä abstrakti ekspressionismi ja informalismi, maalauksista voi silloin tällöin löytää omanlaistaan kirjoitusta: hieroglyfien ja kuvakirjoituksen kaltaisia merkkejä ja lukukelvotonta käsiala-kirjoitusta. Aikalaiskatsauksissa ilmiö tunnistetaan, mutta sitä analysoidaan hämmästyttävän niukasti myös myöhemmissä tutkimuksissa. Informalismia luonnehditaan spontaanin itseilmaisun, puhtaan elekielen ja prosessuaalisen toteutuksen taiteeksi. Ajatus sanallisesta kommunikaatiosta vaikuttaisi siis sopivan tähän huonosti. Artikkelissa kysytään, mistä innostus abstrahoituihin merkkeihin oli peräisin, ja mitä niillä ajettiin takaa. Analysoin lukuisten taiteilijoiden kirjallisia ilmauksia ja erityisesti suomalaisen Ahti Lavosen maalauksia. Tuloksena esitän, että toisen maailmansodan jälkeisessä maailmantilanteessa innostuttiin abstraktin taiteen yleismaailmallisen ymmärrettävyyden ohella taideteokseen upotettavasta poeettisesta kirjoituksesta, jonka tehtävä oli välittää maailmalle jotakin konventionaalaisella kielellä ilmaisematonta, kaikille kulttuuripiireille ymmärrettävää merkityksellistä sisältöä "täydellisen kielen" periaatteen mukaisesti. Tämän aatehistoriallisen analyysin ohella pyrin artikkelin lopussa erittelemään "kuvamerkkikielen" semiotiikkaa.

Avainsanat: informalismi, abstrakti ekspressionismi, tashismi, kirjainmerkit, kuvakirjoitus, aseeminen kirjoitus, merkki, ideografi, kalligrafia, graffiti, täydellinen kieli, universaalikieli, poeettinen kieli, automaattikirjoitus, kirjoituksenkaltaisuus, alkuperäisyys, okkultismi, Ahti Lavonen, Olavi Lanu





Kuva 1. Olavi Lanu, *Kirjoitusta III*, 1962. Tussi paperille, 31 x 48 cm. Malvan taidekokoelma, LTMA-518. Lahden visuaalisten taiteiden museo Malva. Kuva: Tiina Rekola, kaikki oikeudet pidätetään.

Kirjainmerkkejä

1900-luvun modernistisissa maalauksissa esiintyy silloin tällöin kokonaisia sanoja, sanan osia tai yksittäisiä kirjaimia. Ensimmäiseksi tulevat mieleen Pablo Picasson ja Georges Braquen 1910-luvulla askartelemat kollaasit. Toisen maailmansodan jälkeisen eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisen¹ taiteen suuntauksen, jota kutsutaan nimillä abstrakti ekspressionismi, informalismi, tashismi ja lyyrinen abstraktismi, maalauksista voi silloin tällöin löytää aivan omanlaistaan kirjoitusta: hieroglyfien ja kuvakirjoituksen kaltaisia merkkejä, lukukelvotonta käsialakirjoitusta sekä muita vielä epämääräisemmin kirjoituksen

1 Yhdysvalloissa tietty kansallinen asenne on pyrkinyt korostamaan sikäläisen abstraktin ekspressionismin pesäeroa eurooppalaisesta informalismista, vaikka molempien juuret ovatkin pitkälti eurooppalaisperäisessä surrealismissa. Oman aikakautensa eurooppalaisessa kirjoittelussa eurooppalaista informalismia ja yhdysvaltalaista abstraktia ekspressionismia käsiteltiin yhteneväisinä ja toisiaan ruokkivina suuntauksina. Näin ollen niitä ei tässäkin artikkelissa erotella toisistaan. Toisaalta käsitän tässä yhteydessä nämä suuntaukset mahdollisimman laveasti.

tai kirjaimet mieleentuoivia fragmentaarisia merkintöjä. Aikalaiset totesivat ”aiheen olevan nyt ilmassa”² 1940–1960-lukujen aikalaistutkimuksissa ilmiö tunnistetaan, mutta sitä analysoidaan hämmästyttävän niukasti myös myöhemmissä tutkimuksissa. Informalismia luonnehditaan spontaanin itseilmaisun, puhtaan elekielen ja prosessuaalisen toteutuksen taiteeksi.³ Ajatus sanallisesta kommunikaatiosta vaikuttaisi sopivan tähän huonosti. Mistä innostus abstrahoituihin

2 Francine C. Legrand, ”Peinture et écriture,” *Quadrum XIII* (1962), 5; Dietrich Mahlow, ”Vorwort,” im *Schrift und Bild*, Hrsg. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963), 6.

3 Ks. Aldo Pellegrini, *New Tendencies in Art* (New York: Crown Publishers, 1966), 65; Christoph Zuschlag, ”Gestus als Symbol: Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei,” im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, Hrsg. Heinz Althöfer (Dortmund: Museum am Ostwall, 2002), 76–77; Rolf Wedewer, ”Massons Bezug zur Kalligrafie,” im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, Hrsg. Heinz Althöfer (Dortmund: Museum am Ostwall, 2002), 348–349; Rolf Wedewer, *Die Malerei des Informel: Weltverlust und Ich-Behauptung* (München & Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007), 15–47, 182, 258.

merkkeihin oli peräisin, ja mitä sillä ajettiin takaa?

Suomalaisessa 1960-luvun taidekirjoittelussa kirjoitusmerkit tulivat harvoin esille, vaikka aiheesta oltiin tietoisia. Esimerkiksi Erik Kruskopf kirjoitti 1961 *Taide*-lehteen artikkelin *Kuvamerkin maailma*, jossa hän totesi, että ”moderneimman kuvataiteen estetiikasta puhuttaessa toistuu usein sana ’merkki’”. Laajassa esseessään hän kirjoitti kuitenkin melko yleisesti kuvallisen esittämisen eri muodoista, eikä suinkaan kirjoitusmerkeistä.⁴ Lehden 1960-luvun teoskuvista voi nähdä, että ”kirjainmerkkimaalauksiksi” arvioitavia teoksia tekivät ainakin Taisto Ahtola, Erkki Heikkilä, Reino Hietanen, Kimmo Kaivanto, Olavi Lanu, Ahti Lavonen, Kauko Lehtinen ja Antti Vuori. Tähän joukkoon on syytä lisätä Rolf Sandqvist. Osan kohdalla näyttäisi olleen kyse satunnaisista kokeiluista. Ahti Lavonen näyttäytyy tässä artikkelissa tärkeänä esimerkkitapauksena. Osa hänen tuotannostaan liittyy aiheeseen aivan elimellisesti. Lisäksi häneltä löytyy joitakin lyhyitä kirjallisia kommentteja.

Lavosen 1960-luvun alkupuolen tuotannossa on lukuisia teoksia, joissa on monenlaista kirjoitukseen viittaavaa kuviointia. Ikään kuin jonkinlaisena julistuksena tälle suuntaukselle on Venetsian biennaalissa 1962 esillä ollut *Merkit* (1961, yksityiskokoelma). Se muistuttaa kerroksellista, patinoitunutta seinäpintaa, jonka keskellä olevaa hiekanväristä – mitä ilmeisimmin hiekkaa sisältävää – keskusaluetta jäsentää nuolenpääkirjoituksen kaltainen merkkikuvio kuin jonkinlaisena muinaisena sinettimerkinä. Maalauksen *Punaiset korosteet* (1965, AmosRex) pintaa kuvioi runsas määrä erilaisia merkkejä, kirjaimia ja epätarkempia painanteita. (Kuvat

4 Erik Kruskopf, ”Kuvamerkin maailma,” *Taide*, nro. 2 (1961), 66, 69; ks. myös E. J. Vehmas, ”Kubismista informalismiin: Nykyhetken maalauksen historiaa ja tyylipiirteitä,” *Suomen Taide 1960* (Helsinki: Suomen taiteilijaseura, 1960), 62; L-G Nordström, ”Merkin magia: Huomioita Amerikan taide-elämästä,” *Taide*, nro. 1 (1961), 19.

2 ja 3.) Näyttävin vastaavantyyppinen teos on viisi metriä leveä *Kaksi kirjettä* (1965, Helsingin kaupungin taidemuseo), jonka pinta on täynnä sinettimäisiä hieroglyfejä. Myös kiiltävän kullanhöhtöinen veistos *Abstraktio auringolle* (1967, AmosRex) näyttäytyy kolmiulotteisena logogrammina amerikkalaisen David Smithin toteemien hengessä. Lavonen teki vuoden 1963 tienoilla myös ison joukon piirustuksia, jotka viittaavat tekniikaltaan Itä-Aasian kalligrafisiin tussipiirroksiin. Ne rakentuvat dynaamisen elemaalauksen ja merkkikirjoitusta lähenevän kuvioinnin varaan. (Kuva 4.) Myös osassa Lavosen 1960-luvun alun kirjankansia ja näyttelykutsuja tapaa samantyyppistä kuvamerkkikieltä.

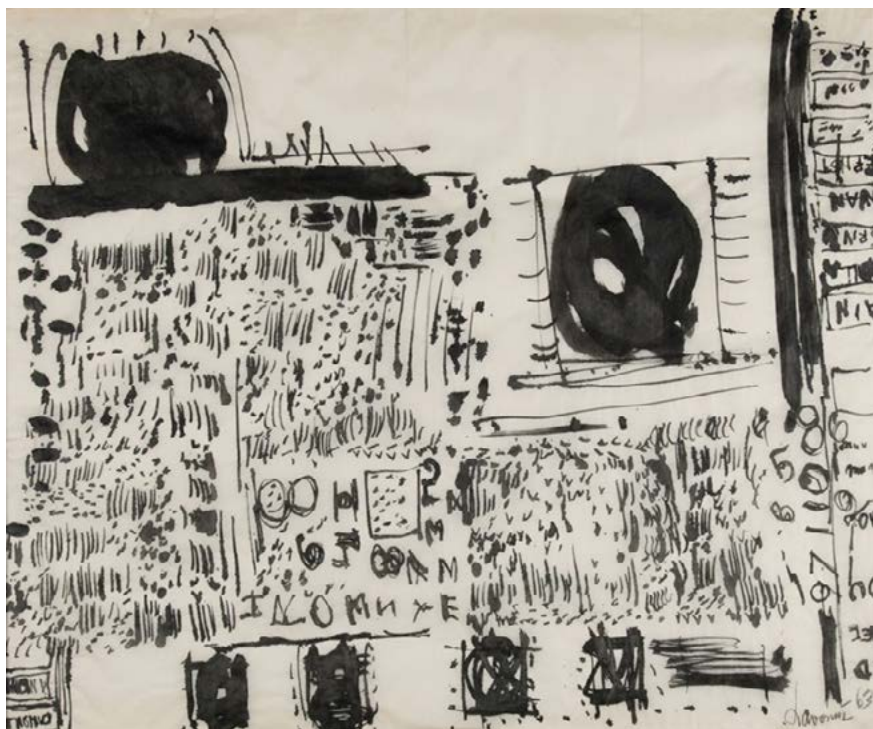
Lavonen itse jakoi informalismin kahteen suuntaukseen, elemaalaukseen ja materiaalisuutta korostavaan suuntaukseen, ja myöhemmät tutkijat lukevat hänet jälkimmäiseen suuntaukseen kuuluvaksi. Tällöin kiinnostus merkeistä, kirjoituksesta ja kalligrafiasta helposti unohtuu.⁵ Lavosen itse kirjoittamissa artikkeleissa ja esseissä kuvitteellinen kirjoitus sekä kirjoitusmerkit tulevat esiin muutaman harvan kerran. Hän mainitsi keskeisen kansainvälisen ”merkkitaiteilijan” Giuseppe Capogrossin 1966 artikkelissaan *Abstraktin taiteen muotokäsitteitä*. Sen ohessa

