

HEALING COLOURS



TYTTÖ-
ARMEIJA

-Kerronnallinen
maalauksen
kilassa

Katja
Tukiainen





TYTTÖARMEIJA—
Kerronnallinen maalaus tilassa
Katja Tukiainen





Sisällys

Abstrakti / Tiivistelmä	6	3. Paradis k (Kidnap), 2012	73
Abstrakt / Sammanfattning	7	Valmis teos ja vaaralliset tytöt	76
Abstract	8	Lineaarinen ja simultaaninen kerronta yhteydessä	
Esipuhe ja paljon kiitoksia!	11	vitaalisuuteen ja fokalisaatioon	86
1. Johdanto	13	Teksti ja jälki maalauksessa	99
Käytäntölähtöisen taiteellisen tutkimuksen rakenne, metodit, työprosessi ja tutkimuskysymykset – Kunitossu ja korkokenkä	18	Tila ja valta	103
Tutkimuksen ongelmakenttä ja tietämisen tavat	22	Tila ja uppoutuminen	106
Fokalisaatiosta ensimmäisen kerran – Mieke Bal näkee nauravan hiiren	27	4. Paradis r (Rascal), 2017–2018	111
Taiteen tekemisestä, työskentelyni taustoista, tyttöydestä ja sarjakuvasta	29	Tytöt ja vaaleanpunaisen värin merkitys	118
Tutkimukseeni sisältyvät näyttelyt ja teoskokonaisuudet	43	Iskulauseet ja kertomus	123
		Aika tilana	128
2. Playground – My work is my pleasure, 2009	49	5. Oivalluksia – Vastahakoinen feministi	131
Tytöt, feminiinisyys ja feminismi	56	Oivalluksia kerronnasta	139
Sankarityttöjen jatkumo	59	Oivalluksia maalauksesta	143
Kertoja, fokalisaatio ja immersiiivisyyden taika	65	Oivalluksia tilasta	147
Tilan kerronta ja hiljainen tieto	67	6. Lopuksi johtopäätelmiä ja – Kontraposto	151
		7. Lupaus	159
		Lähdekirjallisuus	163
		Painamattomat lähteet	167

ABSTRAKTI / TIIVISTELMÄ

Tyttöarmeija – Kerronnallinen maalaus tilassa

Kuvataiteen tohtorin tutkimukseni aihe on kerronnallinen maalaus tilassa, tilallisten maalauskokonaisuuksien ja maalaussarjojen kerronnan tarkastelu. Teoskokonaisuuksieni kuvallinen aihe maailma käsittelee tyttöyttä, naiseutta ja vaaleanpunaista väriä. Oppaana tutkimusmatkallani toimii tyttöarmeija, teosteni vallaton ja väkivallaton tyttöjoukko. Maalausteni tytöt valtaavat erilaisia tiloja.

Taiteelliseen tutkimukseeni sisältyy kirjallinen osuus, jonka välityksellä raportoin tutkimukseni kulkua ja joka myös mahdollistaa sanallisen kielen kautta syntyvät tutkimukselliset oivallukseni. Tekstini kertoo taiteellisen työskentelyni etenemisestä, sanattomasta tietämisestä sekä siitä, kuinka sanojen tapailu avaa ymmärrystäni kerronnasta, kertojista, fokalisoinnista ja immersivisyydestä. Taiteellinen työskentely ja kirjoittaminen yhdistyvät kehityskaareksi, löydän sanat sanattoman tietämisen rinnalle ja lopulta uskaltaudun tarkastelemaan myös teosteni feminisimiä.

Tutkimukseeni sisältyy kolme julkista näyttelyä ja teoskokonaisuutta, joissa kaikissa käsittelen maalauksen kerronnallisuutta, vaaleanpunaisuutta ja sijoittumista erilaisiin tiloihin. Näyttelyt ajoittuivat kymmenen vuoden ajanjaksolle seuraavasti: *Playground – My work is my pleasure* -niminen yksityisnäyttelyni oli esillä Galleriä Korjaamossa syksyllä 2009, *Paradis k (Kidnap)* -maalausinstallaationi oli osana *Päin Näköä!* -näyttelyä Nykytaiteen museo Kiasmassa vuonna 2012 ja *Paradis r (Rascal)* -maalaussarjani oli esillä Vantaan taidemuseo Artsissa *Vallaton*-ryhmänäyttelyssä vuosina 2017–2018. Tutkimusprosessini päävaiheet liittyvät kiinteästi näihin kolmeen tutkimukseeni sisältyvään näyttelyyn ja

teoskokonaisuuteen. Tutkimuskysymykseni seuraavat teoskokonaisuuksieni mukana maalauksen simultaanista, lineaarista ja ajallisesti venytettyä kerrontaa. Tutkin, kuinka maalauksista syntyy erilaisissa tiloissa kertomuksia ja sisälleen kutsuvia immersivisiä kokemuksia.

Kutsun lukijan mukaan kertomukseen, jota kuljen kunitossu toisessa ja korkokenkä toisessa jalassa. Rinastan maalaamisen mukavaan kunitossuun ja sen analyttisen tarkastelun korkokenkään. Taiteilija-tutkijana minusta tuntuu kuin seisaisin maalausteni äärellä kontapostossa. Tutkimukseni osoittaa, kuinka kengän korko kuuluu käytössä ja sanat alkavat tuntua omiltani. Kulkua tukevat teoreetikot Mieke Bal ja Kai Mikkonen sekä useat muut tutkijat, taiteilijat ja heidän teoksensa. Myös kirjoitettu kieli voi olla vallaton ja kokeileva, ja juuri se avaa teokseni sanallisesti jaettavaan muotoon.

Tutkimukseni sanallistaminen on paljastanut, kuinka osa teosteni kerronnasta täydentyy vasta maalausteni poistuttua työhuoneeltani, niiden asetuttua alttiiksi katseille ja tulkinnoille. Olen oivaltanut tutkimukseni kuluessa työskentelyyni vaikuttaneiden asioiden laajuuden ja tulkintojen moninaisuuden. Tutkimukseni keskeisimpiin tuloksiin kuuluu sen ymmärtäminen, että taiteilijan tutkivan pohdinnan prosessi avautuu sanojen kautta sekä jaettavaksi että eteenpäin kuljettavaksi. Sanojen avulla ehdotetut määritelmät eivät kumoa maalauksen vapautta olla lopullisesti määrittelemätön, mutta ne auttavat ymmärtämään maalauksen kerronnan erilaisia toimintatapoja.

Katja Tukiainen 8.3.2022

ABSTRAKT / SAMMANFATTNING

Flickarmén – Narrativt måleri i rummet

Ämnet för min avhandling för doktorsexamen i bildkonst är narrativt måleri i rummet, en undersökning av rumsliga målerihelheter och narrativ i en serie målningar. Den visuella ämnesvärlden i min konstverkshelhet handlar om flickåldern, femininiteten och den rosa färgen. Som guide på min forskningsresa har jag en flickarmé, en grupp vilda men inte våldsamma flickor. Flickorna i mina målningar ockuperar olika slags rum.

Min konstnärliga avhandling omfattar en skriftlig del, där jag rapporterar om forskningens gång, och som även gör det möjligt för mig att verbalt beskriva mina forskningsinsikter. Texten beskriver hur mitt konstnärliga arbete framskrider, det ordlösa vetandet och hur mitt trevande efter orden öppnar min förståelse för narrativet, berättarna, fokaliseringen och immersiviteten. Det konstnärliga arbetet och skrivandet växer ihop till en utvecklingsgång, jag hittar orden vid sidan om det ordlösa vetandet och till sist vågar jag mig även på att pröva feminismen i mina verk.

Min avhandling omfattar tre offentliga utställningar och konstverkshelheter i vilka jag arbetar med narrativet och den rosa färgen i målningen och dess och placering i olika rum. Utställningarna hänför sig till en tioårsperiod på följande sätt: *Min soloutställning Playground – My work is my pleasure som visades* på Galleri Korjaamo hösten 2009, min måleriinstallation *Paradis k (Kidnap)* som var en del av utställningen *Päin Näköä!* på Museet för nutidskonst Kiasma år 2012 och min serie målningar *Paradis r (Rascal)* som visades på grupputställningen *Vallaton* på Vanda konstmuseum Artsi under åren 2017–2018. Forskningsprocessens huvudmoment hänger nära samman med de tre utställningar och konstverkshelheter som ingår i min avhandling.

Mina forskningsfrågor åtföljer konstverkshelheterna med avseende på det simultana, linjära och tidsmässigt utdragna narrativet i måleriet. Jag undersöker hur det i olika rum uppstår narrativ och omslutande immersiva erfarenheter ur målningarna.

Jag bjuder in läsaren i narrativet som jag går omkring i med ena foten i en gymnastiksko och med höglackat på den andra. Jag likställer måleriet med den bekväma gymnastikskon och den analytiska undersökningen av måleriet med den höglackade skon. För mig som konstnär och forskare känns det som om jag står bredvid mina målningar i kontrapost. Min forskning visar hur klackens på skon slits ner av användningen och orden börjar kännas som mina egna. Gången stöds av teoretikerna Mieke Bal och Kai Mikkonen och flera andra forskare, konstnärer och deras verk. Även det skrivna språket kan vara vilt och experimentellt och just det får mina verk att öppna sig i en form som kan delas verbalt.

Verbaliseringen av min forskning har avslöjat hur en del av narrativet i mina verk inte blir komplett förrän mina målningar lämnar ateljén, när de blir utsatta för blickar och tolkningar. Under forskningens gång har jag förstått bredden hos det som påverkar mitt arbete och mångsidigheten hos tolkningarna. Bland de viktigaste resultaten av min forskning är förståelsen att det är genom orden som processen för konstnärens utforskande reflektion öppnar sig för att både kunna delas och gå framåt. De definitioner som föreslås i ord ogiltigförklarar inte målningens frihet att vara definitivt odefinierad, men de hjälper till att förstå de olika funktionssätten för narrativet i måleriet.

Katja Tukiainen 8.3.2022

ABSTRACT

Girl army – Narrative painting in space

In my doctoral research in fine arts, I study narrative painting in space and examine the narratives of spatial painting series and other spatial assemblies of paintings. My paintings' imagery deals with girlhood, womanhood, and the colour pink. A girl army – a wild and non-violent group of girls – acts as a guide on my journey of exploration. My paintings' girls take over various spaces.

My artistic research includes a written section in which I report how my research proceeds, enabling me to find new ideas through verbal language. The written section deals with my artistic work process and non-verbal knowledge, and it describes how the search for words adds to my understanding of narrative, narrators, focalisation, and immersivity. As artistic work and writing blend into a trajectory, I establish the words alongside non-verbal knowledge, and, in the end, I venture to observe my works' feminism.

My research includes three public exhibitions of works that explore painting narratives, the colour pink, and placing in various spaces. The exhibitions took place during a period of ten years, as follows: My solo exhibition, *Playground – My work is my pleasure*, was on display at Galleria Korjaamo in autumn 2009, the painting installation *Paradis k (Kidnap)* was part of the *Eyeballing!* exhibition at the Museum of Contemporary Art Kiasma in 2012, and my painting series *Paradis r (Rascal)* was on display in the Vallaton – Rascal group exhibition at the Vantaa Art Museum Artsi during 2017–2018. My research's main stages are closely related to these three exhibitions included in my research. My research questions follow, along with the works, a painting's simultaneous, linear, and temporally stretched narrative. I explore

how paintings, in different spaces, turn into stories and immersive experiences, inviting viewers inside of them.

I invite the reader into a story in which I wander, wearing a trainer on one foot and a high-heeled shoe on the other. I compare painting with a comfortable trainer and the painting's analytical observation with a high-heeled shoe. As an artist-researcher, I feel like I am standing near my paintings in contrapposto. My research shows how the heel wears out and the words become familiar little by little. Theorists Mieke Bal and Kai Mikkonen, as well as various other researchers, artists, and their works, support my journey. Written language, too, can be wild and experimental, and it is the very element that turns my works into a form that can be verbally shared.

Verbalising my research has revealed that a part of my works' narrative becomes complete only when I leave my workspace and the works are exposed to views and interpretations. During my research, I realised the diversity of interpretations and the extent of factors that have influenced my work. The key results of my research include the understanding that an artist's research process opens to be shared and followed through words. The definitions suggested by words do not invalidate a painting's liberty to be completely indefinable, but they help to understand the various ways a painting's narrative works.

Katja Tukiainen 8 March 2022



Esipuhe ja paljon kiitoksia!

Tyttöarmeija – Kerronnallinen maalaus tilassa on kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallinen osuus. Tyttöarmeija on vallattoman ja väkivallattoman joukon nimi, sen, joka esiintyy opinnäytteeseeni sisältyvissä kolmessa julkisesti esitetyssä teoskokonaisuudessa. Kolmetoista-vuotisen urakkani aikana olen tarkastellut taiteellisen tutkimuksen kautta tapoja, joilla kerronnallinen maalaus toimii tilassa, ja seuranani ovat kulkeneet teosten tytöt ja paljon muita.

Haluaisin listata näihin kiitoksiin kaikki Intian Mamallapuramin kivenhakkaajista painokoneen käyttäjään ja sinuun. Teitä en ehkä tunne nimeltä. Toiset tunnen nimeltä, heidät jotka ovat auttaneet, ohjanneet, sietäneet, tukeneet, ruokkineet, korjanneet, käskeneet, hieroneet, tarkistaneet, kannustaneet, inspiroineet, todentaneet, antaneet uskottavuutta, vitsailleet, rakastaneet, kouluttaneet, välittäneet ja lumonneet, ja heistä moni löytyykin tämän kirjan sivuilta. Kaikista töistäni, joita olen ammatissani tehnyt, osoitti juuri tämän kirjan tekeminen voimakkaimmin, kuinka olen olemassa vain teidän ja maailmankaikkeuden avulla, ohessa ja johdosta.

Kiitos teille, minua taiteellisen tutkimukseni polulla vuodesta 2009 alkaen ohjanneet Annamari Vänskä ja Tarja Pitkänen-Walter. Te toitte oman asiantuntijuutenne anteliaasti avukseni. Kiitos Mika Elo, että autoit minua ymmärtämään oivalluksiani laajan tutkimuksellisen kokemukseni kautta. Kiitos Lea Kantonen lempeästä

ja rautaisesta ammattitaidosta, jolla ohjasit minua säilyttämään taiteelliseen tutkimukseeni kuuluvan alatekstin, tunteet ja herkkyyden.

Kiitos Martta Heikkilä, että kannustit minua heti ensimmäisen työskentelyseminaarini jälkeen syksyllä 2009 pitämään kiinni taiteen omasta arvosta ja siitä vapaudesta, jonka ansiosta taiteen esittämät kertomukset määrittyvät aina uudelleen ja joka pudottaa pohjan valmiilta oletuksilta. Nuo sanat inspiroivat minua edelleen. Kiitos tutkintooni sisältyvien näyttelyideni kuratoinnista ja ajatusten vaihdosta Ville Hänninen, Arja Miller, Harri Römpötti, Maria Tjäder-Knight ja Timo Valjakka.

Kiitos symposiumini puhujat Kai Mikkonen, Mieke Bal ja Yoshitomo Nara, teidän sanojanne löytyy tästä kirjasta useasta kohdasta. Kiitos kuraattori ja taideteoreetikko Giancarlo Carpi, joka ehkä ensimmäisenä toiti teoksilleni ominaisen ”söpöyden” vakavaan taidepuheeseen, ja rohkaisit minuakin käyttämään sanaa. Kiitos teille, tutkimukseni näyttelyiden esitarkastajat Harald Arnkil, Nina Roos, Satu Kiljunen ja Mika Elo (myös tässä kohden), te osasitte pukea sanoiksi monta teosteni kertomaa asiaa ennen minua.

Kiitos siitä, että päästitte teosteni tyttöjoukon gallerioidenne seinille galleristit Raimo Huttunen, Krista Mikkola, Raoul Grünstein, Rafaela Seppälä, Kaj Forsblom ja Frej Forsblom. Kiitos graafinen suunnittelija Marjo Malin, joka taioit kaiken yhteen kirjaan!

Kiitos opiskelijakollegoilleni jännittävän tohtoriopiskelija-ajan alkutaipaleelta: Liisa Lounila, Itay Ziv, Niran Baibulat, Shoji Kato, Maija Närhinen, Tuula Närhinen, Paul Landon ja kaikki muut. Kiitos alkuvuosien opetta-

Your Mother was a GIRL, 200 x 200 cm, öljy ja spraymaali kankaalle, Katja Tukiainen 2018. (Yksityiskoelma)

jillemme Jan Kailalle, Henk Slagerille, Tuomas Nevanlinnalle ja amanuenssillemme Henri Wegeliukselle. Kiitos Hito Steyerlille, oli huikeaa, että pääsit työhuoneelleni vetämään työhuoneseminaaria. Kiitos valmistumistani edeltäneiden vuosien opiskelijakollegoilleni Markus Tuormaalalle, Minna Heikinaholle, Petri Kavermalle, Merja Puustiselle, Heli Rekulalle, Johanna Lecklinille, Eija-Liisa Ahtilalle, Silja Rantaselle ja Susanna Majurille taivaan rannan taakse. Kiitos maalarikollegani Maria Wolfram ja Viljami Heinonen keskusteluidemme maalausten materiaaleista, siveltimien jäljistä ja sijoittamisesta erilaisiin tiloihin.

Kiitos tutkimukseni kirjallisen osan esitarkastajat Katve-Kaisa Kontturi ja Lena Seraphin. Kiitos akateemisten asioiden suunnittelusta ja iloisesta sujuvoittamisesta Elina Raitasalo ja Michaela Bränn. Kiitos paljon vastaajajani Katve-Kaisa Kontturi.

Kiitos rakkaat lähimmäislukijat Mishka ja Matti, te tunnette projektin hurjimmatkin myrskyt ja te olette koti.

Omistan tämän kirjan pojalleni, miehelleni, veljelleni ja isälleni sekä kaikille teini-ikäisille kavereilleni, jotka tukivat minua, kun olin ujo tyttö tukka pystyssä. Tietenkin omistan tämän kirjan myös omalle äidilleni ja isoäidilleni, heistäkin saat lukea myös kirjan muilta sivuilta. Arvaatte varmasti, että omistan tämän myös kaikille tytöille ja teille kaikille, joista löytyy hippunen tyttöä. Äitisi oli tyttö!

8.3.2022 Helsingissä,
Katja Tukiainen



Kiitos myös Kaapelitehdas, Kulttuuritehdas Korjaamo, Nykytaiteenmuseum Kiasma ja Vantaan Taidemuseo Artsi sekä Finnair, Klaus K Hotelli, Taiteen edistämiskeskus ja Koneen Säätö.

1. Johdanto

Tyttö ei ole kirokana.

Kerran sanoin, että kirjoitan tämän tekstin maalausten tytöille. He voivat olla minkäikäisiä tahansa. Ehkä he voivat olla myös sukupuoleltaan mitä tahansa. Teosteni tytöt tahtovat sanoa, että kaikissa meissä on tyttöyttä, joten kirjoitan tämän sinulle. Yksi tyttö on aika vähän, kaksi tyttöä on pari ja kolme tyttöä on jo pieni joukko. Teosteni tytöistä muodostuu suuri joukko, jota kutsun Tyttöarmeijaksi. Se on väkivallaton tyttövalta.

Tämä on kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni kirjallinen osuus. Kyseessä on käytäntölähtöinen kuvataiteellinen tutkimus (Arlander 2016, Elo 2017, Hannula & Kiljunen 2001, Varto 2017). Opinnäytteeni koostuu taiteellisesta työskentelystäni, kolmesta julkisesti esillä olleesta teoskokonaisuudestani – *Playground – My work is my pleasure* (2009), *Paradis k (Kidnap)* (2012) ja *Paradis r (Rascal)* (2017–2018) – sekä tästä kirjallisesta osuudesta. **(KUVAT 1,2, ja 3.)** Tutkimuksessani on kysymys kahdesta asiasta: maalauksistani, joiden voi heti huomata käsittelevän tyttöyttä, sekä maalauksen kerronnasta. Kuvataiteellinen työskentelyni tapahtuu ateljeellani hiljaisuudessa, ja sen sanallistaminen on tämän kirjoituksen tehtävä. Jos minun sallittaisiin kysyä vain yksi kysymys, se kuuluisi: ”Kuinka erilaisiin tiloihin tekemäni maalauskokonaisuudet kertovat?” Vastaukseni ovat maalaussarjoja, rohkeita tyttöjä vaaleanpunaisella pohjalla. Tutkin kerronnallista maalausta taiteellisen työskentelyni kautta. Tässä palaan sanattomassa työskentelyssäni läsnä oleviin teemoihin sanallisesti.

Lupaan kertoa myös, kuinka maali sekoittuu, sivellin liikkuu ja jälki jää toisen alle. Jos luet tästä kirjasta vain yhden luvun, lue luku 7: ”Lupaus”.

Mistä johtuu, että tunnen teosteni ehdottavan ja kertovan ihmiselle jotakin sellaisella vimmalla, että se hämää minua itseänikin? Miksi teosteni tytöt tuntuvat hyppäävän ihmisten silmille, ihastuttavan, harmittavan ja herättävän mielipiteitä enemmän kuin osaan ennakoita? Mikä teosteni kerronnassa on provokatiivista? Kuinka Mieke Bal auttoi minua ymmärtämään Kiasmaan koolle kutsumassani symposiumissa, millaisen kerronnan tavan olin kehittänyt? Miksi maalaan, vaikka voisin olla, ajatella ja kommunikoida muilla tavoin? Myös näihin kysymyksiin hahmottelen tekstissäni vastauksia ja summaan oivalluksiani kirjan lopussa luvuissa 5, 6 ja 7.

Maalausteni tytöillä on sanottavaa. Tarkastelen maalaussarjoissani tyttöyteen ja naiseuteen liittyviä oletuksia ja kulttuurisidonnaisia merkityksiä. Maalaan tyttöjä ja muokkaan iskulauseita, joita on totuttu liittämään miehiin. Kerronnan elementit ja menetelmät muuntautuvat näyttelyssäni toiseen. Kerronnan menetelmien analysointi on tutkimukseni pääjuoni. Tytöt ovat tarinan sankarit, ja tutkimusvälineeni ovat maali ja tila.

Rajaan tutkimuskohteeni kolmeen teoskokonaisuuteen. Taustoitin työskentelyäni kertomalla myös teoskokonaisuuksia edeltäneestä taiteellisesta työstäni. Omaelämäkerralliset ja autofiktiiviset teemat ovat taiteellisessa tuotannossani usein läsnä, ja valotan myös näitä tutkimukseeni vaikuttaneita asioita johdannon alaluvussa ”Taiteen tekemisestä, työskentelyni taustoisista, tyttöydestä ja sarjakuvasta”.

Taiteelliseen tutkimukseeni sisältyvät maalaukset, teoskokonaisuudet ja näyttelyt ovat syntyneet sillä kokeilevalta, menetelmiä testaavalla tavalla, jolla teen kuvataiteilijan



KUVA 1. *Playground – My work is my pleasure*, osa teoskokonaisuudesta, korkeus 480 cm, Katja Tukiainen 2009 (yksityiskokoelmat ja taiteilijan kokoelma). Näyttely on maalauksista ja seinämaalauksista koostuva maalausinstallaatio. Yksityisnäyttelyni Korjaamo Galleriassa Helsingissä vuonna 2009 oli ensimmäinen tutkimukseeni sisältyvä teoskokonaisuus.

työni. Olen valinnut osaksi tutkimustani ne näyttelyt, joiden lopputuloksen ennakoitavuus on ollut vaikeinta ja tutkimisen kannalta kiinnostavinta. En pyri analysoimaan kaikkia omaan työskentelyyni vaikuttaneita seikkoja, mutta etsiessäni vastauksia kysymykseen, kuinka maalausteni kerronta toimii, katson taiteellisen työskentelyni menneisyyteen, nykyisyyteen ja kohti intiimeinäkin pitämiäni asioita, minkä ajallinen etäisyys mahdollistaa. Teosteni tyttöarmeija toimii oppaanani. Tutkimukseni kolme julkista näyttelyä ja teoskokonaisuutta muodostavat dramaturgisen jatkumon. Kolme teoskokonaisuuttani lähestyvät maalauksen kerrontaa eri suunnista, täydentävät toisiaan ja vievät tutkimusta eteenpäin. Maalausteni tytöt osoittavat kuvallisen kielen lukutavan tilassa, jonka he ovat vallanneet. Tarkastelemani kerronta tapahtuu yhden maalauksen sisällä, useamman maalauksen kesken sekä kokonaisissa näyttelytiloissa.

Teosteni tytöillä on mielipiteitä. Taiteilijan työ koostuu paitsi intentiosta myös intuitiosta, kokeiluista ja sattumasta. Koettelen tutkimuksessani tilan ja muiden määreiden maalaukselle antamia rajoja. Vaaleanpunainen väri ja tytöt valloittavat maalaukselle annetun, hierarkkisen tilan. Tyttöjen mielipiteet ovat omiani, mutta tarkastelen myös sitä, kuinka teosteni vastaanottajien tulkinta vaikuttaa työhöni.

Kuvataiteen tohtorin opintoihin ja opinnäytteeseen käyttämäni kolmentoista vuoden aikana olen pitänyt myös tutkimukseeni sisällyttämiä yksityisnäyttelyitä, osallistunut yhteisnäyttelyihin ja maalannut vimmattusti. Taiteellinen tutkimus on ollut punainen poiju aallokossa, kohdistuspiste, joka on välillä vain pilkahtanut vaahtopäiden välissä, muttei ole koskaan ollut täysin kadoksissa. Epäröinnin hetkiäni on valaissut monta majakkaa, useat ihmiset teoksillaan, asiantuntemuksellaan ja kannustuksellaan sekä taideteokset ja tekstit, joiden tekijöi-

tä en ole koskaan henkilökohtaisesti tavannut. Välillä minun on tehnyt mieli vain todeta joogamatolla, että ”kaikki on niinku kaikkee”. Seuraava Satu Kiljusen lause on auttanut yli monen karikon:

”Lyhyesti sanottuna kysymys on kuvataiteen tekemisen ehdoilla tuotetusta tiedosta.”

– Satu Kiljunen (2001, 21)

Tutkimuksen työprosessiin kuuluvan hämmennyksen keskellä on ollut innostavaa huomata, että joku on ajatellut samoja ajatuksia ja kulkenut samoja polkuja. Löytäminen on tapahtunut sekä ateljeen maagisessa ilmapiirissä että kollegoiden ja tutkijoiden verbaaliseen ajatteluun keskittyessäni. Ateljeen alkemiaa ei voi kuvata ilman adjektiiveja ja maalaamisen nautintoon liittyviä ilmaisuja. Työskentely ateljeella on meditatiivista ja fyysistä. Tutkimus teosmateriaalien kanssa tapahtuu kehon ja materiaalien välissä; se tuottaa oivaluksia, jotka ateljeen hiljaisuudessa jaan teosteni kanssa. Sanaton muuttuu sanoiksi, kun halu vuoropuheluun on yhtä voimakas kuin halu jäljen jättämiseen maaliaineena kankaalle. Innostus tekstiin voi olla yhtä kiihkeä kuin innostus siveltimen vetoon pohjustetulla pellavalla. Syy siihen, että päätin tehdä kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni kolmen julkisen näyttelyn ja niiden mukana edennyttä tutkimustani tarkastelevan tekstin muodossa, on innostukseni taiteilijan oman hiljaisen tiedon jakamiseen.

Suhteessa katsojiin ja yhteiskunnan arvoihin hahmotan teokseni osaksi taidekentän postfeminististä kenttää. Työhön kuuluvat intuitio, virheet ja kokeilut. En tee valmista tuotetta tietylle kohderyhmälle, vaan teoksia, jotka ehdottavat keskustelua. Joskus ne provosoivat, ja usein ne vain ovat olemassa. Sukupuoliin liitettyjen lokeroiden rikkomisen tarve koskee kaikkia sukupuolia. Minä

tarkastelen tyttöyttä ja naiseutta, jonka vaaleanpunaisuus liukuu roosasta neonpinkkiin ja symboloi ominaisuuksia herkkyydestä anarkiaan.

Tutkimukseni on tapahtunut työhuoneellani, taiteen kentällä sekä kollegiaalisessa oppiympäristössä, jossa taiteilijat, taiteilija-tutkijat ja teoreetikot ovat olleet keskustelukumppaneitani. Taiteilijoiden ja taiteilija-tutkijoiden, kuten esimerkiksi Emma Ainalan, Stig Baumgartnerin, Mika Elon, Johanna Lecklinin, Lea Kantosen, Yoshitomo Naran, Tarja Pitkänen-Walterin, Silja Rantasen, Jyrki Siukosen, ja heidän teostensa sekä kirjoitustensa kanssa käymäni keskustelut ovat mahdollistaneet mielen ja tilan tutkimukselleni. *Arjuna's Penancen*, *Cappella degli Scrovegnin* ja *Scuola Grande di San Roccon*¹ tilallisten teoskokonaisuuksien tarkastelu yhdessä nykytaiteilijoiden teosten sekä sellaisten tutkijoiden kuin Mieke Balin, Katve-Kaisa Kontturin, Kai Mikkosen, Aino Tormulaisen ja Annamari Vänskan ajatusten kanssa on suunnannut katseeni omilta maalauspohjiltani pidemmälle. (KUVAT 4, 30 ja 31.) Kerronta, tila ja maalaukseni tytöt raottavat merkitystensä punaista esirippua löydettyäni tavan sanallistaa sen, mikä taiteeni kuvallisella kielellä on aina näyttänyt niin selvältä.

Maalatessani käsitteen ”tyttöys” sanallistaminen on tuntunut usein merkityksiä lukitsevalta ja taiteellista työskentelyprosessiani häiritsevältä. Teokseni eivät ole tutkimuksia tyttöydestä, vaikka ne osallistuvat tapaan

määritellä tyttöys. Teokseni ovat tutkimustani kerronnallisesta maalauksesta tilassa. Teosteni aiheena ja sisältönä on tyttöys. Teosteni tyttöys on minulle sekä itsestään selvää että sanoin kahlitsematonta. Ohjaajani Annamari Vänskä on keskustellut kanssani rohkeasti tyttötutkimuksesta ja feministisestä taiteen tutkimuksesta silloinkin, kun olen pelännyt sanojan valtaa. Silmiäni sulkeminen kirjoitettujen sanojen edessä on suojellut minua ulkopuolelta tulevien määrittelyiden luomalta aiheettomalta itsekritiikiltä, mutta tutkijoiden sanoihin tutustuminen on opettanut minut ymmärtämään, että myös tyttötutkimuksen ja feministisen taiteentutkimuksen näkökulmat ovat hyödyllisiä ehdotuksia ja tulkintoja. Taiteen tekeminen voi olla vikurointia vallitsevia normeja vastaan, mutta myös taiteen tutkijan katse voi vikuroida (Vänskä 2006).

Taiteellisen työskentelyni liittäminen olemassa oleviin tutkimuksiin etenee tässä kirjoituksessani vähitellen. Tämä opinnäytteeni kirjallinen osuus kertoo teoskokonaisuuksieni kautta tapahtuvasta tutkimuksesta ja avautumisestani sanoille ja teoreettisille tutkimuksille. Taiteellisen työskentelyprosessini saavuttua ateljeellani tiettyyn pisteeseen voin päästää sanoja käyttävän ajattelun sisään. Silloin voin tietoisesti, ikään kuin intuitiivisen tiedon vastakohtana, ottaa vastaan sen, mitä teosteni aiheista ja sisällöstä on sanottu ja sanotaan. Teosteni aiheet ja sisällöt eivät ole yksin minun, mutta ateljeellani minun on unohdettava kaikki muut voidakseni työskennellä vapaasti. Tutkimukseni tapahtuu ensin ateljeella, vasta sitten tulevat sanat. Tutkimuksellani on ehkä nurinkurinen järjestys, kuten lastenkirjahahmolla Peppi Pitkätossulla, joka nukkuu pää peiton alla ja jalat tyynyllä (Lindgren 1969, 73). Vaikka John Dewey (1934, 355) kirjoitti, että ”’Intuitio’ on monimielisimpiä termejä koko inhimillisen ajattelun piirissä”, niin juuri intuitiiviseen tietoon minun on maalatessani luotettava.

¹ Kivireliefi *Arjuna's Penance* (Arjunan katumusharjoitus) Intiassa Mamallapuramissa, *Cappella degli Scrovegni* (Scrovegnin kappeli) Italiassa Padovassa ja *Scuola Grande di San Roccon* rakennus Venetsiassa ovat taiteellisen tutkimukseni lähdeaineistoa ja innoittajia. Säilytän näiden teosten ja rakennusten nimet siinä kieliasussa, jolla olen oppinut tuntemaan ne keskustellessani paikallisten ihmisten kanssa. Kursivoin kyseiset nimet läpi tekstin, koska käsittelen kyseisiä teoksia ja rakennuksia tilallisina kokonaistaideteoksina.



KUVA 2. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Teos koostuu öljymaalauksista kankaalle, valosarjoista, seinämaalauksesta ja animaatioprojisoinnista. Teos oli esillä Nykytaiteen museo Kiasmassa ryhmänäyttelyssä nimeltä *Päin Näköä!* vuonna 2012. Teos on toinen kuvataiteilijan tohtorin tutkinnon opinnäytteeseeni sisältyvistä kolmesta teoskokonaisuudesta.

Käytäntölähtöisen taiteellisen tutkimuksen rakenne, metodit, työprosessi ja tutkimuskysymykset – Kunitossu ja korkokenkä

”Sanat ovat ajatusten likiarvoja.”

Katja Tukiainen 12 v, kirjoitettu kuulakärkikynällä tikukirjaimin vuoden 1981–1982 Teinikalenterin sivulle.

Tarkastelen tutkimuskysymyksiäni ensin taiteellisen työprosessini ja sen jälkeen teoreettisemmän kehityksen kautta. Nostan osan löytämistäni teoreettisista viitekehityksistä esille vasta luvussa 5 ”Oivalluksia – Vastahakoinen feministi” sekä kyseisen luvun kolmessa alaluvussa. Käyttämäni rakenne osoittaa konkreettisesti, että kielellinen ajattelu ottaa tutkimuksessani muotonsa teosteni tekemisen jälkeen. Teokseni eivät nouse teoreettisesta ajattelusta, vaan intuitiivinen taiteellinen työprosessi johtaa seuraavaan. Olen säilyttänyt kertomukseni aikajärjestyksen mahdollisimman kronologisena osoittaakseni työprosessini toimintatavan. Vielä johtopäätelmistäkin lukija voi löytää jotakin uutta.

Olen omistanut tutkimukseni jokaiselle teoskokonaisuudelle oman pääluvun: luku 2 ”Playground – My work is my pleasure, 2009”, luku 3 ”Paradis k (Kidnap), 2012” ja luku 4 ”Paradis r (Rascal), 2017–2018”. Kukin pääluku jakaantuu alalukuihin. Alaluvut käsittelevät kyseessä olevan teoskokonaisuuden problematiikkaa, sen piirissä heränneitä kysymyksiä, löydettyjä vastauksia ja teosten herättämiä uusia kysymyksiä. Taiteellisen tutkimuksen oivallukset löytyvät luvusta 5 ”Oivalluksia – Vastahakoinen feministi” ja sen alaluvuista sekä luvusta 6 ”Lopuksi johtopäätelmiä ja – Kontraposto” sekä kirjan viimeisestä luvusta 7 ”Lupaus”.

Visuaalinen ja verbaalinen ajattelu yhdessä ovat se, mitä kutsun taiteelliseksi tutkimukseksi. Nämä ajattelun tavat ovat erilaiset. Maalaaminen tapahtuu maalarin ruumiin kautta, maaliaineella kokeilemalla ja oppittuja käytäntöjä toistamalla. Kirjoittaminen toteutuu sanoja tapaillemalla ja niiden järjestystä etsimällä. Maalauksen immersiiivisyys eli teokseen ”uppoaminen” tapahtuu sekä taidemaalari itselleen hänen työskennellessään että katsojalle teosten tilakokonaisuuksien äärellä. Työskentely taidemaalariin merkitsee minulle kokonaisuutena läsnä olemista ja olemiseni laajentumista fyysisen työskentelyn kautta teosteni materiaaliin. Immersiiivisyys tarkoittaa minulle teokseen uppoutumista, teoksen sisään imeytymistä näköaistimuksen kautta. Parhaimmillaan katsoja voi kokea värien ja kuvien kautta miellelyhtymiä, mieleen tulevia merkityksiä, muistoja ja kenties synestesiaa värien ja muotojen herättäessä mielikuvia tuoksuista ja äänistä. Maurice Merleau-Pontyn runollisen kuvauksen mukaan taidemaalari mietiskelee maailmaa tekemisensä kautta, näkemällä ja maalaamalla (1993, 16). Merleau-Ponty kertoo, kuinka taidemaalari toiminnassaan ”[–] hänen näkönsä muuttuu eleeksi, sinä hetkenä, kun hän ’ajattelee maalaamalla’, kuten Cézanne sanoi” (Merleau-Ponty 1993, 49). Merleau-Pontyn mukaan näkeminen ei ole ajattelun muoto vaan jotakin enemmän ja vaikeammin määriteltävää, sisältäpäin mukana olemista olevaisen avautumisessa. Maalaamista hän kutsuu maalarin mykäksi ”ajatteluksi” ja puolustaa sen merkitystä sanallisesti ilmaistun ajattelun rinnalla. (Mt., 1993, 64, 71.) Maalaaminen on minulle olemisen tapa, jossa tiedostamani itse unohtuu ja tekeminen valtaa sekä kehon että mielen. Se on immersiiivinen kokemus, tunne materiaaliin sulautumisesta ja imeytymisestä, sen osaksi tulemisesta. Vaikken voi antaa katsojalle kokemusta tekemisen immersioista, toivon antavani teoskokonai-

suuksillani katsojalle mahdollisuuden kokonaisvaltaiseen olemiseen. Taiteellinen työprosessi on tutkimukseni ensimmäinen metodi.

Jyrki Siukonen kysyy kirjassaan *Vasara ja hiljaisuus* (2011, 21), ”voisiko kysymys tekemisestä erityisenä ajatteluna – vertauskuvallista tai ei – kysyä myös tekevien käsien osuutta ajatusten synnyssä?”, ja ehdottaa, että on olemassa mahdollisuus sanoista erilliseen ajatteluun. Sellainen ajattelu sisältyy käsillä tehdyn työn tekemiseen ja erityisesti taiteellisen työn prosessiin. Vaikka filosofit eivät ehkä perinteisesti ole tuoneet esille käsillä tekemisen kautta tapahtuvaa ajattelua, kuten Siukonen toteaa (2011, 51), onkin juuri taiteellisen tutkimuksen yksi erityisyys sen osoittamisessa, ettei sanaton mieli ole tyhjä. Jyrki Siukonen kuvaa kuvanveistäjän sanatonta ajattelun ja tietämisen tapaa oivallisesti. Maalarin hiljainen tietäminen on itselleni samaa tekemisen ja tietämisen lajia, vaikka työkaluni ovat toiset. Samankaltaisen olemisen hurmion kirjoittaja saavuttaa kirjoittamalla ja maalari maalaamalla, vaikka ajattelun kieli on eri. Kummassakaan valmis lopputulos ei synny suoraan vaan muokkaamalla. Joskus onnistun jättämään siveltimen jälkiä, jotka ovat valmiita sellaisenaan. Katsoja voi tunnistaa jäljen, katsoa pelkkää jälkeä, katsoa esittävyden ohi. Jäljet ovat minulle yksi perustavanlaatuisimmista syistä maalata. Jälkien katsominen, tuijottelu, niiden materiaallinen lumovoima ja esittävyden hakemisen houkuttelevuus saavat minut tarttumaan siveltimeen.

Lause, jonka muodon kirjoittaja on onnistunut luomaan kerralla, näyttäytyy lukijalle samanlaisena kuin lause, jota kirjoittaja on muokannut uudelleen ja uudelleen, vaihtanut sanojen paikkoja ja järjestystä. Kirjoitetun lauseen takana oleva työn prosessi on piilossa, lukijalle näkymättömissä. Lukija ei näe sanojen paikkojen vaihtumista, pyyhkimisen ja järjestelyn merkkejä. Kerralla

aikaansaadun lauseen tunnistaminen on lukijalle mahdotonta. Mutta katsokaa maalausta, jossa työn prosessi on jätetty näkyviin. Se kertoo toisin. Siveltimen jälki, pyyhkäisy rätillä, vasta kankaalla toisiinsa sekoittuvat värimassat, leveät ja kapeat jäljet. Maalauksen kokonaisuus muodostuu erilaisista jäljistä. Katse vaeltaa maalauksen pinnassa, yksityiskohdissa ja kokonaisuudessa. Katse saa liikkua edestakaisin ja pysähtyä esimerkiksi jälkiin, jotka muodostavat punaisen kengän kankaalle. Maalauksen jäljistä kerron luvun 3 ”Paradis k (Kidnap), 2012” alaluvussa ”Teksti ja jälki maalauksessa” sekä kirjan viimeisissä luvuissa 5, 6 ja 7.

Teosteni visuaalinen kieli antaa tutkimukselleni konkreettisen muodon. Maalausteni tyttöhahmot viestivät yhdessä maalausten värin, maalausten tekstin ja ripustuksen kanssa. Ateljeellani toimintani on sanaton, toiminta on itsessään ajattelua. Taiteilija-tutkijan toimissani tapahtuva liike on kaksisuuntaista: taiteellisesta toiminnasta keskusteluun, kirjoitettuun ja luettuun, ja taiteellisen toiminnan edelleen uusiin muotoihin. Tutkimukseni kuluessa olen oppinut yhdistämään nämä joskus hyvin erilaisilta tuntuneet ajattelun tavat toisiinsa, sanattoman kuvantekemisen kautta tapahtuvan ajattelun verbaaliseen, kielen kautta tapahtuvaan ajatteluun. Näillä molemmilla ajattelun paikoilla seisominen tuntuu joskus siltä kuin toisessa jalassa olisi korkokenkä ja toisessa kunitossu. Tuo asetelma, kontraposto, on tarkastelemisen arvoinen positio nimeltään taiteellinen tutkimus. Kunitossuilla olen tottunut kulkemaan luontevasti ja lujaa, kunitossu on symboli taiteelliselle työskentelylleni. Työskentelyn sanallistamisen ongelman äärelle pysähtyminen vie näkökulmani etäämäs maalauspellavasta, maalipalleteista ja kumihanskoista, korkeammalle. Koron päältä tarkastelu avaa työprosessiani tutkimukselliselta suunnalta. Se on askel ja väitös.

Taiteellisen tutkimuksen paradoksi on tutkimukseen sisältyvien näyttelyiden väliaikaisuus. Tilallisiin teoskokonaisuuksiin on mahdotonta palata. Kuvien ja verbaalisten tapailujen kautta lukija pääsee osalliseksi tutkimuskysymyksiin ja oivalluksiini. Tutkimustulosten vastaanottaminen tapahtuu sekä teoskokonaisuuksien että tekstin äärellä. Intohimoni toteutuu ateljeellani pelavia pingottamalla, gessoa sävyttämällä ja öljyväriä sivelemällä. Olen löytänyt luottamuksen tietoon, joka syntyy tekemäni käytännön työn kautta. Tekijänä tietäminen on erilaista kuin tieto, jota taideteoreetikot, filosofit ja taidehistorioitsijat osoittavat tutkimuksissaan. Ymmärrykseni tekijän tiedon merkittävydestä on kasvanut ja menestynyt hyvin ateljeellani. Olen epäroinyt purkaessani tietoa sanoiksi ja kuunnellut kiitollisena, kun joku toinen on onnistunut puhumaan siitä, mikä tehdessäni tuntuu niin merkittävältä ja selvältä. Epäröinti otti aikansa, seurasi minua joskus ateljeelle, mutta ei koskaan menestynyt siellä. Ateljeen ulkopuolellakin luotan nyt tietoon, joka syntyy kuvataiteilijalle vuosikymmenten kokemuksesta ja tekemisestä, kokeiluista, käsien ja silmien yhteistyöstä.

Taiteellisen tutkimuksen kehityksessä mukanaolo vaatii luottamusta uudenlaiseen tietoon. Mika Elo kirjoittaa taiteellisen tutkimuksen kasvusta ja muutoksesta. Hän puhuu taiteellisen tutkimuksen syndroomasta – siitä, kuinka voidaan välttää normatiivista ja rajoittunutta käsitystä taiteellisesta tutkimuksesta hyväksymällä sen etuoikeutettu näkökulma, jossa lopullista objektivisuutta ei ole olemassa (Elo 2017). Taiteellinen tutkimus on järjestelmä, jonka merkit tulevat luettavaan muotoon valikoitujen näkökulmien kautta. Tutkimukseni näkökulmat ovat intuitiivisen taiteilijan ja tiedostavan taiteilija-tutkijan paikat, jotka yhdistän kantavaksi metodikseni. Tutkin taiteeni ehdoilla ja sanallistan tutkimani jaettavaan

muotoon. Tuon esiin tutkijat ja heidän puheenvuoronsa, jotka ovat auttaneet minua sanallistamaan työtäni. Olen säilyttänyt alkuperäisessä muodossaan osia heidän teksteistään, sellaisia, jotka teosteni rinnalle nostettuina avaavat lukijalle taiteellisen tutkimukseni suhdetta yhteiskuntaan ja taidekenttään.

Tutkimuksellani on heuristinen luonne. Se on yritys saattaa taiteellisen työskentelyn prosessissa esiin nousseita asiayhteyksiä kielellä jaettavaan muotoon. Maalaukseni visuaalinen kieli, tunnusomaiset hahmot ja värit ovat muuttuneet vain vähän tutkimukseeni käyttämieni vuosien kuluessa. Vuosikymmen on ollut lyhyt ajanjakso kuvataiteilijan urallani, mutta tarpeellisen pitkä tutkimukselleni. Tutkimukseni ei pääty tutkimuksen suorittamiseen. Taiteilija-tutkija Alex Arteagan (2017) sanoin: tutkimus on ovi, jonka taiteilija avaa ja josta toivoo jonkun toisenkin kulkevan. Taiteellisen tutkimuksen käytännöt etsivät muotoaan, ja perinteisiä akateemisen tutkimuksen metodologioita voi soveltaa kuvataiteelliseen tutkimukseen uudelleen muovailtuina. Lopullisen vastauksen sijaan astun askeleen, joka voi johtaa jotakuta toista askeleen pidemmälle.

Tutkimustyöni on vuoropuhelua, joka tapahtuu taiteilijan kokempuheen ja teoreettisen tiedon välillä. Tere Vadénin mukaan taiteellisessa tutkimuksessa näiden kokemusten muotojen on keskusteltava ja kyseenalaistettava toisensa. Samalla on vältettävä näiden kokemusten muodon täydellistä irrottamista toisistaan. Näin kokemus on sekä tiedon lähde että sen muoto. (Vadén 2001, 95–98.)

Tutkimukseni rakenne noudattelee siihen sisältyvän kolmen näyttelyn ja teoskokonaisuuden luomaa dramaturgiaa. Kertomuksen kaari alkaa maalauksen simulaation kerronnan tarkastelusta yksityisnäyttelyssäni *Playground – My work is my pleasure* (luku 2), jatkaa



KUVA 3. *Paradise (Rascal)*, osa teossarjasta, kukin maalaus 200 x 150 cm, öljy ja alkydi kankaalle, Katja Tukiainen 2017 (yksityiskokoelmat ja taiteilijan kokoelma).

lineaariseen kerrontaan teoskokonaisuudessa *Paradis k (Kidnap)* (luku 3) ja päättyy kerronnan viimeisen äänen, ajan kulun, tarkasteluun. Hidastamalla maalauksen kertomuksen äärimmilleen viimeisessä teoskokonaisuudessa *Paradis r (Rascal)* (luku 4) tarkastelen kerronnan jokaista elementtiä kuin suurennuslasin läpi. Etsin kerronnan toisen ääripään, reunan, jonka toisella puolella tarina häviää.

Kuinka kerronnalliset maalauskokonaisuuteni toimivat? Miten maalausteni kerrontatapoja voi eritellä ja määritellä? Kuinka kerronnan muodot ulottuvat yhdestä maalauksesta useamman maalauksen välisiin suhteisiin ottaen tilan osaksi kerrontaansa? Mikä on ajan rooli ja merkitys maalauksen kerronnassa? Kysymykseni kohdistuvat maalaukseen, kerrontaan ja tilaan. Ne pitävät sisällään aiheen, värin, tekstin ja ajan kulun. Kysyn myös, kuinka maalaukseni punovat yhteen viestin, vaaleanpunaisen ja tyttöyden. Kysyn lopuksi, kuinka pitkälle kerrontaan liittyviä ominaisuuksia voi venyttää. Yhteen kysymykseen tiivistäen: kuinka maalaukseni kertovat tiloissa sen, mitä kertovat?

Tutkimuksen ongelmakenttä ja tietämisen tavat

”Intuitio’ tarkoittaa vanhan ja uuden kohtaamista, jossa jokaiseen tietoisuuden muotoon sisältyvä uudelleensovittuminen astuu äkkiä voimaan nopean ja odottamattoman sopusoinnun keinoin, joka on äkillisessä kirkkaudessaan kuin välähdyksenomainen ilmestys. Itse asiassa se on kuitenkin itänyt pitkään ja hartaasti. [– –] Intuitiota on siinä, missä vanha ja uusi lyöttäytyvät yhteen kuin kipinöivät akunkengät.”
– John Dewey
(1934/2010, 322)

Intuitiivinen työskentely tuottaa teokseni, ja tutkimukseni ongelmakenttä muodostuu niiden herättämistä kysymyksistä. Tutkimuksellisten teoskokonaisuuksieni läpikotainen käsittely on vaatinut minua hyväksymään laajan ongelmakentän. Rajattujen teoskokonaisuuksien sisällä vaikuttavat miltei rajattomat ja aina toisiaan seuraavat uudet kysymykset, joita seurata. Olen piirtänyt kenttäni rajat kirjoittamalla. Perustelen tässä luvussa kentän rajojen sisälle jättämieni asioiden merkitystä suhteessa käyttämiini tietämisen tapoihin.

Intuitiivista tietämistä tutkinut Asta Raami (2015) kertoo, että käytämme arkielämässämme jatkuvasti intuitiotamme ja että ilman sitä useimmat valintamme ja päätöksemme eivät olisi mahdollisia. Intuitiossa yhdistämme sekä tietoisien että tiedostamattoman tietomme, ja se on meidän luonnollisin tapamme prosessoida tietoa, hän kirjoittaa. Intuitiomme syntyy monista eri tietämisen tavoista ja tiedon lähteistä. Mieleni, kehoni, muistini ja aistini synnyttävät tietoa, joka yhdistyessään kokemukseeni maaliaineista ja maalaamieni kuvien kerronnallisuudesta tuottaa lisää tietoa, joka tuntuu samanaikaisesti itsestään selvältä ja silti hankalalta eritellä. Raami kuvaillee, kuinka joidenkin ihmisten kokemusten mukaan tämä tieto sijaitsee kuin jossakin tavanomaisten aistiemme välissä ja jopa niiden ulkopuolella. (Raami, 2015, 35, 43, 174.) Tavoittelen sanoilla tämän tiedon jaettavaa ilmaisua.

