

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

Epävakaata vapaus

*Maisterin opinnäytteen kirjallinen osa
Taideyliopiston Kuvataideakatemia
Tuuli Kerätär
1.8.2019*

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	3
Johdanto	3
Fragmentista sulautumiseen	5
<i>Array of Dust</i>	6
<i>Facade For a Field</i>	8
<i>Ocean Beach</i>	11
<i>Slumber</i>	12
Valekuun Reitti	15
Lopuksi	19
Painetut lähteet ja kirjallisuus	22
Internet – lähteet.....	22
Kuvalähteet	23

Tiivistelmä

Maisterin opinnäytetyöni koostuu kahdesta eri näyttelystä, sekä esseestä *Epävakaava vapaus*, jossa pohdin työskentelyssäni tapahtuneita muutoksia näiden kahden näyttelyn välisenä aikana, ja avaan sitä, mitä maalaus fyysisenä ajatteluna minulle merkitsee.

Ensimmäinen näyttely, opinnäytteen ensimmäinen osa, oli teossarja Kuvan Kevät 2018 – ryhmänäyttelyssä. Maalaukset olivat esillä Amos Anderssonin vanhan taidemuseon tiloissa 5.5.-3.6.2018. Teossarjaan koostui neljästä maalauksesta – *Array of Dust* (77 x 100cm, öljy kankaalle, 2018), *Facade for a Field* (160 x 165cm, öljy kankaalle, 2018), *Ocean Beach* (155 x 150cm, öljy kankaalle, 2018) ja *Slumber* (155 x 150cm, öljy kankaalle, 2018).¹ Opinnäytteen toinen osa *Valekuun Reitti*, oli esillä Project Room – galleriassa 14.2-3.3.2019. Näyttelyssä oli myös esillä neljä maalausta – *Stone from Delphi* (37 x 50cm, öljy kankaalle, 2019), *Valekuun reitti* (40 x 50cm, öljy kankaalle, 2019), *Ateena* (40 x 50cm, öljy kankaalle, 2019), ja *Peeping Systems* (40 x 50cm, öljy kankaalle, 2019).²

Kolmannen osan, esseän *Epävakaava vapaus* kirjoitin toisen näyttelyn pitämisen jälkeen, keväällä 2019. Tekstiin liittyvän kuvallisen dokumentaation olen jakanut kahteen liitteeseen: 1.liite käsittää Kuvan Kevät – näyttelyn teokset, 2.liite Valekuun Reitti – näyttelyn teokset. Opinnäytteeni taiteellisen työn ohjaajina toimivat Leena Nio ja Anna Tuori. Opinnäytteen tarkastajat ovat Mika Hannula ja Rauha Mäkilä. Kirjallisen osan ohjaajana toimi Kukka Paavilainen.

Johdanto

Kuvan Kevästä oli esseän kirjoittamisen aikaan kulunut lähes vuosi. Tästä syystä tekstin ensimmäinen osa, jossa käsittelen Kuvan Kevään maalauksia ja näyttelyprosessia, on

¹ Kts. Liite 1 Kuvan Kevät, kuvat 1-2

² Kts. Liite 2 Valekuun Reitti, kuvat 1-8

suurimmaksi osaksi kirjoitettu imperfektissä. Olen jakanut Kuvan Kevättä käsittelevän tekstin lukuihin, jotka olen nimennyt näyttelyssä olleiden maalausten mukaan. Toivon että luvut toimivat itsenäisinä teksteinä, ja jonkinlaisina introina maalauksiin. En pyri selittämään maalausta, vaan luomaan mielikuvan tunnelmasta, missä maalauksen tekemisen aikaan olen liikkunut.

Aikamuoto vaihtelee välillä tekstin sisällä, kun liikun muistojen ja maalausprosessin yleisemmän kuvailun välillä. Aikamuotojen vaihtelu on tekstin rakenteessa perusteltua, koska se vastaa sitä, minkälaisena maalausprosessin koen. Maalaus tapahtuu aina nyt. Samanaikaisesti tehdessä on kuitenkin mahdollista päästä käsiksi elettyyn ja muistoja aktivoituu hallitsemattomasti eri ikäkausilta. Yksi Kuvan Kevään teoksista *Facade for a Field* nousi itselleni tässä prosessissa tärkeäksi uutta suuntaa antavaksi työksi, ja se toimii linkkinä opinnäytteen kahden eri näyttelyn, Kuvan Kevään ja Valekuun reitin, välillä. Tätä tekstiä kirjoittaessani Valekuun reitti näyttelystä oli kulunut vain vähän aikaa, enkä tekstissä pystynyt lähestymään teoksia yksittäin, samaan tapaan kuin Kuvan Kevään töiden kohdalla. *Valekuun Reitti* näyttelyn teokset liittyivät kaikki jollain tavalla tilan hahmottamiseen maalauksessa, ja Lontoossa syksyllä 2018 näkemääni Pierre Puvis de Chavannes'n (1824–1898) näyttelyyn.³ Kuvailen näyttelyn minuun tekemää vaikutusta, ja pohdin sen kautta esiin nousevia, omaa maalausprosessiani ylläpitäviä ajatuksia.

Esseen loppupuolella käsittelem ajatusprosesseja, jotka liittyvät erityisesti siihen, miten tärkeä on jatkuvuuden vaaliminen maalatessa. Etsin prosessille sanamuotoja ja vertauskohtia runoudesta, erityisesti James Schuylerin (1923–1991) teksteistä. Koitan tavoittaa siedettävää tapaa puhua siitä, missä maalausprosessini tällä hetkellä liikkuu, samalla tiedostaen maalauksen jatkuvan mutaation ja fragmentaarisuuden - sen, että sanat, joilla prosessia kuvailen tänään, voivat huomenna olla muuttuneet itse tekemisen kannalta käyttökelvottomiksi.

³ Pierre Puvis de Chavannes. *Works on Paper and Paintings*. Michael Werner Gallery

Fragmentista sulautumiseen

Britney Spearsin (1981–) *Blackout* albumi ilmestyi vuonna 2007. Levy ajoittui aikaan, jolloin Britney kärsi mielenterveysongelmista, tai sai jonkinlaisen hermoromahduksen. Ajasta jäi elämään kuvia, joissa kaljupäinen Britney jahtaa sateenvarjolla valokuvaajia, loputtomia meemivariaatioita mustasta hetkestä. *Kuvan Kevät* – lopputyönnäyttelyä suunnitellessa tuntui, että vaikeinta oli paine esittää teokset yhtenäisenä kokonaisuutena, kun vaikuttimet tulivat ristiriitaisistakin suunnista. Eri ajatuskulkuja, joita itselläni töiden aikaan oli meneillään, avaan tekstin edetessä. Ajatus maalausten muodostamasta koherentista kokonaisuudesta, yhdistettynä kuvan kevään ajalliseen brändiin, tuntui hankalalta ja teennäiseltä suhteessa siihen, miten fragmentaarisenä, ja nopeasti muuttuvana koin maalausprosessin, näyttelyn tekemisen aikaan.

Blackoutin kuunteleminen oli vastalääkettä mainitun kaltaisille paineille. Britney menetti jollain tapaa julkisesti kasvonsa, ja kuvittelen, että sellainen prosessi voi olla myös puhdistava, vapauttava. Yleensä ihmiset saavat hajota salaa toisilta. Ajattelin että jos pidän Britneyn amulettimaisena mielessäni, kun valmistaudun *Kuvan Kevääseen*, tekeminen pysyisi teeskentelemättömänä. Eri suuntiin hajoilevat maalaukset olisivat jotenkin hyväksyttäviä, minullakaan ei olisi kasvoja, mitä menettää.

Britney toimi myös apuvälineenä tavoittaa muistikuvia, tai välähdyksiä omasta elämästäni kaksituhattaluvun alusta. Ajanjaksoa määritteli omassa elämässäni paljolti se, että elin monta vuotta jollain tavalla hahmottomana, ilman oman persoonan selkeitä rajoja. Se on tietenkin ihmiselle tuhoava, pidemmän päälle mahdoton tapa elää. Tässä kontekstissa ei ole tarpeellista analysoida, tai avata syitä elämänvaiheeseen sen enempää. Pikemminkin mietin, mitä luovaa elämisen tavassa oli, esimerkiksi siinä, miten pystyin tuona aikana imemään ja tallentamaan itseäni hirveästi visuaalista kuvamateriaalia eri lähteistä, esimerkiksi telkkarista,

musiikkivideoista, ja teineille suunnatuista aikakauslehdistä. Taiteen tekemisen kannalta olennaisia ovat myös vaiheet, jolloin harjoittaa uutteraa keräilyä.