5 Liisa Lindgren, ”Menneisyydellä ei voi korvata nykyisyyttä: Ahti Lavonen ja modernismin velvoite,” teoksessa *Ahti Lavonen*, toim. Liisa Lindgren (Helsinki: Helsingin Taidehalli, 2004), 8; Riitta Ojanperä, ”Kirjas ja valoisa aika: Ahti Lavosen taidekäsitteistä 1960-luvulla,” teoksessa *Kirjoituksia taiteesta 2: Kuvataidekriitikoita, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*, toim. Hanna-Leena Paloposki & Ulla Vihanta (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 109; Ahti Lavonen: aikansa haastaja. Kirjoituksia vuosilta 1958–1970, toim. Liisa Lindgren (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2002), 49. Lindgren mainitsee kuitenkin: ”Lavosen kuvataiteilijan ja kirjoittajan ote yhdistyi oivaltavalla tavalla eräänlaiseksi spontaaniksi kuvakirjoitukseksi ja tuotti tälläisen kalligrafisesti viritettyneen informalismin ehkä hienoimmat tulokset.” Ks. Liisa Lindgren, ”Ahti Lavonen ja taiteilijan kaksi minää,” teoksessa Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 19; ks. myös Erik Kruskopf, ”Informalisti – vai eikö sittenkään?” teoksessa *Ahti Lavonen & Maija Lavonen: Yhteisiä ajatuksia*, toim. Maria Didrichsen (Helsinki: Didrichsenin taidemuseo, 2018), 22.



Kuvat 2. ja 3. Ahti Lavonen, *Punaiset korosteet*, 1965. Öljyväri kankaalle, 150 x 150 cm. Föreningen Konstsamfundetin kokoelmat/Amos Rex. Kuva: Amos Rexin arkisto, kaikki oikeudet pidätetään. Alhaalla yksityiskohta samasta teoksesta. Kuva: Ville Lukkarinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Kuva 4. Ahti Lavonen, *Tussipiirustus*, 1963. Tussi paperille, 57 x 70 cm. Föreningen Konstsamfundetin kokoelmat/Amos Rex. Kuva: Amos Rexin arkisto, kaikki oikeudet pidätetään.



on hyvin luonnosmainen tussipiirustus, jossa Lavonen jäljitteli Capogrossille luonteenomaista €-merkkiä.⁶ Kirjoitusmerkkien integrointi maalaustaiteeseen oli siis hänelle tuttu asia.

Aivan elämänsä loppupuolella 1969–1970 antamassaan haastattelussa Lavonen puhui ”kirjainstruktuureista”. Hän vaikuttaisi tässä tarkoittaneen kuitenkin nimenomaan aakkoston kirjaimia ja niiden käyttöä maalaustaiteessa. Hän sanoi toisaalta olleensa 1960-luvun alussa kiinnostunut ”fonetiikan ja maalaustaiteen yhteydestä”. Hän mainitsi teoksensa *Avaruuden sähkötystä* (1963, Taidekoti Kirpilä) tämän suuntauksen päätyöksi.⁷ Tämä viittaa siihen, että hän tulkitisi fonetiikan laajasti, eikä vain ääntöopiksi. Näin lausuma kertoisi laajemmastakin kiinnostuksesta kieleen ja kirjoitukseen kuvataiteen elementtinä. Maalauksessa *Avaruuden sähkötystä* (kuvat 5 ja 6) voi tunnistaa latinalaisen aakkoston kirjaimia, mutta osa niistä on nurinpäin, ja joukossa on

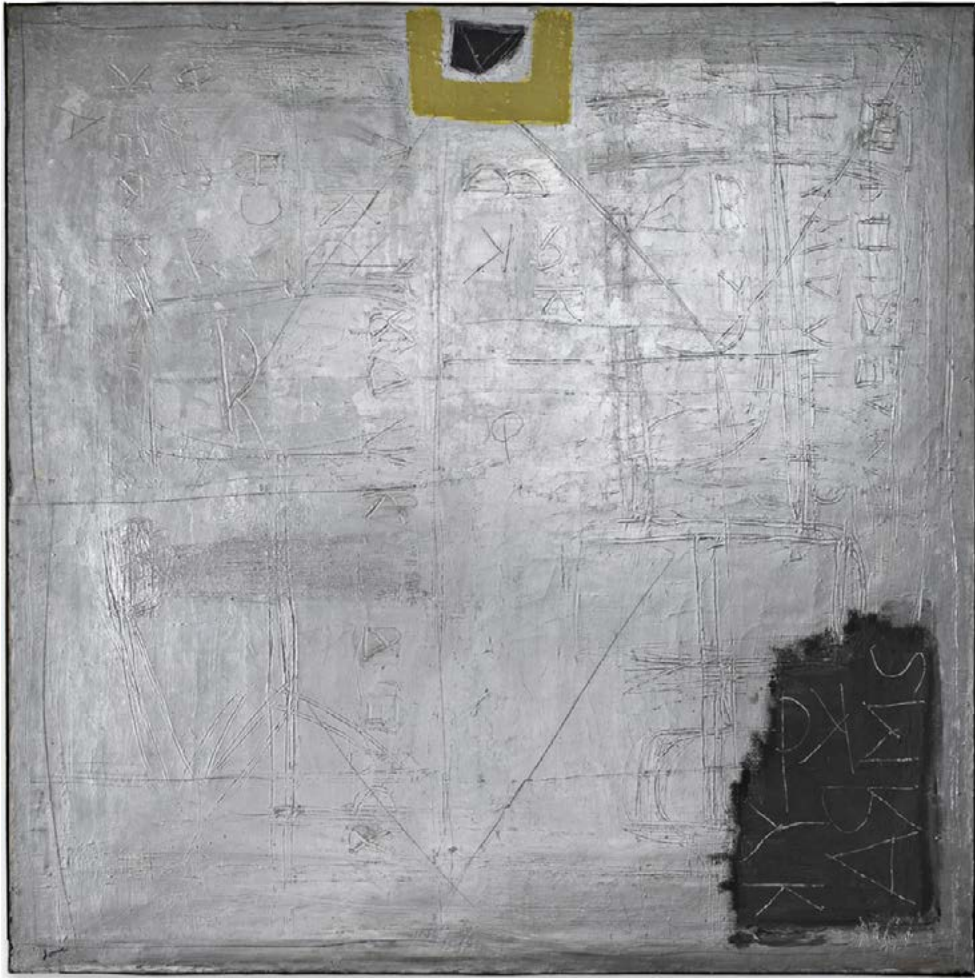
myös kreikkalaisen aakkoston tyyppisiä kirjainmerkkejä. Yleisvaikutelmaksi jää ikään kuin katsoisi eräänlaista kvasi-aakkosellista merkistöä.

1940–1960-lukujen informalismiin ja abstraktiin ekspressionismiin yhdistettävien kansainvälisten taiteilijoiden joukosta voi haarukoida useita, jotka harrastivat – toiset johdonmukaisemmin, toiset vain ajoittain – kirjainmerkkejä tai jonkinlaista kirjoituksenkaltaisuutta maalauksissaan sekä joskus harvoin veistoksissaan.⁸ Taiteilijat myös kirjoittivat silloin tällöin maalauksissa käytettävästä kirjoituksesta ja kirjainmerkeistä. Tunnetuin lienee Barnett

6 Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 87–90. Muilta mainituilta suomalaistaiteilijoilta en ole löytänyt kommentointia tämän aiheen tiimoilta.

7 Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 100–101.

8 Olen tavannut teoksia ainakin seuraavilta tekijöiltä: Alfred Alcopley, Pierre Alechinsky, Willi Baumeister, Julius Bissier, Roger Bissière, Giuseppe Capogrossi, Camille Bryen, Karlfriedrich Claus, Jean Degottex, Christian Dotremont, Jean Dubuffet, John Forrester, Adolph Gottlieb, Réne Guiette, Brion Gysin, Simon Hantaï, Hans Hartung, Gerhard Hoehme, Franz Kline, René Laubiès, Guido Llinás, Morris Louis, André Masson, Georges Mathieu, Roberto Matta, Henri Michaux, Robert Motherwell, Robert W. Mumford, Georges Noël, Jackson Pollock, Mario Sironi, David Smith, K. R. H. Sonderborg, Pierre Soulages, Pierre Tal Coat, Antoni Tàpies, Mark Tobey, Walker-Bradley Tomlin, Cy Twombly, Theodor Werner ja Ulfert Wilke.



Kuvat 5 ja 6. Ahti Lavonen, *Avaruuden sähkötystä*. Sekatekniikka kankaalle, 190 x 190 cm. Taidekoti Kirpilä / Suomen Kulttuurirahasto. Kuva: Rauno Träskelin, kaikki oikeudet pidätetään. Alhaalla yksityiskohta samasta teoksesta. Kuva: Ville Lukkarinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Newmanin näyttelyluetteloteksti *The Ideographic Picture* (1947).⁹ Hän esitteli muissakin kirjoituksissaan ideografeiksi¹⁰ nimittämien-
sä merkkien käyttöä kuvataiteessa. Laajimmin kirjainmerkkien luonnetta pohti kuitenkin Henri Michaux. Hän piti outona, että merkit ovat tulleet kuvataiteeseen, vaikka hän itse oli suuntauksen keskeinen edustaja. Itsensä lisäksi hän mainitsi nimeltä ainoastaan Capogrossin ja Georges Mathieun.¹¹



Kuva 7. Mark Tobey, *Muotojen lento*, 1966. Litografia, 47 x 67,5 cm. Sara Hildénin säätiö. Kuva: Jussi Koivunen / Sara Hildénin taidemuseo, kaikki oikeudet pidätetään.

9 Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1990), 107–108.