Tutkimukseni alkaa yksittäisistä maalauksista koostuvan kokonaisuuden käsittelystä ja jatkuu käsittämään useamman maalauksen välille syntyvän sarjallisen kertomuksen. Kolmen peruselementin – maalauksen, kerronnan ja tilan – ominaisuuksien ja niiden keskinäisten suhteiden tarkastelu muodostaa tutkimukseni ongelmakentän, jota maalausteni tyttöarmeija kansoittaa.

Tutkimukseni ongelmakentälle astuvat maalauksen, kerronnan ja tilan mukana kolme taiteellisen työni olen-

naista elementtiä. Nämä elementit ovat aihe, väri ja teksti; tarkemmin sanottuna tyttöys, vaaleanpunainen ja sanat. Maalaukseen maalattu teksti sisältyy teoksiini sekä visuaalisena että kerronnallisena elementtinä. Teksteillä on tämä rooli kahdessa tutkimukseeni sisältyvässä teoskokonaisuudessa. Toisessa niistä teksti kuljettaa tyttöjen tarinaa. Toisessa teksti taas tarkentaa maalausteni tyttöjen asennetta ja sanomaa. Maalausteni tytöt puhuvat punaisella kaunokirjoituksella ja neonpinkillä spraymaalilla. Myös väri on maalauksissani tärkeässä roolissa. Väri luo merkityksiä ja ohjailee mielikuvia. Aihe, väri ja teoksiin maalattu teksti kietoutuvat toisiinsa: vaaleanpunainen yhdistyy tyttöyteen, tyttöys kaunokirjoitukseen ja kaunokirjoitus värimaailman luomiin mielikuviin. Huomiota herättävin rooli maalauksissani kuuluu kuitenkin tytöille. Tytöt ovat teosteni aihe.

Tarkastelukohteideni joukkoon liittyi viimeisenä elementtinä aika. Kysymys kerronnallisuudesta suhteessa aikaan nousi esiin vasta ensimmäisen tutkimuksellisen näyttelyni *Playground – My work is my pleasure* jälkeen. Teoskokonaisuuden *Paradis k (Kidnap)* kohdalla ajan kysymys kohdistui sekä ajan kulkuun – katsojan teokseni kertomuksen hahmottamiseen käyttämä aika – että yksisarvisinämaalaukseni liikkuvaan kuvaelementtiin, yksisarvisen silmien hitaaseen liikkeeseen. Pysähtykö aika teoksen luomassa immersiiivisessä tilassa? Herättikö yksisarvisen silmänisku katsojan? Maalausinstallaatiooni heijastamani liikkuva piirroskuva loi oman aikansa, ja se johdatti minut kyseenalaistamaan kerronnan ajan kulun. Kolmannessa tutkimukseeni sisältyvässä teoskokonaisuudessa *Paradis r (Rascal)* tarkastelin aikaa katsomiskäytännön kautta. Voisiko ajan kulku olla oleellinen osa teoskokonaisuuttani? Voisiko aika olla niin pitkä, että tarinan hahmottaminen muuttuisi mahdottomaksi? Poistuisiko teoksen immersiivisuus, kun tilallisuuden elementti

vaihtuisi venytettyyn aikaan? Kuinka pitkälle maalauksen kerronnan aikajanaa olisi mahdollista venyttää?

Kysymykseni ja kuvataiteelliset ratkaisuni näyttävät, kuinka teoskokonaisuus johtaa seuraavaan. Intuitiiviseksi kutsumani työtavan erottaminen tiedostetusta ei ole mahdotonta. Intuitiivisesta lähtökohdasta alkanut työskentelyni muuttuu tiedostetuksi silloin, kun sanallistan sen. Taiteilijana käyttämäni tiedon jokaista alkuperää on konstikasta jäljittää, ja nostankin työskentelystäni esiin lähinnä vain ne hetket, jolloin tunnistan oivalluksen tapahtuneen. Michael Polanyin tematisoima ja intuition käsitteeseen liittävä hiljainen tieto (*tacit knowledge*) tulee näin osittain jäljitettäväksi (Polanyi 1958). Hannele Koivunen määrittelee Polanyin pohjalta, että hiljaiseen tietoon sisältyy ”kaikki se geneettinen, ruumiillinen, intuitiivinen, myyttinen, arkkityyppinen ja kokemusperäinen tieto, jota ihmisellä on ja jota ei voida ilmaista verbaalisin käsittein” (Koivunen 1997, 78–79). Hän kuvaa meidän tiedostavan vain miljoonasosan aivojemme käsittelemästä informaatiosta. Koivunen lukee hiljaiseen tietoon kuuluvaksi esimerkiksi käsien taidon sekä ihon tiedon ja tiedon, joka sijaitsee aivojen syvissä kerroksissa. (Mt. 1997, 97.) Polanyi (2009, 4, 8, 77) on todennut, että tiedämme enemmän kuin osaamme kertoa, ja on tuonut esille tiedon verbalisoimisen rajoja. Hiljaisen tiedon pukeminen sanoiksi saa minut tiedostamaan oivalluksiani, joita voin sitten jakaa. Tässä prosessissa minun on uskallettava kertoa myös se, mikä tuntuu arkipäiväiseltä, nautinnolliselta, hämmentävältä ja itsestään selvältä. En väitä, ettei mitään jäisi hämärään, ainoastaan aistittavaksi, arvailtavaksi ja aavisteltavaksi. Taiteen kauneus ja tiedollinen potentiaali piilee määrittelyn avoimuudessa.

Asta Raami (2016, 151) luonnehtii intuitiota monin sopivalta tuntuvien tavoin ja kielikuvin ja nostaa esille

taiteilijoiden ja tutkijoiden kokemuksia: ”Islantilainen kirjailija Ofeigur Sigurdsson kuvailee, että intuitioon kuuluu varmuus ja voimakas tunne, jolloin tunnistaa ideoiden ja ajatusten väliset yhteydet. Hänelle se on kuin olisi eksyksissä oikeilla raiteilla.” Raamin (2016, 151, 167) mukaan intuitioon kuuluvat myös eri ihmisten samoihin aikoihin saamat samankaltaiset ideat, synkronia. Raami nostaa esiin myös lääketieteen nobelistin, tutkija Barbara McClintockin huomion siitä, kuinka osaa hänenkin tieteellisen tietämisen tavoistaan on vaikeaa kuvata sanallisesti. Tutkijana McClintock on tottunut perustelemaan ja todentamaan tutkimuksensa, mutta silti hän itse kertoo osan tiedosta olevan vaikeasti jäljitettävää ja sanoiksi puettavaa. McClintock arvelee tiibetiläisten ymmärtäneen tiedon salaisuuden. Raami on käyttänyt lähteenään E. F. Kellerin teosta *A Feeling for the organism: the life and work of Barbara McClintock* (1983) ja kertoo, kuinka McClintock tunsikin kromosomitutkimusta tehdessään olevansa sisällä näkemässään, kromosomien joukossa. (Raami 2016, 195.) Raamin tieteen maailmasta antamien esimerkkien valossa myös taiteellisen tutkimuksen polku tuntuu luotettavalta kulkea.

Hiljainen tieto ja intuitiivinen tieto limittyvät taiteen tekemisessäni yhteen. Käytän kumpaakin käsitettä kuvaamaan tietämistä, jota taiteen tekeminen sekä vaatii että tuottaa. Marjatta Bardy (1995) kuvaa raporttinsa *Kaivolla: taide tiedon lähteenä* alkusanoissa, kuinka taiteen ja tieteen vastakohtaisuus väistyy, kun ymmärrämme taiteen meille antaman tiedon olemuksen. Bardy (1995, 13) kysyy: ”Eikö tieteen ja taiteen väliin jää alue, jolla tarvitaan niiden keskinäistä kommunikointia, jossa voidaan käyttää sekä tieteen että taiteen keinoja?” Kuvataiteen keinoin tapahtuva tutkimus sopii hyvin tuohon tilaan. Bardy (1998) myös ehdottaa, että tieto on tietämistä ja tietäminen on aktiivista toimin-

taa, kuten taiteen tekemistä. Deweyn (1934, 107) sanoin ”Tiede’ tarkoittaa nimenomaan toteamisen tapaa, josta on eniten osviittaa.” Taiteen tekemisen sanallistamisen eli taiteilijan oman puheen ja tekstin kelpuuttaminen perustelluksi tiedoksi on taiteellisen tutkimuksen tehtävä. Taiteellinen tutkimus on vallan uudelleenjakamista, jonka jälkeen taiteilijan puhe omasta työstään – vaikka sanojaan haparoiden – on tietoa, jolla on valtaa.

Taiteellisessa tutkimuksessa uudet päätelmät löytyvät usein taiteellisen toimintaprosessin johdattamina. Kollegoistani tähän ovat kiinnittäneet huomiota esimerkiksi Tuula Närhinen (2016) ja Minna Heikinaho (2017). Närhinen (2016, 11) kirjoittaa: ”Taiteilijan hapuilevaa ja subjektiiviselta vaikuttavaa kulkua ohjaa työn omista lähtökohdista kumpuava tekemisen järki. Syntyy yksilöllisiä tutkimusmatkoja, joiden merkitys ei ole yleispätevän tiedon tuotannossa, vaan itse prosessissa: todistuskappaleina ovat teokset ja metodina käytännön työ.” Timo Heino luottaa taiteilija-tutkijakollegojensa rinnalla taiteellisen tutkimuksen työprosessien myötä saadun tiedon merkitykseen. ”Nämä prosessit ovat pikemminkin aktiivista toimintaa maailmassa kuin maailmaa koskevien kulttuuristen representaatioiden ja mentaalisten mielikuvien analysointia”, hän kertoo. (Heino 2016, 27–29.)

Kirjailija Helena Sinervon taiteellisen tutkimuksen opiskelijoista koostuva kirjoittajaryhmä (Baibulat et al. 2019, 179–192) on julkaissut yhteiskirjoituksen, jossa ryhmä näyttää, kuinka luova kirjoittaminen johdat- taan taiteilija-tutkijoita tutkimuksellisen kirjoittamisen äärelle. Sinervo on kiinnittänyt huomiota siihen, että monien taiteellisesti lahjakkaiden ihmisten ajattelu on usein intuitiivista analyyttisen sijaan. Hän vertaa kirjoittajaryhmänsä kanssa intuitiivista kirjoittamista runoilijan tapaan kirjoittaa ja näkee niissä yhtäläisyyksiä. (Mt.

2019, 180.) Intuitiivista taiteellista työskentelyä seuraa analyyttinen ajattelu työn sanallistamisen myötä. Taiteellinen tutkimukseni on osoittanut minulle näiden ajattelun tapojen erot ja molempien tarpeellisuuden. Vaikka tunnistan taiteellisen työni prosessin alkavan intuitiivisesta, tapahtuu liikettä analyyttisen ja intuitiivisen ajattelun välillä kahteen suuntaan.

Katve-Kaisa Kontturi (2006) päästää taiteilijat ääneen kirjansa *Feminismien ristiaallokossa: Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* lopussa. Kontturin haastattelulla taiteilijoilla on asiantuntijuutta, huumorintajua, kontakti pidäkkeettömään intuitioon ja hiljaiseen tietoon. Taiteella on valta olla sanatonta, mutta sanoilla on valtaa. Taiteelle kuuluu vapaus olla myös määrittelemätön. Taiteilijan kieli on ja saa olla vallaton. Taiteilijoiden keskustelu on kuin keidas, jossa saan potkaista molemmat kengät jalasta, sekä kumitossun että korkokengän.

Taiteen antamaan tietoon minua on ohjannut myös Meri-Helga Mantere. Sisällytin ensimmäiseen maisterin tutkintooni puolentoista vuoden mittaiset kuvataideterapian syventymiskohdeopinnot 1990-luvun alkuvuosina Taideteollisessa korkeakoulussa. Tutustuin Mantereen ohjauksessa metodiin, jossa viikoittaisissa kokoontumisissa opiskelijaryhmämme siirtyi maalaamisen kautta keskusteluun, teosten sanalliseen jakamiseen. Tämä erosi muusta maalauksen opiskelustani samassa oppilaitoksessa sekä Venetsian kuvataideakatemiassa lukuvuonna 1994–1995 siinä, että opiskelijat itse määrittivät keskusteluiden suunnan. Muissa maalauksen opinnoissani korostui opettajien auktoriteetti viimeistään silloin, kun työtä alettiin pukea sanoiksi. Mantereen kurssin ilmapiirissä korostui lämmin suhtautuminen siihen hapuiluun, kokeiluun ja epävarmuuteen, jota maalauksen sanallistamisen vaikeus aiheutti. En miellä taiteeni tekemistä terapiaksi, mutta kurssi avasi minulle hyvän näkökulman

taiteen sanallistamisen vaihtoehtoihin lähestymistapoihin. Mantere (1995, 17–30) kuvaa käyttämäänsä kuvan tekemisen ja jakamisen metodia artikkelissaan kirjassa *Kaivolla: taide tiedon lähteenä*. Hän kertoo, kuinka hänen oppilaansa siirsivät Kaivo-elokuvan katsomisesta syntyneet voimakkaat kokemukset maalauksiksi, joista he jälkeenpäin keskustelivat ryhmässään. Myöhemmin sama oppilasryhmä jatkoi kuvien tekemistä voimaannuttavista naisista, vastapainona Kaivo-elokuvan tarinalle. ”Kyseessä oli siis oman voiman tutkiminen kuvien kautta; ei alistumista, johonkin jäämistä, kyvyttömyyttä ratkaista ongelmia, vaan sitä, miten on vahvistunut”, Mantere kirjoittaa (1995, 17–30). Puuttumatta tutkimuksessani taiteen tekemisen mahdollisiin terapeuttisiin ominaisuuksiin pidän kuvausta hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka ajattelu voi tapahtua kuvia tekemällä ja sanat voivat löytyä vasta myöhemmin, jolloin ne tuovat tiedon verbaalisesti jaettavaan muotoon. Maalaamisen tila on sellainen, jossa on oltava avoimena, herkkänä ja pidäkkeettömänä, ennen sanojen tuomaa lopullisuuden vaikutelmaa.

Johanna Lecklin (2018, 27) kertoo kokevansa kirjoittamisen tasapainoiluksi ”henkilökohtaisen ja tutkimuksellisen tekstin välillä”. Lecklin kysyy, tarkasteleeko taiteilija taiteellista tutkimusta tehdessään teostaan ulkopuolisen silmin vai käyttääkö hän hyväkseen teoksen työprosessissa syntyvää tietoa, jota valmiista taideteoksesta ei voi erottaa. Hän kertoo, kuinka nämä näkökulmat nivoutuvat taiteellisessa tutkimuksessa yhteen. Hänen jäljillään kerron siitä, kuinka edellä kuvatun tutkimuksellisen ajattelun kuljettaminen taiteellisen työn rinnalla muokkaa tapaan tehdä taidetta.

Olen ensimmäisestä tohtorintutkimukseeni sisältyvästä näyttelystäni (*Playground – My work is my pleasure*, 2009) alkaen kuljettanut tutkimuksellista pohdin-

taa työskentelyni rinnalla. Kuinka se on vaikuttanut seuraaviin näyttelyihini? Kuten taiteilija-tutkijan ulkoiset ja sisäiset näkökulmat kietoutuvat tiedon tuottamisessa toisiinsa, kietoutuu taiteilija-tutkijan tutkimuksellinen näkökulma hänen seuraavien teostensa tekemiseen. Taiteilija-tutkija kuljettaa tutkimuksellista näkökulmaansa mukanaan siitä lähtien, kun hän on ensimmäisen kerran asettunut teostensa äärelle taiteilija-tutkijana. Jo tehtyjen tai vasta syntymässä olevien teosten äärellä tarkastelen toimintaani. On ehkä vaikeaa erottaa taiteilijan intuitiivisen työskentelyn (Raami 2016) synnyttämää hiljaisesta tiedosta (Polanyi 2009) sitä tietoa, jonka taiteilija on hankkinut teoreettisen tutkimuksen kautta. Käyttämäni tietämisen tavat tulevat esiin tutkimukseni kokonaishahmossa, erilaisten työskentelytapojen muodostamassa kontrapostossa. Oivallus taiteilijan hiljaisen tekijälähtöisen tiedon merkityksestä on taiteellisen tutkimuksen yhteydessä keskeinen. Taiteilija-tutkijayhteisön tieto on usein taiteilijoiden tekemisen kautta saavutettua.

Juha Varton analyysi taiteilijan työhön vaikuttavista asioista sisältää laajan ja syvän ”inklusion” aina taiteilijan lapsuuden merkityksistä kulttuurisiin kerrostumiin, ja lista jatkuu seuraavasti: ”poliittiset viittaukset, uskonnon symbolit, henkilökohtaiset kokemukset ja kaikenlaiset teoreettiset järjestelmät, ilman hierarkiaa ja kritiikkiä, visuaaliset kimmokkeet, keholliset reaktiot ja aistiset ehdollistukset” (Varto 2017, 96). Omasta taiteellisesta työskentelystäni kirjoittaessani tietämisen lähteiden erittely on ollut mahdollista silloin, kun olen pystynyt jäljittämään muistikuviani näkemästäni ja lukemastani. Jälkien seuraaminen ja niiden luo pysähtyminen on merkityksellistä kuvataiteellisessa tutkimuksessa.

Taiteellisen tutkimuksen yhteydessä tapahtuvan kirjoittamisen ja kirjallisen raportoinnin luonnetta määriteltessään Varto huomauttaa, kuinka taiteilija-tutkijan on



löydettävä tapa oman *epistemensä* eli tutkimuskohteensa tiedettävän asian sanallistamiseen (Varto, 2017, 114). Vaikka varsinainen taiteellinen tutkimukseni tapahtuu taiteellisen työni äärellä, sanallistamalla työtäni opin käsittelemään työni ilmiöitä ja sisältöjä verbaalisesti. *Taiteellisen epistemen* eli taiteellisen tietämyksen, alkutiedon ja hiljaisen tiedon tulee päästä taiteellisessa tutkimuksessani esille. Kirjoitetun kielen ei tule olla tutkimukseni itsetarkoitus, enkä halua imitoida kirjoituksia, joiden vaikeasti hallittavat tyylilajit voisivat johdattaa lukijan harhaan taiteellisen tutkimukseni syntysijoilta. Varton mukaan juuri selkeän ja rehellisen sanallistamisen avulla taiteilija-tutkija voi välittää lukijalle oivalluksensa

(mt. 57, 113). Kirjoitettu kieli on se työväline, jota taiteellisesta tutkimuksesta raportoidessani tarvitsen.

Fokalisaatiosta ensimmäisen kerran – Mieke Bal näkee nauravan hiiren

Ajatuksiani maalauksen kerronnallisuudesta ovat ruokineet tietyt taidehistorialliset esikuvat ja katsomiskokemukset. Ajatus siitä, että kertomuksen tulkinta on katsojalle täysin vapaata ja taiteilijan näkökulmasta täysin kontrolloimatonta, on tuntunut mielettömältä, vaikka juuri merkitysten määrittelemättömyys on edellytys taiteen tekemisen prosessille. Tuntiessani, että tuuperrun kertomusten loputtomien tulkinnan mahdollisuuksien

KUVA 4. *Arjuna's Penance*, Mamallapuram (Mahabalipuram), Intia. Kuva: Ssriram mt https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Mahabalipuram_pano2.jpg.

edessä, avukseni astuivat naurava hiiri ja fokalisaation² käsite Mieke Balin käyttämänä.

Intian Mamallapuramissa, muinaisessa satamakavungissa, jolla on ollut useita nimiä ja joka tunnetaan myös nimellä Mahabalipuram (Janardhanan, 2009), sijaitsee kallioreliefi *Arjuna's Penance*. Noin kolmekymmentä metriä leveä reliefi on hakattu kallioon paikan päällä 600-luvulla. Reliefi on yksi taiteelliseen työskentelyyni vaikuttaneista teoksista paitsi lukuisten kerronnallisten hahmojensa, myös kokonaisuuteen immersiiivisen tason lisäävän temppeiluluolansa vuoksi. Reliefin vasemmassa reunassa sijaitsevaan kallioon hakattuun temppeiluluolaan voi kävellä sisälle. Luolan etuseinä on avoin, mutta katto, lattia ja muut kolme seinää muodostavat kallion sisään suorakulmaisen salimaisen tilan. Avoimen etuseinän kohdalla osa kalliota on jätetty pylväiksi, jotka muodostavat rajan sisä- ja ulkotilan väliin. Luolan lattiaan on hakattu ristikkäisiä viivoja ja ruudukkoja, jotka muistuttavat pelilautoja ja hyppyruudukkoja. *Arjuna's Penance*-reliefi alkaa heti luolasta ulos tulevan kulkijan vasemmalla puolella. Ulos astuessani minusta tuntuu siltä kuin olisin luolan sisällä saanut kehollisen johdannon kiveen hakattujen hahmojen kertomukseen. Hiukan viilentyneenä polttavalta auringolta olen valmis tarkastelemaan reliefin yli sadan hahmon esittämää kertomusta. Olen kuunnellut oppaiden kertomuksia reliefin esittämästä

kuvatarinasta reliefin äärellä vuosina 1999, 2002 ja 2004. Siinä missä *Cappella Degli Scrovegni* Padovassa avautuu minulle rauhoittavana ja unenkaltaisena ja *Scuola Grande di San Roccon* pääsali Venetsiassa ylitsepursuavana ja maagisena, on *Arjuna's Penance* saavuttamaton mysteeri, hiekkaisen kuuman ilman ja polttavan auringon maustama näky. Reliefin kymmenet ja taas kymmenet ihmis-, eläin-, taru- ja jumalhahmot viittaavat useisiin eri tarinoihin, eepoksiin ja eläinkertomuksiin. Kallion luonnollinen halkeama on jätetty näkyville kuvaamaan Ganges-virtaa, josta koko maailmankaikkeus hindumytologian mukaan on syntynyt. Kerrotaan, että alkujaan vesi valui kalliohalkeamaa pitkin tuoden teokseen näin vielä yhden tason, virtaavan veden. Nykyisin uoma on kuiva.

Mieke Bal on tarttunut osaan *Arjuna's Penance*-reliefistä hahmotellessaan määritelmäänsä fokalisaatiosta kuvataiteessa (Bal 2009, 147–149). Fokalisoinnin käsitettä käytetään kirjallisuuden tutkimuksessa. Kirjallisuustieteessä on perinteisesti käytetty termiä ”kerronnan näkökulma”, jota fokalisaation käsite on täydentänyt. Mieke Bal (mt. 145) on todennut, että kaikessa kerronnassa on aina mukana kerronnan fokalisoija. Fokalisoija on kerronnan agentti, jonka kautta kertomus välittyy. Fokalisoinnin käsitteestä on erilaisia näkemyksiä, ja esimerkiksi kirjallisuudentutkija Gérard Genette pitääkin niin sanotun kaikkietävän kertojan kerrontaa kokonaan fokalisoimattomana (Hosiaisuusluoma 2016). Teoksen subjektiivisen vastaanoton ja visuaalista kerrontaa analysoivan tutkimuksen välinen jännite on kiinnostava. Tarkastelen Balin analyysiä etsien sieltä välinettä, jonka avulla voisin purkaa sanoiksi työskentelyäni kerronnan tasojen kanssa. Tutkin, olisiko fokalisaation käsite käyttökelpoisen maalauksen kerrontaa analysoidessa. Löydän jotakin muuta, enkä ole enää varma, haluanko antaa oman teokseni katsojille sittenkään täyttää tulkinnan vapaut-

ta. Löydän Balin *Arjuna's Penance*-teosta analysoivasta tekstistä nauravan hiiren, joka on olemassa vain tietyn fokalisoijan näkökulmasta katsottuna. Jos Bal näkikin nauravan hiiren siellä, missä sitä ei ollut, oli hän oikeassa myöhemmin siinä, että haluan ohjata katsojaa. Palaan hiireen ja Balin luentaan luvun 2. alaluvussa ”Kertoja, fokalisaatio ja immersiiivisyyden taika”.

Taiteen tekemisestä, työskentelyni taustoista, tyttöydestä ja sarjakuvasta

Tässä alaluvussa esittelen taustoja ja syitä taiteen tekemisen tapaani, joka 1990-luvun puolella tuntui poikkeavan valtavirrasta ja josta muodostui itselleni luonteenomainen tyyli ja asenne. Työskentelyssäni yhdistyivät tyttöys ja kerronnallisuus, maalauksen ja sarjakuvan kieli sekä kapina taiteen osin kirjoittamattomia sääntöjä vastaan. En tuolloin pysähtynyt analysoimaan yhteiskunnan ja taidemaailman hierarkioita akateemisesta tai tutkimuksellista näkökulmasta, vaan reagoin niihin taiteen tekemisellä ja siten teoksillani. Tekeminen tuntui hiljaisen vallan pitämiseltä omissa käsissäni – se oli hauskaa. Valtasuhteiden analysointi tapahtui arkisissa keskusteluissa, osin niihin sisään kasvaneena ja silti niihin reagoiden.

Katve-Kaisa Kontturi (2006) tuo feminismiin, feministisen teorian ja taiteen valtasuhteet näkyviin ja nostaa esille myös ajatuksen siitä, että taide voi joutua tekstille alisteiseen asemaan. Hän kirjoittaa, kuinka feminististä taidetta tutkitaan usein (kon)tekstilähtöisesti: aloitetaan tekstuaalisen kontekstin tai sosiaalisen tilanteen kuvauksella ja edetään vasta sen jälkeen teoksen sanoimaan (Kontturi 2006, 13–14). Teoreettinen, teoksen ulkopuolelta tuleva ja teosta analysoiva teksti on tuntunut vallankäytöltä silloin, kun itselläni ei ole ollut taitoa

pukea teosteni merkityksiä täsmällisiksi sanoiksi. Toisaalta osuvan tekstin lukeminen on herättänyt minussa usein huojennusta ja kiitollisuuden tunteita pelon sijaan.

Taideoteoksella ja taiteilijana minulla on valta olla hiljaa taidekritiikin ja taiteen teorian ollessa äänessä, mutta sanojen äärelle rohkaistuminen tuntuu voimaannuttavalta. Tyttötyöskentelyn ja tyttötaiteen tutkimuksen tarkoitus on antaa äänivalta heikomille ja osoittaa, kuten Pauliina Kähärä (2012) tutkimuksessaan, että tyttöys taideoteosten aiheena ei ole merkityksiltään yksioikoinen. Katsojan ennakoasenteet voivat kiepahtaa tyttötaiteen edessä ympäri, ja söpöstä maalauksesta voi tulla vaarallinen, kun tyttöhahmo näyttää kieltä kuten minun maalauksessani. (Kähärä 2012). Kontturi (2006, 15) kirjoittaa:

”Taiteen toimijuutta pohjustaa jo vuosikymmeniä feministisessä tutkimuksessa vallinnut käsitys siitä, ettei taide ole yksi yhteen ympäristöönsä refleктоiva re-presentaatio, ei sen paremmin taiteilijan intentioiden kuin kokonaisvaltaisesti kulttuurin kuva. Pikemmin taide käsitetään nykyään ’tekstiksi’, prosessiksi, joka avautuu moniin suuntiin ja on ennen kaikkea luettavissa monesta suunnasta.”

Kontturi jatkaa huomauttamalla, että lukijan tai katsojan roolin korostaminen voi johtaa ajatuksen siitä, että tekstiä tai teosta voi tulkita miten tahansa. Hän pitää sellaista ajatusta yhtä yksinkertaisena kuin sitä, että taiteilija yksin vastaisi teokseensa ladatuista merkityksistä. Kontturi ehdottaa tutkijan ajatuksia heijastelevan yksipuolisen teosanalyysin tilalle keskustelemaa eettistä tutkimista, silloinkin kun keskustelukumppanina on taideteos eikä ihminen. Tällainen teoksen kanssa käytävä keskustelu voisi tapahtua harjoittamalla niin sanottua toisin luenta ja näkökulmien vaihtoa. (Kontturi, 2006.)

2 Yrjö Hosiaisuusluoma kuvaa fokalisoinnin käsitettä hakuteoksessaan *Kirjallisuusoppi aapisesta äänirunoon* (2016, 256) näin: ”Kerronnan perspektiivi tai prisma, kerrontakentän rajaaminen; Gérard Genetten teoksessaan *Figures III* (1974, Narrative Discourse) ja sittemmin mm. Shlomith Rinnon-Kenanin ja Mieke Balin hyödyntämä termi. Kirjallisuustieteessä on perinteisesti käytetty näkökulman käsitettä, jolloin on korostunut näköhavainnon merkitys kerronnassa. Fokalisoinnissa kyseen tulevat muutkin fokalisoijan aistitoiminat sekä tiedollinen, tunne-elämään liittyvä ja ideologinen suuntautuminen.”

Kontturi (2006) kuvailee, analysoi ja asettaa taideteoksia erilaisiin konteksteihin melkein hengästyttävään tahtiin. Kirjan johdannossa hän huomauttaa, kuinka taiteilijan intentiot eivät ole katsojalle eivätkä myöskään taiteilijalle itselleen avoimia. Hänen mukaansa teokseen sisältyvät merkitykset muodostuvat useista osatekijöistä ja kulttuurisidonnaisista viesteistä ja siten taiteilijan pyrkimykset teostensa merkitysten luomisessa eivät ole täysin hänen itsensä hallittavissa (Kontturi 2006, 18). Kontturi osoittaa kuinka teoksia voidaan lukea eri näkökulmista. Hän vapauttaa taiteilijan yksitulkintaisuuden painolastista.

Teosteni merkitysten taustalla olevat tiedostamattomat ja tiedostetut vaikuttimet hahmottuvat tämän tekstin lukijalle kertoessani henkilökohtaisista syistäni ja tavoitani tehdä taidetta. Avatessani seuraavaksi työskentelyni taustoja aloitan kertomuksen kauempaa kuin tämän tutkimukseni aikajanelta, koska myös kaukaa löytyy tietoa, joka on vaikuttanut taiteeni olemukseen, sen tyttöyteen.

Vietin 1980-luvun teininä vapaa-aikani pienessä ystäväpiirissä, jota yhdisti punkmusiikki ja punkkariteyteen liittyminen. Olin usein joukkomme ainoa tyttö. Saimme viettää aikaa kotonani, yläkerran huoneessani kuunnellen musiikkia. Maalasin kuvia nahkatakkien selkämkyksiin ja t-paitoihin. Teimme retkiä toisiin kaupunkiin musiikkifestivaaleille ja kotibileisiin, silloin mukana oli muitakin tyttöjä. Koin olevani osa joukkoa, eikä sukupuoli määritellyt minua, vaan yhteinen harrastus. Punkin ensimmäinen aalto oli saavuttanut Suomen nuorison jo 1970–80-lukujen vaihteessa, mutta me pienessä tehdaskaupungissa elimme sitä muutamia vuosia myöhemmin. Lifasimme Helsinkiin Lepakkoon kuuntelemaan bändejä ja kesäisin festivaaleille.

Aino Tormulaisen tarkastelema populaarikulttuurin ilmiö *tyttöenergia* saavutti Suomen 1990-luvulla, kun

olin jo nuori aikuinen. *Girl power* näyttäytyi kiinnostavana, hiukan hassuna Spice Girlsin ja muutama muuhun tyttöbändiin liittyvänä kaupallisena ilmiönä. Olin pudonnut naisvoimapaan jo lapsena luonamme asuneen vahvatahtoisen isoäidin ja äitini minulle lukeman Peppi Pitkätossun ansiosta³. Isäni opetti vanhan automme korjausniksejä samalla lailla minulle kuin veljelleni. Sanaa tyttöenergia en silti tuntenut, kun varhaisteininä piirsin omaa versiotani Tintti-sarjakuvasta. Päähenkilön piirsin tytöksi, ja Milou-koiran korvasi lammas. 1990-luvun alussa julkaisin ensimmäisiä sarjakuviani *Naarassarjat*-sarjakuvalehdessä. Paljon myöhemmin sain kuulla että sarjakuva-albumini *Tyttöjen leikit* (1997) ja *Tyttö ja Mummo* (1998) olivat olleet lukijoilleen osa tyttöenergia-aaltoa (Tormulainen 2018). Minulle niiden tekeminen oli persoonastani, arvomaailmastani ja kokemuksistani lähtöisin oleva tapa järjestää ja tallentaa maailmaa. Käsite ”tyttö” ei ollut minulle koskaan *vain tyttö*, vaan tasa-arvoinen toimija. Kun maalauksiani ryhdyttiin kutsumaan 1990-luvun lopulla tyttömaalauksiksi ja minua tyttömaalariksi, en osannut loukkaantua, sehän oli totta.

Japanilainen nykytaiteilija Aya Takano, jonka tuotantoa on rinnastettu omaani (Randall 2009), kertoo, kuinka hän kasvoi lukien isänsä kokoelmista Osamu Tezukan (1928–1989) ja muiden japanilaisten tekijöiden sarjakuvia ja että ne vaikuttivat vahvasti hänen omiin sarjakuviinsa ja maalauksiinsa (Vartanian 2005, 88–89). Jaan Osamu Tezukan kiinnostuksen varhaisiin Disneyn animaatioihin

³ Syntymävuotenuani 1969 Wsoy julkaisi toisen painoksen Astrid Lindgrenin kirjoittamasta ja Ingrid Vang-Nymanin valloittavasti kuvittamasta kirjasta *Peppi Pitkätossun tarina*. Isoäitini päälysti kovakantisen kirjani kontaktimuovilla, jotta kirja säilyi hyvänä kovassa käytössä. Olen tietoinen kriitikkistä, joka nykyisin kohdistuu Peppi-kirjojen rasistiseksi koettuihin ilmaisiin. 1970-luvulla emme osanneet kiinnittää niihin huomiota, enkä käsittele aihetta tässä tutkimuksessa.

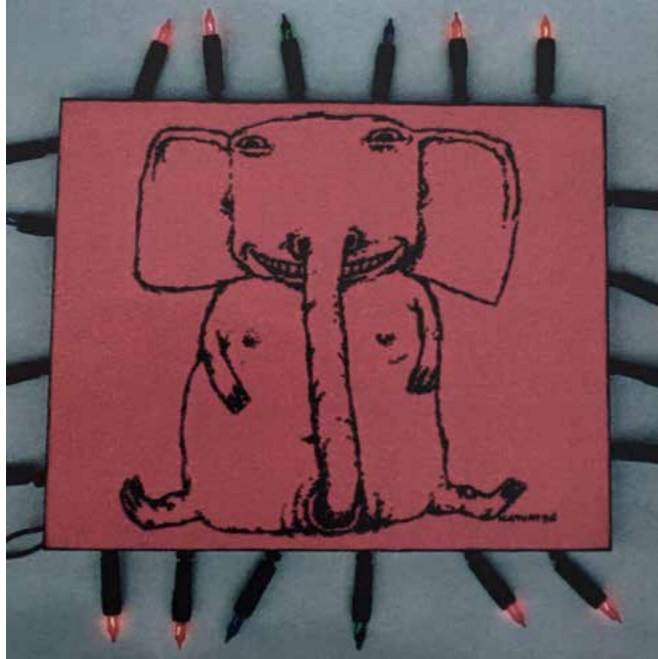
ja 1900-luvun alun sarjakuvahahmoihin (Gravett, 2005). Japanilaiset sarjakuvamaisia hahmoja teoksissaan käyttävät nykytaiteilijat tuntuivat 2000-luvun alussa sukulaisiltani hahmojemme yhteisten esikuvien kuten Max Fleischerin Betty Boob -animaatiohahmon, Rose O’Nealin Kewpie-hahmon ja Walt Disneyn varhaisen Mikki Hiiren vuoksi. *Betty Boop* -animaatiot ja *Pikku Lulu* -sarjakuvat tulivat ulottuvilleni jo lapsena äitini innostuksen kautta. Opin lukemaan hänen 1950-luvun *Aku Ankka* -lehtikokoelmansa parissa, jonka hienoimmat sarjakuvat olivat Carl Barksin käsikirjoittamia ja piirtämiä. Japanilainen sarjakuva saapui sen sijaan Eurooppaan liian myöhään, jotta se olisi ehtinyt vaikuttaa suoraan taiteeni taustoihin. Se kuitenkin vaikutti työskentelyyni japanilaisten nykytaiteilijoiden välityksellä. 1990-luvun lopulla ja 2000-luvun vaihteessa tuntui mukavalta ja merkitykselliseltä nähdä, että sarjakuvamaisia hahmoja liikkui muidenkin nuorten taiteilijoiden teoksissa kuin omissani.

Japanilainen sarjakuva, *manga*, oli kehittynyt, kun japanilaista sisältöä oli yhdistetty amerikkalaisten 1900-luvun alun sarjakuvataiteilijoiden visuaalisen tarinankerronnan oppeihin (Gravett 2005, 18–23). Omina vaikuttimiani sen sijaan olivat toimineet amerikkalaislähtöisen *Aku Ankka* -sarjakuvan ja ranskalais-belgialaiseen sarjakuvatradiitioon kuuluvan *Tintti*-sarjakuvan kerronta yhdistettynä 1970- ja 1980-luvulla tehtyihin lapsuuteni kesälomamatkoihin Rooman ja Firenzen taidemuseoihin. Läpi Euroopan kulkevien pitkien automatkojen jälkeen museoiden jännittävät teokset odottivat kuin palkinnot ja ruokkivat mielikuvitustani. Matkan varrelta ostettiin italialaisia *Topolino*-sarjakuvalahtiä eli *Mikki Hiiri* -sarjakuvia.

Vuonna 2001 löysin amerikkalaisen 1970-luvun *Blythe*-nukkeen Sony Minidisk -mainoksista Gina Garanin kuvaamana, ja olin lumoutunut. Tässä minulla oli malli,



KUVA 5. *Cinnamon Girl*, Blythe-nukke, 2003 (taiteilijan kokoelma).



jonka mittasuhteet vastasivat maalausteni tyttöjen mittasuhteita. Tilasin vuonna 2003 ensimmäisen *Blythe*-nukkeni, *Cinnamon Girl Blythen*, Japanista, jossa nukkea valmisti uustuotantona lelu-yhtiö Takara. (KUVA 5.)

1990-luvun puolivälissä olin ottanut tehtäväkseni sekoittaa maalaustaiteen ja sarjakuvataiteen traditioita ja yhdistää niitä maalauksissani. Vuosikymmen myöhemmin aloin kaivata sekä dialogia akateemisessa ympäristössä että täsmällisempää tapaa kuvata taiteellista työskentelyäni verbaalisesti. Työni taidemaalarina ja sarjakuvataiteilijana oli johdattanut minut tarkastelemaan tilaan sijoittuvaa kerronnallisuutta. Vuosien kuluessa työskentelyni oli edennyt lineaarisista maalaussarjoista maalausinstallaatioihin.

Työni suurikokoisten esittävien ja tarinallisten maalaussarjojen parissa oli alkanut vuonna 1998 näyttelyssäni *Tyttö ja Mummo* Galleria Bakeliittibambissa Helsingissä. Olin käyttänyt sarjallisuuden ja kerronnallisuuden elementtejä maalauksissani 1990-luvun puolivälistä alkaen. (KUVA 6.) Tyttöyden ja naiseuden roolien tarkastelu on ollut osa työtäni opiskeluaikojani saakka. Ensimmäisen maisterin tutkintoni opinnäytteeksi Taideteolliseen korkeakouluun kokosin yksityisnäyttelyn *Sant'Agata ja muita naispyhimyksiä* (1995) maalauksistani, jotka tein opiskellessani Venetsian kuvataideakatemiassa Italiassa. Maalaukset olivat tutkielmiani katolisista naispyhimysten kuvista attribuutteineen, pyhimyksille ominaisine tunnusmerkkeineen. Katolisten maalausten pyhät Lucia ja Agata irrotettuine silmineen ja rintoineen pysäyttivät minut tarkastelemaan ristiriitaa, joka näyttäytyi minulle Italian katolisissa kirkkoissa herkän maalaustavan ja kauhistuttavan sisällön välillä. (Bava & Jacomuzzi 1993, Koivunen 1995.) Käsittelin pyhimysmaalauksissani paitsi naiseutta, myös kertomuksen esittämisen mahdollisuutta yksittäisten maalausten puitteissa. Maalauksessa

esiintyvät kertomuksen aiheet, viittaukset, ikonit, indekset ja symbolit tulivat tarkoitukselliseksi osiksi teoksiani. Pyhimyskuvien esittämät tarinat olivat jäljitettävissä katolisiin pyhimystarinoihin. Lähestyin naiseutta maalaussarjojeni kommentoimalla katolisessa kulttuurissa vallalla olleita kaavoja.

Maalauksen katsomis- ja luentatavat ovat kuitenkin sidoksissa katsojan kulttuuritaustaan. Esitin pyhimysmaalauksiani ryhmänäyttelyissä Italiassa ja myöhemmin lopputyönäyttelyssäni Helsingissä vuonna 1996. Näyttelyn jälkeen jatkoin naiseuden ja tyttöyden kuvaamista henkilökohtaisemmasta ja samalla yleisemmästä näkökulmasta. Jättäessäni pyhimysaiheet taakseni otin käyttööni kuva-aiheet, jotka ovat laajemmin ymmärrettävissä ja sidoksissa länsimaiseen kuvastoon. Valitsin väriskaalakseni vaaleanpunaisen sävyt. Pidin vahvaa neonpinkkiä rohkeana värinä 1990-luvun suomalaisessa taidemaailmassa. Tyttöyteen liitettyllä rajatulla väriskaalalla tulin määritelleeksi teosteni sisältöä. Se, mikä jälkikäteen vaikuttaa taiteellisen työn tarkkaan harkitulta kehityskaalarelta, oli kulkemista verbalisoimattoman intuitiivisen taiteellisen työskentelyn polulla.

Maalaussarjoissani nimeltä *Virkkuukoukku* (1999, 11 osaa à 91 x 122 cm, kokonaisuutena 91 x 1342 cm, öljy mdf-levyille), *Kun pissa ei tule* (1999, 14 osaa à 68,5 x 92 cm, kokonaisuutena 68,5 x 1288 cm, öljy mdf-levyille) ja *Sairaala* (1999, 10 osaa à 68,5 x 92 cm, kokonaisuutena 68,5 x 920 cm, öljy mdf-levyille) lähestyin maalauksen kerronnallisuutta kuvanauhamaisten maalauskokonaisuuksien sarjallisuuden kautta. (KUVAT 7–10.) Esitin maalaussarjat näyttelyssäni Galleria Bakeliittibambissa Helsingissä vuonna 1999. Sarjani olivat noin kymmenestä neljäntoista metriä pitkiä maalattuja kuvallisia tapahtumaketjuja, joiden jokainen vajaan metrin korkuinen ruutu oli ripustettu kiinni seuraavaan.

KUVA 6. *Synnit = Yksitoista norsua*, osa teossarjasta, 40 x 50 cm, akryyli puulle, Katja Tukiainen 1996 (yksityiskokoelma). Tämä teoskuva päätti taiteen maisterin opinnäytteeni kirjallisen osuuden nimeltä *Sant'Agata ja muita naispyhimyksiä*. Maalaustaiteen opintoni Venetsian kuvataideakatemiassa 1994–1995.

KUVA 7. *Virkkuukoukku*, osa teoksesta (osa 5/11), 91 x 122 cm, öljy mdf-levylle, Katja Tukiainen 1999 (Wihurin säätiön kokoelma, Oulun taidemuseo).



Virkkukoukku-maalaussarjassani tutkin narratiivisen maalauksen mahdollisuuksia lineaarisen tarinan kertojana ensimmäistä kertaa. Ripustin näyttelyni kolme pitkää maalaussarjaa kunkin omaan huoneeseensa. Maalaukset kertoivat kuvatarinoita, joiden merkitykset jätin tulkinnanvaraisiksi.

Maalaussarja *Virkkukoukku* (1999) jaettiin myöhemmin osiin, kun kaksi eri museota hankki kokoelmaansa sen osia. Olin suunnitellut teoksen kokonaisuudeksi, jonka osat toisistaan irrotettuina kantaisivat yhä viittauksia kokonaisuuteensa. Sisällytin maalaussarjan jokaiseen yksittäiseen osaan viitteen sarjallisuudesta maalamalla jokaiselle maalauspohjalle kaistaleen viereisestä maalauksista. Näin toisistaan erotetut maalaukset pitivät aina sisällään fragmentin viereisestä. Teknisesti oli kyse ruuduista, jotka oli maalattu riville MDF-levyjä niin, että kuvaruudut jatkuivat levyjen saumakohtien yli. Paitsi tarinankerronnasta oli maalaussarjoissani kyse

KUVA 8. *Virkkukoukku*, 91 x 1342 cm, teos koostuu 11 osasta, joista kukin kokoa 91 x 122 cm, öljy MDF-levylle, Katja Tukiainen 1999 (osia teoksesta seuraavissa kokoelmissa: Wihurin säätiön kokoelma, Oulun taidemuseo ja Helsingin kaupungin taidemuseo HAM).

myös kuvallisten kerrontatapojen kyseenalaistamisesta. Annoin maalaussarjojeni hajota, muuttaa muotoaan ja olla tulkinnanvaraisia. Tarjosin teoksissani kuvallisen kertomuksen ilman yhtä lopullista selitystä. Maalauksen kerronnallisuus oli teoksissani sekä ilmeistä että kysymyksen kohteena.

Maalaussarjani *Kun pissa ei tule* (1999) oli yksityisnäyttelyni jälkeen esillä Nuorten näyttelyssä vuonna 2000. Teos ripustettiin ryhmänäyttelyyn eri tavoin kuin yksityisnäyttelyyni galleriassa. Teos oli esillä nyt suorakulmaisena kokonaisuutena Helsingin Taidehallin seinällä. Alkuperäinen ripustustapani oli lineaarinen, nauhamainen sarja. Innostuin teoksen muotoutuvaisuudesta, sen elämisestä erilaisten tilojen mukana. Kerronnan tapa ja selkeys muuttui paikan ja ripustustavan mukana. Suomen Taiteilijain 106. vuosinäyttelyssä Keski-Suomen taidemuseossa Jyväskylässä maalaussarjani *Sairaala* (1999) ripustettiin myös suorakulmaiseen muotoon toisin kuin ensiesityksessään Galleria Bakeliittibambissa Helsingissä. Teosteni pääseminen mukaan tunnustettuihin näyttelyihin urani alussa näyttäytyy nyt etuoikeutena ja rohkaisuna polkuni kulkemiseen.

Teoksilleni annettu näyttelytila kasvoi osaksi teosteni kerrontaa. Tein edellä mainitsemastani *Kun pissa ei tule* -maalaussarjastani jälkikäteen myös pienen piirretyn

version ranskalaisen L'Association-kustantamon *Comix 2000* -antologiaan. (KUVA 11.) Pieni piirretty versio seurasi maalattua. Tarina luettiin nyt gallerian sijaan kirjan aukeamien intiimistä tilasta. Maalaussarja näyttelytilan seinällä antoi katsojalle aivan erilaisen katsomiskokemuksen kuin kirjassa julkaistu piirretty versio. Kumpikin teos kertoi saman tarinan kuvaruuduissa ilman tekstiä. Teos liikkui sarjakuvamaisen kuvakerronnan ja maalauksen rajalla edestakaisin.

Tutkimukseni taustaan liittyen on aiheellista myös mainita, että olen käsikirjoittanut ja piirtänyt omaelämäkerrallisia ja autofiktiivisiä sarjakuvia 1990-luvun alusta alkaen. Ensimmäiset yksittäiset julkaistut sarjakuvani 1990-luvun alussa sekä ensimmäiset kokonaiset sarjakuva-albumini *Tyttöjen leikit* (1997), *Tyttö ja Mummo* (1998) ja *Halusin olla Prinsessa* (1999) olivat tematisesti lähellä maalauksiani. Ne käsittelivät naiseutta ja tyttöyttä sekä sukupuolen stereotyyppisten kaavojen kyseenalaistamista. Sarjakuvieni sisällöt ehdottivat tyttöyden ja naiseuden tarkastelua traditionaalisen naiskuvan ulkopuolelta esittämällä rasavillejä tyttöjä ja ronskin mummon. Samaan aikaan maalausteni muodot asettivat sarjakuvan ja maalauksen välimaastoon. Sarjakuvissani rikoin 1990-luvun alun yleistä ajatusta siitä, kuinka sarjakuva pitäisi piirtää teknisesti oikeaoppisesti ja mitä

välineitä tulisi käyttää hyvän painolaadun takaamiseksi. Jätin ohjeiden vastaisesti roiskeet näkyviin, liimasin mukaan mustaa pitsiä ja muuta 1990-luvun painotekniikkaa haastavaa materiaalia, koska halusin osoittaa, että silloiset sarjakuvalla asetetut säännöt saattoi kyseenalaistaa. Maalauksissani rikoin maalauksen tyypillisiä esitystapoja ja sarjakuvissani sarjakuvan silloista traditiota. En myöskään huolehtinut siitä, olivatko nauhamaiset maalaussarjani määriteltävissä sarjakuvaksi vai maalaustaiteeksi. Oli jännittävää sekoittaa kerronnan muotoja toisiinsa. Valitsin maalauksen välineekseni, kun halusin työskennellä sellaisen kertomuksen parissa, joka ei ole yhdellä tavalla nähtävissä tai luettavissa, ja sarjakuvan silloin, kun oli kyse tarkemmin määritellystä tarinasta. Sarjakuvan kertomusta määrittelee usein paitsi kirjoitettu kieli myös lineaarinen lukutapa. Maalauksen vastaanotolle sen sijaan on ominaista suurempi tulkinnanvapaus. Traditioiden sekoittaminen oli ja on työskentelylleni tyypillistä. Sarjakuvan ja maalaussarjan tekeminen on myös fyysisesti hyvin erilaista. Maalaustaiteellinen työskentely antaa kerronnallisuudelle laajat fyysiset puitteet, kun sarjakuva sen sijaan toimii yleensä pienemmässä mittakaavassa.

Perinteisesti nämä kerronnan kaksi erilaista välinettä, maalaus ja sarjakuva, toimivat paitsi eri tavoin, myös



KUVA 9. *Kun pissa ei tule*, osa teoksesta, 68,5 x 1288 cm, teos koostuu 14 osasta, joista kukin kokoa 68,5 x 92 cm, öljy mdf-levylle, Katja Tukiainen 1999 (osa teoksesta yksityiskokoelmissa).

KUVA 10. *Sairaala*, 68,5 x 920 cm, teos koostuu 10 osasta, joista kukin kokoa 68,5 x 92 cm, öljy mdf-levylle, Katja Tukiainen 1999. Teos oli esillä yksityisnäyttelyssäni *Virkkukoukku* Galleria Bakeliittibambissa Helsingissä vuonna 1999 ja *Tyttöjen elämästä* -ryhmänäyttelyssä Amos Andersonin taidemuseossa Helsingissä vuonna 2003. Maalausten näkökulma on videopeleistä tuttu ensimmäisen persoonan näkökulma (*first-person point of view*).

KUVA 11. *When the pee doesn't come*, sarjakuvanovellin sivut 2–3/5, antologiassa *Comix 2000*, L'Association, Ranska, Katja Tukiainen, 2000.

hyvin erilaisissa tiloissa. Sarjakuvat vastaanotetaan kirjan sivujen luomassa läheltä tarkasteltavassa tilassa ja maalaukset seinällä, taidekentän puolijulkisissa tiloissa. Työskentelin molempien kanssa kertoakseni tarinoita. Piirsin sarjakuvia luettavaksi kirjoista ja maalasin teoskokonaisuuksia katsottavaksi seiniltä. Otin tilallisen elementin osaksi maalausteni kerrontaa hylätessäni perinteisen maalauksen muodon. Siirryin yksittäisten maalausten tekemisestä suurempien kerronnallisten kokonaisuusien rakentamiseen. Vaikka maalaukseni olivat yksittäisinäkin muodostaneet sarjallisia kokonaisuuksia suhteessa toisiinsa, ryhdyin antamaan näyttelytiloille yhä suurempia rooleja. Annoin tilojen ohjata minua maalausteni ripustuksissa. Vein maalausteni olemusta seinämaalauksen ja maalausinstallaation suuntaan ja halusin häivyttää maalaukselle tyyppillistä esinemäisyyttä.