Vähän aikaa *Kuvan Kevään* -näyttelyn pitämisen jälkeen, näin unta missä arvostettu elokuvaohjaaja teki teatteriesitystä, johon minut kutsuttiin näyttelemään Katie Holmesin (1978–) kanssa, jonkinlaiseksi Holmesin kaksoisolennoksi tai varjoksi. Mutta varjomainen roolini oli ehdottomasti toinen avainrooleista, ja tunsin siitä ylpeyttä. Unessa pidin kädessäni teatterinäytöksen kutsua, jonka oli suunnitellut kuuluisa, suomalainen nykytaiteilija. Katsoessani maalattua esitettä tunsin olevani paremmalla puolella, teatteriproduktion sisällä. On paljon parempi olla näyttelijä, kuin se taiteilija, joka on maalannut kutsut.

En ajattele mustavalkoisesti, että olisi olemassa ns. oikeita taiteilijoita, ja niitä toisia, jotka maalaavat kutsuja. Tulkitsen unen kuvaaman näyttelijän identiteetin kykynä samaistua, tai jopa sulautua toiseen, se voi olla käyttövoima maalatessa. On ajanjaksoja, jotka ulospäin näyttävät epäproduktiivisina, pelkkää ympäristön katsomista ja havainnointia, joka on äänetöntä ja arkista. Ajan kuluessa kerääntyneestä fragmentaarisesta aineksesta voi kuitenkin suodattua käyttökelpoista materiaalia maalauksille.

Seuraavassa luvussa siirryn kuvaamaan sitä tunnelmaa, muistikuvia ja mielentiloja, jotka minussa vaikuttivat kuvan kevään maalausprosessin aikaan.

*Array of Dust*⁴

Mietin reittiä, jota kuljin päivittäin lukiota käydessäni. Reitti käsitti noin 200 metrin pituisen matkan kotitalostamme läheiselle bussipysäkille. Asuimme omakotitalolähiössä, ja keskustaan ja kouluun oli kuljettava linja-autolla.

⁴ Liite 1, Kuva 3

Palaan sinne, ehkä vuosi on 2003, odotan bussia. Maisema on matalaa, mitäänsanomatonta, suuria kuusia ja pientä metsikköä omakotitalojen välissä. Talojen arkkitehtuuri on sekalaista. Vanhimmat, tasakattoiset talot ovat 70-luvulta, uudemmat, vähän hienomman näköiset 90-luvulta. Asuinalue on lähellä Oulun yliopistoa ja niin sanottua teknologiakylää. Kuljen päivittäin saman reitin kotoa bussipysäkille, ja sieltä pois. Näen kuuset, uimahallin näköisen ala-asteen koulurakennuksen ja harmaan peräkärryn jonkun takapihalla.

Kuuntelen aina cd:itä. Jos cd-soittimesta loppuu patterit, tai ei jostain muusta syystä voi kuunnella musiikkia odottaessaan, alkaa voimistua tunne, että ympäristö tulee päälle liian suurella voimalla. Jonkinlainen orastava, tukahdutettu pakokauhu alkaa vallata tilaa mielessä. Entä jos ei olekaan muuta kuin tämä – välitila, jossa en ole kotona, mutta en missään muuallakaan, aina pyrkimässä pois.

Keväällä 2017 selailen Googlessa Britney Spearsistä otettuja kuvia 90-luvun lopulta ja 2000-luvun alkuvuosilta.⁵ Löydän oudon kuvasarjan, jossa Britney ja hänen silloinen poikaystävänsä Justin Timberlake (1981–) hengailevat kotonaan, tai jonkun kodissa, ehkä kuvien koti on lavastus. He juovat pepsiä, pelaavat videopelejä sohvalla. Yhdessä kuvassa Justin soittaa akustista kitaraa, Britney istuu sohvalla hänen vieressään ja katsoo muualle, poispäin. Kasvojen ilme on lasittunut ja kyllästynyt. Sellainen ilme, kuin ihmisillä on, kun haluaisi olla jossain muualla kuin siellä, minne on jostain epämääräisestä, ei-tiedostetusta syystä ajautunut.

Array of Dust on muotokuva, jossa hahmo on sommiteltu kultaisen leikkauksen tietämille. Mikään sommitelmassa ei erityisesti häiritse. Shakkikuviollinen verho, ja ikkuna asettuvat hahmon ympärille niin, että hahmo tuntuu jäävän abstraktin kuvion keskelle vangiksi.

⁵ Britney Spears And Justin Timberlake. Hello Magazine, 2001

Maalauksen tekemisen aikaan minusta tuntui, että shakkikuviota näkyi useiden nykymaalarien teoksissa.⁶ Yritin miettiä, miksi niin oli, oliko kyseessä jokin jungilainen, kollektiivinen sirkustrauha, jota taiteilijat töissään joutuivat työstämään? Viittasiko se lapsuuteen, tai leikkiin? Ainoa muistikuva, mihin itse pystyin kuvion liittämään, oli Kööpenhaminan Tivolin julisteet, jotka isäni oli hankkinut matkamuuistoina, ja jotka olivat lapsuuden kodissamme olohuoneemme seinällä. En koskaan ymmärtänyt, miksi isäni oli halunnut kehystää ne, ja ripustaa siihen. On esineitä, joiden kanssa elää vuosikautia, ja silti ne tuntuvat aina vierailta. Ne pysyvät mykkinä ja irrallisina. Niiden ympäriltä on pyyhitty pois alkuperäinen konteksti, kaikki, mikä selittäisi niiden olemassaolon.

Maalauksessa *Array of Dust* shakkikuvio työntyy yhtä aikaa taakse ja eteenpäin. Pinta on litteä, maalipinta ohut. Jotain kummalista on kädessä johon punatukkainen tyttö nojaa, se näyttää puiselta, tai jostain eri materiaalista veistetyltä. Kun katson maalausta pidempään, alkaa tuntua, että koko hahmossa ylipäättään on jotain kivettyntä, ei-elävää. Geometrinen kuvio tuntuu olennaisemmalta kuin muotokuvan kohde, ikään kuin se olisi kasvamassa, peittämässä ihmisen maalauksesta.

*Facade For a Field*⁷

Kehitin suunnitelman kuvan kevät - näyttelyä varten. Ajattelin, että teen muotokuvia Britneystä, samankokoisia, niistä tulisi hienon näköinen sarja. Heti, kun minulla oli suunnitelma, huomasin että en halunnutkaan noudattaa sitä. Jotain muuta oli meneillään, kun tulin työhuoneelle, muu tuntui mielekkäämmältä, mutta en pystynyt hahmottamaan mitä siitä tulisi, tai tulisiko mitään.

Facade for Field poikkeaa kuvan kevään muista maalauksista. Sen maalaaminen oli kamppailua rakentamani vanhan systeemin ja uusien, häilyvien tavoitteiden välillä. Olin opettanut itseni

⁶ Esimerkiksi Emma Ainala, *Ongoing Crisis*, 2018; Charline von Heyl, *Woman #2*, 2009; Christoph Ruckhäberle, *The Fan*, 2006

⁷ Kts.liite 1 kuva 4

piirtämään ja maalaamaan valokuvien ja ihmisten piirtämisen kautta. Oppimani havainnointi- ja maalaustekniset taidot eivät enää palvelleet sitä, mitä maalauksessa etsin. Opitusta irti päästäminen on hidas prosessi. Pinttynyt kysymys päässäni: Oliko maalaaminen ainoastaan sisäänpäin kääntynyttä itseterapointia, tai laiskaa harhailua, jos ei ollut etukäteen päätettyä suunnitelmaa?

Aloittaessani työtä minulla oli ajatus keltavihreästä väristä, joka on jossain okran ja myrkyinvihreän välissä. Väriä tuntui olevan joka puolella loka-marraskuussa, kun kävelin aamuisin leikkipuistoon poikani kanssa. Väriin liittyi banaali, päivittäin toistuva reitti ja tylsyys, jonka yläpuolelle oli pakko päästä jollain keinolla. Lapsi pakotti minut päivittäin ulos, ja väri tuli ikään kuin väkisin käsiteltäväksi, halusin sitä tai en. Huomasin, että oli kiinnostavampaa työskennellä sellaisten värien kanssa, joista ei tykkää. Ja kun väriä, josta ei tykkää, on liikaa, joutuu kehittelemään uusia, outoja reittejä maalatessa – keinoja, miten sen *liikaisuuden* kanssa voisi tulla toimeen.

Tanskalaisen taidemuseon Louisiana Museum of Modern Artin tuottamassa haastattelussa Per Kirkeby (1938–2018) taitelija kertoo haastattelijalle suhteestaan väreihin. Hän sanoo yrittäneensä todistaa vääräksi olettamuksen, että värit olisivat ensisijaisesti kauniita.