10 Periaatteessa ideografi tai ideogrammi on kuvallinen merkki, jonka sisältö on jokin käsite (esimerkiksi leijonan kuva merkitsemässä rohkeutta, mutta myös esimerkiksi § merkitsemässä pykälää). Piktografi tai piktogrammi on kuvallinen merkki, joka muistuttaa sisältöään (esimerkiksi kuva vuorosta merkitsee vuotta). Puhutaan myös logogrammeista eli yksittäistä sanaa merkitsevistä kuvamerkeistä ja fonogrammeista, foneettisista merkeistä, jotka tarkoittavat jotakin äännettä. Rajat merkityyppien välillä ovat kuitenkin häilyviä ja osin tulkinnanvaraisia.

11 Henri Michaux, *Oeuvres complètes: 2*. (Paris: Gallimard, 2001), 429–430.



Kuva 8. Roberto Matta, *Herjaus*, 1965. Viivasyövytys, 76 x 49 cm. Sara Hildénin säätiö. Kuva: Jussi Koivunen / Sara Hildénin taidemuseo, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 9. Brion Gysin, *Marrakech*, [1960-luku]. Tussi paperille, 29,5 x 20,5 cm. Kuva: WikiArt, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 10. Henri Michaux, *Nimetön, s.a.* Litografia, 45 x 35 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Ville Lukkarinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Innoittajana etäiset kulttuurit

Taidehistorioitsija ja kriitikko E. J. Vehmas tiesi kertoa Venetsian biennaalista vuonna 1960 palattuaan, että ”nykyään tutkitaan kivikautisia kalliopiirustuksia” ja ”toinen vanha perinne on Kiinan taide ja erityisesti kalligrafia, joka on pitkälle viljeltyä merkkien taidetta”.¹² Kuvamerkkien ja kirjoituksen kaltaisen viivaston käytön taustalla voikin nähdä innostuksen Itä-Aasian – Kiinan ja Japanin – tussimaalauksen ja kalligrafian traditioon samoin kuin kiinnostuksen surrealistien automaattikirjoitukseen. Sekä eurooppalaiset että yhdysvaltalaiset taiteilijat kiinnostuivat myös arkaaisten kulttuurien kirjoitusjärjestelmistä sekä esihistoriallisista kohteista löytyvistä kuvamerkeistä. Yhdysvaltaistaiteilijoiden

erikoisuus oli suuri innostus oman mantereen alkuperäiskansojen kuvakirjoituksista. André Masson ja Joan Miró onnistuivat puolestaan siirtämään automaattikirjoituksen ilmaisutapaa kuvataiteeseen jo 1920-luvun töissään. Molemmat taiteilijat toimivat kuitenkin aktiivisesti vielä sodan jälkeenkin. Miró kehitti 1920–1940-luvuilla maalaustensa elementeiksi tietynlaisen kuvamerkistön. Hänen käyttämänsä piktogrammit, ideogrammit, musikaalisen notaation kaltaiset merkit, kirjaimet ja numerot perustuivat ennen kaikkea Espanjasta löydettyihin esihistoriallisiin kalliopiirroksiin sekä luolamaalauksen kuvamerkkeihin.¹³ Mirólla oli tärkeä vaikutus amerikkalaiseen abstraktiin ekspressionismiin ja Euroopassa erityisesti Antoni Tàpiesiin.

12 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 60.

13 Ks. Sidra Stich, *Joan Miró: The Development of a Sign Language* (St. Louis: Washington University, 1980), 18.



Kuva 11. Antoni Tàpies, *Hieroglyphen*, 1958. Lähde: Platschek, Hans. *Neue Figurationen. Aus der Werkstatt der heutigen Malerei*. München: R.Piper & Co., 1959, kaikki oikeudet pidätetään.

Informalistitaiteilijoiden kirjainmerkkiharrastus liittyykin laajempaan kiinnostukseen sekä maantieteellisesti että ajallisesti etäisistä – ”toisetta” edustavista – kulttuureista, jotka toimivat vaihtoehtona ja vastareaktionä modernin länsimaisen yhteiskunnan materialismille ja sen

synnyttämälle vieraantuneisuuden tunteelle.¹⁴ Alkuperäisinä ja autenttisinä pidettyjen kulttuurien ajateltiin paljastavan jotakin universaalisti perusinhimillistä, jota moderni edistys ei ollut onnistunut tuhoamaan. Taiteilijat ajattelivat modernin ihmisen vastaavan edelleen perusluonteeltaan täysin ”primitiivistä ihmistä”. Näin myös ”primitiivisten taiteiden” (kuten aikalaiskäsite kuului) oletettiin ilmaisevan keskeisiä totuuksia yleisinhimillisestä kokemuksesta yleispätevällä kielellä.¹⁵ Myös Venetsian näyttelystä 1960 pällannut Vehmas osasi korostaa, että ”perusihminen on muuttumaton ja osa universaalista luontoa”. Hän summasi näkemänsä: ”Tavoit-

- 14 Wedever, *Die Malerei des Informel*, 45–47; Michael Leja, “Pollock and Informal,” in *Die Informellen von Pollock bis Schumacher: The Informal Artists from Pollock to Schumacher*, ed. Susanne Anna (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999), 102–103; Timothy Clark, “Jackson Pollock’s Abstraction,” in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed. Serge Guilbaut (Cambridge: The MIT Press, 1990), 178–179; Helen Westgeest, “Zen und Nicht-Zen: Zen und die westliche Kunst,” in *Zen und die westliche Kunst*, Hrsg. Hans Günter Golinski & Sepp Hiekisch-Picard (Köln: Wienand, 2000), 61–64, 109; Barbara Rose, “Japanese Calligraphy and American Abstract Expressionism,” in *Words in Motion: Modern Japanese Calligraphy* (Tokyo: Yomiuri Shimbun, 1984), 38; David Craven, “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation,” *Art History*, No. 1 (1990), 72–99.
- 15 Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven: Yale University Press, 1993), 49–120; W. Jackson Rushing, “Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism,” in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, eds. Maurice Tuckman & Judi Freeman (New York: Abbeville Press, 1986), 273; Kirk Varnedoe, “Abstract Expressionism,” in *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern: 2*, ed. William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1988), 615–616, 623, 627, 652–653; Jack Flam & Miriam Deutsch, eds. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003), 259; Rose, “Japanese Calligraphy”, 41–42; Stephen Polcari, “Jackson Pollock et le chamanisme,” dans *Jackson Pollock et le chamanisme*, ed. Marc Rastellini (Paris: Pinacothèque de Paris, 2008), 12–16; Evan Maurer, “Adolph Gottlieb: Pictographs and Primitivism,” in *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, ed. Lawrence Alloway (New York: Hudson Hills Press, 1994), 33; Westgeest, “Zen und Nicht-Zen,” 82, 109; Wedewer, *Die Malerei des Informel*, 46–47.

teena on jotakin primääristä, alkuolevaista, sillä samoin kuin etsitään kaiken pohjalla olevaa perusihmistä, samoin koetaan päästä käsiksi alkuluontoon.”¹⁶ Tämä ajatussiirtymä tapahtui tuohon aikaan luontevasti jungilaisen pseudotieteellisen näkemyksen tuella. Carl Gustav Jung näyttäytyykin yllättävän monen eurooppalaisen ja amerikkalaisen taiteilijan ajatuskulkujen taustalla. Taiteilijoiden ajatus oli, että nimenomaan jungilaisittain arkkityyppisten kuvastojensa kautta ”primitiiviset” taiteet heijastavat ihmisen pohjimmaista, autenttista tietoisuutta ja välittävät tätä kautta ajattomia totuuksia.¹⁷ Antoni Tàpies puhui täysin jungilaisin käsittein vielä 1980-luvulla tehdyssä haastattelussa. Hän näki arkkityypit symboleina, jotka toistuvat lakkaamatta kaikkina aikakausina ja kaikissa kulttuureissa, koska ne ovat meidän kollektiivisen alitajuntamme tuotosta.¹⁸

Kasselin *Documenta*-näyttely 1959 oli maailmansodan jälkeisen länsimaisen taiteen suuri-suuntainen katselmus. Werner Haftmann totesi näyttelykirjan pääartikkelissa, että vuosi 1945 oli ollut ”kohtalon vuosi”. Hän julisti modernin taiteen kantavaksi voimaksi uusille maailmanlaajuisille suhteille. Hän kirjoitti painokkaasti uuden alun tarpeesta, maailmankulttuurin ja modernin taiteen universaalisuudesta sekä välittömän kommunikaation tärkeydestä: ”[Kansojen välinen] yhteisymmärrys on saatu sellaiseen kielelliseen muotoon, joka mahdollistaa välittömän kommunikaation. Se voi toimia ensimmäisenä merkkitapauksena yleisinhimil-

liselle kulttuurille” (*Menschheitskultur*).¹⁹ Onkin luontevaa, että tilanteessa, jossa kaikki oli aloitettava alusta, ja kansojen oli syytä ymmärtää toisiaan, sekä alkuun paluun että universaalin maailmankulttuurin ajatukset olivat paljon esillä. Niille siis etsittiin luontevaa pohjaa ajallisesti ja maantieteellisesti etäisistä – idealisoiden nähdystä – kulttuureista.

Välittömän kommunikaation tavoittelu

Maailmansodan jälkeisessä tilanteessa korostui kommunikaatioyhteyden tärkeys. Tarkastelemani taiteilijat haaveilivat Euroopassa ja Yhdysvalloissa ideaalisesta taiteellisesta kielestä, joka olisi välittömämpi ja suurempi kuin tavanomainen kieleemme. Barnett Newman (1948) julisti New York School -taiteilijoiden periaatteita: ”Kuva [teos], jonka me tuotamme, on ilmestyksen itsensä selvä (*self-evident*) kuva, todellinen ja konkreettinen, jonka voi ymmärtää kuka tahansa, joka katsoo sitä ilman [länsimaisen taiteen] historian nostalgisia laseja.”²⁰ Hän uskoi ”luonnolliseen kommunikaation muotoon ilman keinotekoisien retoriikan välitystä.”²¹ Vuonna 1947 hän siteerasi ideografin määritelmää, jonka mukaan se ”ilmaisee ajatukset suoraan (*representing ideas directly*) eikä niiden nimien välityksellä”. Kautta 1940-luvun kirjoitusten Newman korosti kansojen yhteyttä ilmauksilla ”*link between all human beings*”, ”*interhuman unity*”, ”*intercultural community*”, ”*friendship*”.²²

Henri Michaux oli hyvin tyytymätön konventiionaalisen kielen ilmaisukykyyn. Hän halusi löytää uudelleen alkuperäisen ”poettisen” kielen, joka

16 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 46, 54.

17 Ks. esim. Leja, *Reframing Abstract Expressionism*, 121–202; Westgeest, ”Zen und Nicht-Zen,” 82, 109; Polcari, ”Jackson Pollock et le chamanisme,” 12, 37; Varnedoe, ”Abstract Expressionism,” 615–619; Rushing, ”Ritual and Myth,” 273–275.