2000-luvun alussa luovuin väliaikaisesti maalausarjoni lineaarisesta kerronnasta. Tulin työssäni vaiheeseen, jossa minua alkoi kiinnostaa kuvan moniäänisempi kerronta. Maalasin yksittäisiä maalauksia, joissa oli narratiivisia elementtejä, ja tein muutamia kerronnallisuudelle pohjautuvia tilateoksia, kuten *Hello Madam* -installaation Lönnströmin taidemuseon *Tiettyä Magnetismia* -näyttelyyn. Seinämaalauksenomaiset merkintäni museoiden seinissä olivat kevyitä, mutta kokeiluni johdattivat minut käyttämään tiloja aiempaa rohkeammin. Myös yksittäisten maalausten kanssa työskennellessäni palasin kuitenkin aina esittävyuden ja kerronnallisuuden kysymyksiin. Maalausteni hahmot esiintyivät tarinan elementteinä, jotka johtivat katsojan kertomuksen äärelle. Vuonna 2003 aloin ajatella maalauksiani näyttämöinä tutustuttuani Hiroshi Sugiton (Krystof & Schwenk 2004) maalauksiin. (KUVA 12.) Punaiset näyttämöverhot nousivat maalauksiini muistona lapsuuteni koulun juhlasalista. Verhojen takana nousivat kierreportaat metallioven

taakse. Oven takana kerrottiin kummittelevan. Sugito loi näyttämön maalauskancaansa pinnalle, minä halusin luoda näyttämön kokonaiseen näyttelytilaan. Tahdoin tehdä näyttämön, joka olisi maalaus katsojan omassa fyysisessä mittakaavassa, näyttämö, johon voisi astua sisään. Näyttämö, johon Sugiton kaksiulotteiset maalaukset johdattivat minut, olisi teoksissani konkreettisesti sisäänastuttava.

Ajatukseni maalauksen immersivisyydestä ja kokemukseni teosteni esittämisestä erilaisissa tiloissa johdattivat minut yhä uusiin kokeiluihin. Joskus ripustin maalausarjani näyttelyhuoneen neljälle seinälle ja toisinaan yhdelle pitkälle. Joissakin tilanteissa maalausarjani ripustettiin yhdelle seinälle useampaan allekkaiseen riviin. Teokseni eivät aina tuntuneet sopivan paikalleen, oli kyseessä museo tai galleria. Käänsin aselman ylösalaisin. Ryhdyin etsimään erikoisia tiloja ja suunnittelemaan teokseni sellaisiin varta vasten. Aloin mieltää teosarjani kerronnallisina maalausinstallaatioina. Suunnittelin ja rakensin teoskokonaisuudet tiettyihin tiloihin. Kiinnostuin erosta lineaarisen ja simultaanisen kerronnan rajalla. Oliko mahdollista määritellä ero teoksen simultaanin ja lineaarisen vastaanottamisen välillä? Kyseinen ero on selkeä maalauskokonaisuuden ja sarjakuvan välillä: toista lähestytään kokonaisuutena tarkentaen yksityiskohtiin, kun taas toinen otetaan vastaan lähietäisyydeltä lineaarisen lukutavan kautta. Voisiko maalausinstallaatio pitää sisällään molemmat katsomisen ja kuvanlukemisen tavat? Otin seinämaalauksen teon osaksi installaatioitani, maalausteni rinnalle. Suunnittelin kokonaisuuksiin mukaan neonvalokylttejä ja tivolivaloja. Tein lyhyitä piirrosanimaatioita ja videoita, joita projisoin maalausteni päälle. Teoskokonaisuusistani tuli katoavia, tilaan tehtyjä ja purettavia. Kokoava elementti teoskokonai-



KUVA 12. *Yksi ja puoli lintua* Hiroshi Sugiton ikkunalaudalla. 91 x 61, öljy MDF-levylle, Katja Tukiainen 2004 (yksityiskokoelma). Maalasin lapseni imetysaikana *Linnunmaitoa*-nimistä teossarjaa. Kun löysin Hiroshi Sugiton teokset, halusin kunnioittaa hänen tapaansa maalata ikkunaverhoja maalaustensa reunoille nimeämällä teokseni ikkunan hänelle kuuluvaksi. Kuva: Henrik Schütt.

suuksissani oli tarinankerronta. Päätin aloittaa uuden maalausinstallaatioiden sarjan ja annoin sille nimeksi *Paradis a-z*. Aloitin sarjan aakkosten a:sta ja tein *Paradis a (l'objet petit a)* -nimisen teoskokonaisuuden Mäntän kuvataideviikoille kesäksi 2009. Kiasmassa vuonna 2012 tavoitin aakkosjärjestyksessä kirjaimen k, *Paradis k (Kidnap)*. Työskentelyni oli näin johdattanut minut tarkastelemaan esittävän maalauksen kerrontatapoja maalauksen maisterin ja myöhemmin tohtorin opinnoissani Kuvataideakatemiassa.

Maalustaiteen maisteriopiskelijana Taidehallissa talvella 2007–2008 järjestettyyn Kuvataideakatemia *Piirustusluokka*-näyttelyyn tekemässäni teoksessa *Henry Darger's Wife (He never had one)* otin tilan tyttämilleni piirtämällä heidät suoraan huoneen pintoihin. (KUVA 13.) Tein teokseni Taidehallin silloiseen levyvarastoksi kutsuttuun varastotilaan. Piirustusinstallaationi levittäytyi huoneen seinistä lattiaan ja tilan muihin rakenteisiin, kuten hyllyihin, sekä lopulta myös varastossa olevaan irtaimeen materiaaliin. Piirsin hahmoja vierä vierä. Hahmojen toistuvat muodot kasvoivat ja vääristyivät tarkoituksellisesti työni edetessä. Teoksen tekeminen vaikutti myöhempään tapaani tiedostaa tila hyvin aktiivisena osana teoksiani. Tuntui hyvältä antaa tilan ohjata työtäni, antaa kynäni seurata seinien ja tavaroiden antamaa piirustus-pohjaa. Tuntui kuin olisin ollut sekä osa tilaa että sen luoja.

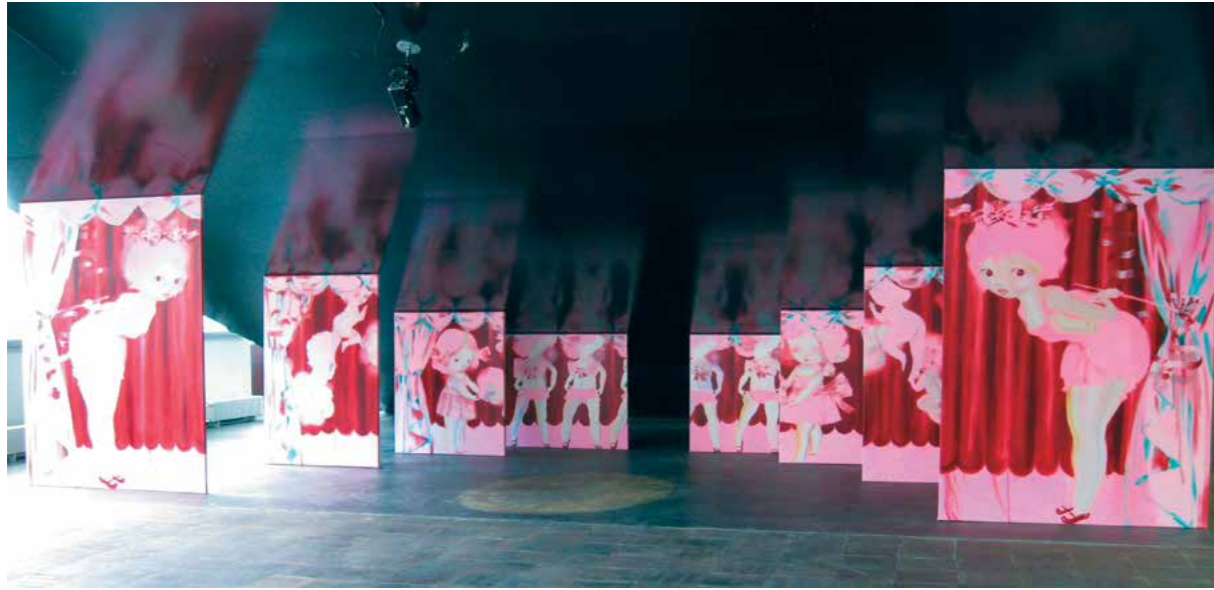
Työni eteni tilasta toiseen teemojeni pysyessä tyttöydessä, naiseudessa ja näyttämöverhoissa. Kuvataideakatemia vuoden 2009 keväänäyttelyyn tekemässäni maalausinstallaatiossa nimeltä *Where Troubles Melt Like Lemon Drops* käsitteelin tilaan sijoittuvan teatterinomaisen narraation teemoja, jotka aikaisemmissa verhomalauksissani olivat olleet rajattuina yksittäisten maalausten sisälle. (KUVA 14.) Rakensin maalausinstallaationi tilaan niin, että tila itsessään rinnastui näyttämöön. Erikokoiset,

asteittain pienenevät ja katsojasta loittonevat maalaukseni esittivät punaisia esirippuja ja niiden edessä poseeraavia ja tanssivia tyttöjä ja naisia. Annoin maalausteni hahmoille varietee-esiintyjän roolin. Suunnittelin maalausinstallaationi paikaksi silloisen Kuvataideakatemia ala-aulan, jossa auditorion viiston lattiaan alle muodostui madaltuva tumma tila. Tein suunnitelmani perusteella pienoismallin ja määrittelin maalausteni mittasuhteet asteittain madaltuvaan tilaan sopiviksi. Tilojen valloittaminen alkoi olla intohimoni. Valmistuin kuvataiteen maisteriksi Kuvataideakatemiasta vuonna 2009 maistereintyöni *Punaiset verhot – Kerronnallinen ja näyttämöllinen maalaus*. Samana syksynä aloitin kuvataiteen tohtorinopintoni Kuvataideakatemia tohtoriohjelmassa tutkimussuunnitelmallani ”Kerronnallisen maalauksen avoimet merkitykset tilassa”. Olen jättänyt sanaparin ”avoimet merkitykset” tutkimukseni nimestä pois. Tavoitelen täsmällistä ilmaisua aiheesta, joka kuitenkin niin vaikeasti tuntuu taipuvan sanojen muotoon. Olen myös päästänyt tytöt otsikkoon.

Sarjakuvan asema vaihtoehtoisena, rajoituksista vapaana kenttänä kevensi itselleni luomiani kuvitteellisia velvoitteita toimiessani nuorena taiteilijana maalaus-taiteen traditiossa. Pop-taiteen vaikutuksista huolimatta sarjakuvataiteen siirtyminen kuvataiteen alueelle ei vielä 1990-luvun alkupuolella ollut alkanut Suomen taidekentällä. Vuonna 1998 avatussa nykytaiteen museo Kiasmassa nähtiin heti avajaisvuonna Jarmo Mäkilän ensimmäisen sarjakuvatyön *Aavekaupungin* piirrosoriginaalit samannimisessä näyttelyssä. Seuraavana vuonna Harto Hänninen ja Petri Kemppinen kokosivat Kiasmaan yhden ensimmäisistä suomalaisen nykysarjakuvaan laajasti keskittyneistä museonäyttelyistä *Kenelle soittaisin seuraavaksi* (1999). Tässä ryhmänäyttelyssä oli esillä usean nykysarjakuvataiteilijan sarjakuvien originaaleja.



KUVA 13. *Henry Darger's Wife (He never had one)*, piirustusinstallaatio, musta huopakynä. Taidehallin levyvarasto, Kuvataideakatemia ryhmänäyttely *Piirustusluokka, tyhjä on täysi*, vuodenvaihte 2007–2008, Katja Tukiainen 2007–2008. Vietin näyttelyn aikana levyvarastossa päiviä piirtämässä hahmojani tilan seiniin ja irtaimistoon. Näyttelyvieraat saivat katsella työskentelyäni. Tilan rooli teoksissani korostui, kun olin alkanut etsiä teoksilleni tyypillisistä näyttelytiloista poikkeavia esityspaikkoja.



KUVA 14. *Where Troubles Melt Like Lemon Drops*, maalausinstallaatio, 1000 x 200 x 600 cm, öljy kankaalle, Katja Tukiainen 2009. Teos oli osa *Kuvan kevät 2009* -yhteisnäyttelyä ja Kuvataiteen maisterin opinnäytteeni taiteellinen osuus. Tutkin tässä, järjestyksessä toisen maisterin tutkintoni opinnäytteessäni *Punaiset verhot – Kerronnallinen ja näyttämöllinen maalaus* (2009) maalauksen kerronnallisuutta tilassa. Työ johdatti minut tekemään kuvataiteen tohtorin tutkimustani Kuvataideakatemiaan heti maisteriksi valmistuttuani syksyllä 2009.

Minulta valittiin näyttelyyn esille sarjakuvanovelli-*ni Tyttöjen leikit 6* alkuperäiset sivut. Näyttely esitelti museoyleisölle, millainen taiteenala nykysarjakuva oli sanomalehtisarjakuvien ja *Aku Ankan* ulkopuolella. Museot, galleriat ja biennaalit ovat esittäneet näyttelyisään sarjakuvia silloin tällöin 2000-luvun alun jälkeen. Asenteet kansainvälisellä sarjakuvakentällä ovat näyttäneet suomalaista kenttää perinteisemmiltä, kun sarjakuvilta on vaadittu selkeää luettavuutta. 2000-luvun alussa amerikkalaisen taiteilija Gary Panterin sarjakuvakirja *Jimbo in Purgatory* närkästytti sarjakuvakriitikoita Yhdysvalloissa olemalla tarkoituksellisen kokeellinen ja

hankalasti luettava. Panter oli ottanut vaikutteita sekä aikalauskuvataiteilijoiltaan että pop-taiteen ja underground-sarjakuvan piiristä. Hän kuvasi itseään postmodernismin kärjen taiteilijana, joka murtaa erottelun niin kutsutun *lowbrow*- ja *highbrow*-taiteen eli vaihtoehdoisen populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin välillä. (Nadel 2008, Beaty 2012, 132–139.) Omassa työskentelyssäni olen nähnyt erot niin kutsutun matalan ja korkean kulttuurin välillä teosteni kerronnan tekniikkaan liittyvinä valintoina arvoasetelman sijaan. Vaikka olen tiedostanut ristiriidan arvoasetelmissa, ovat motiivini liittyneet materiaalivalintoihin, teosteni mittakaavan muutoksiin

ja kerronnan tapojen risteyttämiseen. Arvoasetelmat ovat nousseet esille vasta teosteni matkatessa ateljeeni ulkopuolelle. Maalauksen ja sarjakuvan taiteenlajien ääripäiden välillä liikkuminen on antanut minulle vapauden työskennellä rajoituksetta ja tuoda esimerkiksi sarjakuvalle tyypilliset ruutujen sisällä tapahtuvat kuvakokojen muutokset osaksi maalaussarjojeni kerrontaa.

Syksyllä 1994 Venetsian Palazzo Fortunynssa järjestetyssä näyttelyssä *New Pop, Illustrazione Americana* esiteltiin kuvitustaiteeksi määriteltyjä teoksia, kuten Mark Beyerin, jo edellä mainitsemani Gary Panterin ja Jonathan Rosenin maalauksia, jotka murtautuivat kuvituskategoriasta kuvataiteen piiriin. Näyttely oli innostava kokoelma teoksia amerikkalaisilta nykytaiteilijoilta, joista myöhemmin useiden laskettiin kuuluvan *lowbrow* (Klanten 2008) ja *pop surrealismi* -suuntauksiin (Buick 2021). Määrittelemällä näyttelyn nimessä teokset kuvituksiksi päädyttiin kuitenkin rajojen rikkomisen sijaan vahvistamaan niitä. Suurin osa näyttelyn teoksista oli itsenäisiä teoksia, ilman kuvituksille tyypillistä toimeksiantoa tai kuvan alisteisuutta toimitetulle tekstile. Sanaa ”kuvittava” käytettiin minun maalauksistani heti taidepin-tojeni alkaessa 1990-luvun alussa (vrt. Tukiainen 1996). *New Pop* -näyttely onnistui nimestään huolimatta vahvistamaan identiteettiäni maalarina, jonka teokset saattoivat näyttää kuvittavilta, mutteivät olleet kuvituksia. Näyttelyn merkitys minulle oli siinä, kuinka se teki selväksi eron kuvittavaa ja sarjakuvamaista maalausta tekevien nykytaiteilijoiden ja 1960–70-lukujen popitaiteilijoiden välillä. Siinä missä popitaide poimi aiheita ja kuvaelementtejä jo olemassa olevista sarjakuvista ja mainosmaailmasta, *new pop* näyttäytyi taiteilijoiden oman villin mielikuvituksen tuotteena (Guarnaccia 1994).

Palazzo Fortunyn *New Pop* -näyttelyn katalogin teksti olivat kuitenkin kuin kehää kiertävä paradoksi. Näyttely-

katalogin kirjoittajat taustoittavat näyttelyä kertaamalla amerikkalaisen kuvitustaiteen historiaa ja toivoivat näyttelyn kuvitustaiteilijoiden saavan tunnustusta itsenäisinä taiteilijoina (Camuffo 1994). Kuitenkin juuri sanan *illustrazione* (kuvitus) käyttö teosten yhteydessä vahvisti teosten alisteisuutta imaginaarisille teksteille, joita kuvittamaan teosten saattoi uskoa syntyneen. Vaikutti siltä, että näyttelyn kuraattoreilla eli toive kuvituksen nostamisesta taiteeksi. Samalla he silti perustelivat kuvituksen erityisyyttä sen ominaislaadulla eli sen alisteisuudella tekstile, tuotteelle tai tietylle viestille. Näyttelyssä esillä olleet teokset toimivat kuitenkin itsenäisinä teoksina, ilman vihjeitä siitä, että ne olisivat syntyneet tietty teksti lähtökohtanaan. Vaikka kuvitus parhaimmillaan luo kuvittamansa tekstin yhteyteen aivan uuden kerronnan tason, sisältää sana ”kuvitus” ajatuksen siitä, että kuva kuvittaa jotakin olematta täysin itsenäinen. Kuvituksen ja itsenäisen taideteoksen eron voi yksinkertaisimmillaan havainnollistaa katsomalla kuvaa sellaisenaan, unohtamalla sen, että kuva kenties on tehty kuvittamaan esimerkiksi tekstiä, levyn kantta tai satukirjaa. *New Pop* -näyttelyn raikkaus perustuikin teosten itsenäisyyteen. Teokset näyttivät kuvituksilta olematta kuvituksia. Paradoksia on ehkä vaikea hahmottaa 2020-luvun taidekentästä käsin, tuntematta 1990-luvun taiteelle ominaisia arvolatauksia. Nykytaiteen määritelmän sisälle on nyt 2000-luvulla edellistä vuosikymmentä helpompi lukea esittävää, kerronnallista, sarjakuvamaista ja kuvittavaakin maalaustaidetta.

En muista tullessi ajatelleeksi Palazzo Fortunyn näyttelyssä vuonna 1994 vieraillessani arvolatauksia kuvituksen ja taideteosten välillä, vaan ilahduin teoksista, jotka näyttivät rohkeasti hylkäävän sekä kuvituskulttuurin perinteen, modernismin vanhan taakan, että pop-taiteen kliseet. ”Amerikkalainen kuvituskulttuuri oli ottanut

1960-luvulla vaikutteita 1900-luvun alkupuolen sarjaelokuvien, halpojen tuotepakkausten, sarjakuvien ja voimakkaiden teollisten värisävyjen estetiikasta. Siinä missä pop-taide otti vaikutteita mainosmaailmasta ja Mikki Hiiren uupumattomasta iloisuudesta, *New Pop* ponnisti suttuisen, röyhkeän ja ironisen *Mad*-lehden maailmasta”, kuvailee Guarnaccia (1994, 78, oma suomennos).

Työhuoneeni turvassa jatkoin kokeilujani. Rakensin omat kotisivuni internetiin vuonna 1999, mutta tietoverkko ei tarjonnut tuolloin vielä näköalaa kansainväliseen taidekenttään. Akateemisesta kirjakaupasta sai ostaa amerikkalaista *Juxtapoz*-lehteä. Olin vielä tietämätön siitä, että Atlantin takana joku muukin taiteilija halusi tehdä taiteellista työtään välittämättä galleristien, kriitikoiden ja kuraattorien luomista hierarkioista sarjakuvataiteen ja maalaustaiteen välillä. Amerikkalainen taiteilija Robert Williams oli perustanut *Juxtapoz*-lehden vasta-argumenttina taiteen hierarkioille, joiden puitteissa sarjakuvataide, tatuoinnit, erilaisten alakulttuurien julisteet ja kuvitukset sekä näitä tekevien taiteilijoiden teokset nähtiin kuvataiteelle alisteisina. (Beaty 2012, 143.)

Niin sanotulle korkeataiteelle vaihtoehtoiseen tyyliin lukeutuvaa kuvataidetta oli ryhdytty jo 1980-luvulla kutsumaan *lowbrow*-taiteeksi. Williams on kertonut luoneensa käsitteen jo vuonna 1979 nimetessään maalauksiaan esittelevän monografiansa nimellä *The Lowbrow Art of Robt. Williams* (Rip Off Press, 1979) korostaakseen ulkopuolisuuttaan taideinstituutioista (Williams, 2006). Keskustelu *lowbrow*-taiteen – jota kutsutaan myös *pop-surrealismiksi* – ja nykytaiteen erojen määrittelyistä taiteilijoiden ja taideteoreetikoiden kesken on ollut vilkasta Yhdysvaltojen länsirannikolla 1980-luvulta alkaen. Samat arvoasetelmat ovat heijastuneet myös Euroopan taidekenttään ja Suomeen, vaikka keskustelu onkin Suomessa ollut vaimeampaa. Taidekentän ajoittainen

vastustus sarjakuvaa ja maalausta yhdistävää työtapaani kohtaan 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa sai minut tekemään työni entistä lujemmin. Tein mieleni mukaan. Erilaiset visuaaliset kerrontatavat ja vuorovaikutus niiden välillä merkitsi työskentelyssäni sarjakuvan ja maalauksen kerronnan yhdistämistä. Sarjakuvieni henkilöitä muistuttavat hahmot tekevät maalauksistani ulkoisesti sarjakuvamaisia, mutta ei maalausten kerronnasta. Sarjakuvalle ominaisin kerronta tapahtuu ruutujen välillä siinä kohdassa, jossa lukija täydentää tarinan oletuksillaan. Nämä ruutujen välit toin osaksi maalausteni kerrontaa jakamalla maalaukseni kuvaruuduiksi.

Työskennellessäni syksyllä 1999 jo aiemmin kuvailemani *Virkkukoukku*-näyttelyn pitkien maalaussarjojen parissa Viidennen Linjan torniateljeessa taidemaalari Päivi Takalan alivuokralaisena löysin *Juxtapoz*-lehdestä (O’Shea, 1998) Mark Rydenin maalauksia. Niiden suloinen, outo ja satukirjamainen esittävyys tuntui kuin sukulaisuudelta japanilaisen Yoshitomo Naran maalausten tavoin. Oma maalaustapani oli Rydeniä ekspressiivisempi ja suurpiirteisempi, mutta hänen hahmojensa söpöys ja lapsenomaisuus saivat minut samastumaan ja ihastumaan hänen kätensä jälkeen. Rydenin teosten katsominen tuntui siltä kuin silmiäni kautta pystyisin uppoamaan täydellisesti maalattuun satumaailmaan. Rydenin maalausten somien, lelumaisten mutta realistisesti maalattujen hahmojen rinnalta löytyi niiden viattomaan maailmaan säröä luovia kuvaelementtejä, kuten raakaa lihaa, joka sekin oli maalattu melkein valokuvamaisesti ilman erottuvia siveltimenvetoja (Beauchamp, 2000). Rydenin maalaukset esittävät kohteitaan, suloisia hahmoja, leluja ja utuisia maisemia paljastamatta välinettä, maalarin sivellintä. Nuo maalaukset luovat ja säilyttävät illuusion: yksikään erottuva maalinokare ei paljasta, että niiden edessä on seissyt maalia kankaalle levittävää ihmisen.

Rydenin maalausten olennot olivat söpöjä samalla tapaa kuin aivan toisenlaista maalauksen tekniikkaa ja jälkeä käyttävän japanilaisen Yoshitomo Naran hahmot. Lisäsin mielessäni niin sanottuun korkeakulttuuriseen taiteeseen kuulumattomien sanojen listaan adjektiivin ”söpö” sanon ”vaaleanpunainen”, ”tyttöys” ja ”sarjakuva” seuraksi.

Yoshitomo Naran maalaustyyliin hahmojen söpöyteen yhdistyy maaliaineen materiaalisuus. Halusin itsekin säilyttää maalauksissani jäljen ja materiaalin tunnun. Rydenin ja Naran löytäminen ankkuroi minut saarelle, joka tuntui vielä 1990-luvun lopulla hyvin autiolta. Heidän maalaustensa hahmojen söpö ja lapsenomainen olemus näytti siltä, että heidän taiteensa olisi helposti ollut luokiteltavissa tyttötaiteeksi minun maalausteni tavoin (Kähärä 2012), jos näiden taiteilijoiden oma oletettu sukupuoli olisi ollut toinen. Mutta minä yksin tunnuin tekevän esittäviä maalaussarjoja, enkä löytänyt nykytaiteilijoista täydellisiä hengenheimolaisia. Kuitenkin juuri nämä söpöyttä maalaustaiteen kenttään tuoneet taiteilijat rohkaisivat minua pysymään tavassani tehdä teoksiani. En olisi tuolloin yksinäisinä hetkinä osannut uskoa, että kolmetoista vuotta myöhemmin saisin kutsuttua Naran symposiumiini Kiasmaan vain, koska hän oli sattunut näkemään sarjakuviani 1990-luvulla Sveitsissä.

Tutkimukseeni sisältyvät näyttelyt ja teoskokonaisuudet

Tutkimukseeni sisältyvistä kolmesta teoskokonaisuudesta ja näyttelystä ensimmäinen, *Playground – My work is my pleasure*, oli esillä Galleria Korjaamossa Helsingissä vuonna 2009. (KUVA 15.) Maalausteni tytöt ottivat Korjaamon galleriatilan Töölössä haltuunsa kuin näyttämön punaisine esirippuineen. Tyttöarmeijani marssi

esiin pastellivärisistä maalauksistani seinämaalauksiksi. Katsoja astui rakentamaani käytävää pitkin sisälle galleriaan, maalausten näyttämölle. Näyttelyn kerronta toimi simultaanisesti, maalausinstallaatiolle ominaisin tavoin. Kutsuin näyttelyni *Playground – My work is my pleasure* yhteyteen koolle työskentelyseminaarin, johon osallistuivat ohjaajani, Kuvataideakatemiaan tohtoriohjelmamme tutkijoita ja opiskelijakollegoitani. Kerron sekä näyttelystä että seminaarista luvussa 2 ”*Playground – My work is my pleasure*”.

Simultaanista ja näyttämöllisestä kerronnasta jatkoin tutkimustani lineaariseen kerrontaan seuraavassa tutkimukseeni sisältyvässä teoskokonaisuudessa *Paradis k (Kidnap)*. (KUVA 16.) *Paradis k (Kidnap)* oli esillä *Päin Näköä* -ryhmänäyttelyssä Kiasmassa vuonna 2012. Teoskokonaisuudessa pinkki-valkoisilla tivolivaloilla kehystämäni suuret maalaukset kertoivat tarinaa kuvin ja sanoin. Rakensin teoskokonaisuuden yksisarvisseinämaalauksineen ja silmäniskuanimaatioineen Kiasman korkeaan, kuutiomaiseen, parvekkeelliseen tilaan Studio K:hon. Teoksen lineaarinen tarina kulki kahdeksasta suuresta maalauksesta toiseen näyttelytilan ympäri. Kertomuksen suuntaa ohjasivat maalauksiini sisältyneet tekstit. Teos koetteli lineaarisen ja simultaanin kuvakerronnan vuorovaikutusta. Teoskokonaisuuden vaaleanpunainen värimaailma johdatti katsojan ensi silmäyksellä niin kutsuttuun tyttöjen värimaailmaan, johon kuuluvat koulutyttöjen pioneeripuvut ja yksisarviset. Näyttelyn kuluessa kutsuin koolle Kiasma-teatteriin kansainvälisen symposiumin *Narrative painting in space*, jossa Mieke Bal, Kai Mikkonen ja Yoshitomo Nara puhuivat maalaustaiteen kerronnasta. Kerron Balin ja Mikkosen kerrontaa käsittelevien esitelmien merkityksestä alaluvussa ”Kertoja, fokalisaatio ja immersiiivisyyden taika” sekä alaluvussa ”Oivalluksia kerronnasta”. Nara käsitteli puheenvuo-



KUVA 15. *Playground – My work is my pleasure*, yksityisnäyttely, Korjaamo Galleria, Helsinki, Katja Tukiainen 2009.



KUVA 16. *Paradis k (Kidnap)*, maalausinstallaatio, ryhmänäyttely *Päin näköä!*, Studio K, Nykyaiteen museo Kiasma, Helsinki, Katja Tukiainen 2012. Tämä on valokuvakollaasi koko teoksesta.



rossaan maailmantilanteiden heijastumista taiteelliseen työskentelyynsä. Naran tavasta maalata kerron alaluvussa ”Sankarittyttöjen jatkumo”.

Tutkimukseeni sisältyvistä teoskokonaisuuksista kolmas ja viimeinen oli esillä Vantaan taidemuseo Artsin *Vallaton*-ryhmänäyttelyssä vuosina 2017–2018. Ryhmänäyttely suunniteltiin niin, että sen ripustus vaihtui osittain näyttelyn aikana. Laajensin kerronnan tarkastelua ottamalla teokseeni mukaan ajan elementin. Esitin teoskokonaisuuden *Paradis r (Rascal)* neljässä osassa, maalaus kerrallaan, saman näyttelyn neljässä eri ripustuksessa. (KUVA 17.) Maalausteni tytöt olivat nyt entistä fyysisempiä, he esiintyivät voimaa ja taitoa vaativissa asennoissa ja virtsasivat seisten. Käytin teoksissani kulttuurimme maskuliinisuutta korostavia sloganeita, jotka muutin palvelemaan teosteni tarkoitusta. Esimerkiksi sanonta *Behind every great man there is a woman* muuttui maalauksessani muotoon *Behind every great GIRL there is a GIRL* (2017). Kerronnan mahdollistajana oli tässä teoskokonaisuudessa ajan kulku. Esitin yleisölle yhden maalauksen kerrallaan. Teoskokonaisuus esitettiin hitaasti niin, että yleisö näki yhden maalauksen kerrallaan, aina samalla paikalla vuoden kuluessa. Maalauksen kerronta laajeni tilasta aikaan. Annoin ajalle tilan roolin.

Olen näiden tutkimukseeni sisältyvien teoskokonaisuuksien avulla nostanut näyttelytiloista esille ominaisuuksia, jotka korostavat maalausinstallaatioideni kertomusta. Olen hakenut tai rakentanut sopivia tiloja kertomuksilleni. Tutkimukseeni sisältyvät näyttelyni muodostavat kolmen tutkimuslaboratorion jatkumon, kolme esimerkkiä erilaisista kerronnan tavoista.

KUVA 17. *Paradis r (Rascal)*, osa 4/4, *GIRLS will be GIRLS.*, 200 x 150 cm, öljy ja alkydi kankaalle, ryhmänäyttely *Vallaton*, Vantaan taidemuseo Artsi, Katja Tukiainen 2016.

Korjaamo Gallerian näyttelytilassa minun oli mahdollista muokata tilaa korkeita seinärakenteita siirtämällä. Kiasman Studio K:n korkea kuutiomainen näyttelytila herätti minussa kiinnostusta sellaisenaan. Vantaan taidemuseo Artsin näyttelyssä itse näyttelytila oli tavanomainen, ja tilan sijaan muovasin aikaa. Jokaiselle teoskokonaisuudelle valikoituneet tilat olivat ohjaavissa rooleissa kussakin kolmessa näyttelyssä. Tila vaikutti siihen, millaisen kerronnan ja teoskokonaisuuden siihen suunnittelin.



2. Playground – My work is my pleasure, 2009

Yksityisnäyttely *Playground* – *My work is my pleasure*

Katja Tukiainen, Korjaamo Galleria,
Helsinki

16.10.–15.11.2009

– 5 kpl seinämaalausta, akryyli lateksille
– 24 kpl maalausta, 41 x 33 cm –
150 x 200 cm, öljy kankaalle

Näyttelyn kuraattori: Timo Valjakka
Työskentelyseminaari näyttelyssä:
29.10.2009



Maalaaminen on nautinnollista. Kirjoitan sen paperille, ja lauseen näkeminen tuntuu intiimiltä paljastukselta. Roland Barthes (1975, 1993) kirjoittaa tekstin tuottamasta nautinnosta, ja Tuomas Nevanlinna (2009) rohkaisee samaan. Liitän tutkimukseni kirjalliseen osuuteen otteita työpäiväkirjoistani. Ne kertovat konkreettisesta maalaustyöstä, näyttelyiden rakentamisesta, hiljaisesta tiedosta, intuitiivisesta työtavasta ja nautinnosta.

Työpäiväkirja 1.11.2009

Tyttö katsoo käytävän perältä uhmaavasti suuri karkkitanko poikittain hampaissaan. (KUVAT 19–21.) Olen maalannut tytön mintunvihreälle ja vaaleanpunaiselle taustalle. Tytöllä on valkoinen kauluspaita, punainen nauha solmion paikalla ja päässään punainen suikka. Tytön hiukset olen maalannut leveällä siveltimellä ja juoksevaksi ohentamalla poltetun sienan ruskealla öljyvä-

KUVA 19. *Playground – My work is my pleasure*, näyttelyn sisäänkäynti, Katja Tukiainen 2009.

KUVA 18. *Pölysokeri*, 90 x 90 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*, Katja Tukiainen 2009 (Saastamoisen säätiön taidekokoelma, EMMA Espoon modernin taiteen museo). *Pölysokeri* -maalaukseni peilikuvamainen vastapari teoskokonaisuudessa oli maalaus nimeltään *Sokeripöly*.

rillä, parilla kaarevalla vedolla niin, että siveltimen jäljet jäävät näkyviin. Läheltä katsomalla näkee, kuinka olen maalannut karkkitangon paksulla magentan punaisella ja titaanivalkoisella öljyvärillä. Olen laittanut kymmenen senttimetriä leveän siveltimeni kärkeen vuoroin valkoista ja magentan väristä maalia nokareiksi riviin. Vetäessäni sivellintä pitkin kankaan pintaa olen jättänyt neljän senttimetrin pituisen ja kymmenen senttimetrin levyisen raidallisen jäljen, toistanut sen useamman kerran edellisen viereen ja saanut aikaan raidallisen janan, joka näyttää karkkitangolta. Tangon suorat ääriviivat ovat syntyneet maalarinteipeillä maalia rajaamalla muutamaa päivää aikaisemmin maalaamani tytön kasvojen päälle. Olen kuljettanut sivellintä teippien yli. Paksu maali on rajautunut teippiin. Olen poistanut teipit maalin vielä ollessa märkää. Vielä kuivuttuaankin maali näyttää pursuvan ääriviivojensa yli, sen impasto näyttää herkulliselta. Maalatessani en ole miettinyt karkkitangon symboliikkaa. Olen työskennellyt käsilläni ja katsonut, miten maali toimii tahtoni alla. Olen valinnut karkkitangot tyttöjeni attributeiksi, aseiksi nuorten naisten käsiin, satumaiseen lapsen maailmaan viittaaviksi symboleiksi. Olen ehkä ajatellut keppien muita mahdollisia merkityksiä, mutta en ollut antanut mielleyhtymien tulla tielleni rajoittamaan sitä, mikä on tuntunut työhuoneella oikealta.

Päiväkirjaote liittyy näyttelyyni *Playground – My work is my pleasure* Galleria Korjaamossa (2009), jossa tarkastelin tilan rakentamista symmetriseksi näyttämöksi maalausten ja seinämaalausten keinoin. Näyttelyn nimellä viittasin sekä leikkiin, tilaan että nautintoon. Päiväkirjaote kertoo, kuinka maalauksen työprosessi voi olla nautinnollista katseen ja käden yhteistyötä, maalin ja maalauksen eleiden (Niva 2008) kanssa tapahtuvaa materiaalista tutkimista ja leikkittelyä.

(KUVA 18.) Näyttämöni leikkitteli myös feminiinisellä estetiikalla, tyttöunivormuilla ja maalauksilla, jotka olivat toistensa peilikuvia. Näyttelyssäni oli kyse leikin-kaltaisesta illuusiosta, todellisuuden kuvajaisesta. Maalausteni tytöt poseerasivat kuin kameralle, keimaillen ja provosoiden. Maalarina leikin välineelläni, otin vapauksia aiemmista työtavoistani, pysähdyin tarkastelemaan siveltimen vetojen jälkiä ja virheitä. Maalasin, pyyhin ja säästin ne vedot, jotka sopivat tarkoituksiini. Uskalsin kirjoittaa näyttelyni nimeen *Playground – My work is my pleasure*, että työni on nautintoni. Kollega kysyi, viittaako nimi prostituoidun ammattiin. Ei viitannut, enkä tiennyt, mistä kertoi se, että kysymyksestä tuli paha mieli. Ehkä häpeästä.

James Elkins kertoi luennollaan Kiasma-teatterissa syksyllä 2010, kuinka hän pyysi taidehistorian opiskelijoita maalaamaan, jotta nämä oppisivat tarkastelemaan teosten maaliainetta, siveltimen vetojen suuntaa ja rytmää. Maalausta voi lukea katsomalla sen esittämää kuvaa, eläytymällä sen väriin ja materiaaliin ja hahmottelemalla mielessään sen kertomaa tarinaa. Maaliaineen ruumiillisen kielen lukeminen edellyttää samaistumista käden liikkeeseen, materiaaliin ja fyysisen työn kulkuun. Elkins on oikeassa: maalin jättämän jäljen tekemiseen samastumista helpottaa katsojan oma ruumiillinen kokemus maalaamisesta. Sen tutkiminen, kuinka voisin sanoa kertoa maalauksen nautinnosta ja siveltimen liikkeestä kankaalla, vaikka teokseni olivat esittäviä, söpöjä ja kenties provosioivia tyttöjä, oli alkanut. En osannut puolustaa maalaamisen nautintoa sanallisesti näyttelyäni käsitelleessä seminaarissa vuonna 2009. Korjaamo Gallerian galleristi Raoul Grünstein sanoi, että maalaan kuin keijukainen. (KUVA 22.) Se ei loukannut minua kuten prostituutioon vertaaminen. Minusta alkoi tuntua siltä, että olin sisäistänyt joitakin naiseuteen kuuluviksi kat-

sottuja normeja, joista poikkeaminen aiheutti minussa häpeää, vaikka maalausteni tytöt eivät hävenneet mitään.

Olin tuonut maalaukseni esille ensimmäistä kertaa tutkimukselliseen yhteyteen ja asettanut maalausteni kanssa sellaisen yleisön eteen, joka puhui täsmällisesti, teorioihin viitaten. Ennen asioiden kielellistä määrittelyä vallinnut olemisen tila, joka työhuoneella mahdollisti heittäytymiseni mielikuvien virtaan ja niiden siirtämisen käden kautta kankaalle, oli mennyttä. Tuntuu välttämättömältä kertoa, kuinka suurelta tuntui harppaus maalauksen pidäkkeettömästä maailmasta akateemisen keskustelijajoukon eteen. Edeltävän kahden vuosikymmenen aikana tekemäni opinnot sekä ryhmä- ja yksityisnäyttelyt eivät olleet valmistaneet minua tunteeseen, jonka kuvitelmani sanojen ylivallassa aiheutti. Vaikeinta minun oli puhua teosteni tyttöydestä, koska jokainen sana tuntui määrittelevän teoksiani ulkopuolisen katseen kautta. Palaan tyttöyteen seuraavassa alaluvussa ”Tytöt, feminiinisyys ja feminismi”.

Kymmenen vuotta myöhemmin keväällä 2020 keskustelin taidemaalari Viljami Heinosen kanssa maalaamisesta yhteisessä Instagram-livellähetyksessämme. Eläydyimme sekä toistemme että Adrian Ghenien sivelintekniikkaan, jota tarkastelimme nyt vain valona tietokoneidemme ruuduilla. Olimme molemmat tahoillamme nähneet Ghenien maalauksia näyttelyissä, muistimme maaliaineen kolmiulotteisuuden, vapaat siveltimenvedot, teipillä tehdyt terävät rajaukset ja alta näkyvät kerrokset. Eläytymistämme helpotti välineen fyysisen tunnun muistaminen silloin kun väline ei ollut kädessämme. Tällaiseen tuntuun välineestä ja maaliaineen materiaalisuudesta Elkins halusi ohjata opiskelijansa. Katsoimisesta tulee moniaistista, kun se yhdistyy materiaalin ominaisuuksien tuntuun ja muistikuvaan fyysisestä toiminnasta. Katsominen palauttaa aiemmat keholliset



KUVA 20. *Candy Cane*, 110 x 120 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*, Katja Tukiainen 2009.

KUVA 21. *Playground – My work is my pleasure*, näkymä sisäänkäyntikäytävän päästä näyttelytilan suuntaan, Katja Tukiainen 2009.



KUVA 22. *Bambi talk*, 65 x 81 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*. Katja Tukiainen 2009.

kokemukseni mieleeni, ja pelkästään katsomalla voin eläytyä tekemiseen. (Heinonen, Tukiainen 2020.) Tutkimukseni aikana tulisin huomaamaan, kuinka tilassa tapahtuvan kerronnallisen maalauksen kielellinen avaaminen opettaisi minut puhumaan ja puolustautumaan – sekä hiljalleen hyväksymään teosteni monimerkitykselliset tulkinnat.

Keskittyminen työhuoneella aiheuttaa nautintoa, rauhaa ja iloa. Astun taaksepäin maalauksen ääreltä katsomaan jäljen suhdetta kokonaisuuteen, arvioimaan esittävyiden illuusion onnistumista. Tarkkailen jäljen häilyvää merkitystä, maalin liukua osoittavaa jälkeä, jälkeä osana esittävää kuvaa, jälkeä osana kokonaisuutta, jälkeä, joka esittää tunnistettavaa asiaa kuten raidallisen karamellitangon pintaa. Katsomisen nautinto on jäljen merkityksen aaltoilua aivoissani. Käsi, sivellin, maali, jälki, katsominen, kokonaisuus, merkitys. Nautinto, aivan kuin söisin jotakin. Astun edestakaisin, kankaan luokse ja pois. Illalla jalkapohjani ovat kipeät.

Taidemaalari Tarja Pitkänen-Walter kertoo, että yksi hänen motiiveistaan maalata on työskentelyn tuottama nautinto. Hän kertoo nautinnon kokemuksen syntyvän tekemisen ja olemisen tilasta, jossa taiteilijan itse unohdetaan, sekä siitä, mitä tietoisesti ennalta suunnittelemtoman työskentelyn tulos hänessä herättää. Kokemus, jota Pitkänen-Walter (2001) kuvailee ajattomuuden tilassa olemisena, syntyy minulle maalausten ja tilojen kanssa työskentelystä. Maaliaineen sekoittaminen, sekoittuminen, katsominen, sively, esittävyiden hakeminen, kertomuksen luominen ja tilan valloittaminen ovat kaikki työni osia. Ne ovat nautinnollisia, joskus turhauttavia ja aina välttämättömiä.

Playground – My work is my pleasure -näyttelyssäni tila oli teosteni kerronnan osa. Katsoja asetui tilaan ottamaan teokseni vastaan simultaanisesti. En osoit-

tanut suuntaa. Olin maalannut osan *Playground – My work is my pleasure* -näyttelyni teoksista suoraan gallerian seiniin, ja ripustanut niiden lomaan seinille kaksoikymmentäneljä maalausta. Olin tehnyt maalaukset öljy- ja alkydimaaleilla kiilapuille pingottamilleni kankaalle. Pienimmät maalaukset olivat kokoa 40 x 31 cm ja suurimmat 150 x 200 cm. Seinämaalausten korkeus oli noin viisi metriä, ja niitä oli galleriatilassa viisi kappaletta. Näyttelytilaan kuljettiin seinämistä rakentamani käytävän kautta. Käytävän päätyseinällä katsojan johdatti sisään varsinaiseen galleriaan suuri seinään maalaamani marssiva tyttö. Olin maalannut tytölle punaisen vekkihameen ja hänen käteensä suuren punavalkoisen karkkitangon. Tytön eteen ojennetun jalan alle olin ripustanut maalaukseni *Candy Cane* (110 x 120 cm, öljy kankaalle), tuon edellä työpäiväkirjamerkinnässäni kuvailemani maalaukseni nuoresta naisesta, joka pitää metrin mittaista paksua karkkitankoa hampaidensa välissä.

Galleriatilaan astuttuaan katsoja oli maalausteni muodostaman näyttämön edessä. Tilan oikeaan ja vasempaan nurkkaan olin maalannut edellä mainitsemani seinämaalaukset, joissa suuret tytöt istuivat polviensa päällä punaisten verhojen edessä. Tytöt näyttivät estävän käsillään verhoja valahtamasta maalausten eteen. Verhojen laskosten *trompe'læil* yhdessä tyttöhahmojen graafisen maalaustavan kanssa yhdisti klassisen maalauksen silmää harhauttavat keinot sarjakuvistani tuttuun viivaan.

Tilan keskeisimmälle seinälle sommittelin ryhmän maalauksiani niin, että yhden maalauksen (KUVAT 15 ja 57.) reuna nousi gallerian seinän yli. Maalaus nousi siis galleriatilan ulkopuolelle, Korjaamon avaran katon alle. Ripustustavalla rikoin galleriatilan rajan. Perustin maalausten asettelun keskeissommitelmaan. Maalaukset olivat toistensa peilikuvia niin, että maalauksista muo-

dostui pareja, joistatoinen oli näyttelytilan tilan oikealla ja toinen vasemmalla puolella. Osa maalauksista nousi silmämääräistä peilikuvamaisuutta tarkkaan, osa oli vain vaivoin tunnistettavissa toistensa kuvajaisiksi.

Tein galleriatilasta maalausteni leikkikentän ja näyttämön. Näyttelijöinä toimivat esittävät maalaukseni, jotka muodostuivat siveltimenvedoista, väriliukumista ja tahroista. Maalauksillani oli katsottavan objektin ja kertojan rooli, ne sekä esittivät että esiintyivät. Olin maalannut tyttöjä ja naisia, pitsiä, punaisia vekkijameita ja punaisia suikkia. Olin maalannut Karl Marxin, tyttöarmeijan, kakkuja, bambeja, kauriita, karkkitankoja, Waikiki Beachin sekä Nuria ja Arnold Schönbergin. Maalaukset esittivät ja imitoivat, ne esittivät todellisuutta ja toisiaan. Houkuttelin katseen matkalle, harhailemaan peilikuvamaisesta maalausparista toiseen, vasemmalta oikealle ja takaisin. Peilikuvamaisuus oli illuusio, joka syntyi katsojan mielessä muodon tunnistamisen odotuksesta.

Näyttelyn ja seminaarin jälkeen olin uusien kysymysten edessä. Kuinka voisin tarkastella näyttelyn onnistumista suhteessa tutkimuskysymyksiini? Kuuntelin yleisön palautetta ja luin esitarkastajien lausunnot. Konkreettisin vastaus löytyi tuolloin kuitenkin tavasta, jolla jatkoin tutkimustani eteenpäin, taiteellisesta työskentelystäni. Ymmärsin, ettei taiteellisen työn kutsuminen tutkimukseksi ollut pelkästään työskentelyn oikeutuksen hakemista tieteen termien avulla vaan että verbalisoidessani työtäni voisin löytää vastauksia, jotka ilman sanoja jäisivät piiloon.

Kymmenenkin vuoden jälkeen muistan näyttelyn pystyttämiseen liittyviä fyysisiä asioita. Muistan maalausankaiden pingottamisen, kankaiden kiristymisen pohjustusliiman kuivuessa, joidenkin maalausten ylimaalaamisen, jopa yksittäisiä siveltimen vetoja. Muistan vedot, joilla kuvasin tytön käsivartta, hiuksia ja kauriin

selän kaartaa. Muistan, kuinka pyöräyttelin rätktiin verhoja etusormeani maalauksen pinnassa ja sain aikaan bambini täplät. Muistan, kuinka hahmottelin Marxin partaa. Muistan kumitossut, jotka minulla oli jalassa, kun ajoin näyttelytilassa lavanosturia ja törmäsin sillä näyttelyseinään. Muistan punaisen t-paidan ja tunteen, kun selkäni muuttui sen alla nihkeäksi maalatessani viisimetrisiä punaisia verhoja näyttelyseiiniin. Muistan keskustelunpätkiä, ripustusideoita ja sen, kuinka pesin kasvoni wc:ssä jatkotutkimusseminaarin jälkeen. Muistan, kuinka huomasin, että tyttöahmoni ottavat vallan katsojasta. Ne provosoivat, ovat söpöjä, ovat julkeita, ovat samaan aikaan poliittisia ja eivät ole poliittisia (Römpötti 2009). Vaikka itselleni on luontevaa tarkastella kerronnallisuutta heidän kauttaan, oli katsojan luontevaa puhua heistä eikä kerronnasta. Oivalsin, etten voi hallita tyttöjäni enkä katsojaa.

Näyttelyssäni *Playground – My work is my pleasure* näyttämöllisyys oli keino, joka antoi maalauksilleni esiintyjien roolit. Rajatakseni tutkimustani olen myöhemmissä teksteissäni jättänyt näyttämöllisyyden käsitteen pois keskittyen maalausten kerronnallisuuteen tilassa. Näyttämö tilallisena, itseään suuremman tilan illuusion luovana peruselementtinä oli mukana tutkimukseeni sisältyvässä ensimmäisessä näyttelyssä, mutta tutkimukseni edetessä tulen antamaan näyttämöllisyyden sulautua tilan käsitteeseen.

Mitä näyttelyni *Playground – My work is my pleasure* kertoi maalauksen tilassa tapahtuvan kerronnallisuuden ongelmista, joihin etsin vastauksia? Mitkä asiat minua, Helena Sinervon sanoin, olivat näyttelyä tehdessäni ”kyntäneet” (Sinervo 2017)? Kuinka kertominen maalauksen kielellä tapahtui, kuinka tila sai roolin kertomuksen mahdollistajana ja kuinka maalausteni tytöt valtasivat sen?

Palaan työpäiväkirjassani näyttelyyni vielä kerran, kymmenen vuoden jälkeen. Tila ja taiteellisen työn prosessi ovat tuoreena mielessäni. Ihmisten sanoista muistan vain vähän. Sanoille en ollut valmis.