”Väreillä on oma itsenäinen olemuksensa, ne tarkoittavat jotakin. Tuota olemusta on äärimmäisen hankala tehdä näkyväksi, mutta se on maalauksen tehtävä.”⁸

⁸ Louisiana Channel – *We Build Upon Ruins*

Haastattelija:
Poul Erik Tøjner,
Johtaja, Louisiana Museum of Modern Art

Alkuperäisen tanskankielisen haastattelun englanninkielinen tekstitys:

Haastattelija: But Actually you've hated the mythology around colours for years.

Per Kirkeby: I tried hard to refute that colours are so pretty.

H: It's more than pretty.

PK: It's exactly the opposite. I feel that they mean something. Yes, colour has a substance, which is difficult to take out. That's the whole point of painting.

Kirkebyn toteamus muistuttaa minua vastustuksen tunteesta, johon usein maalausta aloittaessani törmään. Työn alussa minulla on yleensä jokin väri, vaikka keltainen, joka vetää minua puoleensa. Mutta nopeasti tulee selväksi, että sen keltaisen esittäminen on paljon vaikeampaa, kuin mitä haluaisin. Ei riitä, että laitan sen keltaisen siihen kankaalle. Minun on suostuttava käymään läpi jokin kamppailu, tai fyysinen ajatteluprosessi sen keltaisen kanssa, jotta löytöisin tavan esittää se.

On tärkeää olla aliarvioimatta värejä, tai mitään muitakaan materiaaleja, joiden kanssa työskentelee. Materiaali vastustaa tekijää, ja niin kuulukin olla. En halua, että värit ovat jotain, joiden käytön hallitsen, ja joita sitten voin käyttää omien ideoiden toteuttamiseen. Ideaksi riittää, että haluan esittää, tai luoda tilan tietyille värille.

Frank Stella (1936–) yksi varhaisen tuotannon maalauksista on *Perfect Day for Bananafish* (1958)⁹, joka on saanut nimensä J.D. Salingerin (1919–2010) samannimisestä kertomuksesta (1948)¹⁰. Tarinassa seurataan Seymour Glass nimisen nuoren miehen päivää, kun hän on vaimonsa kanssa häämatkalla, jossain rantahotellissa. Hän tapaa rannalla pienen tytön, he käyvät keskustelun ja uivat yhdessä. Kertomuksen lopussa Seymour palaa hotellihuoneeseensa, missä hänen vaimonsa nukkuu, käy makaamaan sängylle, ja ampuu itsensä. Luin kertomuksen uudelleen, ja mietin miten Salingerin kertomusten protagonistit ajautuvat eritavoin umpikujiin suhteessaan ympäröivään maailmaan, varjellensa viattomuutta, tai etsiessään sitä.

Tunnen usein, että uuden maalauksen alussa ylitulkitsen tekemiäni jälkiä kankaalle, hinkkaan yksityiskohtia, joilla ei ole funktiota. Työstän maalausta ja yritän samaan aikaan olla katsoja, joka pysyttelee ulkopuolella, tekee objektiivisia havaintoja siitä, mikä on oikein mikä väärin. Sitten tulee vastaan seinä, tai jokin piste, mistä en pääse eteenpäin. Vihan tai raivon tunteet tulevat pintaan, inhoan sitä ulkopuolella pysyttelijää. Sen tyyppin on pakko tuhoutua, että voi astua rajan yli, että työ on ylipäättään mahdollista.

⁹Frank Stella, *Perfect Day for Banana Fish*, 1958

¹⁰Salinger, *Perfect Day for Bananafish*, *The New Yorker*, 1948

Työn alussa on aina houkutus turvautua ajatukseen, että tuntee reitin entuudestaan, tai että reitti ylipäättään on olemassa. Ikään kuin voisi päästä pisteestä a pisteeseen b, koska on jollain yliluonnollisella, tai teknisellä tavalla taitava. *Facade for a field* oli prosessi, jossa aloin hitaasti hyväksyä, että maalaminen itsessään on enemmän ympyrän, kuin suoran reitin muotoinen. Halu jatkaa maalaamista, on tärkeintä. Jatkuvuutta pitää vaalia päästämällä irti mielikuvista, miltä maalauksen valmiina pitäisi näyttää.

*Ocean Beach*¹¹

Ocean Beach on rantakaupunginosa San Diegossa. Alueen maamerkki, *ocean beach municipal fishing pier.*, on tyynelle merelle yli 600 metriä ylettyvä laituri, joka on rakennettu korkeitten pilarien päälle. Laiturin pää haarautuu oikealle ja vasemmalle, meren päällä voi kävellä hämmentävän pitkän matkan eri suuntiin. Laituri on kunnan omistuksessa, kuka tahansa saa kalastaa siellä. Keskivaiheilla rakennelmaa on hökkelimäinen, laiturin sivusta kasvava tasakattoinen kahvilarakennus. Rakennuksen seinään on maalattu käsin suurilla kirjaimilla CAFE.

Kävin San Diegossa ensimmäistä kertaa vuonna 2007, ja kävelin laiturilla yhtenä päivänä. Rannalla oli silloin sumuista, mikä on rannikkoalueella tavallista. Mereltä nousevaa kosteutta ja sumua kutsutaan alueella myös nimellä *june gloom*. Koko rakennelman olemassaolo, ja se että kävelin sen päällä joskus oikeasti, tuntuu epäuskottavalta. Niin kuin tapa, jolla unissa pystyy liikkumaan, siirtymään tiloista toiseen ilman fyysistä ponnistusta.

Jälkeenpäin kun katson maalaamaani teosta *Ocean Beach*, en pidä sitä kovin hyvänä, siinä on jotain ärsyttävän latteaa. Niin käy melkein aina, jos maalauksen lähtökohtana on ollut jokin itselle tärkeä muisto, jonka haluaisi pystyä välittämään. Maalaus ei toimi niin, se ei ole keino kommunikoida, tai ilmaista omia kokemuksiaan. Mitä enemmän yritän kommunikoida jotain

¹¹ Liite 1, Kuva 5

maalauksen avulla, sitä enemmän tuntuu, että maalaus asettuu seinäksi minun ja kokemuksen välille. Maalauksella on omat fyysiset lainalaisuutensa, se ei ole jotain, mitä tekijä voisi käyttää miten haluaa. Tarkemmin ajateltuna on todella huojentavaa, että niin on. On masentava ajatus, että maalausta arvioitaisiin tekijän oman henkilöhistorian tai kokemusten kautta. Vähän niin kuin katsoisi vieraan ihmisen lapsuuskuvia, ne ovat aina samanlaisia, yhtä merkityksettömiä ulkopuoliselle.

Vaikka *Ocean Beach* maalauksesta tuli aika huono, ajattelen, että alkuperäisellä muistolla on kuitenkin jotain yhtymäkohtia maalausprosessiini laajemmin. Kävely sillalla oli metafyyminen kokemus liikkumisesta tilassa, jossa ei oikeastaan pitäisi voida liikkua. Kärsin tapahtuman aikaan, yli kymmenen vuotta sitten, vakavasta sairaudesta, joka oli tavallaan päälläni koko ajan, sitä tosiasiaa ei päässyt pakoon muulloin kuin unessa. Kävelyn hetkellä, sillan päällä, tunsin että tietoisuus sairaudesta lakkasi vaikuttamasta minuun hetkellisesti. Muistin sen olemassaolon kyllä, mutta jotain sen painosta otettiin pois.

Joskus maalatessa tuntuu, että pystyn liikkumaan tilassa tai ajassa eri suuntiin, tai väärään suuntaan, unohtaen sen, että olen kiinni nykyhetkessä fyysisesti. Se on jokin tila, jonka keksii itselleen. En halua mystifioida sitä, se ei ole tunne valaistumisesta, tai jotain, mihin vain taiteilijoilla on pääsy. Toimintana se on jotain arkista selviytymistä, mielen sisäisiä reittejä, joita ihmisen on pakko syystä tai toisesta itselleen kehittää.

*Slumber*¹²

Joku kysyi minulta seminaarissa, miksi maalauksessa *Slumber* on niin paljon oranssia. Kysymys tuntui yhtä aikaa epäolennaiselta, mutta myös liian suoralta tai tungettelevalta, menin ihan hämilleni.

¹² Liite 1 Kuva 6

Katsoin *Dawson's Creek*¹³ - nimistä telkkarisarjaa uudelleen yli kymmenen vuotta sen jälkeen, kun sarja alun perin ilmestyi. Olin yllättynyt, että pystyin katsomaan sarjaa, vaikka se oli niin monella tapaa huono ja kliseinen teinidraama. Hävetti huomata, että joku osa minua edelleen eläytyi sarjaan samalla tavalla kuin 15-vuotias. Tietyt yksityiskohdat sarjassa, kuten musiikki, ja vaatteet, joita sarjan hahmot käyttivät, tuntuivat yhtä olennaiselta itselleni, kuin mikä tahansa muu, mikä elämässäni oli silloin meneillään. *Dawson's Creek* oli kuin arkisto, jonka avulla pääsin hetkeksi käsiksi johonkin sameaan muistimassaan. Sellaisiin omiin muistoihin, joista on hävinnyt konkreettinen runko, ja joista on jäljellä enää jokin spesifi haju tai väri, se voi olla oranssi.