18 Barbara Catoir, *Conversations Antoni Tàpies. Précedées d'une introduction à son oeuvre* (Paris: Editions Cercle d'art, 1987), 73–74, 94; ks. myös Antoni Tàpies, *La pratique de l'art* (Paris: Gallimard, 1974), 227–228.

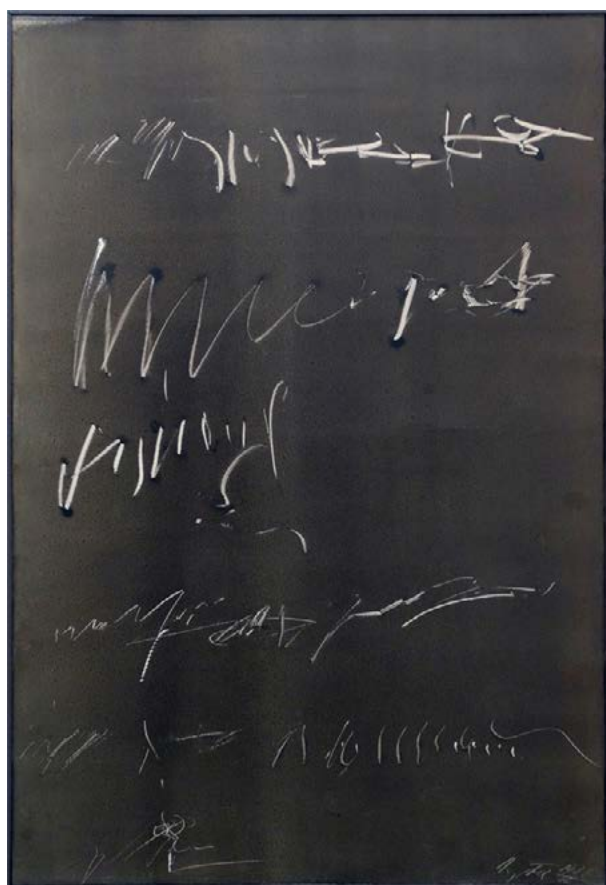
19 Werner Haftmann, ”Einführung: Malerei nach 1945,” im *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Band 1: Malerei* (Köln: Verlag DuMont, 1959), 14–15. E. J. Vehmas summaa Haftmannin hyvin samansisältöistä avajaispuhetta, jota hän on kaikesta päätellen ollut kuuntelemassa. Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 59.

20 Newman, *Selected Writings and Interviews*, 173.

21 Ibid. 90.

22 Ibid. 62, 63, 64, 72, 170.

olisi yhtä aikaa universaali ja henkilökohtainen. Hän kehitti kieltä, jota nimitti ”palasiksi universaalista ideografisesta kielestä”.²³ Monien muidenkin tarkastelemiensa taiteilijoiden kirjoituksista voi löytää pohdintaa, jossa käytetään ilmauksia kuten ”kuvia, jotka ovat heti ymmärrettävissä kenelle tahansa” ja ”kuvia, jotka välittyvät suoraan” (Adolph Gottlieb ja Mark Rothko),²⁴ ”universaali symboli” (Julius Bissier ja Antoni Tàpies),²⁵ ”automaattisesti muodostunut [kuva] kieli” (Mark Tobey),²⁶ katsojaan ”suoraan vaikuttavat” merkit (Joan Miró),²⁷ ”äärimmäinen merkki” (Simon Hantaï),²⁸ ”maalauksen kirjainmerkit ovat välittömämpää ja suorempaa kieltä kuin sanojen kieli” (Jean Dubuffet),²⁹ ”merkissä on yhtäaikaaisesti lähtökohdat myöhempään kirjoitustaitoon ja kuvaan, se on suorin ilmaisutapa, sillä alussa oli merkki” (Willi Baumeister),³⁰ ”ennen kuin aakkosen kirjaimet muodostivat sanoja, niiden on täytyntä olla symboleja, jotka tekivät kohteistaan todellisia” (David Smith).³¹ Sekä Kasselin *Documentassa* (1959) että Venetsi-



Kuva 12. Jean Degottex, *Écriture IX*, 1962. Öljyväri kankaalle, 32,2 x 46,7 cm. Kuva: Photo12 / Ann Ronan Picture Library, kaikki oikeudet pidätetään. Lähde: Alamy Stock Photo.

- 23 Margaret Rigaud-Drayton, *Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign* (Oxford: Clarendon Press, 2005), erit. 59–83, 137–161.
- 24 Flam & Deutsch, *Primitivism and Twentieth-Century Art*, 172–174.
- 25 Isabel Herda & Anna Hagdorn, Hrsg. *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018), 107; Démosthènes Davetas, *Antoni Tàpies: Écriture poétique et langage plastique, tome 2* (Paris: Au même titre, 2000), 89, ks. myös 43–44, 63.
- 26 Bert Winther-Tamaki, ”Mark Tobey, White Writing for a Janus-faced America,” *Word & Image vol. 13*, No. 1 (1997), 86.
- 27 Stich, *Joan Miró*, 45, 60 (viite 2).
- 28 Jan-Gunnar Sjölin, ”Writing the Painting: Materials for a Study of Simon Hantaï’s Work 1953–1959,” *Konsthistorisk tidskrift*, häfte 2 (2001), 148.
- 29 Flam & Deutsch, *Primitivism and Twentieth-Century Art*, 292–298.
- 30 Ina Conzen-Meairs, ”Der Weg der Sonnenhelden: Zur Symbolik von Baumeisters mythologischen Illustrationen,” im *Willi Baumeister: Zeichnungen, Gouachen, Collagen* (Stuttgart: Edition Cantz, 1989), 156.
- 31 Cleve Gray, ed. *David Smith by David Smith* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968), 73.

an biennaalissa (1960) käynyt E. J. Vehmaskin oli oppinut ”tashisteista” ja ”informalisteista”: ”He pyrkivät välittömään ja suoraan ilmaisuun, jonka katsoja saattoi omaksua heti ilman enempää syventymistä.”³²

Ranskalainen Jean Degottex kertoi omista periaatteistaan vuonna 1960 saksaksi julkaistussa haastattelussa: ”Etsi uutta kieltä, lähde liikkeelle spontaanista elekirjoituksesta, joka syntyy alitajunnassa. Tutki myös vanhojen kirjoitusten (erityisesti kiinalaisten) eleiden ja liikkeiden symbolisia ja konkreettisia arvoja. Etsi alkuperää (*Ursprung*), lisää siihen uudistettu ja universaali arvo – tai mikä parempaa: [itse] alkuperäinen

32 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 45.

(*das Original*).” Degottex puhuu näissä tiiviissä lauseissa siis taiteen kielestä, jolla on yhteytensä muinaisiin kirjoitusjärjestelmiin, universaalista arvosta sekä alkuperään ja alkuun paluusta. Hän lisäsi vielä: ”Usko [...] huomisen taiteen henkisel­lä tasolla toimivaan kommunikaatioon.”³³ Francine C. Legrand tulkitsi informatiivisessa aikalaisartikkelissaan *Peinture et écriture* (1962) Degottex’n maalausten ”täysin lukukelvottomaksi deformatuneet” kalligrafiset kirjainmerkit ”intuitiivisesti ja globaalisti” ymmärrettäviksi: ”Sen lauseoppi ei ole sama kuin puhutun kielen”, hän summasi.³⁴ Bernard Requichotin maalauksista Legrand totesi, että hänen ”kuvitteellinen kirjoituksensa edustaa kommunikaation muotoa, joka asettuu kaiken tunnetun kirjoituksen tuolle puolen.”³⁵

Väittäisin, että haaveet uudesta mahdollisimman välittömästä taiteellisesta kommunikaatiosta kokivat yhden ilmaisumuotonsa kirjainmerk­kien ja kirjoituksen käyttämisenä kuvataiteen elementtinä. Olennaista on, että informalistien harrastama kirjoitus ei ollut tavanomaista aak­koskirjoitusta eikä edustanut normaalikieltä. Se ilmeni pyrkimyksenä eksoottisempaan, poeet­tisempaan ja ”primitiivisempään” kirjoitettuun kieleen, jota kuka tahansa voi ymmärtää ja joka ilmaisee asiat universaaleina symboleina ja henkisel­lä tasolla toimivana kommunikaationa. Yrityksenä oli löytää sopimuksenvaraisen merk­kijärjestelmän ulkopuolella toimiva, universaali superkieli. Ajatus oli ymmärrettävä maailman­sodan konfliktin jälkeisessä todellisuudessa.

Kaikkien ymmärrettävä kieli

”Täydellinen kieli” tarkoittaa kuvitelmaa kie­lestä, joka ilmaisee sisältönsä suoraan ilman kielijärjestelmän tukea. Siinä siis vallitsisi suora suhde sanojen merkityksen ja äänneasun välillä

33 Haastattelu on lainattu teoksessa Wedewer, *Die Male­rei des Informel*, 220–221.

34 Legrand, ”Peinture et écriture,” 28–30.

35 Ibid. 37.

– vahvassa versiossa myös luonnollinen suhde sanojen ja todellisuuden ilmiöiden välillä. Sanat muistuttaisivat – imitoisivat – asioita, joihin niil­lä viitataan. Tämän mukaan olisi siis olemassa sisäinen välttämättömyys sille, että olion nime­nä on se mikä se on. Täydellinen kieli olisi näin ollen välittömästi ymmärrettävissä, kun sen si­jaan arbitraarinen, konventioon perustuva kie­li, kuten suomi tai ruotsi, on opittava. Platonin *Kratylos*-dialogia seuraten täydellisen mimeet­tisen kielen ajatuksen pohjalla olevaa kielikä­sitystä kutsutaan usein kratylismiksi.³⁶ ”Para­tiisin kielen” on usein fantisoitu olleen tämän kaltainen. Vastaavasti muinaisten hieroglyfien, kiinan kirjoitusmerkkien ja heprean aakkosten on historian eri aikoina kuviteltu olevan intui­tiivisesti ymmärrettävää kirjoitusta. Varhaista arkaaista kirjoitusta leimaisi näin ollen se, että merkit muistuttavat mahdollisimman yksise­litteisesti tarkoitettaan. Näitä ajatuksia kehitel­tiin erityisesti 1500–1600-luvuilla. Ajatukset liitetään usein niin sanottuun okkultistiseen traditioon.³⁷ Tässä artikkelissa mielenkiinnon kohteena ovat 1940–1960-lukujen taiteilijat olivat kiinnostuneita näistä ajatuksista. Heiltä voi löytää lukuisia ilmauksia kaipuusta nimenomaan alkukielen ja alkukirjoituksen

36 Esim. Thaïs E. Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” in Gérard Genette, *Mimologics*, trans. Thaïs E. Morgan (Lincoln: University of Nebraska, 1995), xxi–xxv, xxxiii–xxxiv, liii; Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*, trans. James Fentress (London: Fontana Press, 1995), erit. 7–24, 73–74.