Työpäiväkirja 2.8.2018

Kuvailen tilan vielä kertaalleen. Ehkä muistat, miltä se näytti. Ehkä vain kuvittelet. Rakensin *Playground – My work is my pleasure* -näyttelyni kerronnan tapahtumaan esittävyyttä korostavan teatterinäyttämönä muistuttavan ripustuksen kautta. Tein galleriatilasta symmetrisen näyttämön niin, että gallerian ikkunaseinä jäi katsojan taakse. Ripustin maalaukseni galleriatilan etuseinälle ja kahdelle sivuseinälle. Määrittelin katsomisen suunnan, mutten lukusuuntaa. Tein ikkunaseinää vastapäätä olevasta seinästä tilan etuosan, näyttämön. Olin siirtänyt näyttelyseinät tilassa niin, että näyttelyyn kuljettiin kapean käytävän kautta. Käytävästä käännettiin oikealle astuen näyttelytilaan kuin takaovesta, kuten teatterisaliin. Käytävän alkupäähän vasemmalle seinälle kiinnitin yhden pienen maalauksen näyttelyn nimen ja oman nimeni alle. Saman käytävän päätyseinässä suuri seinään maalaamani tyttö marssi kohti näyttelytilaa. Näyttelyyn kuljettiin kuin esipuheen kautta. Katsoja sai kulkiessaan vihjeitä siitä, mitä oli tulossa. Halusin kontrolloida katsojaa tilanteessa, jossa hän kulki kohti maalausteni näyttämöä. Kun katsoja sitten astui maalausinstallaationi eteen, hän saattoi liikkua vapaasti. Katsottuaan tarpeekseen hän palasi samaa reittiä ulos, ollen kuitenkin yhä sisällä Kulttuuritehdas Korjaamon aulassa. Rakensin näyttelyni erilliseksi esitykseksi rakennuksen sisälle. Esitys tapahtui näyttelyseinämien ja seinämaalausten synnyttämällä näyttämöllä maalauksen keinoin. Viisi metriä korkeat punaiset esiriput eivät olleet kangasta, vaan punaista maalia näyttelyseinämällä. Näyttelijät eivät olleet ihmisiä, vaan maalausteni tyttöjä,



KUVA 23. *Molla and Candy Cane*, 110 x 115 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*, Katja Tukiainen 2009 (yksityiskokoelma). Molla oli äitini lempinimi hänen ollessaan teini-ikäinen.

kauriita ja kaksi Karl Marxia. Tyttöjen valkoiset paidat, punaiset vekkiahameet, kengät ja rusetit eivät olleet pikku-pioneerien pukuja, vaan tyttöunivormuja. Näyttämölläni oli yksi sankari useaan kertaan, tyttö. (KUVA 23.)

Tytöt, feminiinisyyden ja feminismi

Pauliina Kähärä kirjoittaa pro gradu -tutkielmassaan (2012), kuinka kiinnostus tyttöyttä kohtaan on nousut esiin sekä nykytaiteessa että akateemisissa keskusteluissa 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa Suomessa ja maailmalla. Tutkimukset ja analyysit paljastavat useat katsomisen ja luennan tavat, joille myös minun teokseni altistuvat. Tässä tutkimukseni kirjallisessa osuudessa, luvussa 5 ”Oivalluksia – Vastahakoinen feministi”, kerroin, kuinka teokseni ovat kulkeneet edelläni ja kuinka olen oppinut sanallistamaan niiden merkitykset vastane tehtyäni. Seuraavassa tarkastelen teosteni tyttöyttä vielä hiukan etäämmältä, sitä kautta, kuinka se ulospäin näyttäytyy.

Taiteen erilaisiin tulkintatapoihin (Kontturi 2006) tutustuminen ja omien teosteni sanallistamisen harjoittaminen ovat vähentäneet huoltani sanojen ylivoimasta teosteni sisältöjen määrittelyssä. Tutkijat Aino Tormulainen (2018) ja Myry Voipio (2008) tarkastelevat naiseuden ja tyttöyden merkitysten rakentumista kulttuurimme visuaalisista signaaleista. Olen kytkenyt maalauksissani usein tyttöyteen liittyviä kuvallisia elementtejä poikamaisena pidettyyn toimintaan ja synnyttänyt merkityksiä, jotka mukailevat omaa ajatustani siitä, että sukupuolen ei tulisi olla henkilön toimintaa rajoittava tekijä. Judith Butlerin (1990) mukaan henkilön toiminta rakentaa kuvaa sukupuolesta, ja ehkä teosteni tyttöhahmot juuri aktiivisen toimintansa avulla rakentavat tyttöyttään uudeksi.

Huolimatta tyttöunivormuistaan teosteni tytöt eivät ole alistuvia ja passiivisia. Pauliina Kähärä tarkastelee taide-teoksissa esitettyä tyttöjen vaatetusta ja heihin liitettyä rekvisiittaa ja kirjoittaa että esimerkiksi taiteilijakollegani Stiina Saaristo, Maria Wolfram ja minä, olemme luoneet teoksissamme tietynlaisen tyttöyden kieliopin (Kähärä 2012, 43–44, 47). Hämmästyin sitä ensivaikutelmaa, jonka teosteni vaaleanpunainen väri ja tyttöhahmojen näennäinen viattomuus katsojassa näyttävät herättävän. Teokseni kuvaavat aktiivisia ja vallattomia hahmoja passiivisten katseen kohteiden sijaan, enkä miellä kaikkia käyttämiäni vaaleanpunaisen sävyjä ollenkaan säyseiksi.

Taiteen tekemisen valta on vallattomuudessa, jolla se voi suhtautua myös itseensä. Kähärä nostaa esille analysoimansa *Pitsi*-nimisen maalaukseni visuaalisen keinon, jolla kyseenalaistan tyttöyden kaavat (Kähärä 2012, 72). Maalaukseni suloinen tyttö näyttää katsojalle kieltä. Olen läpi taiteellisen tuotantoni ollut kiinnostunut kyseenalaistamaan tyttöyteen liitetyt ennakkokäsitykset, ja Kähärä tuo tämän tutkimuksessaan esille rinnastaen sen Saariston taidokkaiden ja groteskien ”aikuistyttöjen” yllätyksellisyys. Teostemme tyttöhahmojen ”tekijyys” näkyy hahmojen tavoissa toimia aktiivisesti ja katsoa katsojaa takaisin. Kähärä muistuttaa minua siitä, mitä kaikkea pioneerityttöni ja tyttöarmeijani on tehnyt: ”Teoksissaan Tukiainen kuitenkin usein laittaa tytöt käyttäytymään juuri vastoin odotuksia: teoksissa tytöt esiintyvät provosoiden, kuten tapellen, painien, oksentaen ja katsojan kanssa flirttailen” (mt. 72). Teosteni tytöt elävät kuin omaa elämäänsä, en aina muista, mitä olen laittanut heidät tekemään enkä myöskään aina tunnista heidän luomiaan vaikutelmia. Myös Maria Wolfram kertoo Kähärän tutkimuksessa, kuinka hänen koskettavien teostensa tyttöhahmojen saatetaan nähdä kuvastavan tunnetiloja, joita hän itse ei ole ajatellut kuvaavansa (mt. 93).

En pysty tarkalleen määrittelemään, missä vaiheessa kutakin teosprosessia teen päätökset siitä, kuinka sopivasti tai sopimattomasti teosteni tytöt käyttäytyvät. Asenne on jotakin hyvin varhain kulttuurisesta ilmapiiristä imemääni. Toimiiko tyttöarmeijani lopulta vallitsevia sukupuoli-ideologioita vahvistavana vai horjuttavana? Katsojan käsitys tyttöydestä määrittelee sen, kuinka hän näkee teokseni.

Maalaukseni feminismi on feminiinisyydessä, jonka tyttöhahmoni yhdistävät fyysiseen aktiivisuuteen. Tytöt maalauksissani ovat aktiivisia toimijoita maalauksen katseen kohteen, objektin, paikalla. Mika Hannula (2001) kehottaa taiteilija-tutkijaa kysymään itseltään kysymykset kuka, missä, miksi ja milloin sekä pohtimaan identiteettiään ja itseymmärrystään. Taiteilijanurani alusta lähtien olen tiennyt haluavani antaa tytöille äänen ja vallan katsoa takaisin. Työssäni tyttöyden teema kietoutuu maalauksen kerrontaan.

Teosteni tytöt näyttävät lapsina ja nuorina naisina. Heidän ikäänsä ei ole tarpeellista määritellä, mutta heitä kaikkia voi kuvata sanalla ”tyttö”. Teosteni nainenkin mahtuu sanan muottiin. Kyseessä on sana, joka pitää sisällään arvolatauksia. Maalaukseni aiheena tyttö on hahmo, jonka voin laittaa tekemään ja sanomaan asioita mieleni mukaan. Tytöt kuljettavat tarinaa maaliin, maalin, värin ja maalauksen muiden visuaalisten elementtien kanssa maalauksesta seuraavaan. Tytöt kantavat hahmoissaan sisältöä, joka on feministinen, feminiininen ja samalla lapsenomainen. Tytöt ovat aihe, jonka maalarina tarvitsen. Tytöt ovat myös sisältö, josta haluan teosteni kielellä puhua.

Toistamalla tyttöhahmoja teoksissani olen toteuttanut taiteilijan intuitiotani piittaamatta vuosien varrella saamistani varoituksista ja vastaväitteistä. Aloitin tyttöhahmojen tekemisen koululaisena ja olen jatkanut sitä

oppien hiljalleen verbalisoimaan teosteni merkityksiä. Usein teoksissani toistuvat saman hahmon variaatiot. Toistan hahmoa uudelleen ja uudelleen. Jokainen hahmo on sama ja silti eri, ratkaisien arvoitusta aina uudelleen. Työskentelyni on alkanut visuaalisena kirjallisten merkitysten määrittelyn sijaan. Olen aloittanut työskentelyni vaistonvaraisesti ja vasta yhdessä vastaanottajien kanssa olen ryhtynyt verbalisoimaan työtäni. Toisten taiteilijoiden samankaltainen toiminta on auttanut minua tapailemaan työskentelylleni sanoja. Yayoi Kusama kertoo elämäkerrassaan (2011), kuinka hän aloitti ympyrän muodostamien verkkojen piirtämisen ja maalaamisen ja kuinka hän määrätietoisesti piti kiinni toistoon perustuvasta työtavastaan. Hänen maalauksen menetelmin toteutetut verkkonsa kasvoivat ja laajenivat näyttelystä toiseen. Työskentely kommunikoivassa taidekentässä antoi hänelle, kuten usealle muullekin taiteilijalle, mahdollisuuden vastaanottaa palautetta ja pohtia teostensa merkityksiä suhteessa vastaanottajien kokemuksiin. Kusama kertoo, kuinka hän pakkomielteisesti haluaa toistaa ympyrän muotoa ja niistä muodostuvaa jatku-moa. Hän olisi ehkä jatkanut työskentelyään myös ilman taidekentän hänelle tarjoamia uusia tilaisuuksia, mutta ilman näyttelymahdollisuuksia hänen teoksensa olisivat jääneet tuntemattomiksi ja pienemmiksi. (Kusama 2011.)

On olemassa taiteilijoita, jotka ovat toteuttaneet tarvettaan taiteelliseen työhön kokonaan ilman katsojien ja taidekentän tukea. Itseoppineen taiteilijan Henry Dagerin laaja kokoelma tekstejä ja piirustuksia löytyi hänen kuolemansa jälkeen ja osoitti, kuinka pitkäjänteisesti ja toisteisesti hän työskenteli lapsihahmojensa parissa (Biesenbach 2009, Gomez 2008). Kusaman työskentely sai sen sijaan tapahtua suurimmalta osin esillä, gallerioissa, museoissa ja taideyhteisössä, alttiina kommentteille osana vuoropuhelua. Vuoropuhelu tapahtuu paitsi taiteilijan

ja teosten vastaanoton välillä, myös taiteilijan hiljaisen työskentelyn ja erilaisten materiaalien välillä. Kusaman teoksissa pallot ja pilkut toistuvat eri välinein toteutettuina. Hänen materiaalejaan ovat esimerkiksi maalaus, kankainen veistos ja ihmisvartalo. Toisto omissa teoksissani on seurausta tarpeistani tarkastella aihettani usean välineen ja tekniikan kautta. Maalauksen materiaalit eivät koskaan tuota kahta samanlaista maalausta, eikä vapaasti piirretty viiva ole koskaan viereisen täydellinen kopio. Jokainen maalaukseni herättää minussa uuden kysymyksen. Nautinnollisimmat selvittämisedot ovat aina tulevat. Kusaman ja Dargerin teoksissa näkyvä aiheen ja muodon toisto on minulle samaistuttavaa. Toisto muodostaa yhdestä elementistä voimakkaan ja tilallisen ryhmän.

Sarjallisuus toistuu paitsi teosteni tyttöhahmoissa ja maalausteni sarjallisuudessa, myös teoskokonaisuuksieni *Paradis a-z* nimissä, jotka nekin asettuvat osaksi suurempaa kokonaisuutta. Sarjallisuus syntyy tarpeistani sekä toistaa että luoda järjestystä.

Työskentelyni tyttöyden teemojen parissa ei alkanut teosteni merkitysten ennakoinnista ja kartoittamisesta, vaan halusta työskennellä ja vaistomaisesta luottamuksesta siihen, että teokseni ilmentävät arvoja ja viestejä, jotka ovat minun. Käsitykseni teoksistani keskusteluna-vaajina on selvinnyt minulle pikkuhiljaa, muun muassa näyttelyiden yleisötapaamisten, kollegiaalisten keskustelujen, tohtoriopintojen ja ohjaustapaamisten myötä. Näyttelyiden yhteydessä julkaistavat taiteilijatekstit ovat olleet osa myös minun kehitystäni, kun olen ottanut haltuuni teosteni verbaalista määrittelyä. Taiteellisten tutkimusten yleistyessä myös taiteilijoiden kirjalliset puheenvuorot ehkä yleistyvät (Rantanen 2014), mutta koskettavatko ne taiteellisen työskentelyn syvällä ja silti paljaana olevaa ydintä, josta Tarja Pitkänen-Walter tai-

teellisessa tutkimuksessaan kirjoittaa? Hän kuvaa, kuinka taiteellisen työn prosessi on vaistomaista ja kumpuaa kehon intuitiosta, aistisuudesta (Pitkänen-Walter 2006). Työni edetessä minulle tuli selväksi, että halusin teoksillani puhua tyttöydestä ja naiseudesta, mutta ennen kaikkea halusin maalata. Väripaletini ja kuva-aiheeni, kuin kuvalliset aakkoseni ja kieleni, olivat tietynlaiset.

Sanomalla, että kaikissa ihmisissä on tyttöys, pyrin osoittamaan, että kulttuurissamme feminiinisinä pidetyt ominaisuudet, kuten herkkyys ja heikkous, eivät kuulu ainoastaan tytöille ja naisille. Pyydän katsojaa eläytymään maalausteni tyttöön. Sen sijaan, että pyytäisin teosteni katsojaa ajattelemaan, että meidät on jaettu naisiin ja miehiin, poikiin ja tyttöihin, pyydän teosteni katsojaa eläytymään sellaisen ihmisen tilanteeseen, jolla on vähemmän valtaa, hiljaisempi ääni ja vähemmän mahdollisuuksia koulutuksen ja työelämän alueella maailmanlaajuisesti. Pyydän katsojaa kokemaan empatiaa maalausteni tyttöjen kanssa ja iloitsemaan heidän kanssaan, kun he kasvavat vahemmiksi ja tasa-arvoisiksi. Pyydän katsojaa nauramaan heidän kanssaan. Sen sijaan, että ajattelisimme tytöillä ja naisilla olevan tarpeeksi oikeuksia jo valmiiksi, haluan muistuttaa siitä, että vahvat tytöt puolustavat kaikkien ihmisoikeuksia. Kaikki olennot sukupuolesta ja väristä riippumatta ansaitsevat tasa-arvon. Haluan sanoa, että lopulta, jossain syvällä sisällämme, olemme kaikki ehkä samankaltaisia.

Teokseni ottavat kantaa, ne keskustelevat katsojansa kanssa ollessaan esillä (Kähärä 2012, Tormulainen 2018). Ne ovat syntyneet tarpeistani työskennellä ja sanoa asioita taiteen kielellä. Teokseni liittyvät erilaisiin jatkumoihin maalaustaiteen kentällä. Ensimmäiset sarjakuvani ja maalausnäyttelyni syntyivät 1990-luvulla aikana, jolloin Helsingin yliopiston Kristiina-instituutti

käytti tutkimuksestaan nimitystä *naistutkimus*. Laitoksen nimi vaihdettiin sukupuolentutkimukseksi vuonna 2009. Nimimuutos kertoo siitä, kuinka esimerkiksi tasa-arvo-, queer-, lesbo-, homo-, mies- ja tyttö tutkimus haluttiin sisällyttää tieteenalan sisälle ilman käsiteristiriitaa. Yliopistollisten tyttötutkimusten lisääntyessä puhuminen tyttömaalauksesta ja naistaiteilijuudesta muuttui minulle luonnolliseksi. Onhan totta, että olen nainen, joka maalaan, ja onhan totta, että maalaan tyttöjä.

Feministisen taiteen tarkastelu oman työskentelyni keskustelukumppanina ei näyttänyt mielekkäänä aikana, jolloin näin feminismiä kovana, enemmän rajoittavana kuin mahdollisuuksia avaavana käsitteenä. 1990-luvulla koin, että ihmisen tai taiteen määrittely feministiseksi oli rajoittavaa ja keskustelun mahdollisuuksia poissulkevaa. Myöhemmin sekä feminismi käsitteenä että oma mielipiteeni siitä ovat avartuneet. Feminismejä ja feminististä taidetta on monenlaista. Tutkimukseni kertoo muutoksesta, jonka taiteen sanallistaminen sai aikaan minussa, vastahakoisessa feministissä. Feminismi, johon kasvoin tutkimukseen käyttämäni yli kymmenen vuoden aikana, nousi esiin siitä asenteesta, joka näkyi teoksissani mutta jonka myöntäminen oli itselleni hankalaa. Taiteellisen tutkimuksen ominaispiirteisiin kuuluva itsereflektio paljastaa, kuinka selvästi esitin aatteeni ensimmäisistä näyttelyistäni alkaen, mutta kuinka varoin sanoja, peläten niiden lukitsevan merkitykset liian tiukasti. Tyttö ei ole kirosana. Feminismi ei ole kirosana. (KUVAT 24 ja 25.)

Sankarityttöjen jatkumo

2000-luvun populaarikulttuurissa tyttösankarit eivät ole ihmetyksen aihe. Sankarityttöjä kuten *The Powerpuff Girls* -animaatiosarjan hahmot ja *Buffy, vampyyrintappaja* -tv-sarjan päähenkilö esiintyi jo 1990-luvulla, ja useita



KUVA 24: Äitini Ulla-Maija ja surffilauta. Tyttöarmeija karkaa raameistaan. Olen maalannut teosteni tyttöhahmoja esimerkiksi sähkökaappeihin ja surffilautoihin ja muovannut heitä savesta ja lasikuidusta. Tässä 73-vuotiaan äitini jalka nousee yhtä korkealle kuin tytön. *Hang Loose* -yksityisnäyttely, Galleria Saariaho Järvenpää, 2017.

vuosikymmeniä sitä ennen. Tyttösankareiden rinnalla on esiintynyt aikuisia naissankareita, kuten 1970-luvun *Charlien enkelit* nimisen tv-sarjan naiset, joiden seksuaaliseksi koettu olemus sai kritiikkiä, koska sen koettiin liehittävän miehistä katsetta. (Hains 2008.) Tässä luvussa kerron niistä sankareista, jotka ovat vaikuttaneet minun teoksiini. Esimerkkinä siitä, kuinka perheen kulttuuriset asenteet vaikuttavat lapseen ja tässä taiteilijaan, otan esille 1930-luvun lapsitähti Shirley Templen hahmon. Äitini näytti minulle televisiosta Shirley Temple -elokuvia kun olin lapsi, ja olen muodostanut



mielessäni yhtäläisyysmerkin äitini ja pienen, nokkelan, söpön, viisastelevan, rohkean ja ilkkurisen tyttö-sankarin välille. Rebecca C. Hains (2008, 71) kirjoittaa, että 1930-luvun ja myös tämän päivän tyttö-sankareiden merkitys on siinä, kuinka ne antavat tyttärillemme toivoa. Hainsin ajatusten valossa voisi sanoa, että äitini tuli antaneeksi minulle mallin, joka tyrmää sukupuolisia stereotyyppioita. Teoksiani tehdessäni en ajattele niiden merkitystä tai tarkoitusta, mutta silti ne heijastavat arvomaailmaani.

Pohdiskellessani sankarityttöjen jatkumoa minut pysäytti Pilvi Hyvärin teos Kuvataideakatemian Exhibition Laboratorio -galleriassa. Hyvärin installaatio *Pelkurin harharetket* (2018) näyttelyssä nimeltä *SHARING NOTES (feminist gathering)* kertoo taiteilijan kahden kuu-

KUVA 25: *Girls talk*, 80 x 120 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*, Katja Tukiainen 2009 (yksityiskokoelma). Maalaus on vastapari maalaukselle *Bambi talk*.

kauden mittaisesta pyöräretkestä kesäisessä Suomessa. Tunnistan Hyvärin omaelämäkerrallisessa ja autofiktiivisessä teoksessa elementtejä ja näkökulmia, jotka ovat itselleni merkityksellisiä suhteessaan sukupuolirooleihin ja niiden asettamiin rajoituksiin. Siksi kuvaan Hyvärin teosta tässä hieman laajemmin. Teoksesta välittyvä feminismi ja asenne tuntuvat tutuilta, tärkeiltä ja samalla joka-päiväisiltä asioilta, joiden Hyväri antaa tulla esille omalla painollaan niiden osuessa kohdalle teoksen äänikertomuksen edetessä. Taiteilijan väline on toinen kuin minun, mutta löydän teoksesta kertomuksen, johon samastua.

Hyvärin teos koostuu valokuvista pienessä kansiossa, seinälle piirretystä kartasta, taiteilijan retkellään käyttämästä vanhasta naisten polkupyörästä sekä noin tunnin mittaisesta puhutusta äänitiedostosta, jota voi kuunnella kuulokkeilla. Kaksi paria kuulokkeita odottaa pyörän sarvessa, ja teoskokonaisuuden edessä on muutama suuri vihreä tyyny, joilla istua. Seinään mustalla ääriiviivalla piirretty kartta kuvaa Suomen länsirannikkoa ja siihen maalatut punaiset täplät taiteilijan yöpymispaikkoja.

Tartun taiteilijan ääneen lukemassa kertomuksessa muutama kohtaan. Niiden koskettavuus liittyy tyttö- ja naisena olemiseen. Teoksen nainen on pyöräretkellä eikä käytä sukupuoltaan korostavaa vaatetusta tai rekvisiittaa. Tämän katsoja voi todeta valokuvasarjasta, joka on kansiossa osana teosta. Hyväri kertoo äänitteellä ystäviensä ja läheistensä huolesta hänen pärjäämisestään retkellään yksin ja naisena. Hän kertoo kahvilan tädin huolenpidosta ja tämän jyrkistä asenteista maahantulijoihin ja seksuaalivähemmistöihin. Hyväri kertoo, kuinka arvomaailmojen eroista huolimatta jonkinlainen sivistynyt kanssakäyminen silti säilyy näiden kahden naisen välillä hyvästijätön hetkeen saakka. Hän kertoo uimarrannan aurinkolasimiehen tuijottelusta. Siitä, kuinka mies tuijottaa uimaan meneviä naisia ja kääntyy lopulta

parempaan asentoon pystyäkseen paremmin katselemaan pyyhkeellään makaavaa taiteilijaa. Muutamassa kohdin kertomustaan taiteilija kiinnittää huomiota leiritai nukkumapaikkansa ympäriltä kuuluviin ääniin, siellä liikkuviin miehiin ja omaan pelkoonsa. Ympäristön tarkkailu yöllisessä metsässä on luonnollista ja järkevää sukupuolesta riippumatta. Pidän teoksen tavasta kertoa naiseudesta luonnon ja liikkumisen lomassa. Teoksen feminismi näyttyy luontevana tapana kertoa naisena ja tyttönä olemisesta. Näyttelyn nimi *SHARING NOTES (feminist gathering)* osoittaa minulle suuntaa teoksen lukutapaan. Toisessa yhteydessä en ehkä olisi tarkastellut teosta suhteessa feminismiin ollenkaan. Myöhemmin tässä luvussa kerron, kuinka kielellisiä määrittelyjä vältävä tapani vastaanottaa teoksia tuli ilmi erään Pipilotti Ristin teoksen äärellä. Hyvärin teoksen edessä olen kuitenkin virittäytynyt feminististen merkitysten luentaan. Teokselleen antamallaan nimellä *Pelkurin harharetket* Hyväri vähättelee itseään, vaikka hän on yksi sankarityttö sankarityttöjen jatkumossa.

Tyttöenergia valloitti populaarikulttuurin 1990–2000-lukujen taitteessa. Kirjallisuudentutkija Myry Voipio kertoo, kuinka tyttöjä nostettiin päähenkilöiksi tv-sarjoihin, elokuvaan ja kirjallisuuteen. Ilmiön taustalla Voipio näkee yli sataviisikymmenvuotisen tyttö- ja nuorisokirjallisuuden jatkumon, jossa tytön roolit vaihtuivat hiljaisista kodin enkeleistä poikatyttöihin ja vauhdikkaisiin nuoriin naisiin (Voipio 2008). Oman teini-ikäni elin kymmenisen vuotta ennen populaarikulttuurin *girl power* -villitystä, Spice Girlsä ja muita tyttöenergiamuodin ilmiöitä. Ystäväpiirissäni suhtauduttiin nuoriin Spice Girls -faneihin ja -ilmiöön kiinnostuneina. Halusin nähdä *Spice Girls* -elokuvan, mutta osoittaakseni kuuluvani kriittiseen ryhmään, joka ihailun sijaan tarkasteli ilmiötä huvittuneena ja analyttisesti, pukeuduin elokuva-



näytöstä varten saporoperuukkiin ja muuhun aiheeseen sopivaan rekvisiittaan. Helena Saarikoski (2009) on kirjoittanut teoksessaan *Nuoren naisellisuuden koreografioita* Spice Girls -faniudesta, johon minä olin hiukan liian vanha, tai ainakin kriittinen. Omat tyttövoimaesikuvat olivat nousseet lapsuudenkodistani: ne olivat Peppi Pitkätossu ja isoäitini. Tyttöenergiaa oli ennen heitäkin ja jatkumo jatkuu edelleen. Vahvojen naisten ja tyttöjen sarja on helminauha, josta tutkimukseni nostaa esille vain muutaman esimerkin.

Varhaisimpien teosteni vastaanotto oli osunut juuri siihen ajankohtaan 1990-luvulla, jolloin tyttövoima oli populaarikulttuurissa muotia. Koska olin sisäistänyt arvomaailman, jossa tyttöjä ja naisia pidetään miesten ja poikien kanssa vähintään tasavertaisina, en pitänyt *girl power* -ilmiötä tyttöbändi-innostusta ihmeempänä. Tyttö-sankareiden erityisyys jäi minulta huomaamatta, niin arkiselta se silloin tuntui. Julkaisin ensimmäiset sarjakuvani 1990-luvun alussa enkä osannut ajatella niiden osuvan erityisesti tuon ajan yleisöön – ihan niin kuin en ensimmäisten näyttelyidenikään ajatellut kertovan

KUVA 26. *Vivian Girls at Waikiki Beach (Europeans arrive)*, 90 x 120 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*, Katja Tukiainen 2009 (yksityiskokoelma). Maalaus on vastapari maalaukselle *Europeans arrive (Vivian Girls at Waikiki Beach)*. Vivian-nimi viittaa sekä erään toisen teosparini mallina olleeseen nuoreen naiseen että Henry Dargerin teoskokonaisuuteen *The Story of the Vivian Girls, in What Is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*.

KUVA 27. *Europeans arrive (Vivian Girls at Waikiki Beach)*, 100 x 150 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*, Katja Tukiainen 2009.

ajankohtaisesti naisiin ja eri sukupuoliin liitetystä normeista. Olin tuolloin parikymppisenä tarttunut minua kiinnostaviin aiheisiin ja ilmaisoin itseäni arvomaailmani puitteissa. 1990-luvun puolivälissä huomasin, että teosteni sisältö kiinnosti yleisöä ja yhtäkkiä minun tuli osata perustella teosteni viesti. Tuntui jännittävältä, että teokseni olivat avaamassa keskustelua, vaikka palautteen vastaanottaminen tuntuikin hämmäntävältä. Palaute oli sekä erimielistä että myötäkarvaista. Tärkeintä minulle oli se, että sain jatkaa työskentelyäni. En arkaillut teosteni julkista esittämistä, vaan aloin nähdä sen puheenvuoronani yhteisellä kentällä. Aloitettuani taiteellisen tutkimukseni halusin puhua ensin vain maalauksen kerronnasta ja yritin jättää sankarini piiloon. Maalausteni kielellä puhuin tyttöydestä, mutta ujostelin sanoa sitä ääneen. Kesti muutaman vuoden ennen kuin sain puettua tyttöarmeijani kirjoitettuun kieleen. (KUVAT 26 ja 27.)

Olin ottanut vaikutteita *Playground – My work is my pleasure* -näyttelyni maalausten tyttöunivormuihin ja vallankumouksellisiin asentoihin sosialistisen realismin naiskuvista, koska näin niissä vanhahtavaa viehätystä. Vaikutteiden ottaminen oli minulle teoretisoimatonta ja vahvasti visuaaliseen mielenkiintoni perustuvaa. Säveltäjä Arnold Schönbergin ja hänen tyttärensä valokuvat toimivat inspiraationi lähteinä usealle maalaukselleni sattuman seurauksena, kun olin nähnyt mustavalkoiset kuvat sanomalehdessä ja ottanut ne talteen. Karl Marxin ja Bambin olin ottanut mukaan hahmojeni esiintyjäkaartiin symboloimaan sosialismia ja kapitalismia. (KUVA 64.) Nuori metsäkauris kuvataan suloisena maailmaa ihmettelevänä lapsena Felix Saltenin kasvukertomusromaanissa *Bambi: Tarina metsästä* (1954). Minulle Bambi symboloi viattomuutta ja herkkää poikaa. Myöhemmin Walt Disneyn *Bambi*-animaation seurauksena Bambista tuli tuotteistettu piirroshahmo, yritystoimin-

taan valjastettu viaton eläin. Marxin yhteiskuntafilosofia ja lisäarvoteoria olivat puolestaan alkaneet kiinnostaa minua suhteessa taiteen arvon mielivaltaisuuteen Slavoj Žižekin ajatusten inspiroimana (Jylhä & Kuuse 2009). Maalauksissani oli siis yksittäisiä merkittäviä kuvaelementtejä, kuten Bambi, joiden symboliikka häilyi kahden äären välillä. Marx-hahmon merkitys muuttui häilyväksi, kun maalasin Marxin marsipaanista muotoiluksi rintakuvaksi. Maalaukseni Karl Marx symboloi sekä tuotetta että Marxin alkuperäistä teoriaa. Pidän tärkeänä sitä, etteivät maalaukseni merkitykset olleet luettavissa yhdellä tavalla. Maalaukseni näyttämön päähenkilöt olivat eri-ikäisiä partiopoikamaisia pioneerityttöjä. Pidän hahmojeni monimerkityksellisyyttä tärkeänä ja feminismiä piilotettuna.

Taiteelliseen tutkimukseeni sisältyvä ensimmäinen näyttelyni oli esillä heti ensimmäisenä jatko-opiskeluyksynäni 2009, ja sanallistamisen voima hyökyi päälleni. Aiheet, joiden parissa olin työskennellyt melkein kaksi vuosikymmentä ennen tutkimukseni aloittamista, tuntuvat liian itsestään selviltä verbalisoitaviksi ja liian suorilta kuultaviksi. Rohkean tyttömaalarin identiteettini feministisen taiteen jatkumossa hahmottui ehkä teosteni katsojille, mutta itse en nähnyt sitä. ”Help me, help me”, teki mieleni huutaa kuin nainen Pipilotti Ristin videoteoksessa lattianraossa New Yorkin PS1-museossa edellisenä vuonna (*Selfless in the Bath of Lava*, Pipilotti Rist 1994). Olin pitänyt Ristin lattialankujen väliin asennettua pientä videokuvaa raosta ylöspäin kurkottelevasta naisesta oivaltavana ja hauskana. Myöhemmin luin, kuinka feministitutkija Peggy Phelan tulkitsee teoksen kuvaavan seksuaalista halua ja naisen alastomuuden imartelevan (miehen) katsetta. Phelan kirjoitti, että Rist korostaa teoksessaan katsojan ylivaltaa tietoisesti. Hän myös näki lailani Ristin teokseen sisältyvän huumorin. (Phelan 2001,

39, 76.) Huomasin kuitenkin, etten ollut osannut eläytyä teoksen äärellä katsojan seksuaaliseen katseeseen. En ollut osannut katsoa teosta myöskään feministisenä taiteena. Olisiko minun pitänyt? Olin lumoutunut apua pyytävästä naisesta lattianraossa. En edelleenkaan ole varma teoksen alastomuuden seksuaalisesta merkityksestä. Ristin teoksen nainen seisoo hehkuvan laavan keskellä kuin helvetissä, ja olisi ehkä omituista, jos hänellä olisi vaatteet yllään. Mutta alaston nainen käsitetään seksuaalisen katseen kohteeksi, ja juuri silloin teos kertoo naistaiteilijan asemasta. Teos paljastaa meille itsellemme katseemme vivahteet. Katsoinko sittenkin alastonta naista kuin objektia, vai eläydyinkö häneen, paljaana olevaan ärhäkkään naiseen lattian raossa? Kun Pipilotti Ristiltä kysytään feminismistä, hän vastaa: ”Totta kai olen feministi, mutta minulla on paljon muitakin aatteita. Kun teoksessani on nainen, hän kuvaa koko ihmiskuntaa.” (Heinänen 2009).

Tyttö ja nainen ovat vaistomaisia ja luonnollisia aiheita minulle ja esimerkiksi jo edellä mainitsemani Yoshitomo Naralle. Nara maalaa lapsenomaisesti suurisilmäisiä tyttöjä. Hänen maalauksensa materiaalisuus kertoo minulle halusta työstää maaliaineita ja pohjamateriaaleja esittävään muotoon. Naran maalauksien kuva-aiheet yhdessä maalin kerronnan kanssa houkuttelevat katsomaan hahmoa ja eläytymään maalauksen tekemiseen. Katsominen houkuttelee minut työhuoneelleni maalamaan. Naran maalaukset esittävät tyttöjä, mutta en ole kiinnostunut maalarin sukupuolesta enkä aatteista. Nara kertoo, ettei hän tarvitse syytä maalataksaan. Hän maalaa joka päivä, tekee maalauksen mielellään kerralla valmiiksi, mutta saattaa aloittaa sen seuraavana päivänä uudelleen. Yhden valmiin maalauksen takana saattaa olla kuusikin epäonnistunutta. Vasta kun maalaus on valmis, Nara miettii sen merkityksiä ja syytä sen tekemiseen. Jos hän osaisi selittää sen kaiken, hän ei maalaisi ollenkaan, hän

kertoo haastattelussaan. (Shoten 2001, 106–107.) Maalauksella on oltava vapaus olla ottamatta kantaa, aiheesta huolimatta.

Kertoja, fokalisaatio ja immersiiivisyyden taika

Kertojan rooli ja kerronnan mekanismien moninaisuus maalauksenaatioissa ovat asioita, jotka askarruttavat minua teosteni siirtyessä ateljeeltani yleisön eteen. Teoksen ”katsoja” ja ”tulkitsija” ovat määreitä, jotka jättävät katsojan teoksen ulkopuolelle. Pohdin, tohdinko nimittää katsojaa teokseni kertojaksi kutsuttuani hänet teokseni sisään.

Purkaessani teosteni rakennetta puhutuksi kieleksi voin yksiselitteisesti todeta, että maalaussarjojeni ja teoskokonaisuuksieni kertoja olen minä. Osoitan olevani kertoja teosteni takana jättämällä maalaustekniikkani paikoitellen näkyviin, maalauksen jäljen esille siveltimenvetoina. Allekirjoitan teosteni sisällön asettamalla sen esille yleisön eteen. Voi vaikuttaa itsestään selvältä tai merkityksettömältä, kun kirjoitan että tiedostan paikani sekä teosteni kertojana että allekirjoittajana. Paikan ottaminen ei ole merkityksetöntä eikä helppoa. Tarkastelen sitä, kuinka teosten esille asettaminen valtuuttaa katsojan ottamaan kertojan roolin. Taitelijana tunnen, että teokseni muuttuvat hauriksi, kun ne altistuvat katsojan tulkinnoille. Antaessani katsojalle roolin kertojana annan hänelle valtaa, aivan kuten jokainen taiteilija tekee asettaessaan työnsä esille.

Maalaamisen prosessini materiaalien käsittelystä, värien sekoittamisesta, oikean värisävyn löytämisestä, siveltimenvetojen paikkojen hakemisesta aina kokonaisuuden hallintaan saakka on kokeilemista, aiemmin opitun toistoa, onnistumista ja epäonnistumista. Työ-

täni ajaa eteenpäin halu toistaa toimintaa, joka palkitsee. Esittävien muotojen maalarilla on oltava aihe, mikä tahansa aihe. Aiheen myötä teoksiin latautuu viestejä ja ehdotuksia tulkinnoille. Senja Vellonen maalaa banaania tutkiessaan valoa ja muotoa. Otso Kantokorpi (2013, 4) kirjoittaa: ”Banaanissa on aistillisuuden valo”, totesi Vellonen, kun istuin hänen keittiönpöytänsä ääressä. Eikä hymyillyt yhtään ilkeästi. Ja kun myöhemmin mietin tarkemmin asiaa, tajusin etten ollut koskaan elämässäni kuullut moista lausetta.”

Senja Vellonen on vahva, ei taivu miellyttämään myöntämällä jotakin, mitä katsoja ehkä haluaisi heijastaa taiteilijan motiiveiksi. Aion kysyä häneltä myöhemmin, tunteeko hän itsensä laillani hauraaksi asettaessaan teoksensa esille ja alttiiksi tulkinnoille.

Teokset innostavat katsojia tulkintoihin ja teosten viestien purkamiseen. Minä maalaisin myös ilman minkäänlaista intoa viestin välittämiseen. Vaikka teosteni viesti on toissijainen, alisteinen maalaukselle, se ei silti voi olla ristiriidassa arvomaailmani kanssa. Asioissa, joita maalaan, väreissä, joita haluan nähdä ja käyttää; niiden taustalla ei ole muuta kuin halu työstää maalia, väriä, muotoa, saada aikaan tunnistettavaa, haltioitua maalin ja siveltimen jättämistä jäljistä. Toissijaista on se, mitä tarkoittavat punaiset verhot, valumat niiden alalaidassa, leveään siveltimeen vuoroin paksua valkoista ja magentan väristä öljyväriä laittamalla tehtyjen, maalarinteippiirajauksien väliin jäävien vetojen muodostamat karkkitangot. Työhuoneeni taikapiirissä on aivan yhdentekevää, symboloivatko punaisten verhojen valumat purkautuvaa lankaa vai kuukautisverta ja symboloivatko paksulla mehevällä maalilla maalaamani karkkitangot tyttöjen viattomuutta, falloksia vai aseita. Aivan yhdentekevää, koska työhuoneella on vain maaliaineet, kankaat, kiilapuut ja halu maalata. Maalaukseni kertovat maalaamisesta.



KUVA. 28 *Virkkukoukku*, osa teoksesta (osa 11/11), 91 x 122 cm, öljy mdf-levylle, Katja Tukiainen 1999.

Työhuoneen suojasta vien maalaukseni esille, ja kaikivoipa taiteilijuus haurastuu pois. Asetan maalaukseni alttiiksi tulkinnoille – oikeille, väärille, hyväntahtoisille, pahansuoville, analyttisille, kekseliäille. Moni katsoja ajattelee, että tässä eräs nainen kertoo maalauksissaan siitä ja siitä; joku sanoo, että varmastikin hänelle on tehty abortti virkkukoukulla (ei, minulle ei ole tehty aborttia millään välineellä) ymmärtämättä, että joskus haluan sanoa maalauksillani jotakin tarkasti artikuloitua mutta useimmiten haluan vain maalata, ja sivellin vie kuvaa eteenpäin, ja tahrat johdattavat minua maalaamaan kuvia, jotka eivät symboloi minulle mitään, mitä haluaisin siinä maalaamisen hetkessä analysoida. (KUVA 28.) Ja esille laittamisen pintaan nostama herkkyyks ja hauraus näkyvät siinä, kuinka olen oppinut, mitä voin maalata, etteivät ihmiset tulkitsisi minua liian väärin. Hauraus näkyy myös siinä, että osaan sanoa, kuinka jokainen katsoja tulkitsee maalauksiani oman kokemuspäänsä mukaan. Osaan jo suhtautua siihen, etten voi kontrolloida teoksistani tehtyjä tulkintoja. Ja silti olen allekirjoittanut

teokseni ja olen niiden kertoja. Teosteni kertoja voi olla kuitenkin myös joku muu. Teosteni kertoja on joku muu.

Näyttelyni *Playground – My work is my pleasure* (2009) aikana järjestämässäni teemaseminaarissa sain ottaa vastaan tulkintoja teoskokonaisuudestani ja jouduin tarkastelemaan omaa suhdettani niihin tulkintoihin, jotka koin vääriksi. Seuraavan tutkimukseeni sisältyvän näyttelyni kohdalla päätin tarkastella ongelmaa uudelleen, mennä sitä kohden. Tässä sain paljon vetoapua Mieke Balin seminaarissani esittämistä ajatuksista. En osannut arvata, kuinka hyvin hän tulisi auttamaan minua ymmärtämään teosteni kerrontaa. Ennen kuin ymmärsin, minun täytyi kyseenalaistaa hänen teoriasensa nauravasta hiirestä.

Kai Mikkonen (2005, 199–200) on koonnut Mieke Balin määrittelemät visuaalisen kertomuksen mahdollistajat seuraavanlaiseksi listaksi: ”sarjallisen vaikutelman luominen, kerronnallisten tilanteiden ikonografisten symboleiden käyttäminen ja näyttämöllisesti edustavimman tapahtuman esittäminen”. *Playground – My work is my pleasure* -näyttelyni maalaukset kuvasivat yksittäisiä tapahtumia. Maalasin kuviksi näyttämöllisesti edustavimpia tapahtumia, maalattuja otoksia tytöistä, joilla täytin galleriatilan, ja loin tytöille näyttämön. Kertomus syntyi otoksista janamaisen jatkumon sijaan. Katsojan silmä sai vaeltaa maalausteni näyttämöllä vapaasti kuin kuvaelmassa, *tableaussa* (Rantanen 2014, 123).

Kuten olen jo maininnut, tutustuin fokalisaation käsitteeseen Mieke Balin välityksellä. Palaan nyt tapaukseen, jossa luentamme, Balin ja minun, kohdistuivat samaan teokseen Intian Mamallapuramissa. Ero Balin tulkinnan ja alkuperäisen teoksen välillä auttaa minua määrittämään rajani tarkemmin taiteeni tekijänä. Muutan mieleni siitä, onko katsoja aina oikeassa. Katsojan tulkinta voi olla taiteilijan näkökulmasta katsottuna väärä.

Bal tarkastelee Intian Mamallapuramissa sijaitsevaa suurikokoista kivireliefiä nimeltään *Arjuna's Penance* teoksessaan *Narratology* (2009, 147–149). Bal lukee reliefiä pidemmälle kuin paikalliset oppaat ja intialaiset taidehistorian kirjoittajat ja muodostaa luennassaan fokalisaation kerroksia. Pysähdyn tutkimaan sitä, miksi Bal näkee reliefissä nauravan hiiren, jota en ole löytänyt teoksen luona vieraillessani. Balin analyysi perustuu piirrettyyn kuvaan reliefistä. Bal tulkitsee piirrosta, joka kuvaa teosta ja on siten jo itsessään tulkinta alkuperäisestä. Reliefin yksityiskohtaa kuvaavan piirroksen joogaavasta miehestä, tätä matkivasta kissasta ja nauravasta hiirestä on tehnyt Fransje van Zoest, kertoo kuvateksti Balin kirjassa. Mutta kappas, Mamallapuramin kivireliefissä ei ole nauravaa hiirtä. Ei edes sateen ja tuulen kuluttamaa kohoumaa, joka olisi voinut olla Van Zoestin selällään naurava hiiri.

Bal nostaa analyysinsä kivireliefistä nimeltä *Arjuna's Penance* esimerkiksi fokalisaatiosta, jonka tasot ovat taideteoksen katsoja, teoksen kivistä joogia katsova ja imitoiva kiveen hakattu kissa ja kissaa katsova kiveen hakattu naurava hiiri. Bal tulee liittäneeksi fokalisoijan ketjuun Van Zoestin katseesta syntyneen piirroksen ja itsensä katsomassa Van Zoestin piirrosta. Syystä tai toisesta Van Zoest on piirtänyt *Arjuna's Penance* -reliefin yksityiskohdasta oman tulkintansa. Siihen hän on piirtänyt nauravan hiiren, joka on olemassa vain hänen reliefiä esittävässä piirroksessaan eikä reliefissä itsessään. Fokalisaatio tapahtuu Balin mukaan katsojan ja katsotun välissä. Vaikka Bal erehtyy luottaessaan piirroskuvaan varsinaisen teoksen sijaan, hän tulee paljastaneeksi, kuinka altis jokainen teos on erilaisille tulkinnoille, näkemille ja luennoille. (Bal 2009, 147.) Tämän ymmärtäminen on toiminut tutkimukseni mahdollistajana: tutkimukselliset sanat voi nähdä tasavertaisena työparina taiteen tekemisen kanssa.

Tilan kerronta ja hiljainen tieto

Näyttelytila on lähtökohta kerronnallisille maalausarjoileni. Tutkimusnäyttelyissäni olen tehnyt teokseni kyseisiä tiloja varten. Ajattelen tilaa kuin kolmiulotteista maalaus-pohjaa. Maalausinstallaatioiden rakentaminen on ollut askel niiden muutamien tavanomaisten näyttelyriputuksien jälkeen, joissa teosteni suhde tilaan on noudatannut tavanomaisia ja totuttuja kaavoja, tiettyä teosten katsomiskorkeutta ja etäisyyttä toisistaan.

Näyttelytila on edellytys teosten esille asettamiselle, ja haluan sen myös olevan oleellinen osa teoskokonaisuutta. Tilan vastaanottaminen tuntuu kihelmöivänä innostuksena. Ripustusvaihtoehtojen kuvittelemisen on taianomaista. Kun saan tilan haltuuni, merkitsen sen kuin eläin. Rakennan tilasta uuden maalauksilla ja seinämaalauksilla. Primitiivinen merkitseminen kietoutuu tilan luomiseen.

Stig Baumgartner kirjoittaa (2015, 118), kuinka tilakokemus valokuvatun maiseman ja koetun maiseman välillä on erilainen. Baumgartner kuvaa, kuinka näkemisen kautta saatu kokemus muodostuu katseen liikkeestä kolmiulotteisessa tilassa ja kuinka valokuvassa tila katoaa metsän, puiden ja pensaiden sulautuessa kuvan pintaan. Kolmiulotteisen tilan ja kaksiulotteisen kuvan ero on itsestään selvä ja silti kiehtova. Muistikuvani näkökokemuksistani erilaisissa maisemissa ja tiloissa ovat olleet minulle hyvin merkittäviä varhaisesta lapsuudestani saakka, siitä lukien, kun nelivuotiaana sain silmälasit ja saatoin nähdä melkein kuin muut perheeni jäsenet. Stereonäköni ei ole toimiva, ja se on lisännyt kiinnostustani tilan tarkasteluun. Pystyäkseen hahmottamaan etäisyyksiä minun täytyy olla liikkeessä tai liikuttaa päätäni. Vain dominoivan silmäni kautta

aivoihin piirtyvä kuva ei luo oikeaa vaikutelmaa tilaan sisältyvistä etäisyyksistä, mutta liike kompensoi puuttuvaa stereokuvaa. Erilaiset sisätilat ja maantieteelliset paikat esiintyvät unissani usein, kuin pääroolissa. Olen tiloissa ja maisemissa sisällä. Olen näkemäni havainnon sisäpuolella. David Hockney demonstroi Helsingin taidehallin yksityisnäyttelyssään esillä olleella haastattelufilmillä, kuinka maisemaa katsova ihminen liikuttelee päätään ja silmiään. Hän kertoo, kuinka ei onnistu kame-roilla luomaan oikeaa tilan vaikutelmaa mutta kuinka hän yksittäisessä suuressa maalauksessa tuntee pystyvänsä kuvaamaan tilakokemuksensa. (Kogi, 2012.) Tila, jota käytän alustana kulloisenkin teoskokonaisuuden esittämiselle, muuttuu osaksi teostani. Kuten Baumgartner ja Hockney minäkin tarkastelen tilaa yrittäen työskentelyni kautta saada tilan omakseni. En kuitenkaan esitä teoksissani tilahavaintoa vaan muokkaan tilaa uudeksi. Tila on jotakin, johon astutaan sisälle. Maalauksilla täyttämäni tila ei imitoi toista, olemassa olevaa tilaa, vaan se on uusi tila, teos, jonne astutaan. Tilasta tulee uusi, merkityksiltään alkuperäistä tiheämpi.

Hockney (2012), Baumgartner (2015) ja sarjakuva-teoreetikko Scott McCloud (1994, 13–14) huomioivat kukin, kuinka tilaan luodun kerronnallisuuden tutkiminen on vaikeaa pelkän visuaalisen dokumentaatioaineiston perusteella. Tilan kokeminen vaatii fyysisen läsnäolon. Tutkimukseni kirjallinen osuus kuvaa tutkimukseeni sisältyvien teoskokonaisuuksieni herättämiä kysymyksiä ja seuraavan teoskokonaisuuden antamia vastauksia. Tilapäisiin teoksiini ei ole enää pääsyä, mutta kirjallinen osa jakaa kokemukseni teosten tekemisen prosesseista, kysymyksistä ja oivalluksista. *Playground – My work is my pleasure* herätti kysymyksen siitä, kuinka maalauksintallaatiolla on mahdollista esittää määrittelytarina. Kuinka pitkälle haluan kontrolloida katsojan

vastaanottoa, tulkintaa ja analyysiä? Kuinka saada katsojasta kertoja?