Tunnelmaltaan *Slumber* liittyy siihen tunteeseen, kun unenkaltaisesta, ylisamaistumisen tilasta, esimerkiksi telkkariohjelman päätyttyä, havahtuu reaaliaikaan. Yritys sopeutua takaisin todelliseen, materiaaliseen ympäristöön, ja oman kehonsa rajojen sisäpuolelle on vaivalloista ja tahmeaa. Maalaus pohjaa Richard Diebenkornin (1922-1993) teokseen *Seated Figure with Hat* (1967). Samaan tapaan kuin Diebenkornin työssä, halusin jollain tavalla törmäyttää ihmisfiguurin ja litteän, maalatun tilan.

Maalauksen alaosassa, keskellä on tyyppi aurinkohattu päässään. Henkilön taustalla on poltetun siennan värinen seinäke, jonka yläpuolella on neliömäisistä muodoista koostuva pinta. Yhdestä neliöstä avautuu näkymä kauemmas, taivaalle, muut ovat synteettisen värisiä, neonvihreää ja oranssia, ja tuntuvat peittävän, tai rikkovan tilan. Ihmisen maalaamiseen liittyy piintyneitä konventioita, ja katsojan assosiaation lukitsemista. Silmät, ja katse on kuvassa jotain, mikä vetää aina itseensä, halusi sitä tai ei. Kun katseen huomaa, on vaikea nähdä enää mitään muuta. Taustaa maalatessa yritin kumota katseen tärkeimpänä fokuksipisteenä, kuitenkin peittämättä silmiä. Silti tuntuu, että työssä tapahtuu kaksi erillistä maalausta yhtä aikaa, osat pysyvät irrallaan.

Kun löysin Diebenkornin maalaukset, tuntui että pystyin pelkästään niitä katsomalla näkemään, ja samaistumaan niiden tekoprosessiin. Kuraattori Sarah C. Bankcroft on kirjoittanut

¹³ *Dawson's Creek*, 1998-2003, The WB Television Network

Diebenkornin työskentelytavasta seuraavasti: Diebenkornille maalaus koostuu itserakennetuista ongelmista, virheistä ja vahingoista – yrityksistä päästä yli vastustuksesta, ja itsensä epäilystä. Teoksen muoto rakentuu aktiivisen työstämisen eri aikakerrostumista: poispyyhkimisen, tarkentamisen ja uudelleen työstämisen kautta. Päämääränä taiteilijalla oli, että vaikeuksien kautta saavutetut ratkaisut lopulta kasvaisivat, tai sulautuisivat yhteen, *oikeaan* muotoonsa.¹⁴ Tuntuu, että tällaista työskentelytapaa on nykytaiteen kontekstissa vaikeaa perustella. Se on helppo lukea modernismiin viittaavana, ahdasmielisenä tai sulkeutuneena taiteellisenä toimintana, koska sitä ei voi linkittää mihinkään tiettyyn ajankohtaiseksi hyväksytyyn diskurssiin, joita ovat tällä hetkellä esimerkiksi keskustelu antroposeenista tai ilmastonmuutoksesta. Taiteilija ja kriitikko Merlin James (1960–) toteaa, että nykytaiteen kenttää hallitsee ”post – Beuysilainen” sosiaalipoliittisesti fokusoitunut taide, jolloin kysymykset ja kriittinen arviointi, joita maalaus, ja siitä kirjoittaminen käyttävät, nähdään irrelevantteina.¹⁵ Kyse on ikään kuin vain maalauksen sisäisestä diskurssista. Maalauksen tekemisen kuvailu sanoittaa, miten maalaus etenee, mutta myös mitä maalaus on itsessään, fyysisenä ajatteluna, ilman että siihen ripustetaan muilta tieteenaloilta lainattuja tärkeän kuuloisia termejä. James on kiinnostunut teoksista, jotka avautuvat kriittiselle arvioinnille nimenomaan muotonsa, tai tekotapansa kautta. Maalausprosessista kirjoittaminen – maalauksen muodon avaaminen – on arvon antamista maalaukselle yhtenä, validina taiteen tekemisen tapana nykytaiteen kentällä.

¹⁴ Bankcroft, 2011. *Alkuperäinen lainaus: "Each work was for Diebenkorn an exploration of "rightness": an attempt to set-up problems, welcome mistakes, push through objections and self-doubt to come to a balanced resolution. The compositions were built up through periods of activity in which erasures, revisions, accretions, reworkings, and ultimately hard-won resolutions would coalesce into balanced compositions."*

¹⁵ James, 2013, 42

Alkuperäinen lainaus: "I think a huge amount of art made now is maybe part of post-Beuysian socio-cultural activity for which critical judgment is irrelevant. But for me, to be of any real interest, a work of art has to offer itself to critical assessment within the terms of its medium, or more precisely its art form."

Valekuun Reitti¹⁶

Olin syksyllä opintomatalla Lontoossa Frieze2018 taidemessuilla, ja näin Pierre Puvis de Chavannes'n teoksia, Michael Werner -galleriassa. Ne olivat luonnoksia freskoja varten, paperille maalattuja uusklassistisia maisemia tai katkelmia antiikin mytologisista tilanteista, jotka oli sommiteltu erilaisiin rakennuksiin, portiikkeihin, kirkkoihin ja kaartuvien pilareiden väliin. Maisemissa oli välillä omituisissa paikoissa erimuotoisia aukkoja, koska maalauksiin oli merkattu esimerkiksi tulisijan, tai oven paikka. Monet töistä olivat horisontaalisia, niihin oli luonnosteltu pilareiden rakenteet nopeasti, tarkoituksen mukaisesti. Ne olisivat yhtä hyvin voineet olla arkkitehdin luonnoksia, rakennuspiirustuksia. Työt näyttivät haurailta, ne olivat juuri ja juuri olemassa. Tuntui, että paperi saattaisi hajota tuhkaksi hetkellä millä hyvänsä. Teki mieli kuiskata, tai ottaa kengät pois jalasta, jollain kömpelöllä tavalla ilmaista kunnioitusta. Taiteilijalle itselleen luonnokset ovat luultavasti olleet arkista suunnittelua ja tiedon keräämistä freskoja varten. Oli selvää, että niiden ei oltu ajateltu päätyvän näyttelyyn lontoolaiseen galleriaan sata vuotta myöhemmin, pyhäinjäännöksen omaisina artefakteina. Töiden taustalla vaikutti 1800-luvun lopun uusklassistinen taidesuuntaus, pyrkimykset ja ideaalit, joita en erityisesti tunne. Maailma tai taidemaailma, jossa antiikin kulttuurien, filosofian ja arkkitehtuurin tuntemus on ajateltu olevan ensiarvoisen tärkeää, tuntuu suorastaan mahdottomuudelta.

“Formalismismi alkaa äkillisestä vierauden tunteesta, jonka saa aikaan kohtaaminen oudon, monimutkaisen, kaavoihin perustuvan rakennelman kanssa. Seisomme taideteoksen edessä, ilman toivoa, että voisimme sitä ymmärtää, ja silti meillä ei ole muuta vaihtoehtoa kuin yrittää.

Näyttelemme uudelleen primaarisen, universaalin kokemuksen – hetken, jolloin ihminen seisoo kasvokkain vieraasta paikasta, vierasta kieltä puhuvan *toisen* kanssa, mittailen tämän olemusta ilman sanakirjaa.”¹⁷

¹⁶ Kts. Liite 2, kuvat 1-8

¹⁷Hickey, Formalism, 2013, 89.

Taidekriitikko Dave Hickey (1940–) esseessä *Formalism*, joka julkaistiin alun perin *Art in America* -lehdessä, vuonna 2009, Hickey erittelee formalismin käsitettä. Hän perustelee, miksi formalistinen analyysi on edelleen olennainen, ei dogmaattinen vaan pikemminkin universaali ja ajaton metodi lähestyä taideteoksia, oli kyse sitten musiikista tai nykytaiteesta. Kuvaus auttaa itseäni ymmärtämään jotain omasta kokemuksestani Puvis de Chavannes'n töiden äärellä. Hickey puhuu taidekriitikistä, ja taiteesta kirjoittamisesta, mutta yhtä lailla maalaus voi olla keino tehdä formalistista analyysia jostain kokonaisuudesta, mitä ei voi ymmärtää.