37 Eco, *The Search for the Perfect Language*, 117–193; Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xl–xliii; Brian Vickers, ”Analogy versus Identity: The Rejection of the Occult Symbolism 1580–1680,” in *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, ed. Brian Vickers (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 95–163; Hugh Ormsby-Lennon, ”Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition,” in *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, ed. Ingrid Merkel & Allen G. Debus (London: Folger Books, 1988), 311–341.

(kuviteltuun) välittömyyteen.³⁸ Monilla heistä oli lisäksi mystiikkaan ja okkultismiin liittyviä harrastuksia.

Tàpies korosti puheissaan jatkuvasti mystiikkaa, alkemiaa, okkulttia ja arvoituksellista.³⁹ Hän harrasti keskiajan mystikkoja, Jakob Böhmeä, zen-budhalaisuutta ja tarot-kortteja.⁴⁰ Mystisen uskonnonfilosofi Jakob Böhmen (1575–1624) nimi esiintyy myös ranskalaisen Simon Hantaïn muistiinpanoissa ja 1950-luvun lopun maalauksen nimissä.⁴¹ Böhme etsi aikoinaan hänkin aadamisen ja apostolisen vaihtoehdokielien avainta.⁴² Paljastavin on kuitenkin Tàpiesin kiinnostus Ramón Llullin (n. 1232–1316) kabbalasta inpiroitunutta kirjainmagiaa kohtaan. Llull kehitti universaalia kieltä, jonka kirjainmerkkien oli tarkoitus olla ymmärrettävissä kaikkien maanosien lukutaidottomillekin. Tàpiesin teoksissa esiintyy erilaisia viittauksia Llulliin 1950-luvulta aina 1980-luvulle asti. Hän on hyväksikäyttänyt llullilaista ajatusta yksittäisten kirjainten kantamista universaaleista merkityksistä, ja eräissä teoksissa on suoria viittauksia Llullin kirjain-

muunnelmia varten tekemiin taulukoihin.⁴³ Tàpiesilla oli myös kirjastossaan kuvitettuja Llull-rariteetteja 1400- ja 1500-luvuilta.⁴⁴

Michaux kuvitteli, että hänen Itä-Aasiassa kohtaamansa tanssin kieli oli vielä jäänne ”suorasta” paratiisillisesta ruumiin kielestä, mutta ennen kaikkea hän uskoi kiinan kielen ja kirjoitusjärjestelmän kratylistiseen luonteeseen.⁴⁵ Tämä tiivistyy hänen lauseeseensa kiinasta lintujen kielenä, joka on kuin tuulenhenkäys: ”*Une sorte de brise, une langue d’oiseaux.*”⁴⁶ Nämä sanat kätkevät sisäänsä 1600-luvun ”okkultistisen tieteen” keskeisen ajatuskulun aadamisesta täydellisestä kielestä, joka löytyisi kuuntelemalla lintujen laulua (sillä linnut puhuvat edelleen paratiisin kieltä Baabelin jälkeenkin) ja tutkimalla Jumalan meille opastukseksi jättämää ”luonnon kieltä” (*liber naturae*) – tässä tapauksessa tutkimalla sen ”henkyyksiä”. Michaux’n ajatus kiinan kirjainmerkeistä perustui väärinkäsitykseen, että ne ovat ymmärrettävissä pelkällä katseella, siis ei-diskursiivisesti. Michaux’n eksotisoiva näkemys kiinasta – jota hän ei osannut – vaikutti hänen omaan kirjainmerkkejä ja kirjoitusta hyväksikäyttävään taiteeseensa niin, että hän kuvitteli myös omien itsekeksimiensä kiinalaistyyppisten merkkien olevan yleispäteviä.⁴⁷ Hänen käsittämättömällä käsiälällä ja huumeiden vaikutuksen alaisena kirjoittamansa luonnosteksti *Miserable miracle* (1956) oli hänen mukaansa ”alkuperäinen perusteksti (*texte primordial*), pikemminkin aistein koettava kuin luettava”.⁴⁸

38 Ks. esim. Newman, *Selected Writings and Interviews*, 156–160; Stich, Joan Miró, 11, 16, 40, 45, 54, 58, 60 (viite 2); Flam & Deutsch, *Primitivism and Twentieth-Century Art*, 297–298; Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 65; Gray, *David Smith by David Smith*, 73; Davvetas, *Antoni Tàpies*, 63; Pellegrini, *New Tendencies in Art*, 50, 55; Rushing, ”Ritual and Myth,” 283; Wedever, *Die Malerei des Informel*, 220–221; Conzen-Meairs, ”Der Weg der Sonnenhelden,” 156; Galerie Berthet-Aittouares, ed. *Jean Degottex* (Paris: Galerie Berthet-Aittouares, 2013), 14 (”Extrait de l’entretien Jean Degottex & Bruno Foucaurt”).

39 Tàpies, *La pratique de l’art*, 87, 90, 93; Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, passim.

40 Ks. Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, passim.

41 Sjölin, ”Writing the Painting,” 143–146, 154.

42 Vickers, ”Analogy versus Identity,” 107; Liselotte Dieckmann, *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol* (St. Louis: Washington University Press, 1970), 79–83; Hugh Ormsby-Lennon, ”Nature’s Mystick Book: Renaissance Arcanum into Restoration Cant,” in *Secret Texts: The Literature of Secret Societies*, eds. Marie Mulvey Roberts & Hugh Ormsby-Lennon (New York: AMS Press, 1995), 37–44.

43 Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, 14–20, 122–123; Davvetas, *Antoni Tàpies*, 41–46; Tàpies, *La pratique de l’art*, 74; Wedever, *Die Malerei des Informel*, 124, 137.

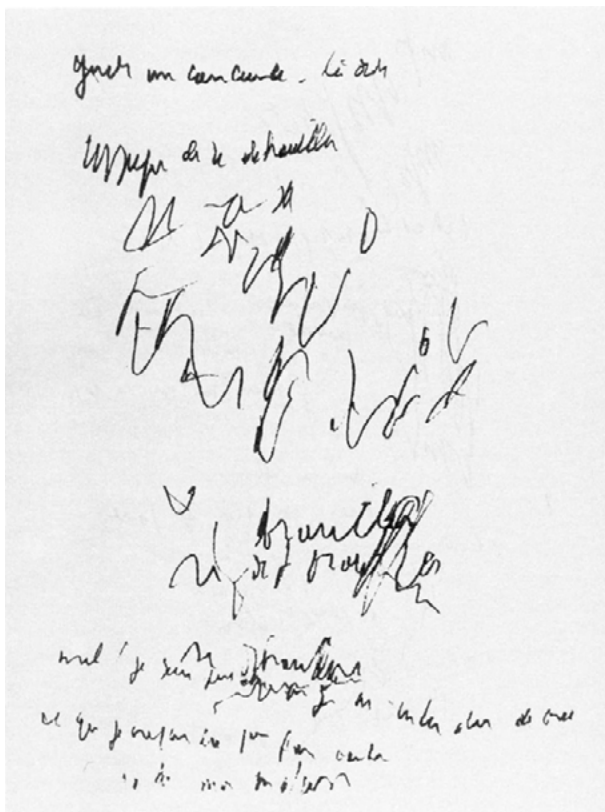
44 Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, 22.

45 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 64–70, 137–142.

46 Henri Michaux, *Oeuvres complètes*: 1. (Paris: Gallimard, 1998), 363.

47 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, erit. 59–83, 137–161.

48 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 137–161; Michaux, *Oeuvres complètes*: 2, 619.



Kuva 13. Henri Michaux, *Miserable miracle*, 1956. Sivu käsikirjoituksesta. Lähde: Michaux, Henri. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 2001, s. 658, kaikki oikeudet pidätetään.

Edellä mainittu Legrand (1962) kirjoitti René Guietten 1950-luvun lopun *Méditation*-maalauksista: ”Ne käsittävät hyvin usein lukekelvottomia piirtokirjoituksia, jotka lähenevät sitä taivaallista kirjoitusta (*écriture céleste*) jonka taoistiset kirjoitukset mainitsevat, ja jotka ovat varmasti taiteilijalle läheisiä. Sen merkit muodostavat näyn tuonpuoleisesta hengestä, henkisestä maasta tai paratiisista, jonka todelliset viisaat löytävät itsestään.”⁴⁹ ”Täydellisen kielen” pitäisi olla kuvitellun luonnollisuutensa kautta toki kaikkien ymmärrettävissä, mutta historiallisesti katsoen siihen on usein liittynyt ajatus, että se olisi kadonnut maailmasta (esimerkiksi Babelin kielten sekoituksen seurauksena) tai vain harvojen ja valittujen tiedossa. Okkultistisessa

49 Legrand, ”Peinture et écriture,” 35.

traditiossa oli luontevaa ajatella, että muinaiset kirjoitusmerkit ovat esoteerisen tiedon säiliöitä, joiden koodin vain vihkiytyneet kykenevät purkamaan.

Kieleen liittyvien haaveiden monimuotoinen historia

”Täydellisen kielen” haaveen aatehistoriallista jatkumoa 1500–1600-luvuilta 1900-luvulle on mahdollista haarukoida saksalaisen varhaisromantiikan kautta Stéphane Mallarméhen ja häntä seuranneisiin kirjailijoihin sekä surrealistisukupolveen.⁵⁰ Myös arvostettu filosofi Walter Benjamin on esittänyt ajatuksen kaikkien kielten takana olevasta ”puhtaasta kielestä”. Kuin Böhme ikään hän haaveili apostolien ensimmäisenä helluntaina puhumasta ja kaikkien erikielisten kuulijoiden ihmeenomaisesti ymmärtämästä kielestä.⁵¹ Erityisesti on kuitenkin syytä ottaa esiin kirjailijat T. S. Eliot ja Ezra Pound, sillä he olivat hyvinkin luettuja 1900-luvun yhdysvaltalaisissa ja eurooppalaisissa kulttuuripiireissä.⁵² Molemmat saivat virikkeitä Itä-Aasian kuvakirjoituksesta ja ideogrammaattisesta lyriikasta.

50 Ks. esim. Genette, *Mimologics*, 179–308; Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xxv–xxvi, xxx–xxxiii, xxxvi–xlvi, liii–lix; Eco, *The Search for the Perfect Language*, 270–336; Dieckmann, *Hieroglyphics*, 167–237; Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 2–4, 139; Brigitte Léon-Dufour, ”Mallarmé et l’alphabet,” *Cahiers de l’association internationale des études françaises*, No. 27 (Mai 1975), 321–343; Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Oxford: Basil Blackwell, 1982), 147–246; K. Porter Aichele, *Paul Klee’s Pictorial Writing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 130–134.