Maalauksen kerronnallisuus on sidoksissa katsojan kykyyn lukea maalausta ja maalauksen kieltä. Maalauksen kielen vastaanotto voi samanaikaisesti olla maalauksen eleiden seuraamista ja kertomuksen hahmottamista. Kirjaimellisesti käsittäen maalauksen kerronnallisuuteen viittaava esittävyys syntyy teoksen tarkalleen määrittelystä taustakertomuksesta, kuten Raamatun kertomukset Giotton freskojen käsikirjoituksina. Katsojan maalauksissa näkemä kerronnallisuus voi syntyä kuitenkin myös taidemaalarin tavasta maalata esittäviä maalauksia, jotka vaikuttavat suuremman tarinan osilta tai allegoriselta poseeraukselta tietyn tilanteen keskeltä. Emma Ainalan maalauksia katsoessani olen nähnyt osia kertomuksista, jotka jatkuvat mielessäni maalauksessa kuvattua pysähtynyttä tilannetta edeltävään ja sitä seuraavaan aikaan. Vuonna 2013 istuin Ainalan kanssa Kuvataideakatemi-an näyttelysalin lattialla hänen maisterin tutkintonsa opinnäytteeseen sisältyvien maalaustensa edessä ja esitin hänelle kysymyksiä maalauksen kerronnasta. Hän kertoi maalaustensa vihjailevan eri suuntiin, erilaisiin mahdollisiin kertomuksiin ja jopa eri aikakausiin samanaikaisesti. Ainala sanoi pitävänsä siitä, että maalauksen merkitykset voivat olla monia samanaikaisesti, määrittelemättömiä. Hän ei halunnut tyhjentää maalaustensa merkitystä sanallistamalla sitä yhteen kertomukseen. (Ainala, 2013.) Maalauksen kerronnallisuus syntyy vihjeistä, esittävydestä ja tunnistettavuudesta, mutta myös Ainalan sanoin: ”Ei se ole niin, että siinä olisi yksi tietty tapa, tarina tai salaisuus, ja jos et tiedä sitä, niin maalaus ei aukene.” Ainalan teokset onnistuivat pitämään salaisuuden ja houkuttelivat tulkitsemaan – ne ottivat minut tilaansa.

Tila oli minulle kokonaisvaltainen kokemus, sekä tekijänä että katsojana. Maalauksessa on tila, johon

imeytyä, ja maalaaminen on tila, jossa olla sisällä. Ne lomittuvat. Olin nyt astunut sanallistamisen äärelle taiteilija-tutkijana, ja etsin levottomasti tapoja purkaa maalauksen kerrontaa ja tilaa sanoiksi.

Työpäiväkirja 28.5.2013

Näyttämöllisyyden kautta olin matkalla immersiiivisyyteen, sellaiseen kokemukseen, jossa katsoja voisi kokonaisvaltaisesti tulla teoksen sisälle. Voisiko katsoja kokea teokseeni imeytymisen kautta samankaltaista kokonaisuutta, jonka joskus tavoitan työskennellessäni? Immersiiivisyyden kokemus sekoittuu sekä nautintoon että itsensä olemattomaksi kokemisen tunteeseen. Kuvailen sitä alkaen nautinnosta, joka on sellainen tunne kuin odottaisin jotakin hyvää, ihanaa syötävää, lahjaa, sellainen tunne voi saapua maalatessani, sekoittaessani värejä, katsoessani maalausta, ollessani jossakin tilassa, kuunnelllessani rapinaa, tehdessäni teoskokonaisuutta. Sellainen tunne ja kokonaisvaltainen kokemus, jossa kaikki muu unohtuu ja olen vain olemassa, en unessa vaan kokonaan läsnä, osana värejä, osana tilaa, osana maalausta, paikalla kokonaisuutta. Silloin kukaan ei vaadi minulta mitään, ei yhtään sanaa, eikä yksikään liian lopulliselta tuntuva sana määrittele kokemustani, olen vain ottamatta erityisesti mitään kantaa mihinkään, olemassa aivan kokonaisuutena ja ruumiini rajoja suurempana. Olen osa sitä mitä katson. Yksikään sana ei vaadi minua sanomaan silloin kyllä tai ei. Siinä hetkessä olen, kuten olen parhaina hetkinä joogaharjoituksessa ja meditaatiossa. Saan kokemuksen olemassaolostani osana kokonaisuutta, en ole mitään ja olen kaikki. Sellainen on immersiiivisyyden kokemus parhaimmillaan, kun maailma syleilee minut osaksi itseään, vetää sisäänsä ja erillisyyteni ihmisolentona unohtuu. Teos, se kenties voi olla immersiiivinen, vetää katsojan sisäänsä.

Teoskokonaisuuksia tehdessäni pidän huolen siitä, että olen uskollinen tavoitteelleni kokonaisuutena läsnä olemisesta. Päämääräni on tehdä teoksia, joissa ehkä saavutan työskentelyn tilan, jossa tunnen katoavani, olevani osa suurempaa ja antavani joskus aavistuksen kokemuksesta myös katsojalle. Osaisinko seuraavassa teoskokonaisuudessa viedä teokseni pidemmälle, johdattaa katsojan teokseni sisäpuolelle?

Michael Polanyin akateemiseen keskusteluun 1970-luvulla tuoma käsite hiljainen tieto (*tacit knowledge*) on tuttu taiteilijoille, jotka ovat miettineet, kuinka kuvata sanallistamattomia työprosessejaan verbaalisesti. Se on tuttu tietämisen tapa kenelle tahansa, joka on pysähtynyt kuvailemaan verbaalisesti jotakin tehtävää, jota ei yleensä pureta sanoiksi. Mitä arkisin asia, kuten leivän leikkaaminen, voi toimia sanattoman tietämisen esimerkkinä (Polanyi, 2009). Sanaton tietäminen ja sanaton kieli ovat näkemykseni mukaan saman asian kaksi eri puolta, toinen mahdollistaa toisen. Sanaton tietäminen neuvoo minua paitsi rakentamaan maalauspuhujani, sekoittamaan oikean värisävyn ja kuljettamaan sivellintä kankaalla, myös valitsemaan kuva-aiheeni. Sanaton kieli välittää viestiä minun ja teokseni välillä. Kun katson kankaalle jättämäni jälkeä, en pue sitä mielessäni tunnetun kielen sanoiksi. Tiedän silti, olenko jälkeen tyytyväinen vaiko tyytymätön. Puhuttuun kieleen siirtyminen saa minut joskus kavahtamaan maalausteni merkityksiä, kuten edellä, esimerkiksi luvun 2. alaluvussa ”Kertoja, fokalisaatio ja immersiiivisyyden taika” olen kertonut. Maalaukseni visuaalinen elementti, joka maalaukseni kielellä on näyttäytynyt minulle korkeintaan pehmeänä viittauksena tarkoittamaani suuntaan pitäen sisällään maaliaineen ja yksittäisen siveltimen jäljen kauneuden, kuulostaakin verbalisoituna iskulta pallean. Karkkitanko

purettuna merkitsemään fallossymbolia saa minut ymmälleen (nimeämätön seminaarikeskustelija 2009).

Ateljeella työskennellessäni käyn päivittäin läpi työvaiheita, joista suurin osa ei vaadi niiden muuttamista verbaalisiksi. Osan maalauksen tekemiseen tarvittavista työvaiheista olen oppinut katsomalla ja kuuntelemalla. Opettaja on näyttänyt minulle kankaan pingottamisen työvaiheet, minkä jälkeen olen päässyt opettelemaan niitä käytännössä. Opetus ei olisi johtanut minua mihinkään, ellen olisi voinut harjoittaa oppimaani käytännössä. Jotkin toiset asiat olen oppinut pelkästään kokeilemalla, etsimällä omaa tapaani tehdä. Osan tiedosta, jota käytän taiteilijan työssäni, olen oppinut sanojen avustuksella, mutta kaiken käsien taitoa vaativan olen oppinut vasta saatuani kokeilla ja tehdä. Pelkästään sanojen kautta en ole oppinut taiteen tekemisestä kenties mitään. Käsityötä vastaavien työvaiheiden opettelusta käy esimerkkinä vuosia sitten puhumani puhelu. Olin 1990-luvulla opiskeluaikani pingottanut maalaukankaita. Sen jälkeen, melkein vuosikymmenen, olin maalannut ainoastaan puu- ja puukuitulevyille. 2000-luvun alussa ennen älypuhelimien aikaa aloin eräänä päivänä epäillä kankaan pingotustaitojeni kadonneen, nurkkien laskosten tekemisen taidon hävinneen. Soitin puhelun taidemaalarikollegalleni Tiina Maliselle. Tiina selvitti minulle puhelimessa maalaukankaan kulmien laskostamisen työvaiheet. Puhelun päätteeksi Tiina sanoi, että kovin vaikea asiaa on puhelimessa selittää näyttämättä sitä käytännössä. Hän sanoi, että kokeile nyt vain. Minä kokeilin ja onnistuin – muistin, kuinka sormet taittelevat napakat käänteet.

Työpäivä keskeneräisessä näyttelytilassa kuluu lumovimmillaan kuten aika ateljeella. Keskeneräisessä näyttelytilassa keskityn ripustuksen sommitteluun. Tila on kuin tyhjä, houkutteleva kangas, ja siihen uppoutuminen vaatii tilaa ilman sanoja. Työ vaatii tilaa kokeilla, kuvitella,

nähdä silmissään jotakin, joka ei vielä ole paikoillaan, ja hiljaisuutta omien ajatuksiensa kuulemiseen. Ateljeella sanon joskus piirustuspyötyänsä ääressä työskentelevälle miehelleni, että nyt en voi puhua. Niin sanoessani en tee rutiininomaista tehtävää, joka sallisi minun irtautua hiljaisuudesta. Teen silloin jotakin ei-kielelliseen ajatteluun keskittymistä vaativaa toimenpidettä, maalaan ehkä hankalaa kohtaa maalauksessa. Voi olla, että maalaan haukottelevan tytön kämmentä ja sormia sellaisella intensiteetillä, etten voi samalla kuunnella tai puhua. Vedon kankaalla on näytettävä kevyeltä ja luontevalta, vaikka sen hakemiseen menisi kauan, vaikka maalia täytyisi pyyhkiä pois ja aina aloittaa uudelleen. Kokeilen ehkä, kuinka saisin tytön pohkeen kaaren linjan maalattua yhdellä vedolla kohdalleen. Ratkaisen ongelmaa tekemisen kautta. Näyttelytilassa olen usein samanlaisen ajattelun vallassa, vaikka ongelmat eivät koske maalin siirtämistä siveltimestä kankaan oikeaan kohtaan, vaan elementtien asetelua tilaan. En mielelläni sano museomestareille, että odottakaas, mietin, tekisimmekö näin tai näin, vaan keskityn yksin. Sommittelen kokonaisuutta edessäni, järjestelen näkemääni mielikuvissani uudelleen, ja mieleni on sanoista tyhjä. En ajattele ääneen, koska ajatteluni äänet eivät ole sanoja. Ajattelen siinä edessä näkemääni, kokeilen mielessäni, miltä elementit näyttävät toisessa kohtaa.

Jälkeenpäin voin sanoa museomestariille, että kas, nyt näen, että tuo maalaus täytyykin siirtää takaisin. Voin sanoa miehelleni, että hetkinen, tytön punainen remmi-kenkä ei ota onnistuakseen, mutta itselleni en tietenkään sano mitään. Sellainen ajattelu tapahtuu ennen sanoja, ja se kuulostaa aivan tavanomaiselta sanoiksi puettuna.

Taiteilijoiden hiljainen tieto siirtyy joskus hiljaiseksi kommunikoinniksi. Asia on oman tutkimuksensa aihe, ei tämän, mutta niin oleellinen osa työtapaani, että ker-

ron esimerkin kahden taiteilijan yhteistyöstä. Minut ja islantilainen Sigga Björk Sigurðardóttir oli keväällä 2018 kutsuttu tekemään yhteistyönä muraalit ruotsalaisen museon näyttelytilan neljälle seinälle. Työprosessi oli pitkälle sanaton ja työprosessin kulkuun perustuva. Hiljaisuus tuotti teoskokonaisuuden.

Sigga ja minä, me tunsimme toistemme työtavat entuudestaan. Osasimme kunnioittaa hiljaisuutta, jota kumpikin meistä varjeli työskennellessään. Ensimmäisenä residenssipäivänä kohtasimme museolla ja kuljeskelimme meille annetussa tilassa. Otimme kahvilaan mukaamme Siggan luonnoskirjan ja piirsimme hetken yhdessä ja vuorotellen niin, että toinen aloitti ja toinen jatkoi. Käytimme kirjasta vain muutaman aukeaman. Halusimme pitää maalauksen prosessin avoimena suunnittelemana kaikkea etukäteen. Nousimme telineille jo samana iltana ja aloitimme työn. Työmme eteni niin, että keskityimme molemmat tiettyihin kohtiin seiniä, vaihdoin paikkaa ja jatkoimme siitä, mihin toinen oli jäänyt. Luotimme siihen, mitä teimme yhdessä, emmekä halunneet kuvitella lopputulosta valmiina emmekä sanoiksi muutettuna. Sigga käytti mustaa mustetta ja mustaa akryylimaalaa. Minä käytin neonpinkkiä mustetta, neonpinkkiä spraymaalaa ja syvänpunaista akryylimaalaa. Molemmat käytimme valkoista seinämaalaa muutaman muutoksen tekemiseen. Muutosta vaativat sellaiset kuvaelementit, jotka päätimme myöhemmin maalata piiloon, mutta joiden täytyi käydä näkyvissä maalattuina. Nuo virheet olivat ehdotuksia, kokeiluja ja tapailuja, osa kommunikointia ja ajattelua. Työskentelimme näin kaksi viikkoa, ja sanat, joita puhuimme työtämme koskien, voisi kirjoittaa kymmenelle, ehkä vain viidelle sivulle.



3. *Paradis k (Kidnap)*, 2012

Ryhmänäyttely Päin näköä,
KIASMA nykytaiteen museo, Helsinki
9.3.–9.9.2012

Teoskokonaisuus *Paradis k (Kidnap)*
Katja Tukiainen 2011–2012 (KUVAT 29 ja 32–37.)

Maalaus 1: *Hey babes, this is not fun!*

Maalaus 2: *We want to have super happy happy happy time!*

Maalaus 3: *Magic Unicorn! We kidnap you and you give us a key to happiness!*

Maalaus 4: *OK, but just because you are so cute. I love you all!*

Maalaus 5: *Now you'll give us the key or we will eat you!*

Maalaus 6: *Now we have the key, BUT where is the keyhole?*

Maalaus 7: *Here it goes.*

Maalaus 8: *Happiness is a slippery thing.*

– 8 kpl maalausta, à 300 x 300 cm, öljy

pellavalle, valosarja hehkulampuilla E27

– yksisarvisseinämaalaus ja

piirrosanimaatio

– valomainosteksti hehkulampuilla E27:

Paradis k

– näyttelytilassa kulkeva ja parveketta

kehystävä valosarja hehkulampuilla E27

Näyttelyn kuraattorit: Arja Miller, Ville

Hänninen ja Harri Römpötti

Kansainvälinen koolle kutsumani symposium

Narrative Painting in Space Kiasma-

teatterissa 4.9.2012

Janet H. Murray (2017) tarkastelee kerronnallisuuden perusominaisuuksia ja sen toimintaa erilaisten välineiden kautta. Murray kuvaa, kuinka kertomus alkaa elää ihmisen mielessä yhtä lailla hänen lukiessaan kirjaa kuin hänen istuessaan huvipuiston teemaratalaitteessa, jossa tietyn elokuvan juoni on lavastettu radan varrelle. Tarinan kokijan astetta aktiivisempaa osallistumista edellyttävä tarina syntyy esimerkiksi videopeleissä, joiden maailmassa pelaaja kuljeskelee ja suorittaa sieltä löytämiään tehtäviä. (Mt. 123, 132–135.) Lukeminen, sarjakuvat ja huvipuistot ovat innoittaneet omaa kerrontaani, mutta vahvimmin todellisuudesta irrottautumaan viekoittelevat tilat olen löytänyt usein taiteen täyttämistä paikoista.

Maalausinstallaationi *Paradis k (Kidnap)* sai lähtökohdansa Padovasta Italiasta. Lapsuuteni vierailu Padovassa *Cappella degli Scrovegnissa* oli unohtunut minulta melkein kahdeksikymmeneksi vuodeksi, aina siihen saakka, kunnes matkustin kappeliin uudelleen opiskellessani Venetsian taideakatemiassa lukuvuonna 1994–1995. Giotton freskojen ruutuihin jaettu tarinankulku kappelin seinällä yhdistettynä kaarevan katon syvän siniseen tähtitaivaaseen ja päätyseinien yksityiskohtaisiin seinämaalauksiin avautui jälleen edessäni. Freskojen kohtauksesta seuraavaan etenevät lineaariset tarinat asettuivat osaksi sisäänsä tempaavaa teoskokonaisuutta. Tähtitaivaan ylle maalatuissa soikean muotoisissa kuva-alueissa esitetyt aiheet jäivät toiseksi vaikutelmalle, jonka ne loivat taivaalla leijuvina maalauksina. Seinämaalausten ruuduista luettavia Raamatun tarinoita merkittävämmäksi muodostui kokemus olemisesta kertomuksen sisällä.

KUVA 29. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, maalausten koko ilman lamppuja 280 x 280 cm, öljy kankaalle, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Muotoilin teoskokonaisuuden otsikon lamppuista.



KUVA 30. Cappella degli Scrovegni, Padova, Italia. Kuva: Di Zairon - Opera propria, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=74705371>

KUVA 31. Scuola Grande di San Rocco, Venetsia. Kuva: Katja Tukiainen, 2019.

Työpäiväkirja 10.10.2011

En voi tietää Giotton ajatuskulkua, joka on ohjannut häntä valitsemaan maalaussarjaansa Cappella degli Scrovegnissa tietyt kuvakulmat, kertomuksen esitettävät hetket ja sommitelmat. Valitsiko Giotto kuvakertomuksen kohokohdat intuitiivisesti, koska tunsikin Raamatun kertomukset hyvin entuudestaan? Valitsiko hän tarinan tyypillisimmät kohtaukset ja tapahtumien tavallisimmat esitystavat, vai valitsiko hän toisin kuin hänen aikalais-taiteilijansa toisissa kirkkoissa ja kappeleissa? Muokkasiko hän kertomuksen kuvakäsikirjoitusta jonkun toisen kanssa? Giottoa pidettiin tuotteliaana, arvostettuna ja omaperäisenä taiteilijana, joka työskenteli ajalleen tyypillisesti tilauksesta. Vasari (1994) kertoo hänen sulauttaneen ajalle tyypilliseen kuvakieleen oman persoonallisen ilmaisunsa. Voin seurata kuvatarinan kulkua, uppoutua tilaan ja heittäytyä teokseen. Minulle taiteilija tämän teoksen takana on toissijainen, myös kertomus teoksen taustalla on toissijainen. On olemassa vain maalauksin täytetty arkkitehtoninen tila, immerssiivinen kokemukseni. En taida suhtautua taideteoksiin kuin tutkija laisinkaan, vaan kuin seikkailija, joka uppoutuu elämyksiinsä. Eikä minulle taida riittää pelkkä seikkailukaan, vaan haluan elää sen uudelleen oman tekemiseni kautta.

Katsominen, uppoutuminen ja halu tehdä itse ovat olemista taiteen kanssa. Tilakokemus tuntuu kehossani kauttaaltaan, se koostuu näkemästäni, äänimaailmasta ja tunnusta kengänpohjieni alla, kosteudesta ihollani ja vielä jostakin muusta vaikeasti määriteltävissä olevasta. Padovan Cappella degli Scrovegnissa freskot kiertävät seinää suorissa ruutujen riveissä, ja kappelin takaseinää hallitsee yksityiskohtainen maalaus viimeisestä tuomiosta. Katto on maalattu rauhoittavan siniseksi, ja sitä koristavat symmetriset tähdet ja pyöreät rintakuvat. Vaikken voi ymmärtää seinille maalattujen kertomusten kaikkia

yksityiskohtaisia merkityksiä, tuntuu tila rauhoittavalta. Kristillistä kuvastoa ja taidehistoriaa ymmärtävä katsoja löytää takaseinästä kertomuksen päätepiirteen ja tunnistaa sivuseiniltä Jeesuksen elämäntarinan pääkohtia. Seinien säännöllisiin ruutuihin maalatut freskot etenevät vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, mutta katsojana huomaan pyyhkiväni ruutuja katseellani edestakaisin tarttuen tunnistettaviin elementteihin, kuten Jeesuksen syntymätalliin eläimeen ja viimeisen ehtoollisen asetelmaan, jossa Jeesus pitää nuorinta apostoliaan Johannesta lähellään. Tilakokemus ylittää kertomuksen, joka minulle näyttää toissijaisena. Kattoon maalatussa tähtitaivaassa näyttää ajalehtivan pyöreitä muotokuvia, joiden esittämät hahmot ovat minulle vain kuvaelementtejä taianomaisessa kokonaisuudessa. Kertomuksen sisältö näyttää minulle neutraalina, itsestään selvänä aiheena Italian taidehistoriassa. Tila on se, joka saa minut lumoihinsa.

Työpäiväkirja 10.11.2019

Astuminen valoisan ja symmetrisen Padovan Cappella degli Scrovegnin freskojen ja kattomaalauksen keskelle tuntuu erilaiselta kuin käynti venetsialaisen hämärän Scuola Grande di San Roccon yläsalin maalauksen, veistosten, lyhtyjen, relieffien ja kivi-intarsialattian luomaan tilaan. Venetsian Scuola Grande di San Roccon yläsaliin astuminen saa minut vetämään henkeä. Valtava sali on hämärä, suurten lyhtyjen valaisema. Sali on ylitsepersuava Vanhan ja Uuden testamentin kohtauksia kuvaavine maalauksineen. Maalauksia on sekä salin seinillä että katossa. Maalauksen välissä seinällä on puisia veistosreliefejä, jotka nousevat esiin tummista puupaneeleista. Salin lattian värikkäät kivi-intarsiat muodostavat geometrisiä muotoja, tähtiä ja kompassikuvioita, joiden lomaan on tehty samalla tekniikalla liljoja ja kasviornamenteja. Salissa on muutama ihminen istumassa hiljaa seinän viertä kierte-

vällä tuolirivistöllä. Padovan Cappella degli Scrovegnissa turistit saavat ainoastaan seisten katsella ympärilleen pienessä tilassa oppaan ohjauksessa. Scuola Grande di San Rocco kävijä saa sen sijaan kulkea rauhassa ja istua aikansa kenenkään valvomatta. Salissa istuminen ja kuljeskelu tuntuu intiimiltä ja pökerryttävältä. Tila on suuri ja nähtävää on niin paljon, että antaudun tilakokemukselle heti löydettyäni sen yhden maalauksen, jota tulinkin etsimään. Tilakokemukselle antautumisella tarkoitan läsnäoloa tilan ehdoilla, kuvien lukusuunnan unohtamista, eksymistä tunnelmaan ja yksityiskohtien merkityksiin. Kokemuksen maagisuutta ja lapsuuden leikkeihin palaamisen tunnetta lisäävät salin perällä pitkälle pöydälle huolellisesti asetellut naistenlehden kokoiset käsipelit, joita katsojat saavat ottaa avukseen tutustuessaan salin kattomaalauksiin. Lapsena leikin peilikävelyä kotona äidin kampausspeilin kanssa. Se tuntui siltä kuin kävelisi katossa, lampun johtojen kasvaessa pontevasti ylöspäin ja kupujen ollessa muhkeita sieniä. Jollet ole koskaan kokeillut, kokeile. Scuola Grande di San Roccon yläsalissa tuntuu kuin kävelisin katon maalauksen päällä. Hyökyaallon kaltaisen visuaalisen vyöryn jälkeen voin keskittyä yksityiskohtiin, kuin aallon vetäytyttyä tarkastelin hiekalle jääneitä simpukoita. Kokemukseni näissä tiloissa ovat kompassini, ajatukseni kokonaisuudesta, jotka kertovat, ensin vyöryvät, sitten jäävät hiekalle kuin simpukat. Ehkä avautuvat.

Kerronnallisen maalauksen ja tilan suhteen ydin tulee esille edellä kuvailemiini kahden teoskokonaisuuden luonteessa. Tilan tapa ottaa katsoja syleilyynsä niin voimallisesti, että huomion pitäminen yhdessä maalauksessa tulee vaikeaksi, on se voima, jota ajan takaa katsojana ja tekijänä. Sellaiseen tilaan tahdon heittäytyä ja sellaisen tehdä. Kiasman *Paradis k (Kidnap)* oli tutkimuksessani se kohta, jossa tutkimukseni draaman kaari nousi lähim-

mäs päämäärääni, vallan antamista luomalleni tilalle. Luotan tilan voiman edessä siihen, että katsoja nauttii ainakin palan kertomusta tai joskus sen jopa kokonaan. Tärkeimpänä kokemuksena pidän silti tilaan uppoutumista, tilan tuntumista kehossa ja aisteissa. Teoksessani *Paradis k (Kidnap)* tila kertoi samaa tarinaa kuin maalausteni kuvatarina. Katsojan tehtäväksi jäi valita, kuinka yksityiskohtaisesti hän teokseeni syventyi.

Kertasin *Paradis k (Kidnap)* -teosta suunnitellessani Padovan kappelin vaikutusta itseeni. Päättyneiden kokonaisvaltaisten maalausten ja sivuseinien tarinallisten kuvaruutuihin jaettujen kertomusten lisäksi Padovan kappelissa vallan ottaa katon sininen taivas. Sinisellä taivaankaarella ajalehtivät soikeat maalaukset luovat vaikutelman kokonaisesta maailmasta, johon voi astua sisälle. Kappelin maailma on irrallaan todellisuuden rajoituksista. Soikeat yksityiskohtaiset maalaukset näyttävät leijailevan hitaasti kuin pilvet. Paikkaan liittyvien uniени sekoittuminen muistoihini tekee tilasta minun.

Valmis teos ja vaaralliset tytöt

Työpäiväkirja 24.3.2012

Kuljen Kiasman toisen kerroksen Postitalon puoleisesta aulasta Studio K:n suuntaan, siihen korkeaan kuutiomaiseen huoneeseen, josta näkyisi Mannerheimin patsas lasiseinän takaa, ellei lasiseinää olisi nyt tarkoituksella sisäpuolelta peitetty. Ennen kuin pääsen oviaukosta sisään, näen vaaleanpunaisen valonkajon, joka tulee ulos tilasta käytävän lattialle. Kävelen sisälle teokseeni, ja vaaleanpunainen valo ja väri ovat ensimmäinen asia, jota havainnoin. Muistan, kuinka joku sanoi minulle, että teokseni vaaleanpunaisista lampuista tulee mieleen bordelli. Yksi

näyttelyvieraista kysyi minulta, onko maalaussarjassani kyse seksistä. Ei, teoksessani on kyse tytöistä, jotka ajavat takaa onnellisuutta, ottavat kiinni yksisarvisen ja päästävät sen karkuun samaan tapaan kuin onnellisuudella on tapana livetä sitä tavoittelevan käsistä. Teosteni tytöissä on kyse sankareista, jotka seikkailevat, ovat herkkiä ja hurjia. Tytöistä, jotka yrittävät kesyttää yksisarvisen, joka symboloi maagista maailmaa, tietäjää ja populaarikulttuuria. Tytöt ovat samaan aikaan kuin viattomia neitoja keskiaikaisesta seinävaatteesta Pariisissa sekä tavallisia tyttöjä, joiden seksuaalisuus ei kuulu ulkopuolisille. Maalaukset ovat suurempia kuin työhuoneeni ovi, ja seinään maalamani yksisarvinen on melkein kahdeksan metriä korkea, ja sen sarvi varmasti symboloi jollekulle miehen sukupuolielintä, vaikka kukaan ei ole sitä vielä ehtinyt sanoa.

Rakensin tutkimukseeni sisältyvän teoskokonaisuuden Nykytaiteen museo Kiasmaan, kuvataiteen ja sarjakuvan kerrontaa yhdistävään ryhmänäyttelyyn *Päin Näköä*. Korkea kuutiomainen Studio K on näyttelytila, jota voi katsella myös ylhäältä päin pieneltä parvekkeelta. Studio K:n suuri ikkunaseinä avautuu ulos kohti Mannerheimin patsasta. Saadessani kutsun osallistua näyttelyyn, melkein kolme vuotta ennen näyttelyn toteutumista, ryhdyin suunnittelemaan teosta, jossa kerronnallisuus, maalaus ja tilallisuus toimisivat yhdessä ja vastaisivat kysymyksiini, joita *Playground – My work is my pleasure* -näyttelyni oli herättänyt. Suunnittelu- ja työskentelyaikaa ennen ripustusvaihetta oli tilan varmistuttua vuoden verran, ripustusaikaa kaksi viikkoa. Suunnittelu- vaiheessa kävimme läpi muutamia erilaisia vaihtoehtoja sekä tilajaon että lopullisten teosten osalta. Jaoin tilan sarjakuvataiteilijapuoisoni Matti Hagelbergin kanssa horisontaalisesti yläosaan ja alaosaan 150 senttimetrin korkeudelta. Lopullisessa ripustuksessa ikkunaseinä



KUVA 32. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, maalausten koko ilman lampuja 280 x 280 cm, öljy kankaalle, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Maalasin polttimot valkoisiksi ja vaaleanpunaisiksi, ja ruuvasin valonauhat kiinni maalausten reunoihin.



KUVA 33. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, maalausten koko ilman lamppuja 280 x 280 cm, öljy kankaalle, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Tein teostani varten yksisarvisen silmiä kuvaavan piirrosanimaation. Projisoin piirrosanimaation seinämaalaukseni päälle, yksisarvisen kasvoille. Staattinen muraali heräsi eloon ja yksisarvinen iski katsojalle silmää.



KUVA 34. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, maalausten koko ilman lamppuja 280 x 280 cm, öljy kankaalle, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Kuvan alareunassa näkyy oviaukko, joka johtaa seuraavaan näyttelysaliin.



KUVA 35. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, maalausten koko ilman lamppuja 280 x 280 cm, öljy kankaalle, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Kuvan alareunassa näkyy 150 senttimetrin korkeudelle maalattu vaalean ja tumman alueen raja, jonka alapuolelle on ripustettu Matti Hagelbergin teossarja katsojan keskimääräisen katseen korkeudelle.



KUVA 36. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, maalausten koko ilman lamppuja 280 x 280 cm, öljy kankaalle, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Kiasman Studio K:hon avautuu parveke museon ylemmästä kerroksesta. Sidoin parvekkeen valonauhalla osaksi teostani.



KUVA 37. *Paradis k (Kidnap)*, osa teoksesta, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, maalausten koko ilman lamppuja 280 x 280 cm, öljy kankaalle, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Ripustin teoskokonaisuuden viimeisen maalausruudun Studio K:n Postitalon puoleisen oviaukon vierelle. Seuraavalla seinällä kertomus alkoi alusta. Kertomuksen loppu yhdistyi sen alkuun. Vaikken rakentanut tilaan suunnittelemani karusellia, oli lukutapa kehämäinen, pyörivä.

peitettiin niin, että tilan kuutiomainen eheys korostui. *Paradis k (Kidnap)* -teokseni kehittäelyprosessi, erilaiset vaihtoehdot korkean tilan jakamiseen ja teoksen lopullinen valmistaminen erosivat yksityisnäyttelyn tekemisestä. Onnistuneen tilanjakamisen seurauksena meidän molempien taiteilijoiden teokset toimivat omissa illusorisissa tiloissaan, erillisinä samassa näyttelyhuoneessa. Hagelbergin teos muodosti oman kokonaisuutensa kuin tilan kivijalkana. Ryhmänäyttelyssä kulkeva yleisö oli jo aiemmissa huoneissa tottunut ajatukseen useasta tekijästä yhteisissä tiloissa. Näyttelyhuoneemme tilajakona toiminut horisontaalinen raja, tumma alamaailma ja valoisa yläosa rajasivat teoksemme erilleen. Vaikutelmaa edistivät värimaailmojen valinnat, jotka toistivat teoskokonaisuuksissa esiintyviä värejä. Hagelbergin mustavalkoiset sarjakuvaoriginaalit, kehystettyinä yksittäin, muodostivat seitsemänkymmenen kappaleen rytmikkään teosriivin tilan neljälle seinälle horisontaalisen rajan alle.

Paradis k (Kidnap) -teokseni lineaarinen tarina kulki kahdeksasta suuresta öljymaalauksesta toiseen neljällä seinällä näyttelytilan ympäri. Kehystin maalaukset vaaleanpunaisiksi ja valkoisiksi maalaamillani hehkulampuilla. Muotoilin lamppuista teossarjan aloitusseinälle myös teoksen nimen, *Paradis k*. Tilan kakkosseinälle, osin maalausteni taakse, maalasin noin kahdeksan metriä korkean yksisarvisen. Seinän takana ulkona aukiolla seisoivat Mannerheimin ratsastajapatsas. Patsas ei näkynyt yleisölle, mutta sen näkymätön läsnäolo oli vaikuttanut teokseni suunnitteluun. *Neito ja yksisarvinen* Pariisin kansallisessa keskiäikämuseossa Clunyssa ja Mannerheimin ratsastajapatsas Kiasman ikkunan takana kaikuivat teoskokonaisuuteni taustalla. Maalasin yksisarvisen ikkunaseinän peittäväälle väliaikaiselle seinälle. Takajaloilleen nousseena sen sarvi ylettyi katonrajaan. Yksisarvisen hahmo toimi maalaussarjassani tyttöjen

dramaturgisena vastavoimana. Sen liikkuvia silmiä varten tein piirrosanimaation, jonka projisoitin seinämaalauksen päälle. Yksisarvinen iski silmää katsojalle. Olin kokeillut maalauksen ja liikkuvan kuvan yhdistämistä yhdeksi teokseksi keväällä 2008 Kuvataideakatemian maalauksen maisteriryhmän näyttelyssämme Kuvataideakatemian Fafa-galleriassa. Projisoitin tuolloinkin maalaukseni päälle piirrosanimaationi. Maalaukseni (*Minkä väriset*, 200 x 150 cm, öljy kankaalle ja animaatioprojisointi, Katja Tukiainen 2008) kuvasi kahta hahmoa huoneessa, jonka seinällä näkyi maalaus, joka projisoinnin avulla heräsi eloon. Olin tehnyt animaation liikkeestä hitaan, jotta pikaisella vilkaisulla maalaus ei eronnut tavanomaisesta. Vasta vilkaisua pidempi katse paljasti katsojalle maalauksen soluttautuneen liikkeen. Esimerkiksi Santeri Tuori on käyttänyt vastaavan kaltaista tapaa yhdistämällä valokuvateoksiinsa videokuvaa ja luonut näin liikkumattoman ja liikkuvan kuvan hybridin (Rantanen, 2014, 109). *Paradis k (Kidnap)* -teoksessani yhdistin animaation seinämaalaukseeni korostaakseni yksisarvishahmon luonnetta tarumaisena olentona. Tämä oli tarina, jonka tarkoitus oli olla paitsi maaliainetta kankaalla ja seinällä, myös taianomainen sisäänsä kutsuva kertomus.

Paradis k (Kidnap) -teoksen kertomus kulki Kiasman kakkoskerroksen Studio K -näyttelytilassa vasemmalta oikealle alkaen Postitalon suuntaan johtavan oviaukon oikealta puolelta. Oviaukosta tarkasteltuna tarinan aloitusmaalauksen näkyi katsojan näkökentän vasemmassa ylänurkassa. Tavoittelin aloituspisteellä länsimaisen lukusuunnan logiikkaa, jolla katsomme lehden tai kirjan aukeamaa lukiessamme vasemmalta oikealle. Pieneltä ylemmän kerroksen sisäparvekkeelta kokonaisuutta katsottaessa tarinan alkupiste näkyi edelleen vasemmalla seinällä. Parvekkeelta ei ollut mahdollista nähdä teoskokonaisuuden kahta viimeistä maalausruutua, katsoja ei siis

voinut nähdä koko tarinaa. Parvekkeella seisova katsoja näki sen sijaan vastapäiseen seinään maalatun suuren yksisarvisen sen oman katseen korkeudelta, silmästä silmään. Hän näki myös osan kertomuksesta. Kertomuksen suuntaa ohjasivat edellä mainitsemiä ominaisuuksien lisäksi maalauksiin sisältyneet tekstit, tyttöjen ja yksisarvisen vuorosanat. Teos toimi lineaarisen ja simultaanin kuvakerronnan vuorovaikutuksen ansiosta. Vaaleanpunaiseen väri- ja valomailmaan astuttuaan katsoja saattoi syventyä tarinaan. Kokemukseni *Cappella degli Scrovegnista* oli nyt edessäni omana versionani. En yrittänyt jäljitellä Giotton teosta vaan kokemustani sen sisällä.

Kuvaan teoskokonaisuudessa *Paradis k (Kidnap)* tytöt ryhmänä. Näitä tyttöjä ei voi erottaa toisistaan ulkonäön perusteella. Heillä ei ole erottavia piirteitä, vaan jokainen tyttö voi olla toinen, hänen vieressään seisova. He ovat yhteisellä asialla ja he ovat pukeutuneet tyttöunivormuihin. Vaatteet ovat selvästi tyttömäiset mutta sellaiset, joissa on helppo urheilla. Matalat kengät ja vekkihameet eivät haittaa liikkumista. Hiukset ovat hyssyköillä kahden puolen päätä. Tytöt ovat toimijoita. Maalauksissa tytöt ovat objekti, jota katsotaan, mutta kertomuksessa he ovat toimiva subjekti. He kaappaavat yksisarvisen.

Neljä vuotta myöhemmin, taiteilijakuraattori Saskia Gullstrand (2016) saapuu työhuoneelleni Kaapelitehtaalte ja haluaa keskustella teoksestani. Hän kertoo, kuinka hän koki Kiasmassa esillä olleen teokseni tytöt vaaralliseksi. Gullstrand kertoo pelänneensä, että kertomukseni tytöt ylittävät tietyn rajan ja tekevät yksisarviselle paha, mutta jatkaa kertomalla pitävänsä siitä, kuinka teokseni paljastaa suloisen tyttöyden synkemmän puolen. Vastaan hänelle kertomalla, että teosteni tytöillä on tietty eettinen raja, jota he eivät ylitä, vaikka sanonkin, että he voivat tehdä mitä vain. Minusta tuntuu samaan aikaan sekä kiehtovalta että kauhistuttavalta, kun Gullstrand kertoo

tunteneensa tarinaa katsoessaan pelkoa siitä, mihin kertomus johtaa. Katsojalle teosteni tytöt voivat näyttäytyä vaarallisina. Vaaran tunne syntyy viattoman tyttömäisen ensivaikutelman yhdistyessä toimintaan ja etenevään kertomukseen (Gullstrand 2017).

Gullstrand pitää uutta luovana sitä kerrontaa, jonka olen vuosien kuluessa kehittänyt yhdistämällä maalauksen ja sarjakuvan kerrontatapoja toisiinsa muodostaen immersivisiä teoskokonaisuuksia (Gullstrand 2017). Useat maalauksissani käyttämäni kerronnan tavat ovat käytössä sarjakuvakerronnassa, ja taiteen historiasta löytyy lukuisia esimerkkejä kuvakerronnasta, jossa sarjallinen ja simultaani kerronta toimivat yhdessä. *Neito ja yksisarvinen* -kuvakudos Clunyn museossa Pariisissa, *Arjuna's Penance* kallioreliefi Mamallapuramissa Intiassa, *Scuola Grande di San Roccon* pääsali Venetsiassa ja Giotton freskot *Cappella degli Scrovegnissa* Padovassa toimivat kaikki innoittajina teossarjalleni. Luetteleman innoittajat ovat teoksia tilassa. Ne ovat kuvakudoksia, kallioreliefi, maalauksia ja freskoja, joiden lähtökohtana ensimmäistä lukuun ottamatta ovat uskonnolliset kertomukset.

Neito ja yksisarvinen -kuvakudosta pidetään allegoriana maallisille nautinnoille, aisteille ja rakkaudelle. Näiden teosten kertomuksellisuus ja immersivisyys ovat kiinnostukseni kohteet tarinoiden alkuperäisen merkityksen jäädessä usein toissijaiseksi. Vaikka tiedän teosten viittaavan tarkoituksellisesti joihinkin asioihin, joita en itse tunnista tulkitessani teoksia omasta ajastani käsin, pystyn silti luottamaan omien kokemusteni luomiin merkityksiin. Merkitykset voivat olla monia ja jopa ristiriitaisia häiritsemättä silti uppoutumistani teokseen. Koen teokset immersivisinä, kun ne ottavat minut sisälle todellisuuteensa. Teosten taianomainen todellisuus on kuitenkin minun tulkinnoistani syntynyt, ei kirjaimellisesti se alkuperäinen, meille osin tuntematon symboli-



KUVA 38. *Paradis k (Kidnap)*, lähikuva maalauksesta *Now we have the key, BUT where is the keyhole?*, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).

lien kautta kerrottu tarina, jonka teosten aikalaiset ovat osanneet kuvista lukea. Teoskokonaisuudet toimivat ”uppouttavina” silti juuri tarinan ja tilallisuuden kautta. Tila ottaa minut sisäänsä, ja kertomukseen vihjaavat elementit antavat minun tuntea olevani osa tarinaa. Minä tuon kuvaan mukaan kaunokirjoituksella kommunikoi- vat vaaralliset tytöt. (KUVA 38.)

Lineaarinen ja simultaaninen kerronta yhteydessä vitaalisuuteen ja fokalisaatioon

Tarkasteltuani kysymyksiäni maalauksen kerronnasta ensin taiteellisen työskentelyni kautta ja kuvattuani sitten työskentelyprosessiani sanallisesti alan tapailla sanojani suhteessa teoksiani koskettavaan teoriaan. Osa maalauksen kerrontaan liittyvistä huomioistani tulee esille vasta luvun 5 alaluvussa ”Oivalluksia kerronnasta”. Olen edellä käyttänyt sanaa uppoutuminen kuvaamaan eläytymistäni taideteokseen ja kuvannut teoksen ”uppouttavaa” ominaisuutta adjektiivilla immersiiivinen. Syvennyn näihin määreisiin edempänä alaluvussa ”Tila ja uppoutuminen”. Kerronnallisuutta pelien immersiiivisessä virtuaalimaailmassa ovat tarkastelleet esimerkiksi Marie-Laure Ryan (2018) ja Janet H. Murray (2017), ja palaan siihen edempänä, kun taas esimerkiksi David Herman (2002) keskittyy kerronnallisten elementtien tarkasteluun kirjallisuudessa. Tässä luvussa sanoiksi purkamisen oppainani maalausteni kerronnan analysoinnissa toimivat Kai Mikkonen, Tarja Pitkänen-Walter, Scott McCloud ja Mieke Bal. Kuvaan seuraavassa, miten *Paradis k (Kidnap)* -teos vei ajatuksiani lineaarisesta ja simultaanista kerronnasta eteenpäin.

Käytän lineaarisen kerronnan käsitettä kuvaamaan kerrontaa, joka etenee tapahtumasta toiseen, kuvasta seuraavaan ja vasemmalta oikealle. Simultaanin kerronnan käsitettä käytän kuvaamaan teoksen kokonaisvaltaista vastaanottoa, niin teoskokonaisuuden kuin yhden kokonaisen maalauksenkin saapumista katsojan näkökenttään. Teoksen simultaani eli yhtäaikainen vastaanotto tapahtuu ennen teoksen analyttistä lukemista. Teoksen simultaani hyöky näyttäytyy minulle kerronnan tapana lineaarisen kerronnan rinnalla. Kai Mikkonen kuvaa kirjassaan *Kuva ja sana*, kuinka maalauksen vastaanottaminen on kielen läpäisemää toimintaa. Hänen mukaansa maalauksen katsomiseen, ymmärtämiseen ja kokemiseen vaikuttavat maalauksen aihe, nimi ja siihen liittyvien taustaselvitysten lukeminen. Mikkonen kuvailee, kuinka maalauksia ympäröi eräänlainen kommenttien sädekehä, joka määrittelee katsojan luennan. (Mikkonen 2005, s. 181.) Tutkimuksessani teoskokonaisuuden ja maalauksen kerronta alkaa kuitenkin aiemmin, ennen kielen astumista mukaan.

Työskentelyni merkitysten kuvaaminen pelkän kielellisen ajattelun läpäisemänä toimintana ei riitä minulle. Kerronnan purkaminen kielelliseksi teoriaksi toimii työkaluna, kun pysähdyn teokseni kerronnan ongelmakohtaan teoksen tekovaiheesta tai kun analysoin teoksiani jälkikäteen. Kerronnan mekaaninen tarkastelu toimii silloin, kun sanaton tietäminen ei johda työtäni eteenpäin. Kerronnan kaavamainen purkaminen osiksi toimii kuin ulkopuolisen ei-emotionaalinen katse. Teosten sanallistaminen on tarpeellista paitsi omassa analyttisessä työssäni, myös teosten vastaanoton kokemusten jakamisessa. Tarvitsen sekä intuitiivisen että analyttisen, sekä sanattoman että kielellisen läsnäolonni tehdäkseeni taiteellista työtäni ja tutkimustani, kumpikaan ei sulje pois toistaan.

Avatessani kuvataiteellista työtäni kielelliseen muotoon olen oppinut näkemään, kuinka maalausteni kerron-

ta toimii sarjakuvalla tyypillisen lineaarisen kerronnan yhdistyessä teosten simultaaniin vastaanottamiseen. Teoskokonaisuus avautuu katsojalle väreinä, valoina, muutoina sekä moniaistisina havaintoina. Hänellä on valta katsoa. Katsomisen kokemukseen yhdistyy miellelyhtymiä ja muistikuvia, osittain tiedostamattomia. Kirjoitan katseen ja vallan suhteesta alaluvussa ”Tila ja valta”.

Voin analysoida maalausteni jokaisen yksityiskohdan, kirjaimen ja siveltimenvedon, ja silti syy siihen, että maalaan, on juuri maalauksen kielen avoimuus ja herkkyyt. Tarja Pitkänen-Walter (2020a, 2020b, 2020c) kertoo maalaustensa ajavansa takaa jotakin lähes tuntematonta, kuin lumoavaa tuoksua, jotakin haurasta ja hienovaraista, ja samalla olevansa tietoinen työstään. Pelkkä tietoisuus ei riitä, vaan samalla on oltava avoinna tiedostamattomalle ja arvaamattomalle. Maalauksen hurmaus ja vitaalisuus syntyvät juuri tunteesta, jossa maalaus kuin ohjaa itse itseään eteenpäin suuntaan, jota taiteilija itse ei olisi osannut osoittaa. Pitkänen-Walter kuvaa, kuinka maalauksen syntymisen prosessi ei noudata sanallisen kielen logiikkaa. Maalauksessa ei ole kielellistä kahtiajakoa, kuten kyllä ja ei, jotka sulkevat toisensa pois. Maalauksessa kyllä ja ei voivat olla olemassa samanaikaisesti. Huolimatta taiteilijan tietoisista päämääristä ja loogisesta suunnittelusta myös maalausmateriaalit käyttäytyvät oman logiikkansa mukaan, Pitkänen-Walter kuvaa. Juuri maalausprosessin kiehtova ennalta arvaamattomuus ja kerronnallisenkin maalauksen avoimuus tulkinnoille on syy kiintymykseeni välineeseen, kerronnalliseen maalaukseen tilassa. Liittämällä maalaukseeni tekstiä nostan teoskokonaisuuden hiukan lähemmäs pintaa tiedostamattoman syvyydestä pitäen silti huolta siitä, että myös teoksiin sisällyttämäni teksti on monitulkintainen.

Kai Mikkonen (2005) kertoo, kuinka sarjakuvassa kuvan ja sanan yhteistyö luovat tarinan rakenteen

toisistaan erottamattomina elementteinä. Hän analysoi kuvakertomuksia ja sarjakuvia, joissa kuva ja sana vievät yhdessä tarinaa eteenpäin. Kuvien, tai vaihtoehtoisesti sanojen, puuttuminen jättäisi kerronnan vajaaksi teoksissa, joissa kuva ja sana täydentävät toisiaan. *Paradis k (Kidnap)* -teoskokonaisuuteen sisältyvässä maalaussarjassani käytin kuvaa ja sanaa yhdessä. Jos olisin poistanut teoksesta jommankumman, kertomus olisi muuttunut käsittämättömäksi. Antaakseni katsojalle mahdollisuuden erilaisiin tulkintoihin upotin lineaarisen maalaussarjani tilaan valojen, seinämaalauksen ja yksisarvisen kanssa. Kertomuksen alkupiste oli löydettävissä teoskyltin avulla salin vasemmasta nurkasta, mutta maalaussarjaa saattoi ryhtyä lukemaan useasta kohdasta, koska se kiersi salin seiniä kehässä ilman selvää sommittelullista alkupistettä. Kaksijakoisuus teoksen simultaanin ja lineaarisen luentatavan välillä tuntui toteutuneen.

Scott McCloudin (1994) sarjakuvakerronnan analyysi tarkentaa katseensa jokaisen kuvaruudun väliin ja paljastaa, kuinka kertomus ei elä ruuduissa vaan siirtymissä niiden välillä, kun lukijan mielikuvitus rakentaa ruuduista kokonaisen kertomuksen. McCloud analysoi siirtymiä ruutujen välillä ja muodostaa niistä kuusi erilaista kategoriaa. Hän luokittelee ja erottelee siirtymät toisistaan tarkastelemalla kahden ruudun välillä tapahtuvan kerronnallisen hypäyksen mittaa, näkökulman ja kuvakulman muutosta. Hänen luokittelunsa kuusi erilaista siirtymäkategoriala ruutujen välillä ovat: ”1. hetkestä hetkeen, 2. toiminnasta toimintaan, 3. kohteesta kohteeseen, 4. kohtauksesta kohtaukseen, 5. näkökulmasta näkökulmaan – ja lopulta kategoria 6.: ei seuraussuhdetta.” Silloinkin, kun sarjakuvan vierekkäisten ruutujen välille ei ole luotu loogista seuraavuutta, seuraussuhdetta odottava lukija näkee ruutujen välillä kertomuksen. (McCloud 1994, 60–93.) Odotus ruutujen



KUVA 39. *Hey babes, this is not fun!* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).



KUVA 40. *We want to have super happy happy happy time!* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).