Valekuun reitti näyttelyn töissä lähdin jäljittelemään geometrisia muotoja ja niiden muodostamia tiloja, joita Lontoossa näyttelyssä olin nähnyt. Maalauksissa voi nähdä pilareita ja kaarevia aukkoja. On vaikea sanoa ovatko ne portteja vai siltoja, mikä tilassa on etu-, mikä takaosaa. Tilan luominen, sen suunnittelu ja jatkaminen kaksiulotteisella pinnalla on koukuttavaa. Työn edetessä etu- ja takaosa vaihtelevat jatkuvasti paikkaa, välillä pysäytän tilan, välillä pyyhin *pysäyttimen* pois, ja annan tilan jatkua. Taiteilija Mary Heilmann (1940–) kuvailee samaa katsomiseen liittyvää, tilan ja tilojen jatkuvaa muuttumista maalauksessa. Hän näkee sen liittyvän aasialaisesta kulttuurista lähtevään kuvanrakentamisen perinteeseen, jossa samassa kuvassa tapahtuu samanaikaisesti monta tilaa.¹⁸

Ajattelen itse, että tila maalauksessa rakentuu, kun yritän tavoittaa jotakin kaavaa, tai systeemiä, jonka olemassaolosta minulla on epämääräinen aavistus, ja josta pystyn näkemään vain välähdyksiä. En osaa matematiikkaa yhtään, epäilen että minulla on sen suhteen jonkinlainen

Alkuperäinen lainaus:

“So formalism begins with an instantaneous sense of alien, patterned complexity. We stand before a work of art with no hope of understanding it and no choice but to try. We reenact the primal cosmopolitan moment—the first time a human being stood face to face with a stranger from a strange place with a strange language, ‘sizing things up’ without a dictionary.”

¹⁸Heilmann1999, 179

Alkuperäinen lainaus: *“I am obsessed with the space in Asian painting...how there can be several kinds of space at once. I play with this idea as I look, my eye and my mind flicking back and forth from one sense of space into another. This is the front. That’s the behind. No, that’s the front and this is the background.”*

lukihäiriö. En hahmota suuntia, oikeaa ja vasenta, tai hahmotan kyllä, mutta joka kerta, kun minulta yllättäen kysytään, kumpi on kumpi, minun täytyy se jotenkin uudelleen ajatella, ja välillä silti teen virheitä. Mutta matematiikkaa voi nähdä, vaikka sitä ei ymmärtäisikään. Dave Hickey sanoittaa itsestään selvältä tuntuvaan ilmiöitä edelleen Formalismi – esseessä:

”Me pystymme ottamaan vastaan valtavia määriä erilaisia kaavoja, ilman että voimme eritellä, määritellä, eristää tai edes tunnistaa kaavan tai järjestelmän eri osia, eikä tämä tietämättömyys vähennä kaavan kokemuksellista tehoa.”¹⁹

Bob Dylan (1941–) sivuaa samaa aihetta omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Chronicles Volume 1*, jossa Dylan kuvailee soittamisen tapaa, nuottijärjestelmää tai systeemiä, joka perustuu parittomiin lukuihin, pentatoniseen nuottikaavaan ja siitä kumpuaviin loputtomiin erilaisiin nuottivariaatioihin. Hän kertoo löytäneensä tämän uuden tavan soittaa 1980-luvulla. Se oli tapa soittaa tai esittää kappaleet niin, ettei pääpaino olisi enää yksittäisten kappaleiden tyyllisissä valinnoissa, tai sanojen sisällössä.

”Se ei ole monimutkaista. On olemassa tuhansia, ellei miljoonia erilaisia variaatioita näistä kaavoista, niin että ideat eivät koskaan voi loppua kesken. Olet aina jonkin vielä hyödyntämättömän lähtöpisteen äärellä. Systeemi ei ole vahvasti teoreettinen, vaan pikemminkin kyse on geometriasta. En ole hyvä matematiikassa, mutta tiedän että universumi rakentuu matemaattisista periaatteista, ymmärsin niitä tai en, ja aioin antaa niiden johdattaa itseäni.”²⁰

¹⁹Hickey, 2013, 87. Alkuperäinen lainaus: “We can process massive arrays of patterns, without being able to sort them out, define them, isolate them, or even identify them. This ignorance does not impair on their effectiveness, however.”

²⁰Dylan, 2004, 161. Alkuperäinen lainaus: “There are thousands if not millions of variations of these patterns, so you never run out of ideas. You’re always at some unexploited fix point. It’s not a heavy theorized thing, it’s geometrical. I’m not that good at math, but I do know that the universe is formed with mathematical principles whether I understand them or not, and I was going to let that guide me.”

Kuvan Kevään jälkeen aloittaessani uutta maalausprosessia tunsin, miten väsynyt olin ajatukseen, että työtä pitäisi edeltää jokin ennalta päätetty idea tai kuva, Britney tai muu. Tätä ideaa seurasi maalausprosessi, jossa hain keinoja ja tyyllistä tapaa esittää idea maalaamalla. Halusin yrittää rakentaa töitä samaan tapaan kuin olin aloittanut *Facade for a Field* - teoksen kanssa. Teos voi alkaa noudattaen jotain jatkumiseen perustuvaa kaavaa, eli vaikka niin että ajattelee lukua kolme. Parittomassa luvussa on sisäänrakennettuna jonkinlainen jatkumo, jota ei voi katkaista. Olin näkevinäni kolmosia myös Puvis de Chavannes'n töissä. Maalaamisen annetaan sopia tiettyyn päivään ja hetkeen, työprosessi on aina alisteinen fyysisille ja ajallisille olosuhteille – tänään pystyn maalaamaan tällä tavalla, ja se vie prosessia johonkin suuntaan, eteenpäin joka tapauksessa.

Ajattelen, että oma roolini maalausprosessissa on ensisijaisesti se, että rakennan henkisiä ja fyysisiä olosuhteita sille, että maalaus voi jatkua. Olosuhteet, joissa uskallan kohdata myös tyhjyyden, epäonnistumisen, ja kommunikaation mahdottomuuden kokemuksia. Ne ovat minulle tarpeellisia vastustuksen kokemuksia, joista maalausprosessi lähtee liikkeelle.

Mary Heilmann kertoo, että löysi japanilaisesta kulttuurista kumpuavasta *wabi - sabi* -perinteestä itselleen tärkeän ohjenuoran. *Wabi - sabin* mukaisesti on olemassa taiteen tekemisen kannalta kolme totuutta, jotka ovat yksinkertaisia, mutta niitä on vaikea hyväksyä: mikään ei kestä ikuisesti, mikään ei tule koskaan valmiiksi ja mikään ei ole täydellistä.²¹ Nämä kolme itsestään selvää totuutta johtavat lohdulliseen päätelmään, että koska mikään ei kestä, tule valmiiksi tai täydelliseksi, on prosessi aina käynnissä ja tekijänä aina jonkin uuden mahdollisen reitin alussa.

²¹Van den Boogerd, 2012, 18-19.

Alkuperäinen lainaus: "*Wabi - sabi teaches us three truths that are simple, but sometimes difficult to accept: nothing lasts, nothing is finished, and nothing is perfect.*"

Lopuksi

Odotan taas bussia, on vuosi 2019. En kuuntele musiikkia, odotan vaan. Kun käänän päätäni vasemmalle voin nähdä valkoisen tasakattoisen omakotitalon puiden takana. Siristän silmiäni ja rakennus näyttää lapsuudenkodiltani. Kun hellitän katseeni, talo muuttuu miksi tahansa rakennelmaksi, oikeastaan se on vain jokin epämääräinen muoto. Odottaessani yritän miettiä, miten nämä kaksi tapaa hahmottaa voisivat olla yhtä aikaa olemassa, miten ne esittäisin maalauksessa.

Teema, joka nousi itselleni esiin maisterinäyttelyiden edetessä, oli työskentelyn suhde viattomuuteen, ja sen menettämiseen. Ymmärrän viattomuuden menettämisen prosessin osittain omaan henkilöhistoriaani, ja katsomiseen ja havaintokykyyn liittyvänä. Olen elänyt ajan, jolloin minulla ei ollut selkeitä persoonan rajoja, kykyä asettaa esteitä sille mitä ympäristöstä otan itseeni. Tavallaan sellaisessa tilassa näkee kauheasti kaikkea, ja tavallaan ei mitään kunnolla, koska sulautuu ja projisoi itseään koko ajan kaikkeen mitä näkee. Mutta sellaisessa katsomisen ja aistimisen intensiivisyydessä oli jotain mistä oli vaikea päästää irti, jotain, ja mikä on jättänyt jälkensä siihen, miten maalausta hahmotan.