51 Eco, *The Search for the Perfect Language*, 345.

52 Taiteilijoiden kiinnostuksesta heihin ks. esim. Sanford Hirsch, ”Adolph Gottlieb and Art in New York in the 1930s,” in *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, ed. Lawrence Alloway (New York: Hudson Hill Press, 1994), 12; Polcari, ”Jackson Pollock et le chamanisme,” 15; Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, 107; Das Kunstwerk, ”Das Kunstwerk interview Mathieu,” *Das Kunstwerk*, Heft 10/XII (April 1959), 30; Poundin ja Michaux’n yhteydestä Richard Sieburth, ”Signs in Action: The Ideograms of Ezra Pound and Henri Michaux,” in *Untitled Passages by Henri Michaux*, ed. Catherine de Zegher (New York: Merrell, 2000), 207–216.



Molemmilla kirjailijoilla oli myös erityisasema suomalaisen 1950-luvun kirjallisen modernismin esikuvina. Erityisesti tärkeät kulttuurivai-
kuttajat Tuomas Anhava ja Kai Laitinen teroit-
tivat heidän merkitystään kirjoituksissaan.⁵³ Suomen pienessä kulttuuripiirissä näiden aja-
tusten on täytynyt olla tuttuja myös kuvataitei-
lijoille.

Eliot oli innostunut luonnonkansojen ”primitiivisen mentaliteetin” (kuvitellusta) ”esiloo-
gista ajattelusta”, jossa kielen ajatellaan olevan suorassa suhteessa todellisuuteen. Hänen mukaansa runoilijoiden tulisi oppia käyttämään sen mukaista sanamagiaa eli sanoilla todellisuuteen vaikuttamista.⁵⁴ Pound puolestaan kuvaili monia jälkipainoksia saaneesta kirjassaan *ABC of Reading* (alun perin 1934) kiinan logogrammeja ”kuvakirjoituksena” ja korosti niiden olevan hieroglyfejäkin välittömämpiä. Hän väitti tuttavansa kenneen lukemaan kiinalaista kirjoitusta osaamatta lainkaan kiinaa. Poundin mukaan kiinalaiset kirjoitusmerkit ovat ”edelleen suoria kuvia asioista ja merkitsevät niitä välittömästi”.⁵⁵ Tosiasiassa kiinan ja japanin kirjainmerkit ovat yhtä konventionaalisia merkkejä kuin aakkosten kirjaimetkin.⁵⁶ Ajatus kiinan kirjoitusmerkkien kratylistisesta luonteesta eli kuitenkin sitkeästi. Vielä 1961 ilmestyneessä ranskalaisessa kirjoitusjärjestelmien historiassa kiinalaiset kirjoitusmerkit kuvataan ”esperantona silmille”.⁵⁷ Myös

53 Tuula Hökkä, ”Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus,” teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, toim. Pertti Lassila (Helsinki: SKS, 1999), 77–78; ks. myös esim. Tuomas Anhava, ”Mitä lukijan tulee tietää,” *Parnasso* 3 (1952), 225–230.

54 Jeremy MacClancy, ”Anthropology: The Latest Form of Evening Entertainment,” in *A Concise Companion to Modernism*, ed. David Bradshaw (Malden: Blackwell Publishing, 2003), 84–86.

55 Ezra Pound, *ABC of Reading* (London: Faber and Faber, 1951), 18–19, 21–23; ks. myös Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xliii, sekä Sieburth, ”Signs in Action,” 207–211.

56 Ks. esim. Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xliii.

57 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 138.

Legrand esitti kirjoitusmerkkejä hyväksikäyttävää taidetta käsittelevässä artikkelissaan, etteivät kiinalaiset kirjoitusmerkit perustu siihen että ne esittäisivät jotakin itsensä ulkopuolista (kuten aakkoset ja niillä muodostetut sanat tekevät), vaan ne ovat ”lainoja elekielestä, joka kuvaa asioita, tilanteita ja tekoja”.⁵⁸ Michaux’n vastaavat aivoitukset tulivat mainituiksi jo edellä.

Loogista positivismia edustaneiden filosofien kehitelmät matemaattisesti yleispätevästä kielistä, uuden kielen, esperanton, lupaamat kanssakäymisen mahdollisuudet sekä ajatukset kielestä, jolla voitaisiin kommunikoida muiden planeettojen asukkaiden kanssa, olivat nekin ajassa liikkuneita ilmiöitä. Sellaisina ne herättivät yleistä kiinnostusta kieltä, kirjoitusta ja kaikkien ymmärrettävää kieltä kohtaan – oli viime mainittu sitten paratiisillisen täydellinen tai rationaalisesti konstruoitu.

Myös Michaux haaveili ”*Espérantosta*”.⁵⁹ Esperantoa tukivat muiden muassa filosofit Bertrand Russell ja Rudolph Carnap. Esperanton kehittäneen Ledger Ludwig Zamenhofin pyrkimyksenä oli nimenomaan edistää projektillaan ihmisten välistä veljeyttä ja maailmanrauhaa.⁶⁰ Muitakin tällaisia keinotekoisia kieliä kehiteltiin olemassa olevien kielten pohjalta kansainvälisen kommunikaation käyttöön.⁶¹ 1950- ja 1960-lukujen populäärissä todellisuudessa avaruusmatkailulla ja avaruudessa mahdollisesti kohdattavilla olioilla oli tärkeä sijansa. Hans A. Freudenthal sai vuonna 1960 tehtäväkseen kehitellä kielen,

58 Legrand, ”Peinture et écriture,” 29; Ks. myös Dietrich Mahlow, ”Zeichen und Zeichenhaftes,” im *Schrift und Bild*, Hrsg. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Frankfurt am Main: Typo Verlag, 1963), 146; Eugenia Bogdanova-Kummer, ”Kalligraphische Studien zwischen Abgeschiedenheit und Ruhm,” im *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien*, Hrsg. Isabel Herda & Anna Hagdorn (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018), 48–49.

59 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 63; Michaux, *Oeuvres complètes: 1*, 13, 1025.

60 Eco, *The Search for the Perfect Language*, 324–330.

61 Ibid. 317–336.



Kuva 14. Olavi Lanu, *Avaruus*, 1962–1963. Öljyväri ja tempera kankaalle, 135 x 185 cm. Olinpaikka tuntematon. Lähde: *Taide* 4 (1968), s. 187, kaikki oikeudet pidätetään.

jolla kommunikoitaisiin avaruuden muukalaisten kanssa. Hänen *Lincos*-kielensä perustui radioaalto-signaalien käyttöön.⁶² Ahti Lavosen kirjainmerkkejä sisältävä maalaus *Avaruuden sähkötystä* (1963, Taidekoti Kirpilä) samoin kuin Olavi Lanun vastaavatyypinen *Avaruus* (1962–1963) ovat tässä mielessä kiinnostavia. (Kuvat 5 ja 14.) Lavonen itse kuvaili vain epä-määräisesti maalauksensa liittyvän ”avaruuskäsitteeseen”, ”nykyaikaiseen avaruusajatteluun”.⁶³

Legrand arveli vuoden 1962 artikkelissaan, että kaikki muinaiset kirjoitukset kiehtoivat taiteilijoita, koska arkeologisia löytöjä esiteltiin ja julkaistiin laajasti juuri tuolloin.⁶⁴ Esimerkiksi etruskikulttuurin löydöt kokivat varsinaisen boomin 1950-luvun lopun taidemaailmassa.

Tähän liittyi laajoja kiertonäyttelyitä, ja myös suomalaistaiteilijat kiinnostuivat etruskeista ja etruskitaiteesta.⁶⁵ Vuonna 1960 Ahti Lavonen kirjoitti Rooman etruskimuseon ”suurenmoisudesta”, sillä siellä ”kaikki on niin alkukantaisen hienostunutta”.⁶⁶ Esimerkiksi 1950-luvulla Italiassa opiskelleelle kuvanveistäjälle Kain Tapperille etruskit tulivat jäämään elinikäiseksi innoituksen kohteeksi. Henrik Tikkanen julkaisi vielä 1967 matkakirjan *Etruskeja metsästämissä: retkiä etruskien maisemassa*, jossa hän totesi, että ”etruskeista on tullut pop”.⁶⁷ Etruskien piirtokirjoitus on kiehtova arvoitus, sillä etruskin kielellä ei ole muita tunnettuja sukulaiskieliä eikä sen kirjoitusta pystytä tulkitsemaan. Aikanaan paljon luettu V. A. Koskenniemi perusti runonsa *Etruskilainen vaasi* etruskikielen arvoituksellisu-

62 Erilaisia avaruudelliseen kommunikaatioon tarkoitettuja kuvakieliä on kehitelty myös aivan viime aikoina. Ks. Eco, *The Search for the Perfect Language*, 176–177, 308–310, 317–326.

63 Ahti Lavonen: *aikansa haastaja*, 100–101.

64 Legrand, ”Peinture et écriture,” 38.

65 Liisa Lindgren, *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1996), 85, 99.

66 Ahti Lavonen: *aikansa haastaja*, 43.

67 Henrik Tikkanen, *Etruskeja metsästämissä: retkiä etruskien maisemassa* (Helsinki: Otava, 1967), 45.

den varaan.⁶⁸ Huomionarvoisempi on kuitenkin Mika Waltarin etruskien muinaiseen maailmaan sijoittuva romaani *Turms kuolematon*. Se ilmestyi otollisesti vuonna 1955. Tärkeässä asemassa on pyhän etruskikulttuurin mysteeri ja sen katoaminen maallisemman ja materialistisemman kulttuurin tieltä: ”Kansan kerran kadottua, sen kielen kerran unohduttua, kukaan ei enää varjele hautoja.” ”Jumalisista asioista” kirjoittamiseen varatulla arkaaisella etruskikielellä on romaanissa oma sijansa.⁶⁹

Tàpies kirjoitti 1969 kokonaisen artikkelin graffitien ”kommunikaatiosta”.⁷⁰ Vanhojen eurooppalaisten kaupunkien kiviseiniin piirrettyissä ja raaputetuissa klassisissa graffiteissa on ominaisuuksia, jotka sopivat erityisen hyvin informalistitaiteilijoiden – ja ennen kaikkea kirjainmerkkejä harrastaneiden taiteilijoiden – tavoitteisiin. Artikkelissaan *Peinture et écriture* (1962) Legrand otti esiin myös graffitit. Hän totesi, että graffitilla käsitelty seinämuuri ei ole enää pelkkää kiveä, vaan se on muuttunut ikään kuin kirjan sivuksi, ”uudeksi poeettisen kirjoittamisen yritykseksi”.⁷¹ Hän sanoi ranskalaisen Georges Noëlin maalauksen *Grand palimpseste frontal* (1962) tuovan mieleen seinämuurin vanhenemisen eri asteet: ”Lukukelvoton teksti nousee taustastaan kuin vuosisatoja patinoitunut muraali. Sen piirtokirjoitukset ylevöityvät oletetusta yhteydestä ihmiskunnan kaukaisuuteen aikakausiin.”⁷² Valokuvataiteilija Brassai (Gyula Halász), joka oli keskeinen kansanomaisten graffitien arvon esiintuoja, olikin innostunut graffiteista siksi, että hän oli näkevinään niissä

kirjoituksen synnyn varhaisia vaihteita.⁷³ Roland Barthesin kuvailun mukaan Cy Twomblyn graffitiseinän kaltaiset maalaukset ovat kuin muis-toja kadonneesta kulttuurista, josta ei ole jäänyt jäljelle kuin piirtoja joistakin sen yksittäisistä sanoista.⁷⁴