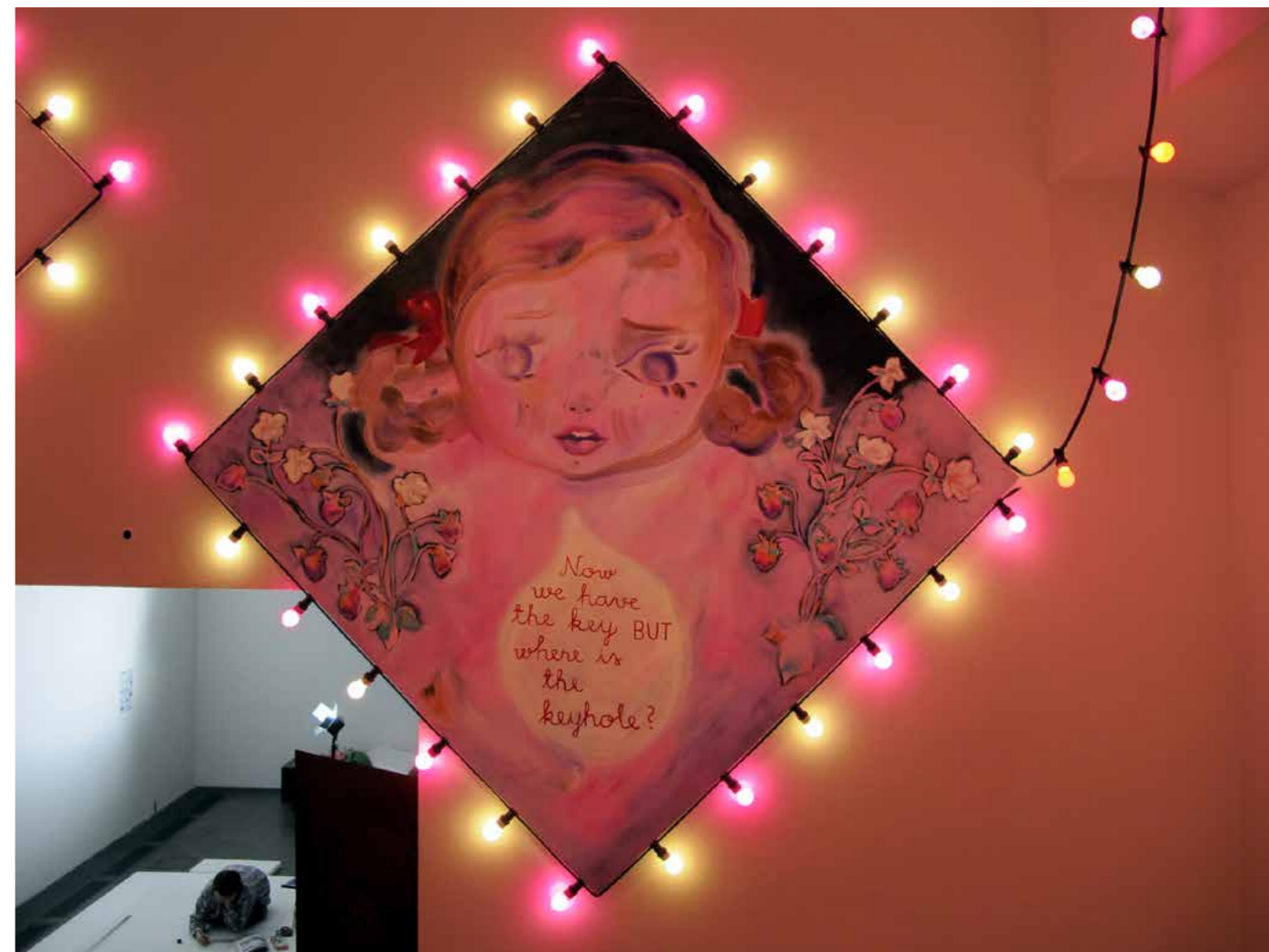
KUVA 41. *Magic Unicorn! We kidnap you and you give us the key to happiness!* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).



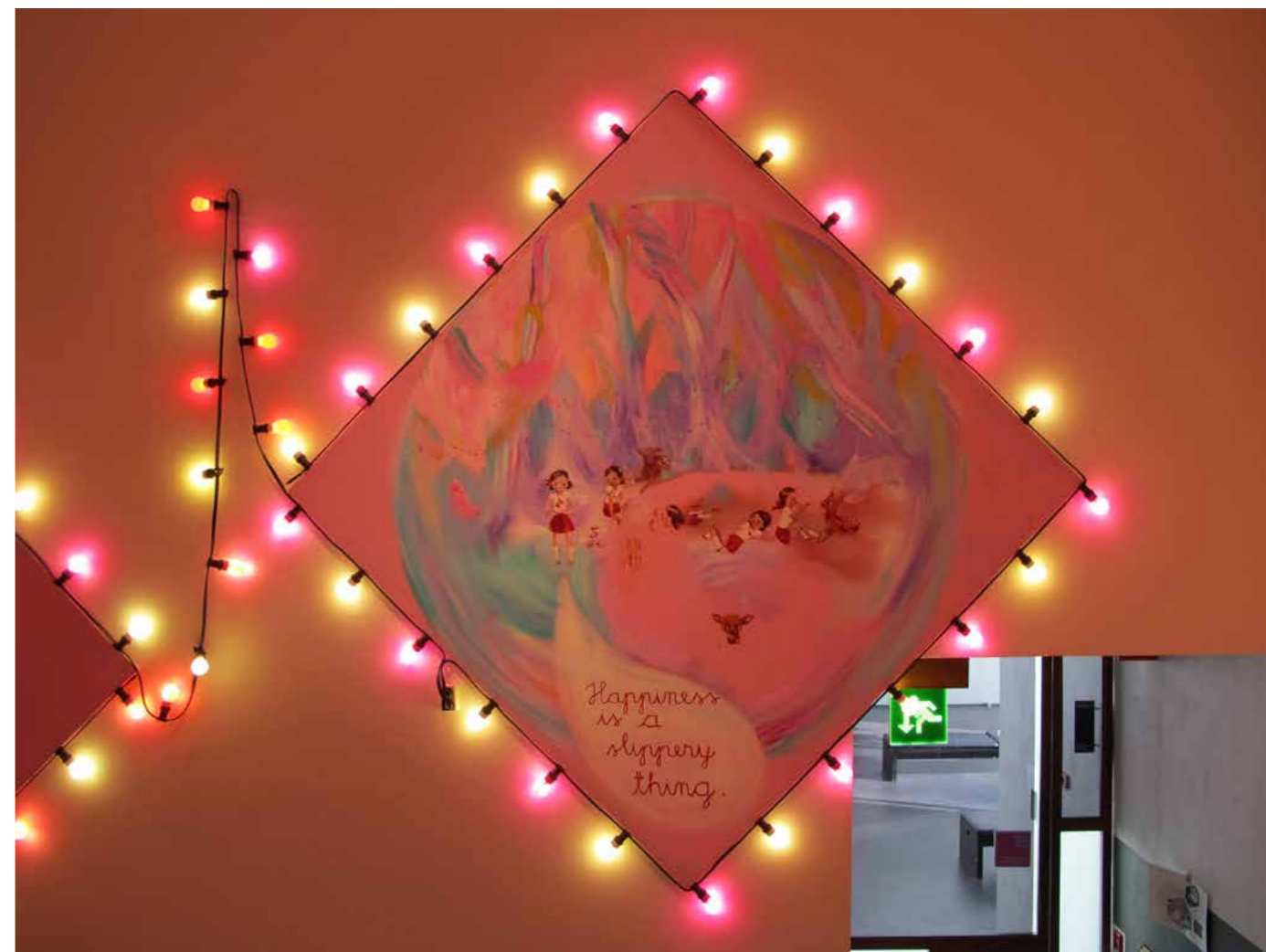
KUVA 42. *OK, but just because you are so cute. I love you all!* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).



KUVA 43. *Now you'll give us the key or we will eat you!* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).



KUVA 44. *Now we have the key, BUT where is the keyhole?* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).



KUVA 45. *Here it goes.* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).

KUVA 46. *Happiness is a slippery thing.* 300 x 300 cm, öljy kankaalle, hehkulamppuketju, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo).

YLEISKUVA



KOKOKUVA



PVOLIKUVA



KOKOKUVA



KOKOKUVA



LÄHIKUVA



KOKOKUVA



YLEISKUVA



SIIRTYMÄ TOIMINNASTA TOIMINTAAN

KOhteesta KOhteeseen

TOIMINNASTA TOIMINTAAN

KOhtauksesta KOhtaukseen

KOhteesta KOhteeseen

KOhteesta KOhteeseen

KOhtauksesta KOhtaukseen

välisestä kerronnan jatkumosta on voimakkain juuri sarjakuvassa, jonka rinnakkaisilta ruuduilta lukija on tottunut odottamaan syy-seuraussuhdetta. Sen sijaan maalauksen kieli ja kerronta ovat vapaammat kerronnan loogisista merkityksistä, mutta ripustamalla samankokoisia maalauksia lineaariseen jonoon loin niiden välille kerronnallisuuden asetelman.

Työpäiväkirja 2.3.2013

Paradis k (Kidnap) -teoskokonaisuudessa yhdistin toisiinsa simultaanisen ja lineaarisen kerronnan muodot. Simultaani vastaanotto yhdistyi ajatukseeni katsojan immersivisestä kokemuksesta, ja kokonaisuuteen sisältyvä lineaarinen kertomus syntyi sanan ja kuvan yhteismerkityksistä. Lineaarinen kertomus yhdistyi väri- ja valomaailmaan, seinämaalaukseen ja seinämaalauksen osana elävään liikkuvaan kuvaan, animoituihin yksisarvisen silmiin. Lineaarisen kertomuksen puitteissa Kai Mikkosen analyysi kuvan kerronnasta yhdistyy Scott McCloudin sarjakuvakerronnan analyysiin. Ja kuitenkin, teos on syntynyt osin kuin itsestään antaessani kokeilujen, mielle yhtymien, maalin ja tilan johdattaa minua.

Maalausarjoihini, joiden tarina kulkee ruudusta seuraavaan eli maalauksesta toiseen, on mahdollista soveltaa Scott McCloudin (1994) luomaa sarjakuvakerronnan analyysiä sarjakuvaruutujen välisistä siirtymistä. Siirtymä-luokittelun avulla McCloud tarkastelee sarjakuvakerronnan ruutujen dynamiikkaa ja toimintatapa. Tarkastellessani teoksiani McCloudin jaottelun kautta asetan intuitiivisen työskentelyni analyysiin jälkeensä. Teoksia tehdessäni en ajattele tuntemiani kuvan kerronnan teorioita, mutta ehkä ne vaikuttavat silti työhöni. Olen antanut McCloudin kirjan ilmestymisestä lähtien sarjakuvakerronnan oppilailleni vihjeeksi analysoida ruutujen välisiä siirtymiä tilanteissa, joissa tarinan viesti ei tunnu välittyvän lukijalle. Teoria seuraa käytäntöä, eikä teorian tunteminen ole edellytys onnistuneelle kerronnalle. Sen tunteminen auttaa kuitenkin analysoimaan ja sanallistamaan taiteellista työskentelyä.

McCloud (1994) kutsuu sarjakuvan lukijan toimintaa täydentämiseksi. Hän tarkoittaa täydentämisellä kuvakerromuksen heräämistä eloon sen seurauksena, että lukija ruutuja katsoessaan ymmärtää ruutujen välisen tarinallisen yhteyden. Sarjakuvan lukija tietää lukevansa kerto-

musta sen sijaan, että hän ajattelisi katsovansa toisiinsa liittymättömiä ruutuja. Maalausarjoissani käytän samaa oletusta katsojan aktiivisesta roolista. Oletan että katsoja näkee maalausinstallaationi yksittäiset maalaukset toisiinsa liittyvinä ja että hän täydentää niistä kokonaisen kertomuksen. Katsojan ja lukijan kyky luoda kertomuksen osista looginen tarina perustuu ihmisen tapaan ja kykyyn nähdä syy- ja seuraussuhteita kuvissa, jotka ovat asetettu tietyllä tapaa hänen nähtävillään. Vaikka lukusuunta vaihtelee kulttuurien välillä ja monet symbolimerkit ovat sopimuksenvaarisia, luotan tähän katsojan kykyyn täydentää visuaalista tarinaa.

McCloudin listaamat kuusi täydentämisen kategori-aa eli kahden vierekkäisen kuvan väliset siirtymät tarvitsevat lukijan aktiivista täydentämistä sitä enemmän mitä pidemmälle luokittelussa edetään. Ensimmäisen kategorian kuvasiirtymä nimeltään ”hetkestä hetkeen” on helposti ymmärrettävissä. Sen sijaan viidennen kategorian siirtymä näkökulmasta toiseen, jossa piirtäjän niin sanottu kamera siirtyy kuvakulmasta seuraavaan kuvaten vaeltelevaa katsetta, vaatii lukijalta tarkkaavaisuutta tarinan seuraamiseksi. Luokittelun viimeinen eli

KUVA 47. Kaavio 1: Scott McCloudin (1994) teoria sarjakuvaruutujen välisistä siirtymistä soveltamanani *Paradis k (Kidnap)* -teokseni maalausruutuihin. Analysoin tässä siirtymiä sovittamalla häilyviä käsitteitä valmiin teoksen ylle.

kuudes kohta ”ei seuraussuhdetta” kertoo siitä, kuinka inhimillinen pyrkimys mielekkään loogisen tarinan luomiseksi ohjaa katsojaa ja lukijaa yhdistämään myös toisiinsa kuulumattomia kuvia. Ilman tätä inhimillistä ominaisuutta kuvien kerronnallisuus ei olisi mahdollista.

Teoskokonaisuuteni *Paradis k (Kidnap)* maalausten kerronnallisuudessa olen ottanut tarkastelun kohteeksi tarinan kuljettamisen kahdeksassa samankokoisessa, kulmallaan seisovassa, kiilapuulle pingotetun neliönmuotoisen maalauskaan muodostamassa ruudussa. Kahdeksan samankokoista ruutua, joiden sisällä maalausteni kuvakoot vaihtelivat yleiskuvasta kokokuvien kautta yhteen erikoislähikuvaan tytön kasvoista. Kuvakokojen vaihtelu on sarjakuvakerronnasta tuttu tapa kerronnan vaiheiden korostamiseen. Tein tarinan kaareen korostuksen, juonen huippukohdan yhdellä lähikuvalla.

Kerronnan kategoriat liukuvat toistensa rinnalle ja päälle. Pelkistämällä vierekkäisten maalausteni ominaisuudet kunkin yhteen, määräävimpään luokkaansa saan seuraavan tuloksen: **KUVA 47**.

Ensimmäisessä tutkimukseeni sisältyvässä näyttelysani *Playground – My work is my pleasure* näyttelytilan kerronta perustui ajatukseeni näyttämöllisyydestä vieden katsojan teatterimaiseen, yhdestä suunnasta tarkasteltavaan tilaan. Maalausteni muodostama näkymä saavutti katsojan hänen astuessaan sisääntulokäytävästä maalausteni näyttämön eteen. Simultaaninen kuvatulva saapui katsojan näkökenttään edestä ja sivuilta. Tilassa oli yksiselitteisesti määriteltävät katsomisen suunnat. *Playground – My work is my pleasure* -näyttelyni kuvallinen kerronta oli muodostunut simultaaniseksi sen teatterimaisuuden vuoksi. Yksittäisten maalausten lähempi tarkastelu oli saanut katsojan liikkeelle, kulkemaan maalausten luota toiselle. Liikkeen suuntaa en ollut määritellyt. Simultaani kerronta oli tarkentunut yksityiskohtiin, polveillut eteenpäin kunkin katsojan kiinnostuksen mukaan.

Paradis k (Kidnap) -teoksessani kysymys katsojan liikkeen suunnasta oli nyt toinen. Halusin antaa katsojalle vihjeitä lukusuunnasta, houkutella katsojaa ja tehdä hänestä aiempaa aktiivisemmän kertojan. Teos saavutti katsojan hänen edestään, sivuiltaan sekä takaa. Hän asettui maalausteni ympäröimäksi astuessaan sisälle Studio K:hon. Simultaani kerronta muuttui kertomukseen uppoamiseksi, immersiiiviseksi kokemukseksi ja teoksen sisään astumiseksi. Tavoitteeni oli luoda tila, joka tekisi vaikutuksen arkkitehtuuriin istutettujen maalausten kautta. Tavoitteeni oli luoda kertomus, joka antaisi ensimmäisen vihjeen sisällöstään simultaanin vaikutelman välityksellä ja avautuisi tarkemmin maalaussarjan kautta.

Tilakokemus oli katsojan ensimmäinen kontakti teokseeni, ja sen jälkeen hän päätti, kiinnittääkö huomionsa yksityiskohtiin, etsiikö katseellaan kertomuksen alkupäätä tai suuntako tarkkaavaisuutensa esimerkiksi kattoon ulottuvan yksisarvisseinämaalauksen liikkuviin silmiin.

Paradis k (Kidnap) -teoksen runsauden keskellä kontrolloin kerrontaa lineaarisen lukusuunnan ja tekstin avulla. En tavoitellut teoksessani esimerkiksi surrealistien käyttämää tapaa, jossa tarina muodostuu sattumanvaraisesti katsojan mielleyhtymistä riippuen. Ohjasin kahdeksaan maalaukseen sisältyvää kertomusta kuvien, kuvakulmien, kuvakokojen ja tekstin keinoin. (**KUVAT 39-46**.)

Teoskokonaisuudessa *Paradis k (Kidnap)* (2012) olin maalannut valoköynnösten polttimot spraymaalilla ja jättänyt niihin näkyviin sormenjäljet ja roiskeet. Olin jättänyt näkyviin myös yksisarvisen animoitujen silmien heijastamiseen käyttämäni projektorin parvekkeen kaitteen tuntumaan. Näytin, että oli kyse taiteilijan tekemistä päätöksistä, jäljistä ja käsityöistä. Teos kertoi käsieni kautta jotakin, jonka allekirjoitin antamalla laittaa nimeni plakaattiin museon seinällä. Allekirjoitin teokseni, vaikkoin voinut ennakoida kaikkia tulkintoja, joita se herätti. Teoksen kertoja olin minä, vaikka teoksen tytöt puhuivat puhekuplissaan. Yksisarvinen puhui myös, ja ennen kaikkea katsoja luki enemmän kuin olin osannut olettaa. Kertoja olin minä, mutta otin huomioon, että teokseni kertoja, näkökulma ja fokalisaatio olivat häilyviä. Mieke Balin johdattamana ryhdyin tarkastelemaan teosteni kerronnallisuutta visuaalisen kerronnan perspektiivien kautta. Balin mukaan kerronnan näkökulmaa tarkasteleva käsite fokalisointi on mukana kaikessa kerronnassa ja kaikki fokalisointi on kerrontaa (Bal, 1985). Arvelin fokalisaation olevan läsnä erityisesti teoksessani *Para-*

dis k (Kidnap) sekä minun että katsojan kautta. Katsoja saattoi unohtaa tulkitsevansa, hän katsoi ja luki teostani ja kertoi teokseni uudelleen. Kutsuin katsojan sisään ja annoin hänelle roolin fokalisoijana ja siten myös äärettömän tulkinnan vapauden. Luvun 5 alaluvussa nimeltä ”Oivalluksia kerronnasta” avaan näkemystäni Balin fokalisaation teoriasta.

Teksti ja jälki maalauksessa

Työpäiväkirja 3.3.2020

Tekstin maalaaminen tuntuu erilaiselta välineestä ja kirjaintyyppistä riippuen. Maalatessani kaunokirjoitusta Alizarin crimsoninpunaisella öljyvärillä ohuella latta-, pyöreä- tai teräväkärkisellä keinokuitusiveltimellä, keskityn tekstiin kirjain kerrallaan, aina niin kauan kuin maalia riittää siveltimen harjaksissa. Väriaine ei juokse katkeamatta siveltimen sisältä kankaalle, vaan sitä on otettava siveltimen kärkeen sopiva määrä kerrallaan. Jos sivellintä pyörittelee paletin maalinokareessa liian kauan tai liian syväällä, harjakset varaavat maalia paitsi niiden muodostaman siistin pienen nipun ulkopinnalle, myös jokaisen nailonkarvan väliin. Tällöin siveltimen kärki menettää muotonsa ja sen jälki kankaalla ei ole enää siisti ja tarkkareunainen. Jos siveltimen kärjen harjanipusta erottuu yksikin karva, se jättää tekstin viereen ohuen ylimääräisen viivan, haamujäljen.

Maali siveltimessä riittää yhteen tai kahteen kirjaimen, sitten sivellin täytyy kostuttaa uudelleen paletin maalinokareessa, jossa on mukana juuri sopivasti maalausnestettä pitämässä öljyvärin viskositeetin sopivana. Maalatessani nyt kaunokirjoitusta maalauspohjalle tulevat kirjainten muodot aivoistani käteni kautta kankaalle samanlaisina kuin olen ne seitsenvuotiaana koululaisena oppinut kirjoittaessani niitä harjoitusvihkoon. Vaikka

jokainen muoto nousee ponnistelematta muististani, siistin muodon tuottaminen siveltimellä karkealle maalauskankaalle saa joskus mieleni herpaantumaan ja teen kirjoitusvirheen. Silloin pyyhin maalin pois vaaleanpunaiseksi pohjustamaltani maalauspohjalta rätillä, jonka olen repinyt vanhasta lakanasta. Osa väripigmentistä jää kiinni kankaaseen ja pyyhin sen tärpättiin kostuttamalla kankaalla. Joskus jätän kevyen tahran näkyviin uuden kirjaimen alle osoittaakseni katsojalle, että tekstin maalaaminen on prosessi.

Sanat mahtuvat kankaalle usein suunnitelmani mukaisesti. En mittaa enkä hahmottele kirjaimia etukäteen, vaan teen suunnitelmani mittailemalla sanojen paikat katseellani. Joskus minun täytyy maalata lauseen viimeinen sana kääntymään maalauksen oikeassa reunassa ylänurkkaa kohti tai kiertämään maalauksen reunan yli niin, että viimeiset kirjaimet ovat maalauksen sivusyrjällä. Minusta on mukavaa, ettei maalauksen, eikä tekstin, tarvitse pysyä raameissaan.

Maalatessani kaunokirjoitusta neonpinkillä spraymaalilla maalaukseni yhdeksi visuaaliseksi elementiksi aloitan työn jälleen hahmottelemalla sanojen paikat kankaalle katseeni avulla. Sitten liikuttelen kättäni ilmassa, kirjoitan sanat ilmaan maalauksen edessä. Käden kaaret ovat suuria ja sujuvia, pysähdyksiä ei sovi tulla, koska kaunokirjoituksessani kirjain seuraa toistaan ja jokainen pysähdys jää näkyviin maalisuihkun jäljessä. Avaan spraymaalitölkin korkin, ravistan tölkkiä, jonka sisällä kolisee kuula, ja teen pienen koesuihkauksen ateljeen seinään. Seinä on täynnä täpliä. Jäljen kankaalle on onnistuttava nyt kerralla, se saa ja sen pitää näyttää spontaanilta. On hauskaa yhdistää kunnollisen tytön kaunokirjoitus välineeseen, joka assioituu anarkiaan.

Paradis k (Kidnap) -teoksen teksti kulkee puhekuplissa. Teksti on sekä kuvaelementti että kertomusta kuljettava

viesti. Kertomus alkaa tilanteesta, jossa tytöt ovat kylästyneitä paratiisiinsa. He haluavat enemmän, he haluavat olla ”super happy happy happy”. Tytöt kohtaavat yksisarvisen, lassoavat eläimen, köyttävät puuhun ja uhkaavat syödä sen, elleivät saa siltä onnen avainta. Yksisarvinen kertoo suostuvansa vaatimukseen vain, koska tytöt ovat söpöjä. Se kertoo rakastavansa heitä kaikkia. Tytöt saavat onnen avaimen. Kuudennen maalauksen lähikuvassa yksi tytöistä sanoo, että nyt heillä on avain mutta missä on avaimenreikä. Seitsemännessä maalauksessa tyttöjen yläpuolella loikkaava eläin sanoo, että tässä se menee. Aivan lopuksi tytöt toteavat onnen olevan liukas juttu, alati edellä karkaava illuusio.

Teksti kuljettaa maalausten tarinaa. Olin muokannut tekstiä muistikirjassani punniten jokaista sanaa ja merkitystä. Valitsin tyttöjen toiveen täyttäjäksi yksisarvisen symboloimaan taikavoimaa, maagista uskoa, Jeesusta, Dalai Lamaa, maailman tärkeintä taidekuraattoria, oraakkelia ja haltijaa, jota teoksen tytöt kohtelevat luonteensa mukaan. He kohtelevat gurutta samalla sekä kunnioittaen että omia rajattomilta vaikuttavia voimiaan koetellen kuin lapset vahvaa ja turvallista isähahmoa, joka kestää pilanteon. Tekstin visuaalinen asu on lapsenomaisen kaunokirjoitus, johon tumma punainen väri tuo vihjeen ruumiillisuudesta.

Kai Mikkonen luonnehtii kuvan ja sanan vuorovai- kutusta, liittoa, jonka pauloihin olen antautunut jo taiteilijapolkuni alussa, seuraavasti:

”Kuvan ja sanan yhteinen tilallis-ajallinen akseli tarkoittaa sitä, että lukija-katsojan on seurattava samanaikaisesti sekä verbaalisia että visuaalisia merkkejä samassa teoksessa, vaikka eri esitysmuodot pysyvätkin siinä ontologisesti erillään. Kuvan ja sanan suhdetta hallitsee siis merkittävä vuorovaikutuksen

ja mahdollisen konfliktin tila, jota voi kutsua myös artikuloimattoman merkityksen tai puutteen tilaksi (ks. Reynolds 1998, 124–125). Tässä tilassa sanan ja kuvan liittyminen toisiinsa vaatii lukija-katsojalta aktiivista osallistumista, jotta teoksen merkitys voidaan ymmärtää. Tekstin ja kuvan yhteiselön merkitys samassa teoksessa ei toisin sanoen ole niiden summa (teksti + kuva) vaan niiden vuorovaikutuksen tulos (teksti < - > kuva). Vuorovaikutussuhteessa syntyy uusia lisämerkityksiä.” (Mikkonen 2005, 56.)

Mikkosen kirja avaa kiinnostavia polkuja myös aihepiiriin muuhun tutkimuskirjallisuuteen, kuten W.J.T. Mitchellin teokseen *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986) ja *Picture Theory* (1994), joihin palaan luvun 5 alaluvussa ”Oivalluksia maalauksesta”. Mikkonen jatkaa:

”Kuvan ja sanan suhde voi olla jännitteinen ja perustua myös vastakohtaisuuteen. Tämä voi edelleen laajentaa niiden välisen vuorovaikutuksen tilaa ja luoda edellytykset uudelle kertomukselle, jonka merkitys on enemmän kuin kuva ja sen taustalla oleva sanallinen kertomus yhteensä.” (Mikkonen 2005, 57.)

En osaa Mikkosta oivallisemmin kuvata merkityksiä, joiden näen teoksissani syntyvän ateljeetyöskentelyn edetessä. Työskentelyn lähtöasetelman merkitykset laajentuvat ja muuttuvat toisiksi katsojan tulkintojen edessä. Se, että jokin teokseni voidaan tulkita uudelleen, on kiehtova polku, jolle astuttuani en voi loukkaantua siitä, mitä katsoja teoksessani näkee. Vaikka nuorena taiteilijana ymmärsin teosten tulkinnanvaraisuuden, sen syvälinen ja omakohtainen hyväksyminen alkoi vasta ymmärrettyäni maalauksen lopullisen määrittelemättömyyden luonteen. Kerronnallisenkin maalauksen

tärkeä ominaisuus on kuvien ja sanojen vuorovaikutus ja jännitteisyys.

Mikkonen (2005) muistuttaa, että kuvan ja sanan suhde on lukijan ja katsojan tajunnassa syntyvä tulkin- ta. Kuvan ja sanan suhde on myös taiteilijan ateljeessa tapahtuva koe, kokeilu ja tutkimus. Sen tutkiminen on testaamista, miltä tämä teksti vaikuttaa tämän maala- uksen kankaalla, kuinka tämä maalaus muuttuu tämän sanan vaikutuksesta. Se on taiteilijan ja hänen teoksensa välinen koe. Taiteilijana tunnen luontevaksi tulkinnallisten kokonaisuuksien tekemisen sen sijaan, että muodos- taisin yksiselitteisen kertomuksen. En halua enää kantaa huolta siitä, että virhetulkintoja tapahtuu. Toisaalta osaan ehkä jo ennakoita ja estää tulkintojen pahimmat ristiriidat. *Paradis k (Kidnap)* -teoksessa leikittelin merki- tyksillä ja symboleilla ymmärtäen, että katsoja voi lukea esimerkiksi karkkitangot ja yksisarvisen hahmon sekä sellaisinaan olemassa olevina kertomuksen elementteinä että rakentaa niiden varaan symbolimerkityksiä. Myös teoksessa käyttämäni kirjoitettu kieli on mahdollista tul- kita joko suoraksi kerronnaksi ilman piilomerkityksiä tai toisaalta joukoksi metaforia. Tarina loppuu sanoihin ”happiness is a slippery thing” viitaten onnen tavoittelun paradoksiin, pakenevaan sateenkaaren päähän.

Tapailen läpi tutkimukseni sanoja kuvaamaan hiljaisia oivalluksiani ja sovitan sanoja taiteellisen toimintani ylle. Löytäessäni sanoja, jotka sanoittavat toimintaa oikein, tunnen työni saavan merkityksellisyyttä. Tunnen kii- tollisuutta löytäessäni kokemukseni sanoiksi puettuina. Etsiessäni kuvauksia ja analyysejä sarjallisista teoskoko- naisuuksista, jotka käyttävät sanaa ja kuvaa visuaalisen kertomuksensa esittämiseen, löysin Kai Mikkosen kuva- uksen William Blaken teoksesta *Songs of Innocence and of Experience*:

”Blakella kielen vastakohtana oli yhtäältä välitön koke- mus, toisaalta visionäärinen näky tai useita aistiha- vaintoja yhdistävä synestesiaan pyrkivä esitys. Siksi Blake ei pyrkinyt ratkaisemaan kielen keinotekoisuu- den ongelmaa määrittelemällä sanoja tarkasti tai sito- malla sanoja ja asioita yksiselitteisemmin toisiinsa vaan purkamalla ajattelua ohjaavien vastakohtaisten käsitteiden välisiä hierarkioita. [– –] Hänen tuotan- tonsa muodossa ja tematiikassa toistuva esitysmuo- tojen yhdistymisen mahdollisuus viittaa itse asiassa kuvan ja sanan välisen täydentävyyden ja selittävy- den periaatteen tuolle puolen. Blaken pyrkimys pur- kaa kuvan ja sanan oppositiota on tavallaan nostalgi- nen huuto lapsen maailman yhteyden tunnon puolesta mutta myös mahdollinen reitti syvempään tietoon maailmasta ja aistimaailman ulkopuolisesta. Lap- sen viaton maailma on keskeinen teema esimerkiksi teoksessa *Songs of Innocence and of Experience* (1789– 1794). Kadotetun viattomuuden maailmassa tekstillä ja kuvalla on sama arvo, ja ne toimivat saumatta, erot- tamatta yhdessä.” (Mikkonen 2005, 353–354.)

Mikkonen kuvaa Blaken tapaa käyttää sanaa ja kuvaa tavalla, joka kuvaa pyrkimyksiäni teoskokonaisuudessa *Paradis k (Kidnap)*. Mikkosen analyysi Blaken teoksista innostaa minua enemmän kuin Blaken hieno alkuperäi- nen teos, jossa kirjaksi painetuilla grafiikanlehdillä kau- niisti piirretyt kirjaimet muodostavat sanoja ja lauseita kuvien yhteyteen ja osaksi kuvaa. Blake on maalannut teokseen värit vesiväreillä sivu kerrallaan, nide niteeltä. Kuitenkin suurin lumo minulle näyttäytyy Mikkosen tekstissä, joka kuvailee Blaken teosta. Teoria teoksesta houkuttaa minua kuvitelmiin enemmän kuin alkuperäi- nen teos, ja vuorovaikutus kulkee taideteoksista kirjai- tettuun analyysiin ja sieltä ehkä uusiin teoksiin.

Kuvan ja sanan intuitiivinen käyttö yhdessä tavalla, jota ei voi kuvata kuvakirja- eikä sarjakuvamaiseksi vaan sarjaksi maalauksia, joissa kuva ja sana toimivat yhdessä, täydentävyyden ja selittävyuden tuolla puolen, tuntuu sopivalta kuvaamaan teoskokonaisuksiani ja niiden tekemisen taustalla vaikuttanutta ajatteluani. Teoskokonaisuuteni tekstit eivät rajoitu vain fyysisten maalausten sisäpuolelle. Lamppuköynnökset, joilla kehystin sekä maalaukseni että Kiasman näyttelytilan parvekkeen kaiteen, muodostivat myös koko teokseni otsikon. Muotoilin ja ruuvasin tekstin *Paradis k* ylös seinälle, maalausteni yläpuolelle. Maalauksissani oleva teksti sulautui tilaan ja vaihtoi materiaaliaan öljyvärillä lamppuihin ja sähköjohtoon. Teokseni kuvallisten ja tekstillisten osien sulautuminen tapahtui paitsi merkityksissä myös materiaaleissa. Maalausteni kuvat karkasivat maalauskaikilta seinälle ja kirjoitettu teksti maalauskaikalta valoksi.

Teksti teoksessani *Paradis k (Kidnap)* on kirjoitettua kieltä, joka muuttuu osaksi kuvaa ja silti aukeaa luettava katsojalle. Maalauksissani on olemassa myös maalausten kieli, symboliikka, ja merkkikieli. Maalausteni hahmot voi tunnistaa tytöiksi, yksisarvisiksi ja paratiisimaisemiksi. Tarkasti katsomalla ja kuvien sovitun merkityksen unohtamalla maalauksistani löytyvät sivel-timen jäljet ja maalauksen eleet, jotka ovat ensimmäinen syy teosteni olemassaoloon. Teoksistani voi lukea haluni käyttää ja työstää materiaaleja, pingottaa pellavakangasta, pohjustaa se, maalata sille siveltimillä, räteilä, kumihanskoilla, spraymaalata satoja hehkulappuja, ruuvata sadoilla ruuveilla sähköjohtoa kiinni kiilakehykseen, maalata seinälle kahdeksanmetrin yksisarvinen ja haltioitua itse näin syntyvästä tilasta. Pelkkä viestin kertominen tytöistä, jotka kidnappaavat yksisarvisen onnen avainta etsiessään, olisi ollut mahdollista

kertoa käytännöllisemmin, ekologisemmin, taloudellisesti, helpommin ja nopeammin. Mutta kysymys onkin maalauksesta, tilasta ja kerronnasta. On kysymys jäljen jättämisestä kankaalle, tilan lumosta ja kertomuksesta. Kyse on halusta työstää näitä materiaaleja ja tehdä niistä kertomus.

James Elkins tarkastelee kirjassaan *What Painting Is* (2000) maalauksen tekemisen prosessia ja osoittaa, kuinka maalauksen esittämisen aiheen sisällölliset ja symboliset merkitykset jäävät taka-alalle, kun opimme näkemään maalauksen jäljet kankaalla ja seuraamaan niitä. Maalauksen jäljillä Elkins tarkoittaa jälkiä, joita taidemaalari jättää kankaalleen työskennellessään. Hän jättää jälkiä siveltimellä ja maalilla, rätillä ja palettiveitsellä, keskittyä jälkiin joko päätettyään aiheensa etukäteen tai antaessaan työnsä jälkien kuljettaa hänen kuvallista työtään eteenpäin. Joskus maalausten aihe on todella vain aihe. Loppujen lopuksi kaikki, mitä teokseni esittävät ja kertovat, ovat vain teosteni aiheita siinä visuaalisessa säveltapailussa, jota harjoitan ohjatessani työni jälkiä tiettyyn suuntaan, varjelllessani jälkiä kankaalla ja innostuessani sattumanvaraisista onnistumisista silloin, kun jälki ja aihe tukevat toinen toistaan. Ilman aiheita maalaisin merkkien sijaan pelkästään jälkiä. Kuva-aihe teoksessani on merkki kirjaimen tavoin. Kirjaimet, sanat ja kokonaiset lauseet ovat merkityksiltään määriteltyjä, mutta sanojen luomat metaforat eli kielikuvat saavat merkityksensä katsojan mielessä. Tekstin visuaalinen asu ohjaa katsojaa. Käytän maalauksissa syvän punaista kaunokirjoitusta johdattamaan ajatukset menneeseen, kouluikäisen lapsen maailmaan ja punaisen värin merkityksiin. Nostalgiset elementit kuten vanhanaikaiset tivolivalot ja valomainoskyttilit symboloivat minulle seikkailua enteilevää tunnelmaa.

Tila ja valta

Michel Foucault (2005) on esittänyt, että katseella on valtaa: sillä hallitaan ja jopa rangaistaan. Hänen vallan analytiikkansa on antanut pontta monille feministisille näkökulmille. Katseella myös luokitellaan, seksualisoidaan ja määritellään katsottavaa kohdetta (Rossi 1995). Valtaa pitävä on vahvempi, ja usein heikomman asemaa ja hänelle annettua tilaa määrittelee myös yksilön sukupuoli, kuten Doreen Massey (1994, 175–272) kirjoittaa. Tila, valta ja katse kietoutuvat toisiinsa esimerkiksi Liina Siibin (2012, 42–47) naisen ja tytön henkilökohtaista tilaa yhteiskunnassa käsittelevässä teoskokonaisuudessa *A Woman Takes Little Space* Venetsian 54. biennaalissa vuonna 2012. Siib viittasi teoksensa nimessä Virginia Woolfin teokseen *A Room of One's Own* (Siib 2012, 15) ja nosti esille kysymyksiä naiseuden määritelmästä yhteiskunnassa liittyen kotiin, yhteiskuntaluokkaan ja katseen kohteena olemiseen, josta Griselda Pollock kirjoittaa esimerkiksi artikkelissaan ”Modernity and the Spaces of Femininity” (1988). Myös Annamari Vänskä (2006) kirjoittaa väitöskirjassaan *Vikuroivia vilkaisuja* katseesta, vastakatseesta ja niskuroivasta, vapauttavasta toisinkatsomisesta. Maalausteni tekijänä sekä haluan että en halua laittaa maailmassa avoimena olon jälkiäni eli maalauksiani katseiden kohteeksi, vallan alle. Eri-laisten katseiden tiedostaminen on sekä kauhistuttavaa että vapauttavaa. Katseen kohteeksi asettumalla voi kuitenkin myös käyttää valtaa. Taideteoksella voi olla se tehtävä.

Olen aiemmissa luvuissa kertonut, kuinka sanat käytävät määräysvaltaa taiteen tekemisen intuitiivisessa työprosessissa silloin, kun ne uhkaavat määritellä teosten merkitykset muuttumattomiksi. Taiteilija asettuu teoksineen myös tämän toisenlaisen vallan, katseen vallan

alle. Foucault kuvaa teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* (2005, 275) filosofi Jeremy Benthamin (1748–1832) kehittämän panoptikon-vankilan keskustornia, joka saa vangin tuntemaan olonsa tarkkailluksi, vaikka hän ei todellisuudessa tiedä, katsotaanko häntä tornista vai ei. Jatkuvan tarkkailun kohteena olo on osa rangaistusta, ja näkyvyys on vangille ansa. Foucault käytti panoptikonian ja sen katseen valtaa metaforana modernin yhteiskunnan tavalle tarkkailla ja kurittaa jäseniään. Valvova katse paljasti Foucault’lle vallan mekanismin. Taiteilijana työskentelen ateljeellani katseilta piilossa, minkä jälkeen tuon teokseni esille taiteen vallan linnakkeisiin, museoihin ja gallerioihin, joissa piilee myös vallan mekanismi.

Foucault (2005, 297) kirjoitti kurinpitoyhteiskunnasta: ”Emme ole katsomossa emmekä näyttämöllä, vaan panoptisessa koneessa, sen vallan vaikutusten käsissä, jota me itse jatkamme, koska olemme vain yksi sen ratista”. Panoptiset vankilat on poistettu käytöstä, ja kansalaiset asettuvat valvottaviksi nyky-yhteiskunnassamme muilla tavoin. Taiteilijana asetan teokseni vapaaehtoisesti katseen vallan alle yhä uudelleen. Äidin katse, jota toistan teosteni tyttöhahmojen katseissa, käyttää erilaista valtaa. Hyväksyvä katse antaa vallan teokselle.

Valta museoissa, gallerioissa ja niiden näyttelytiloissa jakaantuu tavallisesti arvoasetelman mukaan niin, että instituutiota edustava henkilö tai ryhmä kutsuu kuraattorin, kuraattoriryhmän tai suoraan taiteilijan tai taiteilijaryhmän ehdottamaan teoskokonaisuuden esillepanoa. Kuraattorit voivat saapua tehtävänsä museon tai gallerian ulkopuolelta, tai he voivat olla vakituisesa työsuhteessa instituutioon. Galleriassa galleristi toimii usein myös kuraattorina, valitsee sekä taiteilijat ja ehkä pohtii teoskokonaisuutta yhdessä taiteilijan kanssa. Museoissa työtehtäviä on enemmän, näyttelytilojen pinta-ala ja hierarkkinen rakennelma on suurempi ja moni-

mutkaisempi. Taiteilija on melkein aina instituution ulkopuolinen tekijä yhtälössä, joka mahdollistaa teoskokonaisuuden asettamisen yleisön eteen. Katsoja käyttää valtaa saapumalla paikalle tai jättämällä saapumatta; mainonta ja erilaiset tiedotuskanavat vaikuttavat häneen. Taiteilija pääsee käyttämään valtaansa suhteessa tilaan prosessin keskivaiheilla, instituution ja katsojien tekemien valintojen välissä. Parhaassa mahdollisessa tapauksessa taiteilijalla onkin täysi vapaus käyttää saamansa tila kuten hän haluaa. Teokseni *Paradis k (Kidnap)* tekeminen Kiasmaan kosketti taidemaailman valtaa edellistä teoskokonaisuuttani enemmän ja monitahoisemmin. Jaoin tilan toisen taiteilijan kanssa, neuvottelin teoksen rakenteesta ja sisällöstä useamman kuraattorin kanssa, ja minun tuli ottaa myös näyttelyvieraiden turvallisuus huomioon. Taiteilija voi olla vapaa valtaa pitävien instituutioiden rajoituksista, mutta ottaessaan museon tai gallerian kutsun vastaan hän sitoutuu esittämään teoksensa niiden tarjoamissa puitteissa. Teoksen tekemisestä tulee yhteistyötä.

Valta, jota teokseni *Paradis k (Kidnap)* kommentoi tyttöjen tekemällä kaappauksella, asuu museota suurempien instituutioiden rakenteissa, koko yhteiskunnassa. Valta ratsastaa Mannerheimin hevosella Kiasman Studio K:n ikkunaseinän takana.

Jokainen tutkimukseeni sisältyvistä teoskokonaisuuksista on asetunut niin kutsuttuun valkoiseen kuutioon, modernin taidekäsitteiden traditionaaliseen neutraaliseen pidettyyn näyttelytilaan. Valkoisten tilojen tasaiset seinät, piilotettu tekniikka ja siisteys luovat steriilin ja kunnioitusta herättävän vaikutelman. Näitä näyttelytiloja pidän taiteen rituaalisina paikkoina, jotka tyttöni valloittavat. Katsojan hiljentyminen pyhättöä lähestyessään päästää teosteni tyttöjen äänen esiin. Joskus jokin museo antaa täyden vapauden, henkilökunta sammuttaa palovaroi-

tinjärjestelmän spraymaalain höyryjen takia, lähtee kotiin virastoaikansa päättyessä ja jättää taiteilijalle ulko-oven avaimet. Taiteilija tietää silti silloinkin olevansa tekemisissä jonkin itseään suuremman kanssa.

Tilan valinta, manipulointi ja sen ehdoilla teoskokonaisuuksien esille asettaminen kietoutuvat näyttelytilojen hierarkiaan ja valtaan.

Suhteeni tilaa kohtaan on sukua valtaamiselle ja merkkämiselle, omaksi tekemiselle. Teoksen tekeminen näyttelytilaan antaa luvan haltioitua tilasta. Katson tilaa sekä olen osa sitä. Käydessäni näyttelytilan kimppuun kaikkua mielessäni tunne lapsuudestani, oman huoneeni uudelleenjärjestelyistä ja sen maalaamisesta. Minulla oli valta huoneeseeni, sen väriin ja huonekaluihin. Ompelin isoäitini ompelukoneella uudet päälliset isän kanssa kaato-paikalta löytämäni sohvaan. Äiti suhtautui löytämiini aarteisiin rauhallisesti, vaikka pienet punaiset hämähäkit juoksivat käsivarsillani. 16-vuotiaana maalasin huoneeni seinät ja katon mustavalkoisiksi šakkiruuduiksi ja omakotitalomme yläkertaan johtavan portaikon seinään suuren kieltään näyttävän irokeesipäisen Mikki Hiiren. Äidin ja isän, farmaseutin ja sairaalapastorin, luvalla. Suuri Mikki Hiiri ilmestyi myös pikkukaupunkimme alikulkutunneliin ja pienempi olkapäähäni.

Tutkimuksessani tila merkitsee näyttelytilaa, jossa taide esitetään. Tiloina toimivat museot ja galleria. Tarastelemiini perinteisiin näyttelytiloihin liittyy paikan ja instituution valtarakenne. Tilan haltuun ottaminen on osa työprosessiani. Tilojen valtaamisen kokemukset, maalausinstallaatioiden ripustaminen ja seinämaalauksen tekeminen toimivat maalauskaikkaileni rinnakkaisina kuvien tekemisen paikkoina. Työskennellessäni teen suunnitelmia ja luonnoksia teoskokonaisuuksieni ripustuksesta, mutta tuskin koskaan lopputulos täysin noudattaa alkuperäistä suunnitelmaa. Lopulliset ratkai-

sut syntyvät tiloissa teoksia siirrellessä. Teos rakentuu kuvaelmaksi ja *tableauksi*, imitoiden todellisuutta tarpeeksi herättääkseen eloon kertomuksen mutta pysyen silti kuvataiteen esityksenä (Rantanen 2014, 123). Keskittyminen niin maalauspuhjan antaman tilan kuin näyttelytilankin hallintaan perustuu luottamukseen vaistonvaraisiin ratkaisuihin, jopa sattumaan.

Teini-ikäisenä tunneliin maalaamani irokeesipäisen Mikki Hiiri -hahmon signeeraaminen selkeillä tikkukirjaimilla johtui merkitsemisen halusta, tarpeesta kertoa, että minä tein tämän. Se olin nuori minä, ujo tyttö, joka tapaili olemassaoloaan. En uskaltanut tuolloin sanoa montaakaan asiaa ääneen, mutta halusin jättää merkin jonkun toisen tilaan. Onko taiteellisessa työskentelyssäni kyse halusta kertoa olemassaolostani, halusta jättää jälki? Onko kyseessä tekemisen halu? Oliko tunneliin maalaamisessa tärkeintä se, että tein jotakin, jota silloin kauan sitten pikkukaupungissa tekivät vain pojat? Museossa ja galleriassa olen taiteilija, joka tulee teoksensa kanssa paikalle, rakentamaan, ripustamaan ja maalaamaan. Teokset ovat minun, tila on sielläkin jonkun toisen. Tuleeko tilasta yhteinen?

Työpäiväkirja 4.4.2012:

Pohdin Matin kanssa Kiasman tilan jakamisen erilaisia mahdollisuuksia, hulluja ideoita, kaltevia lattioita. Vierailen terästehtaalla suunnittelemassa karusellikoneiston tilaamista. Haaveilen korkean Studio K:n katon muuttamista kaarevaksi holvikatoksi Padovan kappelin tapaan. Lopulta hylkään ylimääräiset rakenteet ja päätän keskittyä tilaan sellaisena kuin se valmiina museoarkkitehtuurina on olemassa. Päätän korostaa tilaan avautuvan parvekkeen merkitystä sekä katsojan että katsottavan paikkana. Parvekkeelta voisi nähdä teoksen, ja samalla parvekkeelta teosta katsova henkilö näkyisi alhaalla sei-

soville katsojille. Teoksiani kehystävät tivolivalot saivat kehystää myös parvekkeen.

Päätimme Matti Hagelbergin kanssa jakaa tilan horisontaalisesti kahtia. Vedimme seiniin keskimääräisen museovieraan silmien korkeudelle viivan, jonka yläpuoli jäi valkoiseksi pohjaksi maalausinstallaatiolleni ja alapuoli maalattiin tumman harmaaksi. Tummanharmaat seinät jatkoivat betonilattian värisävyä tekemäämme horisonttilinjaan saakka ja muodostivat pohjan Hagelbergin teossarjalle. Muodostui kaksi erillistä tilaa, horisontin alainen tumma ja sen yläpuolinen vaalea tila. Katsoja käveli lattiatasossa ja valitsi, kumpaa maailmaa tarkasteli. Rajalinjamme kulki niin sanotulla museokorkeudella, sillä korkeudella, jonka museo oli määritellyt katsojan keskimääräiseksi katsomiskorkeudeksi. Kiasman Studio K:ssa se oli 150 senttiä. Valta oli nyt katsojalla.

Kun olimme päättäneet tilajaosta, keskityin uudelleen teoksiini. Tilasin kiilapuut puuseppä Tomas Danskalta, pingotin ja pohjustin kankaat. Kahdeksan kulmallaan seisovaa tasaneliötä, kunkin korkeus ilman lamppukehyksiä 280 senttimetriä. Työhuoneellani oli ehdasta ja kuumaa. Sain parhaimmillaan kolme maalausta samanaikaisesti esille, muut olivat toistensa takana, seisomassa seinää vasten kulmallaan. Hahmottelin kankaalle, maalaasin yli, luonnostelin hiukan ja pakotin itseni luottamaan prosessiin. Välillä kauhistutti. Otin mittoja valonauhaa varten, tilasin sen Saksasta isäni tutun sähkömiehen avulla. Etsin oikean värisiä hehkulamppuja ja led-polttimoita kannalla E27. Pinkkejä lamppuja ei löytynyt, kävin katselemassa mallia Linnanmäellä ja Kööpenhaminan Tivolissa, tilasin lamppuja Kiinasta ja Saksasta ja maalasin niitä spraymaalilla. Päätin ruuvata valokehykset paikoilleen maalauksiin vasta museossa, muuten teokset eivät olisi mahtuneet ulos työhuoneeni ovesta.



KUVA 48. *Paradis k (Kidnap)*, maalausinstallaatio, korkeus 868 cm, Kiasma, nykytaiteen museo, Helsinki, Katja Tukiainen 2012 (Porin kaupungin taidekokoelma, Porin taidemuseo). Kuvassa näkyy osa teoksesta ja yleisöä parvekkeella.

Työpäiväkirja 30.10.2012

Edessäni oli kahdeksan suurta maalauspohjiksi pingotta- maani pellavaa. Pohjustus oli onnistunut, kangas kiristyi tasaisesti. Sivelin liiman kiristämää pellavaa, enkä halunnut maalata sen yli yhtään vetoa gessoa, koska pellava näytti sellaisenaan kauniilta. Sekoitin punaista ja neon-pinkkiä pigmenttijauhetta valkoiseen gessoon, se sekoitui ja näytti herkulliselta. Lisäsin vettä. Maalaan suuria maalauksia, mutta en suurempia kuin pystyn juuri ja juuri yksin käsittämään ateljeellani. Museolla maala- sin suoraan seinään, ja yksisarvisen sarvi ulottui katon- rajaan. Joskus jälkeinpäin näen, kuinka teokseni ottavat osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun.

Koettaisinko seuraavaksi liikutella katsojaa vai istuttai- sinko hänet aloilleen? Maalaisinko teoksiani yli Aleksan- terin teatterin näyttämöllä katsojien istuessa katsomossa?

Mitä kerronnallinen maalaus tilassa voisi minulle vielä opettaa? Kuka on kertoja? Symposiumissani Mieke Bal puhui teoskokonaisuudestani ja sinä-kertojasta, mutten vielä ymmärtänyt. (KUVA 48.)