Sulautumisesta on pakko luopua, että pysyy järjissään. Samoin maalausprosessissa on melkein aina luovuttava ensimmäisestä, alkuperäisestä ideasta, joka edeltää varsinaista työskentelyä: mitä alun perin haluaa tehdä, vastaan se, mitä lopulta tekemisen kautta syntyy. Ei ole olemassa mitään autenttista, puhdasta kosketusta tai elettä, joka olisi arvokkaampi, kuin hitaasti johonkin ratkaisuun päätyminen yritysten ja erehdysten kautta. Tuntuu, että luopumisprosessien läpikäyminen yhä uudelleen, on erottamaton osa maalauksen tekemistä. On hyväksyttävä, että maalaus ei ole yhtä kuin sinä itse. Ja se on oikeastaan ainoa syy, miksi maalaus ylipäättään on kiinnostavaa.

Maalaamisen kautta olen löytänyt hyödyllisiä kaavoja, tai teesejä, jotka auttavat pitämään prosessin käynnissä, niin että tekeminen ruokkii itse itseään. Yksi sellainen on runoilija James Schuylerin (1923–1991) lohdullinen näkemys – keskeneräisiksi – tai tekemättä jääneiden aikomusten nostamisena esiin, eräänlaisina onnistumisina. Runoilija John Ashbery (1927–2007) nostaa asian esille Schuylerin runokokoelmaan kirjoittamassaan johdannossa.²²

*Past is past, and if one remembers what one meant
to do and never did, is
not to have thought to do
enough?*²³

Schuylerin runot ovat usein kuin muistilistoja päivän aikana tehdyistä havainnoista, ilman että hän arvottaa tai järjestelee niitä tärkeysjärjestykseen. Arkiset toimet, epäröinti, ja odottamattomat keskeytykset, jotka pysäyttävät havaintoon uppoamisen, ovat yhtä lailla muistiinmerkitsemisen arvoisia. Samoja prosesseja, joita Richard Diebenkornin maalaukset minulle avaavat. Pohjalla vaikuttavat kuitenkin hetket, jolloin jonkun asian näkeminen on ollut niin intensiivistä, että siihen on melkein onnistunut sulautumaan. Runo, tai maalaus ei koskaan tavoita alkuperäistä, ”viatonta” hetkeä, tekijän alkuperäinen intentio karkaa ja väistyy.

Runossa *The Edge in the Morning*, Schuyler katselee lahden yli levittäytyvää vesimaisemaa, hiljaisen hetken pysäyttää lähestyvä moottorivene. Katsominen tapahtuu tekstissä reaaliajassa - kirjoittaja katsoo, seuraa veneen etenemistä ja sen jälkeensä jättävää kineettistä muutosta veden pinnassa, päätyen lopulta itsestään selvään toteamukseen veden olemuksesta suhteessa moottoriveneen – ihmisen – siihen jättämään jälkeen. Luen runon katkelman muistutuksena kirjoittamisen ja maalaamisen rajoista, niiden ajallisista ja materiaalisista mittasuhteista.

²²Ashbery, 2007, 13.

Alkuperäinen lainaus: *“It is, at least it is in Schuyler’s comforting world-view, which accepts failure as a higher kind of success.”*

²³Schuyler, 1969, 3.

*The edges of the bay are thinnest at high tide.
It is low tide.
The seaweed has pods of air that are like coffee beans.
Out of the silence an engine approaches.
There are tide lines in the cup.
In the brilliance the boat is dark chunk, bluntly whittled.
It steadily comes nearer.
It throbs.
It moves across the light and turns white.
It pays out two lines that fan and roll and add their action to the
 Surface friction between air and water
The bay is 1) a continuum and 2) change.²⁴*

Maalausta tehdessä suurimman osan aikaa pitää jaksaa sinnitellä, tehdä harharetkiä sinne ja tänne, uskoa että jotain yllättäen tapahtuu ja maalaus vetää tekijän hetkeksi sisäänsä. Sitten ei sen hetken ajan tarvitse perustella itselleen miksi maalaa, koska se tuntuu yhtä luonnolliselta kuin hengittäminen – se jatkuu.

Teokseen tallentuu varmuudella ainakin siihen käytetty aika, ehkä se hetkeksi muuttaa ajan. Siihen jää eripaksuisia maalikerrostumia, välillä kökköisiä, välillä hauraita. Uskon että jostain niiden kerrostumien välistä teokseen käytetty energia jatkaa virtaamista, se on käyttövoimaa seuraavaan yritykseen, se on siellä, se on ihan vapaasti.

²⁴Schuyler, 1972, 62-63.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Ashbery, John 2007. Introduction by John Ashbery. Teoksessa *James Schuyler, Selected Poems*, Farrar, Straus and Giroux. New York.

Dylan, Bob 2004. *Chronicles Volume 1*. Simon & Schuster UK Ltd. London.

Heilmann, Mary 2012. *Good Vibrations*. Toim. Bonnefantemuseum. Verlag der Buchhandlung Walther König. Cologne

Heilmann, Mary 1999. *THE ALL NIGHT MOVIE*. Hauser & Wirth.

Hickey, Dave 2013. *Pirates and Farmers*. Ridinghouse. London.

James, Merlin 2013. *SIGNAL BOX*. KW Institute for Contemporary Art, KUNST-WERKE e.V. Berlin.

Salinger, J.D 1948. *Perfect Day for Bananafish*. The New Yorker.

Schuyler, James 2007. *James Schuyler Selected Poems*. Farrar, Straus and Giroux. New York

Schuyler, James 1969. *Salute*. Kokoelmasta *Freely Espousing*, Farrar, Straus and Giroux. New York.

Schuyler, James 1972. *The Edge in the Morning*. Kokoelmasta *The Crystal Lithium*, Farrar, Straus and Giroux. New York

Van den Boogerd, Dominic 2012. Eternal Sunshine. Teoksessa *Mary Heilmann Good Vibrations*. Toim. Bonnefantemuseum. Verlag der Buchhandlung Walther König.

Internet – lähteet

Bankcroft, C. Sarah 2011. *Richard Diebenkorn: The Ocean Park Series*, näyttelykatalogi. Orange County Museum of Art

Lainaus alkuperäisestä tekstistä julkaistu Richard Diebenkorn Foundation Instagram-tilillä 8.4.2019
@diebenkornfoundation
<https://www.instagram.com/p/BvORDrCl7rs/>
haettu 12.4.2019

Britney Spears And Justin Timberlake, kuvat Howard Rosenberg, 2001, Hello Magazine.
<https://www.famousfix.com/post/britney-spears-and-justin-timberlake-by-howard-rosenberg-photoshoot-2001-for-hello-magazine-15515151>

Louisiana Channel
Per Kirkeby - We Build Upon Ruins
<https://channel.louisiana.dk/video/kirkeby-we-build-upon-ruins>
0:42–1:15 Haettu 15.3.2019

Kuvalähteet

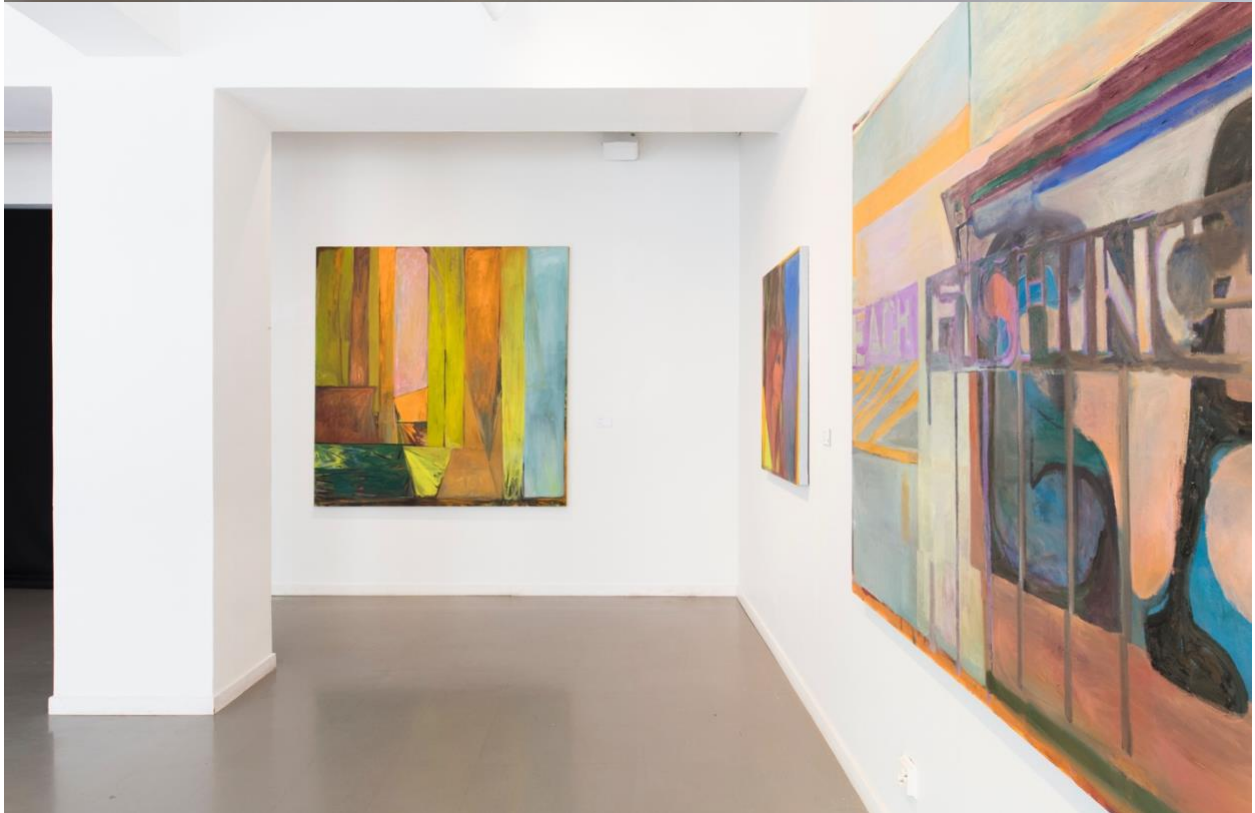
Frank Stella, *Perfect Day for Bananafish*, 1958, öljy kankaalle, 193.7 x 261 cm. Teoksen oikeudet omistavat Frank Stella, Marianne Boesky Gallery, Dominique Lévy Gallery ja Sprüth Magers.