Erik Kruskopfin (1965) mielestä Ahti Lavosen maalaukset näyttivät kuluneilta seinämuureilta, joihin taiteilija on kaivertanut ”erilaisia jälkiä, uurteita, naarmuja ja viivoja”. Ne näyttivät kuin ”jonkin aikaisemman tapahtuman merkeitä, salatulta tarkoitukselta ja jäljiltä”.⁷⁵ Tällaisia maalauksia on useita, mutta seinämuurin kaltaisuudessaan vakuuttavimpina mainitsisin Hämeenlinnan taidemuseon *Valkoisen aineen* (1961) ja Heinolan taidemuseon *Valkoisen tapahtuman* (1961). Maalaustaiteen pseudo-graffitit luovat viittauksia kirjoituksen alkuhämäriin, mutta graffitien peittämä seinä – ja sitä jäljittelevä taideteos – synnyttää samalla mielikuvia ajan kulumisesta. Lavosen maalaukset liittyvät tähän ajatukseen taideteoksista, jotka olisivat monia sukupolvia nähneiden katkelmallisten graffitiseinien kaltaisia. E. J. Vehmas-kin oli älyynnyt Euroopassa näkemästään 1960: ”Eräänlaisia käytännöllisiä tapoja kuvata aikaa on maalata rapautuneita, lohkeilleita seinäpin-toja, joissa näkyy ajan jäljet, rapautuminen ja kuolema [...]”.⁷⁶

Mitä ja miten kirjainmerkit merkitsevät?

Spontaania elettä on usein pidetty informalismia keskeisesti määrittäneenä tekijänä.⁷⁷

68 V. A. Koskenniemi, *Kootut runot 1906–1940* (Porvoo: WSOY, 1947), 217.

69 Mika Waltari, *Turms kuolematon: Hänen mainen elämänsä noin 520–450 ekr. kymmenenä kirjana* (Helsinki: WSOY, 2003 [1955]), suorat lainaukset sivuilta 13, 676.

70 Tàpies, *La pratique de l'art*, 206–215.

71 Legrand, ”Peinture et écriture,” 23.

72 Ibid. 40–41.

73 Shelley Cordulack, ”Dubuffet and the Word made Flesh,” *Word & Image*, vol 10, No. 4 (1994), 329.

74 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III* (Paris: Seuil, 1982), 147.

75 Erik Kruskopf, *Vapaamuotoista* (Helsinki: Otava, 1965), 82, 85.

76 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 52.

77 Ks. esim. Wedever, ”Massons Bezug zur Kalligrafie,” 348 sekä Wedever, *Die Malerei des Informel*, 258.

Myös maalattuja merkkejä saatetaan analysoida pelkkinä ”automatistisen” eleen jälkinä, jotka on vapautettu kaikesta kirjallisen merkityksen mahdollisuudesta.⁷⁸ Tällöin ei kuitenkaan pohdita, miksi taiteilijat näin ollen lainkaan maalasivat jotakin kirjoitusta muistuttavaa? Käsiteltävänä olevat taiteilijat puhuivat jo aikanaan kuvallis-kirjallisesta kommunikaatiosta yleismaailmallisen yleisön tavoittamiseksi. Heillä esiintyi myös kuvitelmia ja haaveita taiteen kielestä, jota jokainen voisi ymmärtää. Eräs ratkaisusta näyttää siis olleen tietynlaisten kuvitteellisten kirjoitusten upottaminen maalauksiin, jotka kaikesta idiosynkraattisuudestaan huolimatta olisivat paradoksaalisesti kaikkien ymmärrettävissä. Taiteilijat olisivat näin ollen olleet kehittämässä uudenlaisia kirjoitusjärjestelmiä, jotka kommunikoivat kuin apostolit ensimmäisenä helluntaina tai kuin Aadam paratiisissa. Toisen maailmansodan konfliktin jälkeisessä maailmantilanteessa ajateltiin yleisesti, että modernistinen abstrakti taide olisi kansoja yhdistävä ja kaikkien kulttuuripiirien ymmärtämä taide-muoto. Tässä artikkelissa käsittelemässäni erityistapauksessa lisänä toimi poeettinen kirjoitus, jonka tehtävä oli välittää maailmalle jotakin hyvin merkityksellistä, konventionaalaisella kielellä ilmaisematonta.

Edellä kuvattu on analyysiyritys siitä, mitä informalistitaiteilijat aikanaan tavoittelivat, mutta informalistisen kirjainmerkkikirjoituksen ja sitä vastaavien pseudokirjoitusmuotojen merkityspotentiaalia voi toki analysoida pitemmällekin. Informalistien eksoottisia kirjoitusmerkkejä mieleen tuovaa taulupintaa katsoessa jää aika ajoin tosiaanakin epävarmaksi, onko kyse vain kankaalle tehdyistä fragmentaarista jäljistä, piirroista ja satunnaisista merkinnöistä vai to-

della kirjoitusmerkeistä, joiden mahdollista merkityksellisyyttä katsojan olisi syytä pohtia. Jos kuvion, aaltoviivan tai merkinnän tuleekin tunnistaneeksi nimenomaan ”merkiksi”, kohtaa lähes aina tilanteen, jossa kirjoitukselle ei näyttäisi löytyvän mitään selkeää ilmimerkitystä (tarkemmin sanoen signifioijalle signifioitua sekä merkille denotaatiota). ”Tekstiä” luonnehtii monimerkityksisyys ja epävarmuus – tai pikemminkin on niin, että se ohjaa suoraan sivumerkitysten (konnotaatioiden) ääreen, jotka viittaavat esimerkiksi okkultin merkityksen olemassaoloon. Monimielisyydessään oudot kirjoitusmerkit ja kirjoitus, jota ei saata normaalisti lukea, toimivat siis eräänlaisina merkitysten mahdollistajina.

Umberto Eco arveli kirjassaan *Opera aperta* (1962), että saman aikakauden ”informalistit” ja ”tashistit” – hän ei puhu erikseen kuva-merkkitaiteilijoista – pyrkivät välirikoon normaalikielen sääntöjen kanssa ja tämän myötä monimerkityksisyyteen ja häilyvyyteen. Tästä huolimatta informalistitaiteilija ei Econ kokemuksen mukaan suinkaan halua katkaista kommunikaatiosuhdetta katsojan kanssa, vaan pyrkii tarjoamaan ”mahdollisimman joustavan mahdollisuuksien kentän merkitysten muodostamiselle”.⁷⁹ Tämä vaikuttaa varsin varteenotettavalta analyysiltä tämänkin päivän näkökulmasta ja myös kirjainmerkkiteoksia ajatellen. On toisaalta mielenkiintoista, että Eco pohjasi analyysinsä tästä oman aikansa nykyaikaisesta käsitteisiin ”sanoma”, ”merkitys”, ”informaatio” ja ”kommunikaatio”. Myös Roland Barthes aloitti 1960-luvun alun esseensä *Message photographique* (1961) viittaamalla valokuvaan sanomana ja käsittelemällä sitä ”viestikokonaisuudessa, jonka muodostavat lähde, kanava ja vastaanottaja”.⁸⁰ Tänä aikakautena taide tajuttiin siis hyvin mielellään oman aikansa muodikkaan informaatioteorian kehyksessä lähetettävänä ja

78 Mahlow, ”Vorwort,” 30. Näin tekee nyttemmin myös Simon Morley esitellessään Mathieun, Degottex’in, Soulagesin ja Hartungin maalauksia. Ks. Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2003), 107.

79 Umberto Eco, *The Open Work* (Cambridge: Harvard University Press, 1989 [1962]), 84–104.

80 Barthes, *L’obvie et l’obtus*, 9.

vastaanotettavana viestinä. Ahti Lavonenkin kuvaili Capogrossin merkkikieltä: ”Tätä luettavaa lukemattomuutta hän kirjoittaa tasolle ja katsoja aistii saavansa viestin [...]”⁸¹ Pohdinta taiteen universaalista, kaikkien ymmärrettävästä kielestä istuukin tähän ajatusmalliin hyvin.

Mitä kauemmaksi informalistisen maalauksen merkkikieli etäänny merkeistä, joilla olisi mahdollisuus tarkkoihin merkityksiin ja viittaussuhteisiin, sitä vertauskuvallisempiin ilmaisuihin joudutaan tukeutumaan tilanteen analysoimiseksi. Barthes on analysoinut André Massonin kuvitteellista kirjoitusta sanomalla, että se on irrottanut minkäänlaisen kommunikaation kuvitelma itse ”kirjoituksen pulssin”. Katsojalle jää nähtäväksi vain tuo kirjoituksen syke, ja ne merkitykset jotka hän osaa siitä johtaa.⁸² Cy Twomblyn käsialakirjoituksen pyöröliikettä toistavista maalauksista Barthes sanoo puolestaan niiden olevan ”kenttä, joka luo alluusion kirjoitukseen”.⁸³ Taidehistorioitsija James Elkins on pohtinut, mitä piirteitä visuaalisissa kuvioissa on yleisesti ottaen oltava, jotta syntyisi vaikutelma kirjoituksen kaltaisuudesta – eli vaikutelma siitä, että kyse *saattaisi olla* luettavissa olevista merkinnöistä. Jos merkinnöiltä ja jäljiltä puuttuu tuntu tiettyyn järjestelmään sidotuista rationaalista merkeistä, kirjoituksen kaltaisuuden vaikutelmaa ei synny. Elkinsin omista esimerkeistä kuitenkin ilmenee, että vaikutelma kirjoituksesta syntyy hyvinkin vähin viittauksin kunhan ”kirjoituksen vaikutelma pakottaa ajattelemaan lukemista”. Hän tunnistaa jopa merkkikielen, jossa näkyy vain ”lukemisen ja kirjoittamisen muisto”.⁸⁴

Ääritapauksissa pohdinnan arvoinen analyttinen vertailukohta voisi löytyä Roman

Jakobsonin esittämästä ajatuksesta puheen muodosta, jolla on pelkkä ”faattinen funktio”. Tällaisen puheen tarkoitus on luoda vain kommunikaatiosuhde ja pyrkiä ylläpitämään sitä sellaisenaan ilman mitään käsitteellistä sisältöä. Jakobsonin mukaan tämä on ainoa ”kieli”, joka on yhteinen ihmisille ja eläimille, niin linnuille kuin pikkulapsille.⁸⁵ Joissakin tapauksissa informalististen maalausten kuvakirjoituksessa saattaisi hyvinkin olla kyse ikään kuin kirjoitetusta versiosta tätä äärimmäistä kommunikaatiomuotoa.