Tila ja uppoutuminen

Kerronnallisuus ja kertomus luovat tutkija Janet H. Mur- rayn (2017, 123–129) mukaan välineestään riippumatta kuvitteellisen kokemuksen, josta saamme esimerkin eläytyessämme näytelmään tai nähdessämme pienen lapsen kuvittelevan nallekarhunsa eläväksi. Lapsi pro- jisoi nalleen tunteitaan ja eläytyy kuvitelmaansa. Samoin aikuinen uppoutuu jonkun toisen luomiin kertomuksiin, Murray toteaa ja erittelee: ”hyvä tarina herättää henkiin kuulijan tai katsojan syvimät pelot ja toiveet, koska se toimii toden ja kuvittelun maagisella raja-alueella” (2017, 125, oma suomennos). Hänen mukaansa tuo kuvaannol- linen raja-alue on herkkä ja sitä on varjeltava, ja juuri siksi se on myös rikottavissa. Tällainen niin kutsutun neljännen seinän rikkominen voi tapahtua teatterissa, kun näyttelijä ottaa kontaktin suoraan katsojaan (mt. 127). Samoin esimerkiksi Virginia Woolfin romaaniin perustuvan, Sally Potterin ohjaaman *Orlando*-elokuvan (1992) päähenkilö katsoo ja puhuttelee katsojaa suoraan useaan otteeseen elokuvan kuluessa. Potter kyseenalais- taa näin totutun katsomiskokemuksen ja samanaikaisesti sekä rikkoo että kasvattaa elokuvan kertomuksen luo- maa illuusiota ja immersiiivisyyttä. Katsojana tulen tietoi- seksi omasta katseestani, mutta samalla kokemuksestani tulee dialogisempi, kun Orlando puhuu juuri minulle. Kate Bellmore (2011) kirjoittaakin, että ohjaaja kutsuu katsojan näin sisälle elokuvaan. Teoksessani *Paradis k (Kidnap)* rikoin maalaussarjani toden ja kuvitelman rajan maalaamalla tytön puhuttelemaan teoksen katso-

jaa suoraan kokonaisuuden kuudennessa maalausruu- dussa. Samalla kutsuin katsojaan mukaan kertomukseen. Tästä kerron enemmän luvun 5 alaluvussa ”Oivalluksia kerronnasta”.

Taiteen kokeminen on kenties pohjimmiltaan jota- kin yhtä vaikeasti sanallistettavaa kuin se hiljainen ja intuitiivinen tieto, joka on keskeisessä roolissa taiteen tekemisen prosessissa. Tätä omasta taiteellisesta työsken- telystäni tuttua asiaa ovat useat filosofit pohtineet. John Dewey kuvaa taiteen kokemuksellisuutta teoksessaan *Art as Experience* (1934). Nostin esille joitakin Deweyn aja- tuksia intuitiosta tämän tekstini johdannossa. Käsitteelli- nen tapa, jolla Dewey klassikkoteoksessaan kuvaa taiteen vastaanottamisen kokemuksellisuutta, herättää minut ajattelemaan jotakin yllättävää. Ehkä taidemaalari on konkreettisten työvälineidensä ja työtapojensa kuvailun kautta mahdollista sittenkin koskettaa kokemuksensa ydintä ja välittää oma kokemuksensa eteenpäin. Kos- ka taiteellinen työprosessi on kuitenkin tutkimukseni tapa ja ydin, ajattelen, että tarjoamalla katsojalle pääsyn teosteni valtaamaan tilaan välitän jotakin omasta koke- muksestani parhaalla mahdollisella tavalla. Esimerkiksi teokseni *Paradis k (Kidnap)* ollessa esillä sille tarkoite- tussa tilassa voin katsojan roolissa paneutua teoksen tutkimuksellisuuteen ja samalla tarjota kokemuksen kat- sojalle. Myöhemmin, teoksen tekemisen, sen yhteydes- sä kokoontuneen symposiumin ja ohjauskeskusteluiden avattua ymmärrystäni, oivallukseni tilasta saivat vielä konkreettisen sanallisen muodon. Tästä kerron luvun 5 alaluvussa ”Oivalluksia tilasta”.

Tila antaa mahdollisuuden katsojan kokonaisvaltai- seen houkutteluun. Sainko katsojan astumaan teokseni sisään, uppoutumaan kertomukseen tytöistä ja yksisar- visesta? Asta Raami kuvaa teoksensa *Intuition Unleashed* luvussa ”Extraordinary knowing” intuitiota tietämisenä,

jonka kokija tuntee tulevan kuin tyhjästä, poikkeukselli- sena tietämisen tunteena ja jopa yliaistillisena havainto- na (2015, 83–84). Tässä kohtaa myös immersiiivisyyden käsite astuu kuvaan ja kietoutuu sanattomiin kokemuk- siin ja hiljaiseen tietoon. Raami kertoo, kuinka ihmi- nen voi uppoutua näkemäänsä ja kokemaansa niin, että hän tuntee olevansa osa itsensä ulkopuolista elementtiä, kuten sinistä taivasta tai kukkasta. Ihmiset kuvailevat kokemuksiaan muuttumisena havaintonsa kohteiksi ja oman minuutensa sulautumisena ja uppoutumise- na asioihin, joita olemme tottuneet kutsumaan niin sanotussa arkipuheessamme itsemme ulkopuolisiksi. Tällaiset tietämisen kokemukset ovat Raamin mukaan usein vaikeasti sanallistettavissa ja siksi myös niin vai- keasti tutkittavia. Hän toteaa, kuinka henkilökohtai- set intuitiiviset kokemukset tulisikin nähdä tietämisen muotoina ja ottaa arvioitaviksi varteenotettavina tieto- lähteinä. Haasteeksi muodostuu kuitenkin juuri tuon subjektiivisen tiedon arviointi tilanteissa, jossa tutkija itse on uppoutunut kohteeseensa. (Raami 2015, 85–95.) Oma hiljainen, sanaton ja intuitiivinen tietoni kietou- tuu immersiiiviseen työhön, jollaista taiteen tekeminen minulle on. Taiteellisen tutkimukseni sanatapailu saa olla joskus tunteellista, jopa epärationaalista ja naa- mioimatonta kuvausta subjektiivisesta ja intuitiivisesta, vaistomaisesta tiedosta. Raami (2015, 2016) korostaa, kuinka avoimuus ja uskallus lisäävät intuitiivisen tie- don merkitystä ja ymmärrystä.

Syventynyt, intuitiivinen ja immersiiivinen olemisen tila ovat lähellä toisiaan. Henkilöt kuvailevat Raamin tutkimuksessa intuitiivista tietämistään yhteyden tun- teeksi, uppoutumiseksi, jossa he silti ovat yhteydessä tietoiseen päättelykykyynsä. (Raami 2015, 102, 107.) Taidemaalari tiedän, mitä tehdä ennen maalaamiseen ryhtymistä, teen ehkä muutaman melkein automaatti-

sen keskittymistä auttavan rutiinin, ja työni aloitettuani luotan intuitiooni, uppoudun maalaukseni ja säilytän silti yhteyden mieleni tietoiseen tasoon. Uppoutuminen maalaamisen työhön vaatii minulta samalla sekä antautumista että tietoisena olemista. Raami kirjoittaa, kuinka ihmiset osaavat hyödyntää valtavaa alitajuntansa tietokantaa yhdistäen sen sekä hiljaiseen tietoon että keskittyneeseen yhteyden kokemukseensa. He kuvailevat keskittyneitä tietoisuuden tilojaan myös flow-kokemuksina, tilanteina, joissa tekeminen sujuu kuin itsestään oman itsen ja itsen ulkopuolisen fyysisen maailman välillä. (Mt. 2015, 110, 119, 153.)

Taiteellinen tutkimus on antanut minulle mahdollisuuden syventyä tämän hiljaisen, intuitiivisen ja sanattoman tiedon sanallistamiseen. Juuri uppoutumisen tunteessa on sellainen taika, jonka haluaisin tilallisilla teoksillani välittää. Janet H. Murray (2017) pitää immerssiivisyyttä eli uppoutumista onnistuneen kerronnan luonnollisena seurauksena. Hänen mukaansa kertomus itsessään saa immersion aikaan riippumatta siitä, onko tarina kerrottu, näytelty tai toteutettu esimerkiksi virtuaalitekniikan avulla. Tarina voi olla piirretty tai maalattu ja kuva liikkuvaa tai liikkumatonta. Immersion houkuttelu on kuin tekemiseni tapa, nautinto itselleni ja katsojalle esittämäni kehoitus astua sisälle johonkin, jossa kukaan ei vaadi mitään ja hän saa vain olla, katsoa ja nähdä. Ehkä olla osa. Immersio toimii *Paradis k (Kidnap)* -teoskokonaisuudessa tilakokemuksen kautta. Katsoja astuu värimaailmaan, jossa maalaukset ympäröivät hänet. Mutta maalaukseen voi uppoutua myös katsomalla yksittäistä maalausta, jopa yksittäistä siveltimenvettoa. Ja lopulta, teokseen voi uppoutua pelkästään lukemalla siitä, kuten edellä osoitin Kai Mikkosen ja William Blaken teosten kohdalla. Immerssiivisyys tarkoittaa minulle sitä, että menen sisälle teokseen, maalaukseen,

kokemukseen, ja aistit sekoittuvat toisiinsa ja kokemuksesta tulee kokonaisvaltainen. Vastaava ajatus tulee esille Markus Tuorman tekstissä (2011, 2020), joka kuvaa, kuinka Amélie Lundahlin maalauksen *Bretagnelaistytty ruukku kädessä* (1884) kaulusta kuvaava maali muuttuu katsojan kokemukseksi pakkasyön jäästä. Tuormaa kuvaa sellaista kokemusta, jossa maalauksen esittämä kuva on vain maalauksen aihe, mutta maalauksen materiaali kertoo esittämänsä aiheen lisäksi paljon muuta. Valkoisen maali tuo katsojan mieleen pakkasyön jään äänet ja minun mieleeni narskuvan lumen ja siinä kulkemisen. Katse kulkee maalauksen pinnalla.

Pysähtykö aika *Paradis k (Kidnap)* -teoskokonaisuuteni immerssiivisessä tilassa? Ovatko ajan pysähtymisen ja uppoutumisen tunne sukua toisilleen? Viimeistään tutkimukseni tässä vaiheessa vuonna 2012 tulin sen kysymyksen äärelle, kuinka kuvataiteilijana ymmärsin kuvataiteellisen tutkimukseni roolin osana työskentelyäni. Halusinko tarkastella systemaattisesti katsojien käyttäytymistä luomassani tilassa? Halusinko kysyä katsojilta, kuinka he kokivat teokseni? Aika tutkimukseni sisäisessä maailmassa seisahtui, en ottanut paikkaani Kiasman Studio K:n parvekkeella piirtääkseni karttoja katsojien kulkemista reiteistä näyttelytilassa enkä haastatellut yhtään katsojaa. Pidin kiinni kuvataiteilijan identiteetistäni, ihmisestä teokseni taustalla. Pysyin piilossa ja takana; en tiedä, huomasivatko katsojat yksisarviseni silmäniskun. Minulla oli ollut valta tilan rakentamiseen, minulla oli valta näyttää teokseni katsojille, joiden oli näyttelyssä edetäkseen käveltävä vaaleanpunaisen maailmani läpi. Minut yksisarvisen silmänisku herätti pitämään kiinni tavastani toimia taiteilijana. Ehkä olin pelkuri, kun en viihtynyt valmiin teokseni luona tarkkailijan roolissa, tai ehkä minulla oli vain kiire työhuoneelleni syventymään taas uusiin maalauksiin. En löytänyt

itsestäni systemaattista haastattelijaa, kartoittajaa enkä tilastojaa. Taiteellinen tutkimukseni osoitti olevansa taiteellisen työni sanallistamisen tapailua, luomisen prosessin sanoiksi pukemisen paljas yritys.



4. *Paradis r (Rascal)*, 2017–2018

Kiasmassa esillä olleen teoskokonaisuuteni purkamisen jälkeen otin tutkimuksellisia askeleita eteenpäin ja mietiskelin, millaisen teoskokonaisuuden tutkimukseni tarvitsisi päätepisteekseen. Valitsin teoksen, joka tulisi esille ryhmänäyttelyyn Vantaan taidemuseo Artsiin, koska kyseisen näyttelyn puitteissa pääsisin keskittymään yksittäisiin maalauksiin ja vaihtamaan maalaukset näyttelyn kuluessa useampaan kertaan. Tässä luvussa kerron kyseisen teoskokonaisuuden nimeltä *Paradis r (Rascal)* työstämisestä. Myöhemässä luvussa 5 ”Oivalluksia – Vastahakoinen feministi” kokoon kaikkien tutkimukseeni sisältyvien teoskokonaisuuksien synnyttämiä ajatuksia yhteen.

Teoskokonaisuudessani *Paradis r (Rascal)* tarkastelin sukupuolia koskevia määritelmiä ja lokeroiteja edellisiä teoksiani suorasukaisemmin. Teosteni hahmoissa yhdistin perinteisesti maskuliiniseksi koettuja toiminnan tapoja ulkoisesti feminiiniseen tyttöyteen. Kyseenalaistin kulttuurimme tuottamia representaatioita ja mielikuvia. Myry Voipion sanoin: ”On kysyttävä, mikä ja miksi mielletään feminiiniseksi ja maskuliiniseksi” (Voipio 2008). Voipio kysyy kysymyksen, johon vastaaminen paljastaa ennakoasenteita ja oletuksia, joita vastaan myös minun teosteni tytöt potkivat.

Ryhmänäyttely Vallaton,
Vantaan taidemuseo Artsi, Vantaa
16.3.2017–14.1.2018

Teoskokonaisuus *Paradis r (Rascal)*
(KUVAT 49–52.)

Katja Tukiainen 2016–2017

Maalaus 1 esillä 16.3.–28.5.2017: *a GIRL is measured by her enemies.*

Maalaus 2 esillä 1.6.–20.8.2017: *What would a GIRL do?*

Maalaus 3 esillä 31.8.–12.11.2017: *Behind every great GIRL there is a GIRL.*

Maalaus 4 esillä 16.11.2017–14.1.2018: *GIRLS will be GIRLS.*

– 4 maalausta, à 200 x 150 cm, öljy ja alkydi pellavalle, Katja Tukiainen 2016–2017

– punaiset lakeerinahkaiset naisten korkokengät remmillä kokoa 37

Näyttelyn kuraattori: Maria Tjäder-Knight

Osa näyttelyn teoksista vaihdettiin kesken näyttelyn, neljän eri ripustuksen aikana. Museo kertoi näyttelytiedotteissaan ripustuksen vaihtumisesta.

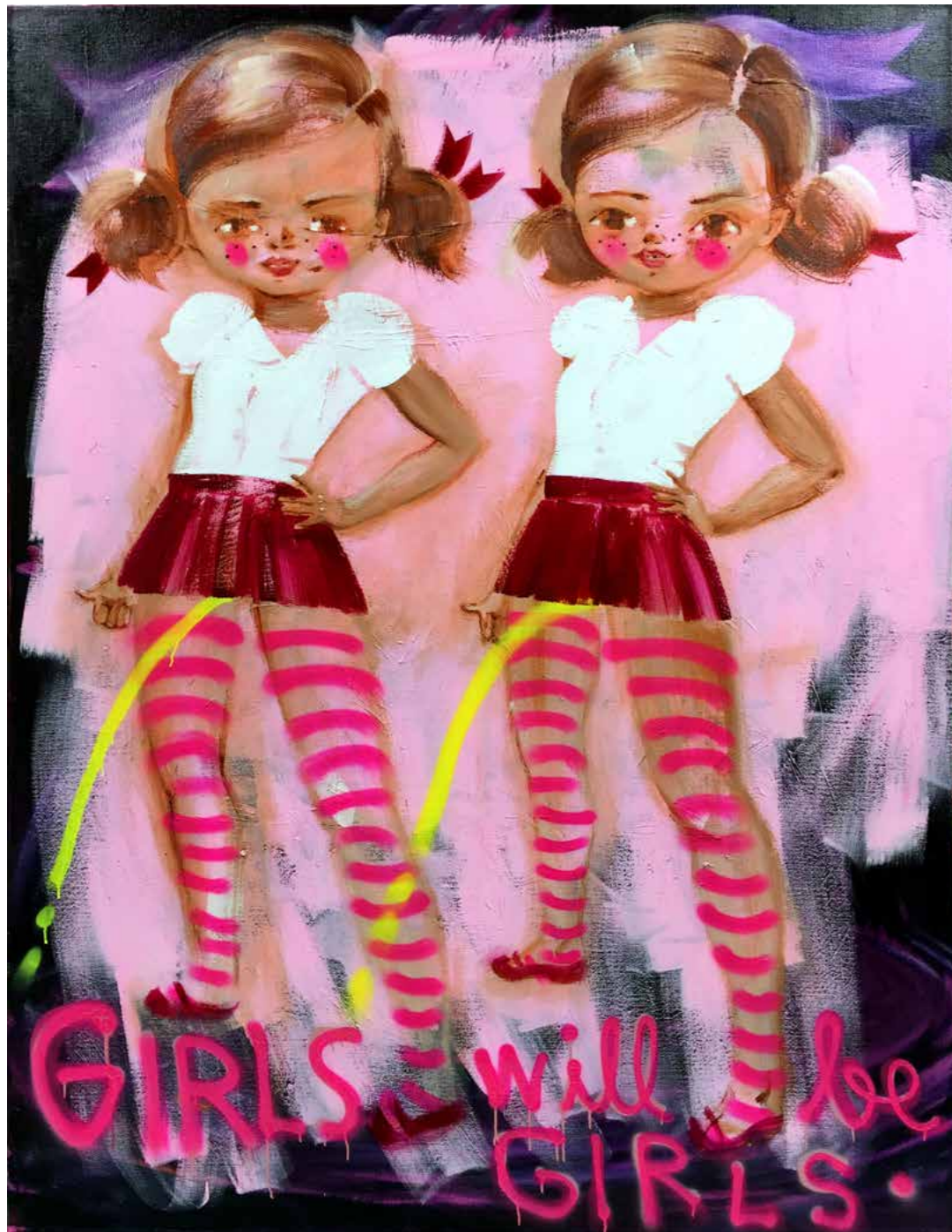
KUVA 49. *a GIRL is measured by her enemies*, 200 x 150 cm, öljy ja alkydi kankaalla, Katja Tukiainen 2017 (yksityiskokoelma).



KUVA 50. *What would a GIRL do?*, 200 x 150 cm, öljy ja alkydi kankaalla, Katja Tukiainen 2017.



KUVA 51. *Behind every great GIRL there is a GIRL*, 200 x 150 cm, öljy ja alkydi kankaalla, Katja Tukiainen 2017 (taiteilijan kokoelma)



KUVA 52. *GIRLS will be GIRLS.*, 200 x 150 cm, öljy ja alkydi kankaalla, Katja Tukiainen 2016.

Työpäiväkirja 13.12.2016:

Katson vanhoja suuria maalauksiani, sekoitan neonpinkkiä pigmenttiä alkydipohjaiseen pohjamaaliin. Hengitän syvään ikkunan raossa, en jaksa vielä pukea liuotinmaskia. Sekoitan kepillä pigmentin ja maalin tasaisen vaaleanpunaiseksi, sulaneen jäätelön näköiseksi seokseksi. Kestää aikansa ennen kuin pigmenttijauhe häviää kokonaan näkyvistä ja sulautuu maaliin. Maali muuttuu kepin pyöräytys kerrallaan herkullisemmaksi. Sekoittaminen on osa työtä, en halua tehdä sitä nopeasti enkä mekaanisesti. Voisin pyöräyttää massan tasaiseksi porakoneeseen liitetyllä sekoittimella ja kadottaa katsomiseen käyttämäni ajan. Sekoitan ja katson, en ajattele mitään erityistä. Uhraan leveän ja hyvän vernissasiveltimen työntämällä sen maalipurkkiin. Alkydimaali kuivuu nopeasti ja tarttuu lujasti. Se näyttää kauniilta ja haisee pelottavalta. Ensimmäinen veto vanhan maalauksen päälle tuntuu pahalta. Väri lumooa minut. Seuraavat vedot tuntuvat hyvältä. Puen liuotinmaskin kasvoilleni ja maalaan pitkien vedoin kaikki neljä kaksimetristä maalausta yli. Jätän maalauksen reuna-alueilla vanhaa maalaustani näkyviin. Teen niin koska maali ei tunnu riittävän reunoille saakka. Sitten näen, kuinka uusi pinkki maalipinta saa voimansa reunoilla näkyvästä, alle jääneestä öljymaalauksesta. Keskityn raskaaseen hengitykseen, joka kulkee liuotinmaskin sisällä ja keskityn maalaavaan käteeni. Keskityn pieniin väripigmenttikokkareisiin, joiden annan jättää hienoisia raitoja peittävään maalipintaan. Hapenpuute maskin alla pyöräyttää ja näköistini täyttyy väristä. Stefan Bremer sanoi kerran Kaapelin kahviossa, että minulla on mehiläisen silmät, sellaiset, jotka hurmaantuvat neonväreistä ultraviolettivalon loisteessa.

Seuraavana päivänä maalasin tytöt. Tutkin asentoja peilistä ja puhelimeni näytöltä. Maalasin suuret linjat pitkin

vedoin ja sormet, kengät ja kasvot pienemmin. Tytöt ovat vahvoja ja suloisia. Heillä on raisut ilmeet ja raidalliset spraymaalatut sukat. Maalasin öljyvärillä pellavalle, koska rakastan traditiota. Lisäsin spraymaalia, koska jotakin on jäljellä teini-iän anarkiasta.

Teoskokonaisuus *Paradis r (Rascal)*, tutkimukseeni sisältyvistä kokonaisuuksista kolmas ja viimeinen, oli esillä Vantaan taidemuseo Artsin *Vallaton*-nimisessä ryhmänäyttelyssä maaliskuusta 2017 tammikuuhun 2018. Tarkastelin viimeisessä teoskokonaisuudessa maalauksen kerronnan äärimmäistä laitaa.

Tätä kolmatta tutkimukseeni sisältyvää teoskokonaisuuttani varten olin käynyt läpi erilaisia näyttelytiloja ja pohdiskellut tutkimukseni päätepistettä. Päädyin tarkastelemaan kerronnan sisältämää aikaa. Loppuvuodesta 2016 maalasin ateljeellani kaksimetristen vanhojen maalausteni päälle vaaleanpunaisen alkydimaalikerroksen, tyttöhahmoja ja heille suunnittelemani iskulauseita. Tytöt esiintyivät maalauksissani pareittain. Maalauksen kerronnan olemus ja sarjallisuuden muodostuminen näyttäytyivät pysäytetyn kerronnan näkökulmasta. Maalauksiin kirjoittamani iskulauseet ovat yksittäisiä, ne toimivat sekä ilman toistensa tukea että sarjana. Maalausten kuvat, pysäytetyssä liikkeessä kuvatut tytöt, sitoutuvat osaksi still-kuvien sarjaa, leikkauksina hetkestä seuraavaan. Neljä erilaista tyttömaalausta ja neljä tyttöä käsittelevää slogania kertovat moniäänisesti samaa tarinaa. Yhdestä maalauksen muotoisesta pamfletista tuli toiston kautta kannanottojen sarja. Kun kukin maalaus esitettiin katsojalle yksi kerrallaan, muodostui maalausten jatkumosta hidas kertomus, hyvin hitaasti ruutu ruudulta kerrottu tarina. Maalausten tyttöjen fyysinen aktiivisuus, kehon pysäytetty liikerata tyttöhahmojen potkuissa ja käsilläseisannoissa, korosti ajatusta liikkeen kuvaamisesta pysäytettyinä kuvina.

Vantaan taidemuseo Artsin *Vallaton*-ryhmänäyttelyyn ripustus oli suunniteltu vaihdettavaksi osittain näyttelyyn kuluessa kolmesti niin, että eri taiteilijoiden teokset tulisivat neljässä eri ripustuksessa esille. Osa teoksista olisi esillä koko näyttelyyn ajan, ja osa teoksista vaihdettaisiin neljän eri ripustuksen välillä. Tartuin ajatukseen vaihtuvuudesta ja pohdin, voisinko saada maalausteni vaihtuvuuden kautta uusia ulottuvuuksia teosteni kerrontaan. Näyttelyyn kuraattori Maria Tjäder-Knightin kanssa päätimme, että voisin esittää teokseni vaihtuvana sarjana.

Olin käsitellyt kahdessa edellisessä tutkimukseeni sisältyvässä näyttelyssä maalauksen kerronnallisuutta ensin näyttämöillisten tilannekuvien ja seuraavaksi kertomuksellisen maalaussarjan kautta. Laajensin tutkimukseeni tässä viimeisessä teoskokonaisuudessa käsittelemään yksittäisten maalausten välille luomaani aikaa luopumatta kerronnallisuuden elementeistä. Jännite maalausten välille syntyi kerronnan elementtejä käyttämällä, mutta mahdollisuus maalausten väliseen kerronnan havaitsemiseen tapahtui ajan ehdoilla. Tässä kolmannessa ja viimeisessä tutkimukseeni sisältyvässä teoskokonaisuudessa Vantaan taidemuseo Artsissa tein maalausten simultaanin luennan mahdolliseksi. Nyt oli kyse hitaudesta. Tyttöjen luokse täytyi pysähtyä ja palata.

Venyti nyt kerronnan asetelmaa aikaisempia näyttelyitäni pidemmälle. Onnistuisinko muodostamaan tarinan maalauksista, jotka katsoja näkisi yksitellen, usean kuukauden välein? Tein neljän maalauksen sarjan, jonka kunkin osan esitin yksitellen, osana ryhmänäyttelyä. Kokonaisuuteni esitettiin siis neljässä osassa, maalaus kerrallaan, saman näyttelyyn neljässä eri ripustuksessa. Maalauksiani satoi yhteen niiden esittäminen yksi toisensa jälkeen samassa paikassa, samalla seinällä ja seisomassa samojen punaisten kenkien päällä, kengät jalustanaan. (KUVA 53.) Myös yhtenäiset kuva-aiheet ja sama koko

sitoivat maalaukseni yhteen. Tytöt poseerasivat maalauksissa käsillään seisten, potkien ja seisten virtsaten. Jokaisessa maalauksessa esitin kaksi tyttöä tyttöunivormuissaan sekä maalaukseen kirjoittamani iskulauseen. Oli kuin olisin tehnyt hitaan sarjakuvan tai hyvin hitaan animaation.

Ajatus maalaussarjan osista, jotka ajan avulla erotetaan toisistaan, syntyi sekä sattumalta että pohtien, taiteellisen työn käytännön ohjatessa ajatusta. Olin siirtynyt maalausteni kerronnallisuuden synnyttämästä simultaanista jatkumosta hahmottelemaan rajankäyntiä kerronnan venyttämisen kanssa. Maalaukseni tulisivat vaihdettaviksi vuoden aikana niin, että jokainen olisi esillä samalla paikalla, toinen toisensa jälkeen. Lopulliset näyttelyyn tekemäni maalaukset valmistuivat ateljeella. Seistessäni teoskuljetusrekan lastauslavalla päätin lisätä teoskokonaisuuteeni sen kerrontaa tukevan elementin. Juoksin hakemaan työhuoneeltani korkokengät, joiden päälle asettaisin maalaukset seisomaan museon lattialle. Mielijohde ja sen seuraaminen olivat osa tekemisen rytmiä. Idea, siihen tarttuminen ja sen kanssa työskentely ovat ainesosia siihen alkemiaan, jota taiteen tekeminen on. Toisinaan se on hiljaisuutta, hitautta ja oikean värisävyn etsimistä.

Muutamaa kuukautta aiemmin samojen maalausten edessä käytiin eräs työhöni vaikuttanut keskustelu. Kulttuurialan suunnittelija Alexander Marila oli tulossa syksyllä 2016 tekemään työhuoneelleni haastattelua. Olin säästännyt yhden maalauksen viimeistelyyn hänen vierailunsa aikana tehtäväksi. Keskustelisimme tyttöihin ja naisiin liitettyistä stereotyyppioista ja katseen hierarkiasta. Olin maalannut tyttöahmoni seisomaan toinen käsi lanteilla, lantio eteen työnnettynä, niin että tytöt näyttäisivät pissaavan seisten hameidensa alta, kun ryhdyin yhtäkkiä empimään neonkeltainen spraymaalitölkki kädessäni.

Olin suunnitellut tytöt virtsaamaan seisten poikien tapaan, ja yhtäkkiä idea tuntuikin väärältä. Tulisiko teoksestani kuva tytöistä joidenkin fantasioiden kohteena, halun katseen alistamina? Halusin ravistella ja muuttaa tyttöihin liittyviä stereotyyppioita, silti samat stereotyyppiat meinasivat lannistaa minut. Juuri vahingollisten stereotyyppioiden pelon takia minun oli saatettava teokseni valmiiksi sellaisessa muodossa kuin sen olin aikoinut. Marila kannusti minua pysymään suunnitelmassani. Maalasin pissakaaret molempien tyttöjen eteen. Sarja tyttömaalauksiani, jokaisessa kaksi tyttöä potkimassa, seisomassa käsillään tai pissaamassa, oli valmis. Jokaiseen maalaukseen kirjoitin magentanvärisellä spraymaalilla iskulauseen.

Muokkasin iskulauseet olemassa olevista, miehistä kulttuuria pönkittävästä sanonnoista muuttamalla tekijän paikalle sanan ”tyttö”. Asetin maalausteni jalustaksi stereotyyppiset naisten punaiset kengät, joissa on hankala liikkua. Valintani viittasi sukupuoliroolien vanhoihin hierarkioihin. *Ihmema* Oz -elokuvan punaiset rubiinikengät symboloivat taikaa. Chris Ofili asetti maalauksensa 1990-luvulla seisomaan maansa salametsästetyn symbolin, elefantin, ulostepallojen päälle. Teoksissani yhdistyvät itselleni tärkeät visuaaliset muistot ja merkitykset muistojen takana. Se, tunnistaako katsoja viittausten lähteitä teostani katsoessaan, ei ollut merkittäväntä. Maalaukseni alta pilkottavat aikuisen naisen kengät vertautuivat maalausteni tyttöjen aktiiviseen läsnäoloon. Se oli olennaista ja sen halusin näyttää. Maalaukseni takana seisoj joku, ja halusin myös katsojan pysähtyvän. Ehkä katsoja pistäisi merkille, kuinka kiiltävät teräväkärkiset korkokengät menivät lyttyyn tyttömaalaukseni painon alla.

Paradis r (Rascal) -teoskokonaisuuden maalaukset eivät esittäneet minkäänlaista arkkitehtonista tai mai-



KUVA 53. *GIRLS will be GIRLS.*, 200 x 150 cm, öljy ja alkydi kankaalla, naisten punaiset korkokengät kokoa 37, Katja Tukiainen 2016. Teos on tässä kuvassa installloituna Vantaan taidemuseo Artsin ryhmänäyttelyyn nimeltä *Vallaton* vuonna 2018. Asetin teossarjan kaikki neljä maalausta esille punaiset naistenkengät jalustanaan. Teoskokonaisuuden jokainen maalaus oli esillä näyttelyssä vuorollaan, seisten samalla paikalla samojen kenkien päällä.

semallista luonnollisen kaltaista tilaa, vaan maalausten hahmot toimivat kankaan pinnassa, ylimaalatun maalauksen päällä, levein siveltimenvedoin maalatulla vaaleanpunaisella litteällä pinnalla. Maalausten hahmot seisovat suoraan katsojan edessä. Maalausten esittämien tyttöjen kasvot asettuivat katsojan kasvojen tasolle. Tyttöjen hiukan luonnollista suurempi koko näyttäytyi luonnollisena. Punaiset lakeerinahkaiset korkokengät kokoa 37 litistivät painavan maalauksen alle, ripustus ja maalaus kerrollaan. Kengät olivat silta maalauksen ja todellisuuden välillä. Maalauksen sisäinen tila laajeni kankaalta lattialle, osaksi todellisuutta. Kengät kantoivat symbolimerkityksiä rinnastuessaan aikuisen naisen jalkineina maalausteni tyttöjen matalapohjaisiin punaisiin remmikenkiin.

Tytöt ja vaaleanpunaisen värin merkitys

Teoksissani tyttöjen kanssa määräävästä roolista kilpailee väri. Vaaleanpunainen on ollut teosteni tunnusomaisin väri 1990-luvun puolestavälistä alkaen. Sen käyttäminen tuntuu yhtä arkiselta kuin liiman ja gesson siveleminen kankaalle. Olin valinnut värin 1990-luvulla sen yllättävyyden ja monipuolisuuden vuoksi. Ensimmäisissä vaaleanpunaisissa maalauksissani en yhdistänyt väriä tyttöaiheisiin. Väri ei ollut hempeä pieniin tyttölapsiin assosioituvaa roosa (Paoletti 2012) vaan neonpinkki, provosoiva kuva-aiheideni tapaan. Myöhemmin punaisen eri sävyjen käytöstä on tullut minulle tietoista. Vaaleanpunaisen värin merkitykset eivät tyhjene. Kun lehdessä uutisoitiin, että englantilainen jalkapallojoukkue Norwich City oli maalauttanut kotikentällään vastustajajoukkueen pukuhuoneen seinät vaaleanpunaisiksi, otin artikkelin talteen ja mietin, saataisiinko mistään muusta väristä vastaavaa uutista: ”Selitys vaaleanpunaisille seinille on se,

että kyseisen värin uskotaan alentavan testosteronitasoa ja rauhoittavan mieltä” (Helsingin Sanomat 21.8.2018). Värin rauhoittaman vastustajan uskotaan häviävän kotijoukkueelle, mutta värin vaikutus olisi aivan toinen, jos seinät olisi maalattu huomiovärillä, räikeällä pinkillä. Vaaleanpunaista väriä kuvaavan janan ääripäissä ovat hyvin erilaiset sävyt. Niiden ristiriita ja merkitykset antavat värinkäyttöni sisällön. Eräässä tutkimukseeni liittyvässä keskustelussamme Tarja Pitkänen-Walter muistuttaa minua vaaleanpunaisen värin yhteydestä rokokoon aisti-iloihin sekä vaaleanpunaiseen liitetyistä adjektiiveista, kuten sanasta ”suloinen” (2020). Vaikka minä olinkin ottanut käyttöni taiteen yhteydessä vähättelevinä pidettyjä adjektiiveja, kuten söpö, ihana ja tyttömäinen, puuttuu sekä yleisestä että akateemisesta taidetta kuvaavasta sanastosta vielä sanoja. Niistä yksi on juuri sana suloinen. Italialainen taideteoreetikko ja kuraattori Giancarlo Carpi (2012) käyttää usein englannin kielen sanoja *cute* (söpö) ja *cuteness* (söpöys, sulaisuus) kirjoittaessaan muun muassa minun teoksistani, mutta silti niin kutsuttu yleinen tai-depuhe on karttanut tiettyjä adjektiiveja.

Maalaustaiteessa on käytetty vaaleanpunaista väriä kommenttina ja vastalauseena esimerkiksi taidehistorian totutulle miehelle kaanonille, barokin ajan mahtipontisuudelle ja modernistisen maalauksen heroisuusudelle. Pilvi Kalhama kertoo rokokoon keveän ja aistillisen ilmaisun syntyneen reaktiona barokille ja ehdottaa, että rokokoota voisi tarkastella paitsi nuoria naisia, heidän ruumiillisuuttaan ja sielunelämänsä kuvaavan aihe-maailmansa, myös rokokooissa vallitsevan värimaailman, vaaleanpunaisen, kautta. Kalhama kirjoittaa: ”Värin näennäisyyteen kiinnittyvät merkitysviittaukset tempaisevat ruumiillisuuden tulkintoihin sekä herkän ikävaiheen ajattomasti hapuilevaan mieleen ja kokemuksiin, jotka jälkipolvet ovat systemaattisesti kieltäneet. Vaa-

leanpunainen kantaa kiellon historiaa.” (Kalhama 2006, 135–136.) 1990-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa maalauksissani yhdistyivät usein hento vaaleanpunainen ja suloiset aiheet, kuten nuket, lelut ja viattomat lapset. Yrittän tavoittaa ajatuksiani tilanteista, joissa kuulin maalauksiani kuvailtavan söpöiksi ja ihaniksi tuona aikana, jolloin kyseiset adjektiivit eivät sopineet kuvaamaan vakavasti otettavaa nykytaidetta.

Kuvataiteen maisterin opinnäytteessäni (2009) olin nostanut vaaleanpunaiseni rinnalle syvän punaisen maalaamisen esirippujen muodossa. Lihaisa punainen edusti jo vuoden 1999 *Virkkuukoukku*-näyttelyni maalauksissa itselleni kypsyyttä, naiseutta ja ruumiillisuutta. Kymmenen vuotta myöhemmin kirjoitin:

”Teoksiini on muutaman viime vuoden kuluessa tullut näyttämöllisten elementtien mukana suurina pintoina vahva punainen väri. Punainen oli mukana jo maalausarjassani *Virkkuukoukku* (1999) vaaleanpunaisen rinnalla. Punaisen väri viittaa lihallisuuteen ja naiseuteen. *Virkkuukoukussa* punaisesta langasta virkattu pussi muistutti kohtua. Punainen väri yhdistetään paitsi tyttöjen vaatetukseen myös seksuaalisuuteen ja voimaan, hyvin maskuliinisiin ominaisuuksiin. Näyttämöllisyyden myötä punainen väri on noussut uudeleen merkittäväksi työskentelyssäni. Maskuliiniseksi koetuista ominaisuuksistaan huolimatta punainen on länsimaissa vaaleanpunaisen tavoin sukupuolittunut väri.” (Tukiainen 2009.)

Nimi Kaika, jolla kutsuin itseäni lapsena, numero neljä, A-kirjain, tuoli ja kiiltävät pyöreäkarkiset kengät, joissa remmi kulkee jalkapöydän yli, ne kaikki ovat mielessäni punaisia asioita. Iloisia ja kirkkaan punaisia. Minun ja nukkeni kengät olivat samanlaiset, oma-

ni punaista lakeerinahkaa ja nukkeni kiiltävää punaista muovia. Kengät olivat silminnähden punaisia, mutta nimeni, numero neljä, A-kirjain ja tuoli ovat minulle punaisia silloinkin, kun ne ovat olemassa vain käsitteinä. Punaisen värin synesteettinen yhdistyminen nimeeni, tiettyyn kirjaimen ja numeroon on säilynyt sen ikäkauden reunalta, jolloin asioiden symbolimerkitykset ovat alkaneet eriytyä ja jolloin olen alkanut hahmottaa minuuteni, nimeni ja ikäni. Tarja Pitkänen-Walter muistaa ensimmäistä koululaukkuaan:

”Maalauksessa esimerkiksi tietyt väriyhdistelmät tai materiaalitunnus saattavat toimia elettyjen kokemusten varastoina. Työskentelymetodiini kuuluva tiedostamattoman kuulostelu - ”tyhjistä” aloittaminen - mahdollistaa itselleni yllätyksellisten, henkilökohtaisten aistimuistojen esiin nousemisen. Valaessani mehiläisvahasta intensiivisen punaista, rajoistaan karkailevaa suorakaidetta ja kiillottaessani sen pintaa pehmeällä kankaalla mieleeni palasi ensimmäinen koululaukkuni.” (Pitkänen-Walter 2006, 137.)

Minun punaiseni laimenee maalauksissani vaaleanpunaiseksi. Vaaleanpunainen on minulle merkityksiltään punaista avoimempi väri. Se on vapaampi kuin punainen ja merkillisempi kuin valkoinen.

Tietyt taiteilijan tavat toimia jäävät usein verbalisoidumatta. On merkillistä puhua väripigmentin sekoittamisen kauneudesta, tietyn sävyn sekoittamisen vaikeudesta ja tekemisen lumosta. Historioitsijat ymmärtävät pigmenttien alkuperän, harvinaisuuden, myrkyllisyyden ja symboliikan. Taiteilija ymmärtää käden liikkeen ja sen katsomisen nautinnon.

Kymmenvuotiaana ala-asteen käsityötunnilla sain eteeni kangasta, josta minun tuli muiden lailla tehdä kangas-

kassi. Muistan kankaan rakenteen ja lankojen tiheyden, mutta ennen kaikkea muistan värin. 70-luvun lopulla vaatteeni olivat oransseja ja ruskeita, olohuoneemme kokolattiamatto tummanvihreä, Legot punaisia, sinisiä, keltaisia, vihreitä ja valkoisia. En omistanut yhtään vaaleanpunaista vaatetta. Kassia varten saamani kangas oli samean vaaleanpunaista. Väri tuntui erilaiselta kuin kaikki muut. Se inhotti minua. Väri oli harmaalla taitettua, mukana hiukan keltaista, kuin kellertävän vaaleanpunaista savua. Kangas näytti tunkkaiselta. Se näytti erilaiselta kuin lumoavan kirkkaan neonpinkki suorakaiteen muotoinen, pitkittäisillä urilla koristeltu hajukumi, jonka olin ostanut kirjakaupasta. Neonpinkki väri näytti silmissäni herkulliselta ja haluttavalta. En ollut pieni enää, mutten voinut vastustaa kiusausta: purin palan ja jauhoin kitkerää massaa suussani. Värin herkullisuus sisältyi vain näkö- ja hajuaistin kautta välittyvään kokemukseen. Syljin massan ulos, mutta värin lumo ei kadonnut.

1980-luvulla neonpinkki tuli uudelleen ulottuvilleni sifonkihuiveina, kynsilakkoina ja spraymaalina. Siitä tuli osa teini-ikäistä anarkiaani ja itse tehtyä punkkarityyliä. Vahva vaaleanpunainen ei edustanut minulle feminiinistä estetiikkaa myöskään 90-luvun alun taideopiskelijana. Se edusti vaihtoehtokulttuuria ja jotakin, mikä erosi taiteen historiallisesta kaanonista. Pinkillä onnistuin luomaan itselleni maailman, johon eivät mielestäni päteneet historian ja opettajien säännöt. Vaaleanpunainen väri oli minulle houkutteleva kuin tyhjä kangas. Ensimmäisen pinkin näyttelyni (1996) (KUVA 6.) jälkeen huomasin, että väri herätti myös katsojissa mielipiteitä. Vaaleanpunaisen sävyt, niiden katsomisen viehäytys ja niiden kanssa työskentelyn nautinnollisuus olivat syitä valintoihini 1990-luvun alussa. Työskentelyni edetessä, oppiessani värin vastaanotosta ja vaikutuksista, löysin työskentelylleni uusia merkityksiä.

Taiteen historian jatkumosta erottautuva värinkäyttö merkitsi minulle 1990-luvulla rohkeutta ja jännitystä. Pinkki väri näkyi paitsi mainosjulisteissa, myös pop- ja nykytaiteessa. Ateneumissa sijainneessa Nykytaiteen museossa järjestettiin vuonna 1995 kansainvälinen näyttely *Ars95*. Taiteilija Portia Munson oli kerännyt vaaleanpunaista muovitavaraa installaatioonsa *Pink Project*, ja Yayoi Kusama oli rakentanut violetista kankaasta ommel-luista lukuisista pötköistä pelastusveneeseen muotoisen ja kokoisien pehmeän veistoksen *Violet Obsession*. Myöhemmin tutustuin Jarmo Mäkilän ja Marianna Uutisen maalauksiin, ja huomasin, että pinkki oli kiehtonut monia ennen minua. Parasta vaaleanpunaisessa oli silti sen tavattomuus. David Batchelor kuvaa kirjassaan *Chromophobia* (2000), kuinka värejä käytetään länsimaisen valtakulttuurimme virallisissa tilaisuuksissa säänneltyä ja kuinka värillinen ympäristö liitetään huviin, mainosten maailmaan ja eksotiikkaan sekä feminiinisiin merkityksiin. Värissä nähdään hänen mukaansa jotakin epäilyttävää ja valheellista. Kun sanotaan, että kertoja värittää tarinaansa tarkoitetaan, että kertoja lisää tapahtuneeseen omiaan. Batchelor yhdistääkin valkoisen värin Platonin ajatuksiin puhtaasta olemassaolosta. Batchelorin mukaan väri on korkeakulttuurin banalisoi-ma elementti puhtaasta valkoista ja mustaa vasten. (Batchelor 2000, 21–55.) Kun kerran kaikki värit kantoivat mukanaan vuosisataisia merkityksiä jostakin epäilyttävästä aina karnevalistisiin ja naissukupuolelle tunnus-omaisiin ominaisuuksiin saakka, miksi minä olin tullut valinneeksi työvälineekseni väreistä kyseenalaisimman? Kaikkine merkityksineen vaaleanpunainen sopi minulle. Olin valinnut sen koska se viehätti, inhotti, pelotti ja kiehtoivat minua. Minulla olisi houkutus sanoa, että valitsin sen aivan ajattelematta, mutta se ei olisi totta. Haluaisin sanoa, että valitsin sen intuitiivisesti, ilman

kielellistä ajattelua, mutta sekään ei riittäisi kuvaamaan sitä, kuinka silloinen hiukan yli kaksikymmenvuotiaan ihmisen elämäkokemukseni ohjasi minua tarttumaan väriin, joka kiehtoo minua yhä. Öljymaalauksen traditio ja vaaleanpunaisen väriskaala muodostivat yhdessä hyvän arvoasetelmaparin, jossa arvokkaana pidetty perinne yhdistyi merkityksiltään häilyvään väriin. Yleisten ennakkokäsitysten sekoittaminen sopi ajatusmaailmaani samalla lailla kuin sarjakuvan ja maalaustaiteen yhdistäminen teoksissani. Olen liikkunut teosteni vaaleanpunaisella sävyjanalla lähes kolmekymmentä vuotta ja löydän yhä merkityksellisyyttä sen tutkimisesta. Harmahtavinkin vaaleanpunainen tuntuu hyvältä katsoa, kun rinnastan sen ruskeisiin ja punaisiin värimassoihin maalaus pohjillani.

Kiinnostavaksi vaaleanpunaisen tekevät myös siihen liitetyt monet, usein vastakohtaiset merkitykset. Vaaleanpunaisen värin luomat mielle yhtymät ovatkin vaihdelleet vuosikymmenien ja vuosisatojen kuluessa edestakaisin. Esimerkiksi 1700-luvulla hennon vaaleanpunaista pidettiin muiden pastellisävyyden tapaan yläluokkaisena ja miehille sopivana. 1800-luvun lopulla pastellivärit alkoivat kuitenkin menettää arvostustaan ja yleistyä sekä tyttö- että poikalasten vaatetuksessa. Poikia puettiin vaaleanpunaiseen aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Vaaleanpunaisen värin ajateltiin tuolloin symboloivan punaisen lailla päättävyyttä ja vahvuutta. Sodan jälkeen merkitykset muuttuivat päinvastaisiksi: vaaleanpunaisen ajateltiin nyt kuvastavan herkkyyttä ja siroutta ja sitä pidettiin lähinnä tytöille ja naisille sopivana värinä koko 1900-luvun. Punainen sen sijaan miellettiin ja mielletään edelleen vahvaksi voimaa, rakkautta ja seksuaalisuutta edustavaksi väriksi. (Vänskä 2012.) Uuden vuosituhannen toisella vuosikymmenellä suosituin vaaleanpunainen oli *millennial pink*, joka näkyi myös miesten vaatetuksessa.

Valkoisella taittamalla punaisesta saadaan vaaraton, viaton ja herkkä vaaleanpunainen. Minusta on sitäpaitsi hauskaa, että suomenkielen sanoissa vaaleanpunainen ja punainen, on molemmissa mukana sana ”nainen”.

Tukholman kuninkaanlinnassa sijaitseva kuningatar Loviisa Ulrikan vaaleanpunasävyinen audienssihuone on hyvä esimerkki vaaleanpunaisen värin käytöstä rokokoon ajan arkkitehtuurissa. Audienssihuoneen somisti vuonna 1754 ruotsalainen arkkitehti Jean Eric Rehn. Huoneessa on roosanvärisiksi maalatut seinäpaneelit sekä kullatut lattia- ja koristelistat. Huoneen koristeellinen kokonaisvaikutelma kullattuine stukkoineen ja vaaleanpunaisine seinineen näyttäytyy naisellisenä myös meille tästä ajasta tilaa katsoville. Alkuperäistä vaaleanpunaista sisustusta täydensivät kuitenkin tummanpunaiset silkkisametiset, kultakirjailuin koristellut Christopher Sergellin toteuttamat seinävaatteet. Vasta myöhemmin 1960-luvulla niiden tilalle vaihdettiin alun perin kuninkaan audienssihuoneessa olleet kudotut *Beauvais*-seinävaatteet, joiden aiheena on taru Amorista ja Psykhestä ja joiden värimaailma on rokokoon ajalle tyypillinen pastellinsävyinen. 1960-luvulla romanttisen aihe maailman ja hennon vaaleanpunaisten sävyjen ajateltiin sopivan paremmin kuningattaren kuin kuninkaan huoneeseen. Tummanpunaiset seinävaatteet olivat kuitenkin olennainen osa alkuperäistä rokokooaikaista kuningattaren huonetta (Groth & Strömblad 2005). Juuri hennon vaaleanpunaisen yhdistäminen tummaan punaiseen maalaussarjastani *Virkkuukoukku* (1999) alkaen on synnyttänyt käyttämälläni väri valikoimalle sopivan jännitteen, kontrastin aineettoman ja lihallisen vaikutelman välille.

Värin intensiteetti on punaisen sävyissä merkityksellinen. Vaaleanpunaisen kiinnostavuus nouseekin juuri vaaleanpunaisen sävyjanan ääripäiden vastakkaisista



KUVA 54. Kuvassa on sylivauvana äidiltäni Porissa vuonna 1969 saamani keikkuva nukke. Ainoa kokonaan vaaleanpunainen asia, jonka itse muistan 1970-luvun värisestä varhaislapsuudestani.

merkityksistä. Punaisesta väristä on mahdollista valkoisella taittamalla saada aikaan toisilleen vastakohtaiset värisymbolit. Hento vaaleanpunainen kuvastaa minulle viattomuutta ja herkkyyttä, voimakas pinkki hyökkävää energiaa. Maalausteni tytöille vaaleanpunaisen ja punaiset eri sävyt ovat sopineet oivallisesti vuosikymmenestä toiseen. Teosteni tytöt ovat sekä herkkiä että vahvoja.

Pilvi Kalhama kirjoittaa, kuinka vaaleanpunaisen värin merkitykset syntyvät kulttuuristen merkitysten yhdistyessä yksilöiden kokemuksiin ja tulkintoihin. Hän luettelee yrityksiä kuvata sanallisesti vaaleanpunaisen sävyjä: ”vaaleanpunainen, ruusunpunainen, pinkki, shokkipinkki, roosa ja ihon väri”. Kalhama nostaa vaaleanpunaisen esille toisinajattelun värinä, joka Giotton *Cappella degli Scrovegnin* freskoista alkaen on kulkenut muun muassa Picasson vaaleanpunaisen kauden ja Philip Gustonin vaaleanpunaisen maalausten kautta nykytaiteeseen. (Kalhama 2006, 127–129.) Ateljeellani ei ole kyse yhdestä värisävyistä, vaaleanpunainen ei ole koskaan yksi, vaan se on nuo kaikki ja lukuisia muita. Jokaisella käyttämälläni vaaleanpunaisen sävyllä, hennosta roosasta voimakkaaseen pinkkiin, on oma merkityksensä. Sävyt myös muuttuvat rinnastuessaan toisiinsa ja valaistuksen vaihtuessa. Marjapuuronpunainen näyttää ruskealta neonpinkin vierellä. Vaaleanpunaisissani ei ole kyse yksistä merkityksistä. Vaaleanpunaisen ottaminen käyttöön 1990-luvun puolivälissä merkitsi minulle myös hierarkioihin kohdistuvaa vastarintaa. Mutta jo ennen oivallustani väristä toisinajatteluna, otin sen käyttööni mielihalustani, intuitiivisesta tahdostani palata sen avulla jonnekin, turvalliseen taikamaailmaan. Tunnen pääseväni vaaleanpunaisen värin kautta ajassa taaksepäin sellaiseen olemassaoloon, jossa minun ei tarvitse huolehtia teosteni vastaanotosta tai tulkinnoista. En ole elänyt lapsuuttani aikana, jolloin tytöt puettiin vaaleanpunaiseen tai tyttövauvojen

huoneet maalattiin roosaksi. Vaaleanpunainen on silti osa minua, se on osa lastani auringonvalon heijastuessa punaisena hänen korvalehtensä läpi. Se on väri, jonka olen ehkä nähnyt vielä syntymättömänä vauvana katsoessani punertavaa valoa äitini vatsanpeitteiden läpi hänen maataksaan kirkkaassa valossa vatsa paljaana. Vaaleanpunainen on lihallinen väri ennen aikaa, jolloin liha alkoi merkitä lihaa, jotakin piilotettavaa ja pelottavaa. Vaaleanpunainen on havainto ajalta ennen kuin opin erottamaan itseni äidistäni. Se on havainto ajalta, jolloin en hahmotanut itseäni vaan olin osa ympäröivää. Isäni ottamista mustavalkoisista valokuvista näen, että ennen kuin opin istumaan sain äidiltäni lahjaksi pyöreistä muodoista ja söpöistä kasvoista koostuvan helisevän aina uudelleen pystyyn nousevan nukken. Se on hennon roosan värinen. Vaikka kuvat ovat mustavalkoisia, tunnen nukan värin. Nukke on minulla vieläkin. (KUVA 54.)