Kevin Williamson, *Dawson's Creek*, 1998-2003, The WB Television Network.

Per Kirkeby, *Overgang II*, 1996, öljy kankaalle, 200 x 110 cm, yksityinen kokoelma.

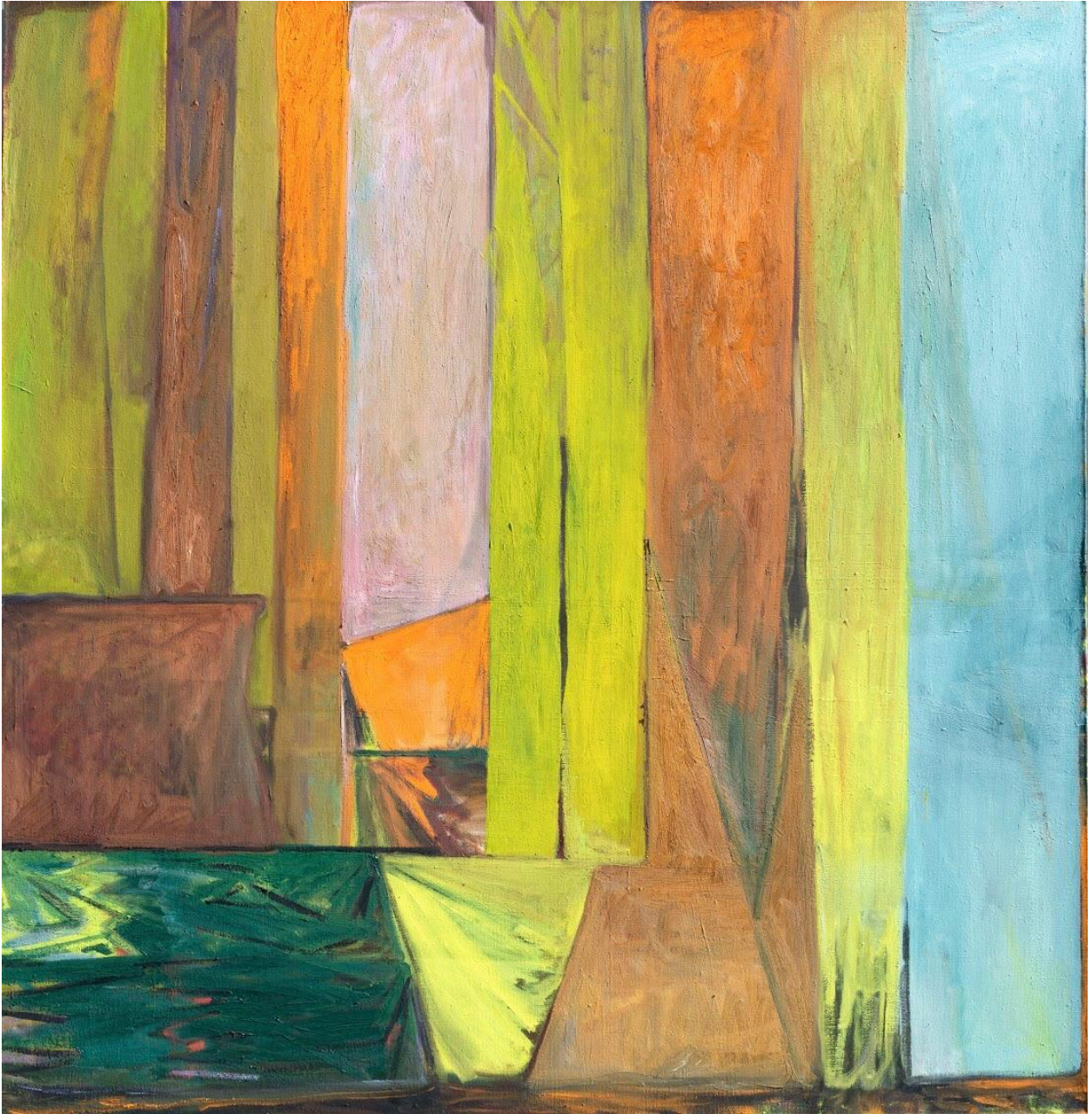
Richard Diebenkorn, *Seated Figure with Hat*, 1967, öljy kankaalle, 146.69 x 156.85 cm, The National Gallery of Art USA.