FT Ville Lukkarinen on taidehistorian professori Helsingin yliopistossa. Hän on kirjoittanut laajasti sekä taiteen, nykytaiteen että arkkitehtuurin historiasta. Hänen tärkeimmät kirjoituksensa liittyvät maisemataiteen historiaan.

81 Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 90.

82 Barthes, *L'obvie et l'obtus*, 144.

83 Ibid. 146: *“champ allusif de l'écriture”*.

84 James Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 95–235.

85 Myös Rigaud-Drayton viittaa tähän analyysissään Michaux'n joistakin kielifantasioista. Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 69.

Lähteet ja kirjallisuus

Aichele, K. Porter. *Paul Klee's Pictorial Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Anhava, Tuomas. "Mitä lukijan tulee tietää." *Parnasso* 3 (1952), 225–230.

Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

Bogdanova-Kummer, Eugenia. "Kalligraphische Studien zwischen Abgeschiedenheit und Ruhm." Im *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien*, herausgegeben von Isabel Herda & Anna Hagdorn, 48–53. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.

Catoir, Barbara. *Conversations Antoni Tàpies. Précédées d'une introduction à son oeuvre*. Paris: Editions Cercle d'art, 1987.

Clark, Timothy. "Jackson Pollock's Abstraction." In *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, edited by Serge Guilbaut, 172–243. Cambridge: The MIT Press, 1990.

Conzen-Meairs, Ina. "Der Weg der Sonnenhelden: Zur Symbolik von Baumeisters mythologischen Illustrationen." Im *Willi Baumeister: Zeichnungen, Gouachen, Collagen*. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag der Künstlers, Staatsgalerie Stuttgart, 155–174. Stuttgart: Edition Cantz, 1989.

Cordulack, Shelley. "Dubuffet and the Word Made Flesh." *Word & Image*, vol 10, No. 4 (1994), 311–342.

Craven, David. "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation." *Art History*, No. 1 (1990), 72–103.

Das Kunstwerk. "Das Kunstwerk interviewt Mathieu." *Das Kunstwerk*, Heft 10/XII (April 1959), 19–30.

Dawetas, Démosthènes. *Antoni Tàpies: Ecriture poétique et langage plastique, tome 2*. Paris: Au même titre, 2000.

Dieckmann, Liselotte. *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol*. St. Louis: Washington University Press, 1970.

Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1989 [1962].

Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*. Translated by James Fentress. London: Fontana Press, 1995.

Elkins, James. *The Domain of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

Flam, Jack & Miriam Deutsch, eds. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Galerie Berthet-Aittouares Paris, ed. *Jean Degottex*. Paris: Galerie Berthet-Aittouares, 2013.

Genette, Gérard. *Mimologics*. Translated by Thaïs E. Morgan. Lincoln: University of Nebraska, 1995.

Gray, Cleve, ed. *David Smith by David Smith*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.

Haftmann, Werner. "Einführung: Malerei nach 1945." Im *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Band 1: Malerei*. Internationale Ausstellung 11. juli – 11. Oktober 1959, Kassel, 11–19. Köln: Verlag DuMont, 1959.

Herda, Isabel & Anna Hagdorn, Hrsg. *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.

- Hirsch, Sanford. "Adolph Gottlieb and Art in New York in the 1930s." In *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, edited by Lawrence Alloway. New York: Hudson Hill Press, 1994.
- Hökkä, Tuula. "Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus." Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, toimittanut Pertti Lassila, 68–89. Helsinki: SKS, 1999.
- Koskenniemi, V. A. *Kootut runot 1906–1940*. Porvoo: WSOY, 1947.
- Kruskopf, Erik. "Kuvamerkin maailma." *Taide*, nro 2 (1961), 66–69.
- Kruskopf, Erik. *Vapaamuotoista*. Helsinki: Otava, 1965.
- Kruskopf, Erik. "Informalisti – vai eikö sittenkään?" Teoksessa *Ahti Lavonen & Maija Lavonen: Yhteisiä ajatuksia*, toimittanut Maria Didrichsen. Helsinki: Didrichsenin taidemuseo, 2018.
- Legrand, Francine C. "Peinture et écriture." *Quadrum* XIII (1962), 5–48.
- Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Leja, Michael. "Pollock and Informal." Im *Die Informellen von Pollock bis Schumacher: The Informal Artists from Pollock to Schumacher*, herausgegeben von Susanne Anna, 102–112. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.
- Léon-Dufour, Brigitte. "Mallarmé et l'alphabet." *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, No. 27 (Mai 1975), 321–343.
- Lindgren, Liisa. *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1996.
- Lindgren, Liisa. "Ahti Lavonen ja taiteilijan kaksi minää." Teoksessa *Ahti Lavonen: aikansa haastaja. Kirjoituksia vuosilta 1958–1970*, toimittanut Liisa Lindgren, 7–22. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2002.
- Lindgren, Liisa, toim. *Ahti Lavonen: aikansa haastaja. Kirjoituksia vuosilta 1958–1970*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2002.
- Lindgren, Liisa. "Menneisyydellä ei voi korvata nykyisyyttä: Ahti Lavonen ja modernismin velvoite." Teoksessa *Ahti Lavonen*, toimittanut Liisa Lindgren. Helsinki: Helsingin Taidehalli, 2004.
- MacClancy, Jeremy. "Anthropology: The Latest Form of Evening Entertainment." In *A Concise Companion to Modernism*, edited by David Bradshaw, 75–94. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Mahlow, Dietrich. "Vorwort." Im *Schrift und Bild*, herausgegeben von der Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 6. Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963.
- Mahlow, Dietrich. "Zeichen und Zeichenhaftes." Im *Schrift und Bild*, herausgegeben von der Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 140–159. Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963.
- Maurer, Evan. "Adolph Gottlieb: Pictographs and Primitivism." Im *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, edited by Lawrence Alloway, 31–40. New York: Hudson Hills Press, 1994.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes: 1*. Paris: Gallimard, 1998.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes: 2*. Paris: Gallimard, 2001.
- Morgan, Thaïs E. "Invitation to a Voyage in Cratylusland." In Gérard Genette, *Mimologics*. Translated by Thaïs E. Morgan, xxi–lxvi. Lincoln: University of Nebraska, 1995.

- Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Newman, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Nordström, L-G. "Merkin magia: Huomioita Amerikan taide-elämästä." *Taide*, nro 1 (1961), 19–23.
- Ojanperä, Riitta. "Kirkas ja valoisa aika: Ahti Lavosen taidekäsityksestä 1960-luvulla." Teoksessa *Kirjoituksia taiteesta 2: Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*, toimittaneet Hanna-Leena Paloposki & Ulla Vihanta, 104–117. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.
- Ormsby-Lennon, Hugh. "Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition." In *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, edited by Ingrid Merkel & Allen G. Debus, 311–341. London & Toronto: Folger Books, 1988.
- Ormsby-Lennon, Hugh. "Nature's Mystick Book: Renaissance Arcanum into Restoration Cant." In *Secret Texts: The Literature of Secret Societies*, edited by Marie Mulvey Roberts & Hugh Ormsby-Lennon, 24–96. New York: AMS Press, 1995.
- Pellegrini, Aldo. *New Tendencies in Art*. New York: Crown Publishers, 1966.
- Polcari, Stephen. "Jackson Pollock et le chamanisme." In *Jackson Pollock et le chamanisme*, édité par Marc Rastellini, 11–95. Paris: Pinacothèque de Paris, 2008.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. London: Faber and Faber, 1951.
- Rigaud-Drayton, Margaret. *Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Rose, Barbara. "Japanese Calligraphy and American Abstract Expressionism." In *Words in Motion: Modern Japanese Calligraphy. An Exhibition by the Library of Congress and the Yomiuri Shimbun*, June 15, 1984 – September 15, 1984, 38–43. Tokyo: Yomiuri Shimbun, 1984.
- Rushing, W. Jackson. "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism." In *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, edited by Maurice Tuckman & Judi Freeman, 273–295. New York: Abbeville Press, 1986.
- Sieburth, Richard. "Signs in Action: The Ideograms of Ezra Pound and Henri Michaux." In *Untitled Passages by Henri Michaux*, edited by Catherine de Zegher, 207–216. New York: Merrell, 2000.
- Sjölin, Jan-Gunnar. "Writing the Painting: Materials for a Study of Simon Hantai's Work 1953–1959." *Konsthistorisk tidskrift*, häfte 2 (2001), 129–156.
- Stich, Sidra. *Joan Miró: The Development of a Sign Language*. St. Louis: Washington University, 1980.
- Tàpies, Antoni. *La pratique de l'art*. Paris: Gallimard, 1974.
- Tikkanen, Henrik. *Etruskeja metsästäjänä: retkiä etruskien maisemassa*. Helsinki: Otava, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Translated by Catherine Porter. Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- Varnedoe, Kirk. "Abstract Expressionism." In *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern: Volume II*, edited by William Rubin, 615–659. New York: Museum of Modern Art, 1988.
- Vehmas, E. J. "Kubismista informalismiin: Nykyhetken maalauksen historiaa ja tyylipiirteitä." *Suomen Taide 1960*, 43–65. Helsinki: Suomen taiteilijaseura, 1960.
- Vickers, Brian. "Analogy versus Identity: The Rejection of the Occult Symbolism 1580–1680." In *Occult*

and Scientific Mentalities in the Renaissance, edited by Brian Vickers, 95–163. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Waltari, Mika. *Turms kuolematon: Hänen mainen elämänsä noin 520–450 ekr. kymmenenä kirjana*. Helsinki: WSOY, 2003 [1955].

Wedewer, Rolf. "Massons Bezug zur Kalligrafie." Im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, herausgegeben von Heinz Althöfer, 348–367. Dortmund: Museum am Ostwall, 2002.

Wedewer, Rolf. *Die Malerei des Informel: Weltverlust und Ich-Behauptung*. München: Deutscher Kunstverlag, 2007.

Westgeest, Helen. "Zen und Nicht-Zen: Zen und die westliche Kunst." Im *Zen und die westliche Kunst*, herausgegeben von Hans Günter Golinski & Sepp Hiekisch-Picard, 61–111. Köln: Wienand, 2000.

Winther-Tamaki, Bert. "Mark Tobey, White Writing for a Janus-faced America." *Word & Image*, vol. 13, No. 1 (1997), 77–91.

Zuschlag, Christoph. "Gestus als Symbol: Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei." Im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, herausgegeben von Heinz Althöfer, 74–83. Dortmund: Museum am Ostwall, 2002.