Liite 1 – Kuvan Kevät 2018, Amos Anderssonin taidemuseo – kuvat 1-2





Liite 1 – kuva 3 *Array of Dust*, öljyväri pellavakankaalle, 77x100cm, 2018



Liite 1 – kuva 4 *Facade For a Field*, öljyväri pellavakankaalle, 165x160cm,

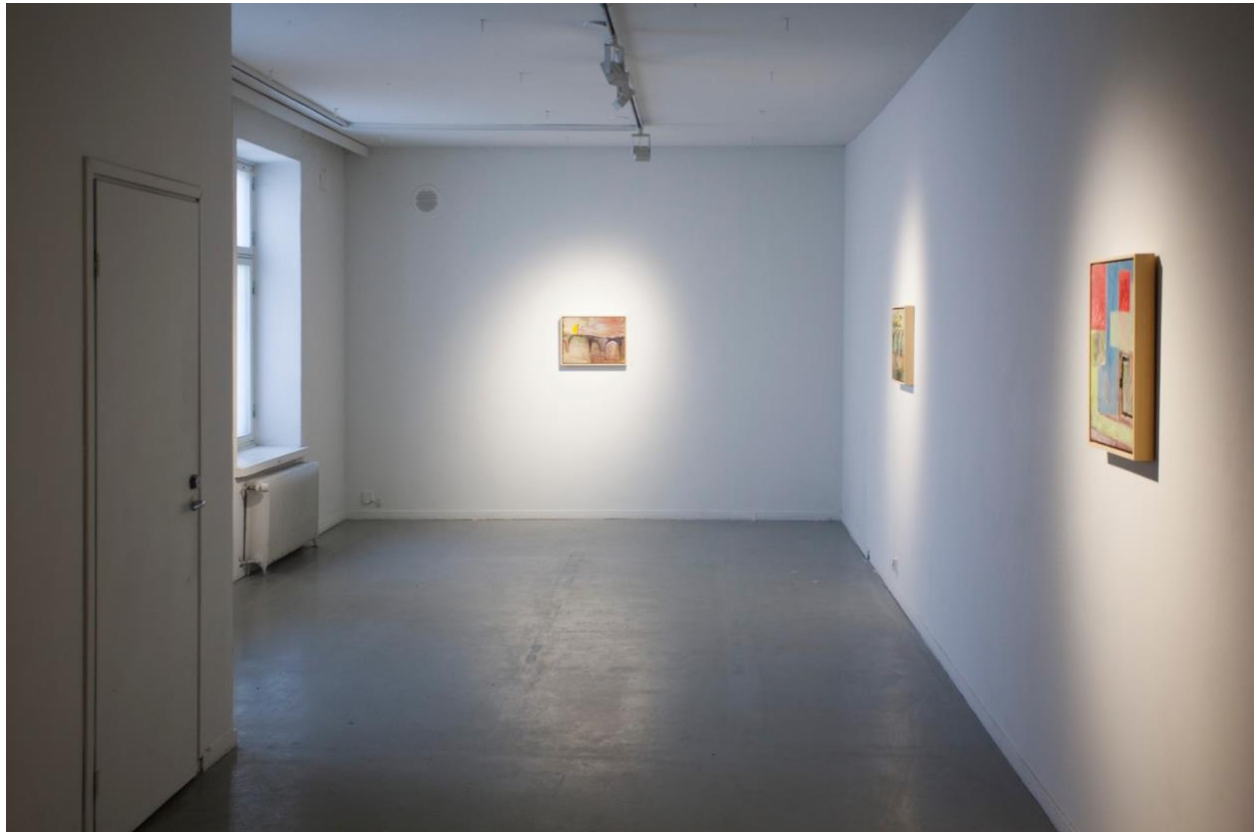


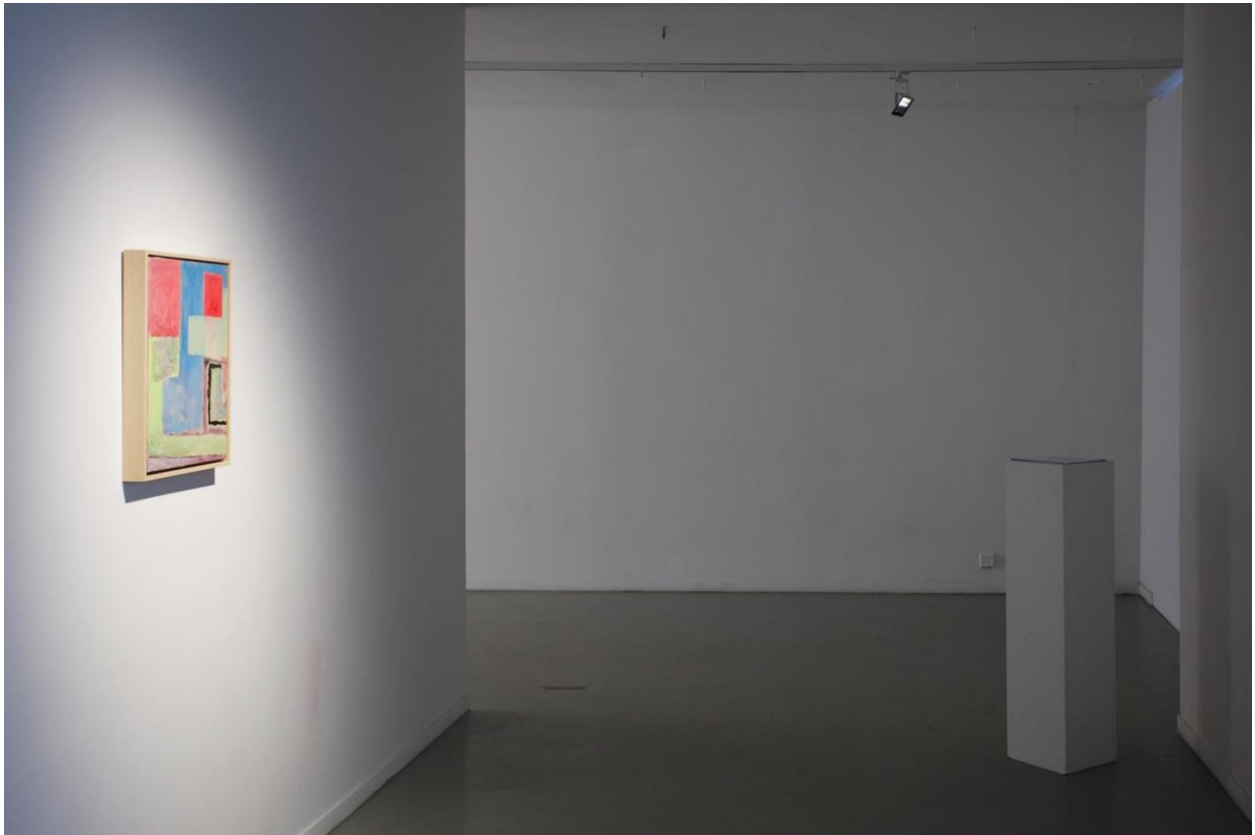
Liite 1 – Kuva 5 *Ocean Beach*, öljyväri pellavakankaalle, 155x150cm, 2018

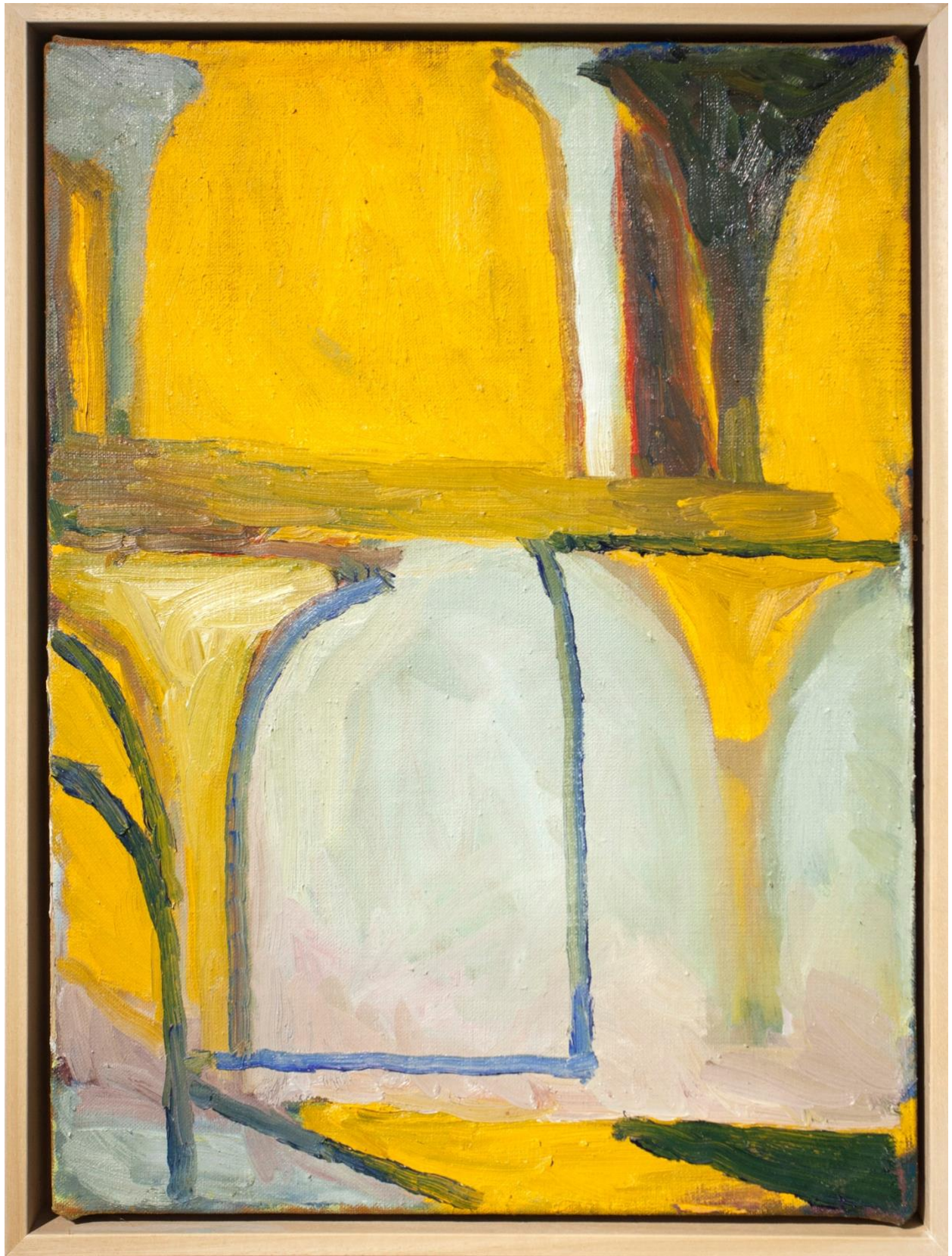


Liite 1 – Kuva 6, *Slumber*, öljyvärei pellavakankaalle, 155x150cm, 2018

Liite 2, kuvat 1-4, Valekuun Reitti, näkymä näyttelystä, Project Room -galleria, Helsinki







Liite 2, kuva 5, *Stone from Delphi*, öljyvärei pellavakankaalle, 37x50cm, 2019



Liiten 2, kuva 6, *Valekuun Reitti*, 40x50cm, 2019



Liite 2, kuva 7, *Ateena*, 40x50cm, 2019



Liite 2, kuva 8, *Peeping Systems*, 40x50cm, 2019