Iskulauseet ja kertomus

Anita Seppä (2002) tarkastelee taidetta vallan rakenteita kyseenalaistavana toimintana artikkelissaan ”Feministinen avantgarde – autonomisen estetiikan anarkistinen sisarpuoli”. Feministisen avantgarden idea yhdistettynä yhteiskunnallisia epäkohtia kommentoivaan sarjakuvaan (Packalén & Sharma 2007) tuottaa voimaa, jota kuvaamaan otan lyhyesti esille seuraavan konkreettisen esimerkin. Työskentelin yhteisötaiteilijana vuosituhaten vaihteessa Intiassa Suomen ulkoministeriön tukemassa Maailman sarjakuvat ry:n kehitys yhteistyöprojektissa. Suomalaisen Leif Packalénin perustama ja myöhemmin Intiassa myös Sharad Sharman luotsaama Maailman sarjakuvat -järjestö etsi keväällä 1999 naispuolista sarjakuvataiteilijaa kouluttamaan työpajoissaan intialaisia naisia, lapsia ja kastittomiksi kutsuttuja ihmisiä. Mat-



KUVA 55. Thanuskoodi-nimisen 16-vuotiaan tytön sarjakuva aiheesta ”Girl Power”. Sarjakuva on tehty Leif Packalénin ja minun ohjaamallani ulkoministeriön ihmisoikeussarjakuvakurssilla Intiassa, Tamil Nadun osavaltiossa, Karasanoor-nimisen kylän leirikeskuksesta syksyllä 1999. Opetin tuolloin sarjakuvailmaisua ja ruohonjuurisarjakuvan tekemistä ensimmäisen kerran Intiassa. Thanuskoodin sarjakuvassa tyttö lähtee ulos, poika loukkaa tyttöä sanoillaan ja tyttö antaa takaisin samalla mitalla. Paikalle saapuu poliisi, joka sanoo ”Hyvä tyttö!”. Sarjakuva ei kerro vallitsevista olosuhteista Tamil Nadun maaseudulla, vaan sisältää toivomuksen tyttöjen oikeuksien paranemisesta. Paikalliset kurssilaiset keskustelivat ja päättivät yhdessä sarjakuviansa teemoista ennen käsikirjoittamista ja piirtämistä. Eri-ikäisiä ja eri sukupuolisia kurssilaisia yhdisti heidän mielenkiintonsa ihmisoikeuksien edistämiseen.

kustin vuosina 1999–2004 viisi kertaa eri puolille Intiaa ohjaamaan paikallisia ihmisoikeusaktivisteja tekemään seinäsarjakuvia aiheista, jotka he kokivat yhteisössään tärkeiksi. Aiheiksi nousivat naiseen, lapsiin ja kastittomiin kohdistuva syrjintä, väkivalta, korruptio, globalisaatio sekä muut paikalliset epäkohdat, joita lähiseudun aktivistit halusivat itse nostaa keskusteluun. (KUVA 55.) Työpajoissa tehtyjen sarjakuvien ja sarjakuvajulistoiden tehtävänä oli paitsi toimia voimaannuttavina puheenvuoroina sorrettujen yhteisöjen sisällä, myös laajentaa paikallista keskustelua, sillä sarjakuvajulistat olivat esillä kylien julkisilla paikoilla.

Toimiminen paikallisten aktivistien kanssa heidän omassa yhteisössään oli vahva kokemus. Toimimalla kouluttajana ja yhteisötaiteilijana autoin paikallisia muuttamaan maailmaansa. Työpajoissa tärkeintä oli paikallisten äänten esiin nostaminen. Ulkoministeriön näkökulmasta teimme kehitysyhteistyötä, mutta rooliamme kuvasi parhaiten luonnehdinta aktiivisesta toiminnasta yhdessä paikallisten kanssa. Feministinen avantgarde oli luettavissa paikallisten naisten sarjakuvien sisällöistä. Työpajoissa paikallisten tekemistä sarjakuvista käyttämämme termi ”ruohonjuurisarjakuva” ilmensi viestin kertojan ja vastaanottajan tasavertaisuutta, kommunikointia mikro- ja valtarakenteet ohittaen. Emme tarvinneet kustantamoita emmekä painotaloja paikallisten aktivistien sarjakuvien levittämiseen, ainoastaan kopiokoneen ja sähköä. Päämäärämme oli keskustella ihmisoikeuksista ja edistää siten niiden toteutumista. Länsimaisena koulutettuna naisena olin tietoinen etuoikeutetusta roolistani. En halunnut toimia agitaattorina, joka kylvää varomatomasti vallankumousta ja sen jälkeen poistuu paikalta. Rohkeimmista paikallisten tekemistä sarjakuvista jätimme tekijän nimen pois, jottei tekijöille koituisi hankaluuksia yhteisössään. Vuosien kuluessa aktivistisarja-

kuvatyöpajojen toiminta jatkui paikallisin voimin. Vaikka toiminnan yhteiskunnallisten vaikutusten mittaaminen on vaikeaa, on toiminnan jatkuminen paikallisin voimin osoitus sen tarpeellisuudesta. Kokemuspiirini ylettyy Intian maaseudulle, ja vaikken tee taidetta yhteiskunnallisen tarpeen perusteella, annan kokemusteni ihmisoikeuksien toteutumisesta vaikuttaa teoksiini. Onko minun mahdollista tarkastella teoreettisesti sitä, kuka teoksisani puhuu? Maalauksen tutkiminen kielen avulla vaatii käännoistyön tekemisen, hiljainen tieto tulee muuttua puhutuksi kieleksi. Tieto täytyy siirtää maalauksen kielestä kirjoitettuun.

Työpäiväkirja 5.9.2012, symposiumini Narrative Painting in Space jälkeen:

Mieke Bal (2012) valaisee esitelmänsä alkupuolella ajatustaan maalauksen kahdesta erilaisesta kertojasta ja viittaa kerronnalliseen eroon, joka on kahden erilaisen siveltemenvedon välillä. Taiteilija voi maalatessaan käyttää sivellintä maalaamisestaan kertovana työkaluna, jolla hän kertoo minä-muodossa ekspressiivisen maalaamisen prosessista, kuten Jackson Pollock ja Willem De Kooning, Bal erittelee. Hän tuo esitelmässään kirjallisuudentutkimuksessa käytetyt kerronnan käsitteet maalaustaideteen tutkimuksen pariin. Bal rinnastaa kirjallisuuden minä-kertojan taidemaalariin, joka antaa tekijyytensä näkyä maalauskankaalla maalaamisen jälkien muodossa. Siveltemen jälki ja maaliroskeet kankaalla paljastavat siis tekijän, ihmisen maalauksen tekijänä. Tällainen maalaamisen tapa on Balin mukaan siis kuin kerronta, jossa kirjailija kertoo tarinan minä-kertojan kautta. Bal jatkaa, kuinka hänen mielestään vastakohtana maalauksen minä-kertojalle näyttäytyy maalaus, josta maalari on häivyttänyt omat jälkensä ja joka nostaa kuvattavan

aiheen etusijalle, kuten historiallisissa maalauksissa on usein tehty. Taidemaalarin siveltemen jäljet, roiskeet ja tahrat voivat olla näkyvissä yhtä lailla esittävässä kuin abstrakteissakin maalauksissa. Kerronnallinenkin maalaus voi siis joko tuoda kertojan esille tai häivyttää sen kuvattavan aiheen taakse. Bal nostaa Rembrandtin esimerkiksi hän-kerrontaa käyttävästä taidemaalariasta heti esitelmänsä alussa. Tällainen persoonan kolmannessa muodossa tarinaa kertova taiteilija on taidehistoriassa usein esiintyvä mytologisia ja raamatullisia aiheita maalaava taidemaalari. Näiden kahden maalauksen kerrontamuodon väliin jää Balin mukaan vielä yksi kerronnan muoto, maalauksen sinä-kerronta.

Työpäiväkirja 8.8.2018

Maalauksen sinä-kerronta oli Balin (2012) esitelmän ydin, jota olen tutkistellut tutkimukseni symposiumin jälkeisen ajanjakson. Olen hahmotellut Balin ajatuksen kaavakuvaksi: (KUVA 56.)

Mieke Balin mukaan (2012)

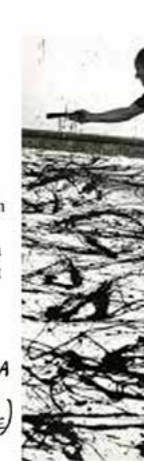
Joseph and Potiphat's wife
113,5 x 90 cm
öljy kankaalle
Rembrandt, 1655

HÄN-KERRONTA
(THIRD-PERSON
NARRATIVE)



Jackson Pollockin abstraktia ekspresionismia edustavat teokset

MINÄ-KERRONTA
(FIRST-PERSON
NARRATIVE)



Painting #576 (yksityiskohta) David Reed, 2007

SINÄ-KERRONTA
(SECOND-PERSON
NARRATIVE)



KUVA 56. Kaavio 2: Olen hahmotellut tämän kaavion seuraten Mieke Balin ajatuksia maalauksen hän-, minä- ja sinä-kerronnasta.

nessa maalausteni spraymaalilla maalattu kaunokirjoitus näyttää maalausteni tyttöahmojen kirjoittamalta viestiltä, iskulauseelta tyttöjen suusta. Mikä silloin on kerronnan muoto? Bal on tuonut maalaustaiteen tarkasteluun kirjallisuuden tutkimuksen termejä ja hahmottele niiden sopivuutta maalaustaiteen ylle. Sovitan määritelmää teoksiini. Lapsena kuljin usein isoäitini ompelemissa vaatteissa. Nuppineuloilla kootun vaatteen sovittaminen pisteli kuin yllättäen teokseni katsojan antama sisältöanalyysi. Teorioiden tarjoamien ajatusmallien kokeileminen tuntuu erilaiselta. Se tuntuu mukavalta kuin harsitun vaatteen sovitus.

Taidemaalari voi Balin mukaan käyttää siis maalauksessaan keinoja, jotka määrittelevät hänen asemansa joko minä-, sinä- tai hän-kertojana. Taiteilija voi olla näkyvä minä-kertoja tai näkymätön, kaikkietävä hän-kertoja. Balin mukaan ei ole merkitystä, onko maalauksen laji abstrakti vai esittävä, kun maalari haluaa määritellä asemansa ja käyttämänsä kerronnan tavan. Balin (1999, 2012) mukaan termi sinä-kerronta (*second-person narrative*) tuo erinomaisesti esiin maalauksen katsojassa aiheuttaman toiminnan. Hän huomauttaa, että sinä-kerronnan käyttäminen kirjallisuudessa on kuitenkin vaikea ja melko harvinainen tyylilaji. Yrjö Hosiaisuus toteaa laajassa tietoteoksessaan *Kirjallisuusoppi, Aapistesta Äänirunoon* näin: ”Myös kerronta yksikön toisessa persoonassa (en *second-person narration*) on mahdollista, mutta harvinaista” (2016, 419). Ehkä sinä-kerronta onkin kirjallisuudessa harvinainen kuriositeetti, mutta maalaustaiteelle tyypillinen kerronnan muoto.

Paradis r (Rascal) -teosta tehdessäni olin siis päättänyt koetella jälleen uutta kerronnan tapaa. Tutkin maalauksen kerrontaa maalaamalla yksittäin esitettäviä maalauksia, joissa tyttöjen kanssa esiintyi iskulauseita.

Olin päättänyt vaihtaa tilan käsitteen aikaan sekä vaihtaa *Paradis k (Kidnap)* -teoksen maalaussarjan lineaarisen kerronnan neljän yksittäisen maalauksen tarinaan. Oivallukseni tilaan sijoittuvan kerronnallisen maalauksen luonteesta olivat sen immersivisyys sekä Balin tarkastelema sinä-kerronnan tapa. Katsojan mennessä sisälle tilaan ja teokseni ääreen kehotti teokseni häntä toimimaan ja olemaan siinä aktiivinen. Tilan ominaisuus kerronnallisten maalaussarjojen paikkana oli sen sisäänsä tempaavuus, ja se teki katsojasta kertojan. Kyse ei ollut, Balin (2012) luennon sanoja mukailen, siitä, mitä teoskokonaisuuteni *Paradis k (Kidnap)* esitti, vaan mitä se teki. Kerronnallinen maalaus yhdessä tilan kanssa teki katsojasta tarinan kertojan. Balin mukaan *Paradis k (Kidnap)* -teokseni sinä-kerronta muodostuikin tilallisuuden lisäksi myös sarjakuvan keinoja käyttävän maalustapani kautta.

Työpäiväkirja 30.8.2020:

Jos väitän, että teokseni ovat sinä-kerrontaa, joka kehottaa katsojaa valitsemaan, minne edetä, aivan kuten sinä-kerrontamuotoisen kirjan lukija joutuu kirjoittajan käskystä valitsemaan seuraavan toiminnan ja siirtymään valintansa ohjaamana kirjassa eteenpäin sen tietyille sivulle, niin enkö näin väittäessäni ole harhautunut kielen avulla luotujen teorioiden lumossa tapailemaan sanoja, jotka ovat kaukana maalaamisen hiljaisesta tiedosta? Mieleni tekisi jättää kangastuksenomaisen logiikan etsiminen odottamaan. Ajatus saisi odottaa minua tai jotakin toista sanoiksi pukijaa. Maalaus pysyy avoimena, ei-lineaarisenä, simultaanisesti vastaanotettavana ja ehdottavana. Silti maalaus voi kantaa sisällään myös niitä tyypillisesti kirjoitetun kerronnan muotoja, lineaarista kerrontaa, kaikkietävää kertojaa, joka häivyttää oman olemassaolonsa, ja minä-kertojaa, joka näkyvin vedoin paljastaa itsensä.

Ja viimein, aivan itsestään selvästi, maalaus ehkä voikin kantaa mukanaan sinä-kerrontaa, tapaa kehottaa katsojaa valitsemaan juonen suunnan. Kirjallisuuden sinä-kertoja ehkä usein käskee, mutta minä haluan pitää kiinni maalauksen oikeudesta ehdottaa.

Paradis r (Rascal) -maalausteni spraymaalatut iskulauseet näyttävät syntyneen nopeasti, kuin olisin merkanut ylös maalausteni tyttöjen sutkautuksia. Otin paikan kertojana ja toimin tyttöjen äänitorvena samalla kun he ottivat akrobaattien asentoja ja potkivat korkealle. Maalausteni spontaanisuuden vaikutelmaa lisää levein vedoin maalaamani vaaleanpunainen tausta, jonka voi nähdä peittävän alleen toisen maalauksen. Olin maalannut jotakin yli, ehkä nopeasti. Kuitenkin se, mikä näyttää nopealta jäljeltä, on syntynyt kokeillen ja pohdiskellen. Tyttöjen anatomian hakeminen kankaalla on kestänyt kauemmin kuin lennokkaat siveltimen jäljet antavat ymmärtää. Öljyvärin on tarvinnut kuivua kerrosten välillä. Spraymaalipurkin suuttimen kuljettaminen maalauksen pinnan läheisyydessä on ainoa nopea ele, jonka olen tehnyt maalausten äärellä. Iskulauseiden takana on etsimistä, kirjoittamista ja kokeilua.

Iskulauseet maalauskankeillani toimivat sekä visuaalisina että sisällöllisinä elementteinä. Niiden sisältö muokkaa perinteisiä maskuliinisia sanontoja tyttöjen valtaa korostaviksi. Ei ole yhdentekevää, millaisia iskulauseita maalaan – haluan, että jokainen lause on minun muokkaamani. En käytä valmiita tyttöihin liitettyjä sanontoja. Muotoilemani iskulauseet liittyvät keskusteluun naiseudesta, tyttöydestä, feminismistä ja #metoo-ilmiöstä. Teokset voi lukea poliittisiksi. Haluan silti pitää itselläni vapauden myös olla ottamatta kantaa. Teokseni kuvaavat maailmaa, jota katson. En käy keskustelua naisen asemasta osallistumalla väittelyihin sosiaalisissa

medioissa tai julkisissa viestipalveluissa, mutta olen osallistunut keskusteluun esittämällä teoksiani näyttelyissä sekä jakamalla niiden kuvia myös edellä mainitsemillani digitaalisilla alustoilla. Visuaaliset, taideteoksina ilmenevät puheenvuoroni ovat reaktioitani ajankohtaisiin uutisaiheisiin ja asennemaailmoihin, joita kohtaan sekä median kautta että omassa elämässäni. Lainaan tähän Anita Sepän kuvausta taiteilijoiden puheenvuorojen merkityksistä:

”Kuten Fred Orton ja Griselda Pollock toteavat, avantgarden tulkinta ja sen määritelmät ’syntyvät laajemmassa diskursiivisessa kentässä. Tämä kenttä varustaa taiteilijat määreillä, joiden avulla he voivat tulkita itsensä osaksi kuvitteellista mutta vaikutusvoimaista erilaisuutta’ (Orton ja Pollock 1996, 141). Toisin sanoen vasta olemassa oleva taiteen (moderni) tulkintakonteksti tekee mahdolliseksi sen, että avantgardistit voivat mieltää työnsä osaksi avantgardistista kriittistä tehtävää. Tässä mielessä myös feministinen avantgarde on tietyn diskursiivisen tieto-valta-verkoston tuotos, joka ei ole missään mielessä yhteiskunnallisen todellisuuden – tai edes porvarillisen taideinstituution – ulkopuolella vaan pikemmin osa sitä tai olemassa vain suhteessa siihen. Sitä voitaisiin nimittää myös autonomisen estetiikan anarkistiseksi sisarpuoleksi.” (Seppä 2002, 60–61.)

Koen osallisuuteni keskusteluissa toteutuvan sen toiminnan kautta, jota taiteellinen työskentelyni ja tutkimukseni on. Koen puheenvuorojeni näyttäytyvän teoksissani ja keskustelun jatkuvan katsojien reaktioissa. Oman viiteryhmani löydän taiteilijakollegoista, työni ohjaajista sekä tutkijoista, jotka ovat pukeneet sanoiksi asioita, joita itse olen lähestynyt teosteni kautta.

Paradis r (Rascal) -teokseni asennetytöt ja iskulauseet asettuvat osaksi feministisen nykytaiteen kenttää, puolustavat intersektionaalistakin feminismiä kiinnittämällä huomiota valtarakenteisiin ja sukupuoliin liitettyihin oletuksiin ja esitystapoihin visuaalisessa kulttuurissamme. Seppä kuvaa feministisen avantgarden harjoittamaa esteettistä häirintää:

”Yhtä kaikki, näiden vastarintatekniikoiden pyrkimyksenä on ollut kiinnittää huomiota sukupuolten representoimisen ja vallan välisiin suhteisiin ja toteuttaa uudenlaista näkyvyyden politiikkaa, jossa myös ei-valkoiset, ei-heteroseksuaaliset ja ei-miehet voivat tuoda näkökulmiaan esiin.” (Seppä 2002, 60.)

Tutkimukseeni sisältyvistä teoskokonaisuuksista kaksi ensimmäistä pitivät sisällään poeettisia tasoja, jotka merkitsevät minulle rohkeuden ja haavoittuvuuden asumista samassa hahmossa, tytössä, ihmisessä, meissä kaikissa. Näiden teossarjojeni rinnalla *Paradis r (Rascal)* -teossarjani tytöt asettuvat vastavirtaan ja potkivat lujemmin hierarkioita vastaan. Tutkimuksellisten näytelyideni kertomus päättyy iskulauseisiin.

Aika tilana

Fyysinen tila on välttämätön osa maalausinstallaatiota. Tilan kokemus ja erilaiset miellelyhtymät luovat yhdessä teoksen taian. Kiinnostukseni tilan tarkasteluun johtuu sen uppouttavasta luonteesta, tilan kautta saavutettavasta immersiiivisyydestä. Liitän synesteettiset kokemukseni väreistä ja maalausteni aiheista tarpeeseeni luoda teoksillani useita miellelyhtymiä herätteleviä kokonaisuuksia. Kokemukseni lumoutumisesta ja uppoutumisesta niin yksittäisiin maalauksiin kuin suurempiin teoskokonai-

suuksiinkin ajavat minua omassa taiteessani. En halua luopua teosteni vaaleanpunaisesta värimaailmasta, tivolivaloista, punaisista Mary Jane -kengistä enkä tytöistä lapsuuden ja aikuisuuden rajalla, koska ne johdattelevat taianomaiseen maailmaani, jossa on kaikki mahdollista.

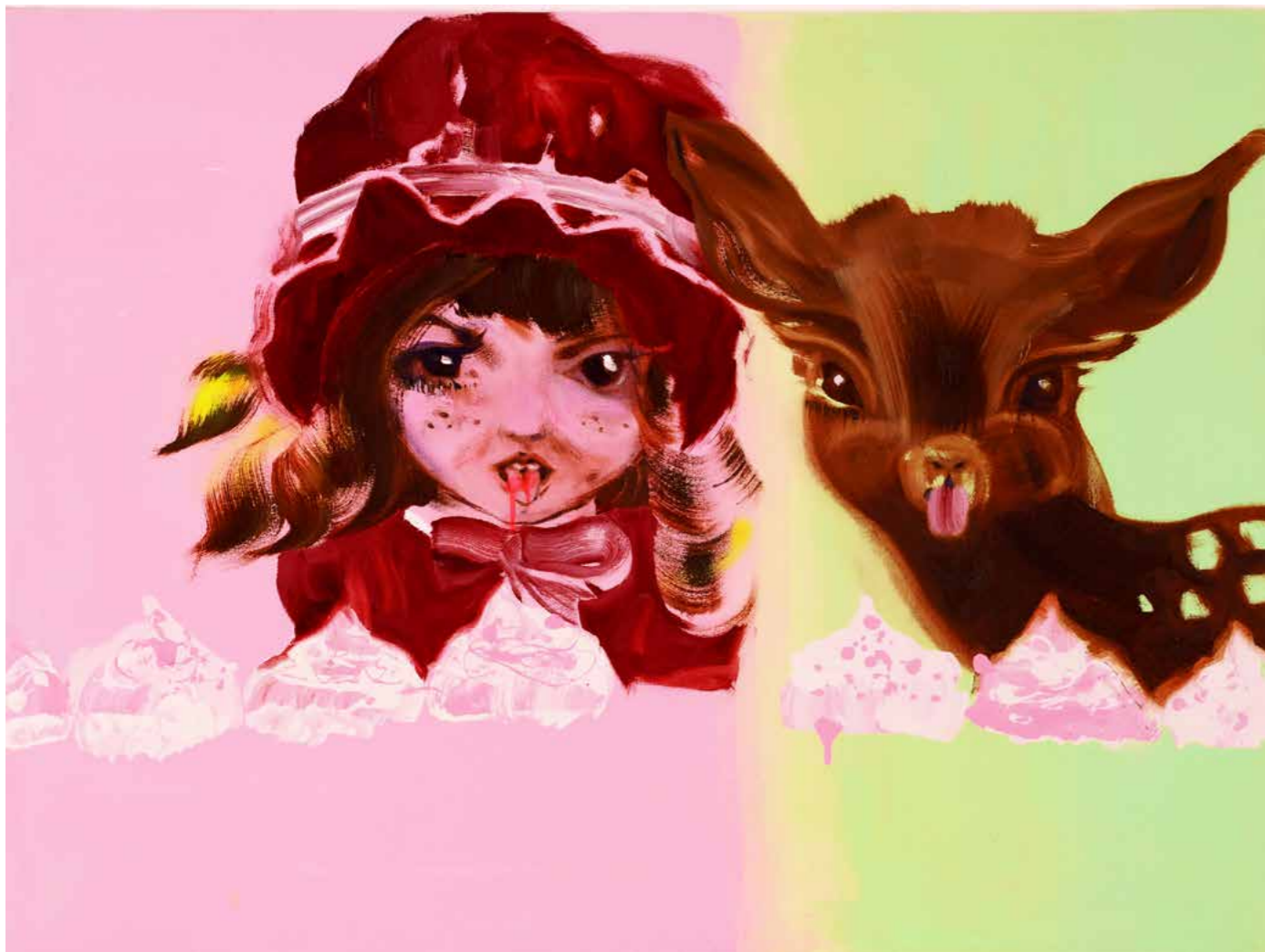
Synestesian tavoittelu on osa tietoisien analysoinnin hylkäämistä, heittäytymistä aikaan ennen sanoja. Synestesian kokemuksiini palaaminen johti minut ajattelemaan teoksiani immersiiivisinä kokonaisuuksina. Tarkastellakseni tutkimuskysymyksiäni taiteellisen työni keinoin ja löytäkseni kerronnallisten teosteni äänen, jossa immersiiivisyys haihtuu, päätin tutkimukseni lopussa poistaa teoksistani tilan ja vaihtaa sen aikaan. Aika oli ollut lähes merkityksetön määre tilallisissa teoskokonaisuuksissani *Playground – My work is my pleasure* ja *Paradis k (Kidnap)*, joihin katsoja pääsi astumaan sisään. Toisenlaisessa tilassa aika nousisi suurempaan rooliin ja tilallisen kerronnallisen teoskokonaisuuden immersiiivisyys astuisi sivuun. Teoksessani *Paradis r (Rascal)* tilallisuuden elementti vaihtui venytettyyn aikaan, jolloin teoksen immersiiivisyys poistui. Maalausten välisen kerronnan havaitseminen tapahtui pitkän ajan ehdoilla. Tein maalausten samanaikaisen luennan mahdolliseksi esittämällä vain yhden maalauksen kerrallaan ja laajentamalla tilan käsitteen pitämään sisällään korotetun hitaan ajan kulun. Poistin tutkimukseni aiemmille teoskokonaisuuksille tyypillisen fyysisen tilan nähdäkseni, oliko se kerronnalliselle maalaukselle tarpeellinen.

Maalasin *Paradis r (Rascal)* -teossarjan tytöt ekspresiiivisin vedoin esittämään kohdettaan ja noudattamaan laveasti ihmishahmon fyysisiä ominaisuuksia ja mittasuhteita. Maalausteni tytöt olivat kuitenkin selvästi vain maaliainetta kankaan pinnassa. ”Leena Luostarisen maalauksissa erilaiset hahmot asettuvat maalauksen pinnalle, väritilaan kaikkialliseksi painottomaksi jatkumoksi”

kuvailee Silja Rantanen maalauksen ja sen esittämien hahmojen suhdetta maalauksen sisäisessä omalakisessa tilassa. Tämä tila voi muodostua katsojan ja maalauksen yhteiseksi paikaksi. Rantanen kirjoittaa tällaisen arkisia tilan koordinaatteja uhmaavan tilan esittämisen yleistyneen maalauksessa 1990-luvulla, ja hän erottaa sen maalauksista, joilla luodaan todellisuutta jäljitteleviä tilan illuusioita (Rantanen 2014). Todellisuuden illuusion tavoittelemisen sijaan toivoin katsojan näkevän *Paradis r (Rascal)* -maalauksissani Rantasen kuvaamalla tavalla sekä aiheen että maalin, sekä tytöt että siveltimenvedot. Rinnakkaisen sarjallisuuden puuttuessa toivoin katsojan pysähtyvän tarkastelemaan näkemäänsä. Viereinen maalaukseni ei kehottanut häntä kiirehtimään luokseen.

Teoksilleni tyypillinen toisto näkyy teoskokonaisuuden *Paradis r (Rascal)* yksittäin esillä olevissa maalauksissani ainoastaan tyttöhahmoissa, jotka esiintyvät pareittain. Maalaussarjani toisto katosi pois katsojan edestä; se liukeni vuoden mittaiseen aikaan, jonka kuluessa katsojan tuli vierailta teokseni luona neljä kertaa. Hän ehkä kiinnostui näyttelyn vaihtuvasta ripustuksesta, palasi takaisin ja huomasi maalaukseni vaihtuneen. Yksittäisinä maalauksina teokset kantoivat mukanaan vain pieniä vihjeitä toistosta kahden samassa asennossa esiintyvän tyttöhahmon muodossa. Mutta maalauksissa itsessään ei lopulta ollut mitään, mikä olisi vakuuttanut katsojan siitä, että kertomus jatkuisi samalla paikalla muutaman kuukauden kuluttua esitettävän seuraavan maalauksen muodossa. Teokseen sisältyvä aika tuntui olevan vain minua varten – se oli oma tutkimuksellinen ajatusleikkini. Toisto oli tässä teoksessa ajallinen tilajatkumo, tila, johon katsoja saattoi kuvitella astuvansa sisälle. Teoksessani *Paradis k (Kidnap)* katsoja oli kävellyt maalausteni keskelle, uppouttavaan teokseen, ja nyt olin jättänyt hänet yksin yhden maalauksen eteen. Tois-

to oli turvallinen immersio teoksessa *Paradis r (Rascal)* vain minulle, taiteilijalle. Toisto on minulle aina uusi siveltimenvedo, sama aihe hiukan eri lailla. Toisto on minulle nautinto ja turva, se on tapa olla olemassa taiteilijana, tapa unohtaa itsensä ollen silti täysin läsnä ja olemassa. Toisto, tila ja aika, ne ovat samaa sukua. Päätän silti, että seuraavalla kerralla en enää jätä katsojaa tällä tavoin yksin.



5. Oivalluksia – Vastahakoinen feministi

Teosteni tytöt ovat pioneereja. He kulkevat edelläni. Ennen kuin löydän sanoja, he ovat jo toiminnassa. Punaista ja valkoista sekoittamalla syntyy vaaleanpunainen. Suloisen vaaleanpunaisen ja anarkistisen pinkin⁴ maalin peittämissä haalareissani olen ajatellut Suomen historiaa, sitä, kuinka minunkin sukuuni ehkä kuului ihmisiä aatemaailmojen laidoilta, punaisia ja valkoisia. Olen ajatellut sitä, kuinka itse saan sekoittaa maalia työhuoneellani ja keskittyä sen hypnoottiseen liikkeeseen ämpärissä.

Tässä luvussa tuon esille oivalluksiani siitä, kuinka omakohtaiset kokemukseni linkittyvät teosteni kautta yleismaailmallisiin kysymyksiin tyttöydestä ja naisuudesta. Tämä luku kertoo myös siitä, kuinka oivallan teosteni arvomaailman heijastavan sekä omia taustojani että erilaisia feminismejä. Kuten Martta Heikkilä (2009) sanoi minulle aivan ensimmäisen tutkimukseeni sisältyvän näyttelyni yhteydessä, taiteen esittämät kertomukset määrittävät aina uudelleen, suhteessa toisiinsa ja kaikkien muuhun ympäröivään.

Teoksissani on nähty ja niistä on etsitty poliittisuutta (Römpötti, 2009). Kantaa ottaminen maalausteni kielellä tuntuu mahdollisuudelta keskusteluun ja katsojan kohtaamiseen sillan puolivälissä. Uskon toisen tilanteeseen asettumisen ja keskustelun mahdollisuuteen. Sanojen

tapailu, ilmaisujen etsiminen ja väittämien ehdottaminen ovat olleet pitkä polku säkenöivässä metsässä. Näen olleeni vastahakoinen feministi koko matkan. Teosteni tyttömaiset villit tytöt, olivat ehkä olleet feministejä kaiken aikaa.

Aino Tormulainen näkee tyttöenergian ruumiillistuneen 1990-luvun populaarikulttuurissa tyttöbändien, tv-sarjojen, elokuvien ja kirjojen sankaritarissa, suorapuheisissa hahmoissa, jotka eivät pelkää valtaa, uskovat itseensä ja päättävät omasta elämästään. Nuo sankarit olivat tyttöjä ja naisia, joilla oli toiminnanvapautta enemmän kuin heitä edeltäneillä sukupolvilla. (Tormulainen, 2018.) Tormulainen kuvaa tyttö- ja naissankarin olemisen tapaa ominaisuuksilla, jotka olin nähnyt lapsuudenkodusani sallittuina ja luontevina. Vuonna 1912 syntynyt isoäitini Elna oli osa perhettämme, kuin kolmas vanhempi, joka asui kanssamme ollessani lapsi. Elna-Mumme oli kasvattanut sodanjälkeisessä Suomessa oman tyttärensä, minun äitini, pääosin yksinhuoltajana ja toiminut samalla ompelijana. Maatalon tyttärenä hän oli tomera, työteliäs, suorapuheinen ja sitkeä nainen, jolla oli valloittavat tarinankertojan lahjat sekä ronski huumorintaju. Elna-Mummen vahvuuteen yhdistyivät herkkyys kauneudelle ja halu oikeuden puolustamiseen. Levossa häntä ei nähnyt koskaan, eläkkeellä ollessaan hän nikkaroi, ompeli, viljeli pientä pellonpalaa, joogasi ja harrasti öljymaalausta. Minulle hänen tapansa elää naisen elämää näyttäytyi itsenäisenä ja vahvana. Mustavalkoisissa valokuvissa hän näyttää modernilta jazz-tytöltä 1930-luvun Suomessa.

⁴ Tai toisinpäin: Suloisen pinkin ja anarkistisen vaaleanpunaisen.



KUVA 57. *Mansikkapommi*, 90 x 120 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*. Katja Tukiainen 2009. Tämä maalaus oli koko näyttelyn ainoa maalaus, jolla ei ollut peilikuvamaista vastaparia. Olin ripustanut maalauksen keskelle symmetristä maalausinstallaatiotani niin korkealle, että maalauksen yläreuna asettui tilan seinämän yläreunan yli, avoimeen tilaan. Maalaus rikkoi näin galleriatilan rajan.



KUVA 58. *Exclusively for Platinum Members of Katja Tukiainen FAN CLUB*, 30 x 40 cm, video ja seinämaalaus, Katja Tukiainen 2010. Teos oli esillä ryhmänäyttelyssä nimeltä *8140 kg* Tampereen taidemuseon TR1-näyttelytilassa. Tein tämän videoinstallaation pohtiessani teosteni tyttöhahmojen ja taiteilijapersoonani suhdetta. Katsojat kertovat silloin tällöin ajattelevansa maalausteni kuvaavan minua, ja vastaan aina, että maalaan nuoren nukkenkasvoisen äitini näköistä hahmoa, mutta kuvaan silti yleismaailmallista tyttöä ja naista. Koin vertauksen itseäni kiusallisena ja päätin tässä piiloutua teokseeni. Minusta tuli tässä teoksessa teosteni tyttöarmeijan jäsen.

Tormulainen löytää länsimaisesta kulttuurikentästä tyttöenergiajatkumon, joka alkaa 1920-luvun moderneista nuorista naisista, ilmiöstä, jota ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa kutsuttiin jazz-tyttöydeksi. Näiden naisten elämänpiiri, harrastukset ja jopa ulkonäkö kurkottelivat kohti miesten maailman vapauksia. Naisten itsetunto kohentui, kun heidän toimintamahdollisuutensa yhteiskunnassa laajenivat. He pukeutuivat väliin vaatteisiin ja leikkasivat hiuksensa lyhyiksi luoden eroa vallitsevaan ja rajoittavaan sukupuolijärjestykseen. Tormulainen näkee yhteyden heidän ja 1990-luvun tyttöenergiatyttöjen välillä. Tyttöenergiaksi nimetyllä postfeministisellä kulttuuri-ilmiöllä on individualistisia esiäitejä. (Tormulainen, 2018.)

Puen teosteni hahmot vaatetukseen, jota kutsun tyttöunivormuksi. Vaatteet johdattavat ajatuksen satukirjojen tyttöihin, lapsikuoron vekkiahmeisiin, partiolaisiin, pikkupioneereihin ja koulupukuihin. 1900-luvun tytökuvasto isoäitini, äitini ja oman lapsuuteni Punahilkka-sadusta, paperinukeista, muovisista punaisista nukkenkengistä ja Peppi Pitkätossusta aina Lucile Hadzihalilovicin 2000-luvun alussa ohjaamaan *Innocence*-elokuvaan (2004) on vaikuttanut maalausteni visuaaliseen väri- ja merkkijärjestelmään. Käyttämäni visuaaliset elementit näyttävät minulle nostalgisina ja edelleen nykyajassa helposti tulkittavina symboleina tytöydelle. Maalausteni hahmot sekä toistavat että muuttavat tyttöyttä näiden symbolien kautta. (KUVA 58.)

Tyttöunivormuni muodostuvat punaisista suikista, valkoisista polvisuikista, raidallisista sukkahousuista, valkoisista lahkeellisista pöksyistä, valkoisista puhvihihaisista kauluspaidoista, punaisista lyhyistä vekkiahmeista, punaisista Mary Jane -kengistä sekä punaisista rusettinauhoista kaulassa ja hiuksissa. Kun maalausteni tytöt pitävät hallussaan jotakin kättä pidempää, se on kävely-

kepin mittainen karkkitanko. Teosteni viittausten merkitysten häilyvyys on ominaisuus, jota pidän oikeutenani. Maalauksen lukkoon lyöty merkitys ei houkuttele minua. Kiinnostavampaa on olla valmiina keskusteluun. Maalausteni tytöt, samaan aikaan kun he taistelevat mahdollisuudestaan olla mitä haluavat, antavat muillekin saman mahdollisuuden. He antavat mahdollisuuden pojille, miehille, naisille, muunsukupuolisille ja heille, jotka eivät halua määrittellä itseään. Ideani tyttöydestä on idea vapaasta ihmisyydestä. Teosteni tytöt pitävät heikompien puolta.

Myry Voipio kuvaa, kuinka tyttömäiset ominaisuudet koettiin 1990-luvun alun feministipiireissä arveluttaviksi.

”Tyttömäisten tyttöjen epäuskottavuus feministeinä mureni populaarikulttuurin tyttöenergia-aallon myötä. Ainoa uskottava feministi ei ollut enää sukupuoleton poikatyttö tai maskuliininen nainen, vaan tyttömäinen villikko saattoi myös puhua tasa-arvon ja naisen aseman puolesta. Koska poikatyttö tavoittelee ulkonäössään ja käytöksessään maskuliinisina pidettyjä piirteitä, kohotetaan maskuliinisuus paremmaksi kuin feminiinisyys. Poikatyttö-nimityksen sijaan voisi monissa tapauksissa puhua villikosta tai hurjapästä. Muutoin poikatyttö maskuliinisuuteen pyrkivä hahmo sekoittuu niihin tyttöteensä tyytyväisiin hahmoin, jotka ovat toimissaan aivan yhtä aktiivisia, omapäisiä ja tottelemattomia kuin poikatyöt – ja valtaistavaksi tarkoitettu tutkimus päättyy ylläpitämään samoja arvoja, normeja ja asenteita, joita se kritisoi. Villikkotyttöhahmojen kohdalla kannattaa tarkastella sitä, ovatko tytöt tyytyväisiä tyttöinä.” (Voipio 2008.)

Vaniljahajuvesi, huulipuna ja pitkät hiukset tekivät minusta 90-luvulla ehkä vääränlaisen feministin, eivät-

kä reippaat ja ”poikamaiset” harrastukseni riittäneet todisteeksi aatteestani. Annoin silti osan arveluttavista ”tyttömäisistä” ominaisuuksistani myös teosteni tytöille, naisille ja mummoille, sekä sarjakuvissani että maalauksissani. Teosteni tytöt ovat alusta alkaen olleet tyytyväisiä siihen, että ovat tyttöjä. Teosteni maailmassa tyttöjen sukupuoli ei ole ollut esteenä seikkailuille, ronskeille vitseille ja voimalle, sulkematta silti herkkyyttä ulkopuolelle. Teosteni tytöt ja naiset eivät koe sukupuoltaan aktiivista toimijuuttaan rajoittavana tekijänä, vaikka sukupuoliin liitetyt ominaisuudet yhä määrittelevät yksilöä teosteni ulkopuolisessa maailmassa. Feminiinisyys ei ole este maalausteni hahmojen vahvuudelle ja aktiivisuudelle. (KUVA 57.)

Ensimmäisen tutkimukseeni sisältyvän näyttelyn *Playground – My work is my pleasure* (2009) ja tutkimuksen lopun välillä kuljin matkan, jonka aikana pelkoni sanojen lopullisuudesta loittoni. Oivalsin, että voin sanoilla tavoittaa ainakin osan asioista, jotka on tarpeellista kertoa. Taiteellisen toimintani tarkastelu ajalta ennen tutkimukseni alkua oli tarpeellista ottaa mukaan tähän kirjoitukseen taustoittavana tekijänä. Minun tuli ymmärtää, kuinka maalauksen kerronta ja kielen luomat käsitteet toimivat teoksissani yhdessä. Maalauksen kerroksen purkaminen sanoiksi on ollut kiehtovampi ja silti vaikeampi tutkimusmatka kuin osasin odottaa. Taiteilijana ja maalarina olin tottunut luottamaan kuvan voimaan ja merkitysten lopulliseen määrittelemättömyyteen.

Erään katsojan huoli siitä, otanko vastuun taideyleisön tyttöä mahdollisesti seksuaalisoivasta katseesta, on esimerkki siitä, kuinka teokset voidaan lukea päinvastoin taiteilijan tarkoituksiperiin nähden. Huomio sai minut äitinä tuntemaan, että olin asettanut maalausteni tytöt vaaraan, alttiiksi tuhman ja tyhmän tytön kohtalolle. Tai mikä vielä pahempaa, kenties asettamaan maailman



KUVA 59. *Hey kitten. How about spending some of your nine lives with me?*, 70 x 70 cm, öljy kankaalle, Katja Tukiainen 2010. Maalaus on osa teoskokonaisuudestani *Paradis d (Discotheque pick up lines)*, jossa tarkastelin iskurepliikkejä ja tapoja, joilla naisille ja tytöille puhutaan, sekä sitä, kuinka tytöt katsovat takaisin.

kaikki lapset vaaraan. Kuitenkin tarkoitukseni taiteilijana ja naisena, kun ohitetaan ensisijainen haluni maalata ja luoda kuvia, on maalata tyttöjä, jotka totutusta objektina olosta poiketen ovat aktiivisia toimijoita ja viis veisaa- vat mahdollisista katseellaan alistajista. Katsojan huoli on osa ilmiötä, jossa rohkeiden tyttöahmojen äänekäs feminiinisyyttä ja tyttöenergia nähdään tyttöjen yliseksuaalisuutena (Tormulainen 2008).

Olen vastahakoinen feministi, idealisti, maailmanparantaja, tyttö, nainen ja äiti, joka uskoo, että kaikki asiat maailmassa ovat keskustelemalla ratkaistavissa. Vuonna 1994 Harakan saaren aurinkoisella kalliolla, työhuo-

neeni ulkopuolella vastasin tv-dokumentintekijä Susa Salmiselle (1994) ”ei”, kun hän kysyi, onko minulle ollut sukupuolestani haittaa. Minustahan asiat olivat Suomessa ihan mukavasti. Olin matkustanut ja asunut perheeni kanssa Italiassa, ja siellä naisen asema näyttäytyi minulle perinteisempänä kuin Suomessa. Muutamat italialaisten ystäväperheidemme äidit olivat kotiäitejä, ja tapaamillani nuorilla miehillä oli paavillisia käsityksiä ehkäisystä. Kysymykseen siitä, olenko feministi, vastasin epäroiden. Vasta vuosia myöhemmin sain huomata, että feminismi sellaisena kuin sitä itse toteutin, mahtuikin mukaan feminismiin määritelmään. Teosten tekeminen on enemmän kuin työ. Se on tapa ajatella, kommunikoida ja olla olemassa omana itsenään. Henry Wuorila-Stenberg (2019) kuvaa omaa taiteen tekemistään sanoin ”Se on mun olemista.” Taiteen tekeminen on rehellisyyttä itselleen.

Käsite ”feminismi” liitettyinä taiteeseen tarkoittaa kriittistä katsetta kohdistettuna sekä naista kuvaavaan taiteeseen että naisen rooliin taiteen kentässä (Kontturi 2006, Kähärä 2012, Vänskä 2006).

”Kategoria ’feministinen taide’ institutionalisoitiin 1970-luvulla, ja se on historiallisesti viitannut ensisijaisesti taiteilijakäytäntöihin länsimaissa. Vaikka feministitaiteilijat lähestyivät aihetta erilaisista poliittisista ja sosiaalisista näkökulmista, suurin osa taiteen tekemisen käytännöistä keskittyi naisvartalon rooliin kenttänä sorrolle ja väkivallalle sekä samalla myös paikkana vastarinnalle, muuntautumiskyvylle ja muutokselle. Tarkastelupisteenä naisen keho oli linjassa historiallisen feministisen kamppailun kanssa, joka nousi esille samoihin aikoihin. Oikeus aborttiin, korvaukseen kotityöstä ja turvallisuuden olivat kaikki naisen ruumiin ympärillä käytyjä kamppailuja.” (Timonen & Wikström 2017, 7, oma suomennos.)

Feministisen taiteen historiaa vasten katsottuna harmini tyttöjen seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden esiin ottamisesta taiteeni yhteydessä on ollut turha. Tytön ja naisen esittäminen nykytaiteessa ei voi jättää merkitysten ja katsomistapojen historiaa taakseen. Maalausteni tyttöjen viaton seksuaalisuus ja ruumiillisuus, jotka maalausteni kielellä kerrottuina olivat itselleni ilmeisiä ja luonnollisia, yllättivät minut ääneen lausuttuina. Onko katsojan katse maskuliininen sukupuolesta riippumatta, on kysymys, johon jokin toinen tutkimus vastaa. Olen vuoden 1995 naispyhimysmaalausteni tekemisestä saakka tiedostanut teosteni tyttöihin ja naisiin kohdistuvan katseen arvaamattomuuden ja halunnut kääntää sen takaisin katsojaan. Takaisin kääntämisellä tarkoitan, että olen halunnut maalausteni tyttöjen katseen kuvastavan sitä, että he tuntevat arvonsa ja oikeutensa. Kun katsoja kuin huomaamatta antaa mielikuvituksensa värittää näkemäänsä, teos huomauttaa siitä hänelle. Näyttelyssäni *Paradis d (Discotheque pick up lines)* vuodelta 2010 rinnastin tuimakatseiset ilkkuriset tytöt iskurepliikkeihin, ja katsoja saattoi arvailla, kuka oli puhuja: tytöt vaiko katsoja itse. (KUVA 59.) Tutkimukseeni sisältyvässä teoskokonaisuudessa *Paradis r (Rascal)* vuosilta 2017–2018 seisaaltaan pissaavat tytöt katsoivat takaisin, mutta silti minulle tuntematon henkilö (Tuntematon, 2017) kommentoi sosiaalisessa mediassa teosteni tekevästä tytöistä objekteja niin, että hänen ei tarvitse tehdä sitä katsojana.

Teosteni tyttöjen vastarinta vallitsevia tiukkoja sukupuolinormeja vastaan on selvää. Vaikka tyttöjäni ei näekään korjaamassa autoa öljymontussa, on tanaan nostettu karkkitanko viesti: ”Me teemme mitä haluamme.” Meidät voi yrittää vaientaa namusilla, mutta puremme karkkitangon poikki. Karl Marx saattaa olla puolellamme, ja puolustamme Bambia. Ja Bambi on muuten poika.

Ensimmäisessä tutkimukseeni sisältyvässä näyttelyssäni *Playground – My work is my pleasure* (2009) – feminismi näyttäytyi selvimmin nuoren aikuisen naisen rooliin sisältyvänä aatteena. Suuri karkkitanko poikittain hampaissaan nuori nainen asettui katsomaan uhmaavasti takaisin. Ylös ojennetuissa käsissä suuret karkkitangot ehdottivat kapinaa. Seminaariyleisön sanoiksi pukemat tulkinnat maalausteni karkkitangoista fallisina symboleina saivat minut hämmennyksiin. Kuvataiteellisen tutkimukseni maalauksen kerronnallisuutta tarkasteleva teoreettinen kehys ei peittänyt teosteni intuitiivisen työn tulosta. Feministi minussa oli paljastunut.

Työskennellessäni tämän kirjan viimeisten lukujen parissa tarttui katseeni kerran Kuvataideakatemiaan kirjastossa hennon vaaleanpunaiseen pieneen mattapintaiseen kirjaan. Kirjan nimi on *Objects of feminism* (2017). Maija Timosen ja Josefine Wikströmin kirja houkutteli minua ensiksi ulkomuodollaan ja osoittautui sitten päteväksi keskustelukumppaniksi. Se johdatti minut 1970-luvun Italiaan ja erään feministisen pamfletin luo.

Italian Padovassa vuonna 1972 kirjailija ja aktivisti Selma Jamesin aloittama *Wages For Housework* (WFH) -kampanja nosti esiin naisten tekemän kotityön palkattomuuden yhteiskunnassa, jossa naiset usein työskentelivät kodeissaan mahdollistaen miestensä ansiotyössä käymisen. Liikkeen perustamisessa mukana ollut aktivisti ja kirjailija Silvia Federici kirjoitti pamflettinsa *Wages Against Housework* muutamaa vuotta myöhemmin vuonna 1975. Federici toi esille, kuinka kapitalistisen yhteiskuntajärjestyksen ajateltiin perustuvan vain miesten työntekoon ja jättävän samalla naisten tekemän palkattoman kotityön, lisääntymisen ja lastenkasvatuksen huomiotta. Vaikka Marxin kapitalismin teoria jättääkin naisten tekemän työn arvon pääosin huomiotta, syntyi Marxin yhteiskuntateorian pohjalta marxilainen feminismi tarkastelemaan,

kuinka kapitalistinen yhteiskuntajärjestys on sortanut naista. (Timonen & Wikström 2017, 7,15.)

Silvia Federici (1975) julistaa artikkelissaan *Wages Against Housework* seuraavasti:

”Me haluamme ja meidän täytyy sanoa, että olemme kaikki kotirouvia, prostituoituja ja homoseksuaaleja, koska ennen kuin tunnistamme orjuutemme, emme voi tunnistaa taisteluumme sitä vastaan. Niin kauan kuin uskomme olevamme jotakin parempaa, jotakin muuta kuin kotirouva, me hyväksymme isännän logiikan, joka on hajottamisen logiikka, meille orjuuden logiikka” (Federici 1975, 8, oma suomennos.)

Federici kirjoitti näin halutessaan osoittaa, että myös työssäkäyvien sekä akateemista uraa tekevien naisten olisi tullut tunnistaa kapitalistisen yhteiskunnan rakente, joka alisti naista pitämällä kotitöiden tekemistä naisen luonnollisesta tarpeesta nousevana niin sanottuna ei-työnä. Kotirouvien asemaan eläytymistä ehdottaessaan hän ehdotti empaattista näkökulmaa lukijalle. Hänen tekstinsä haastoi naiset osallistumaan feministiseen liikehdintään 1970-luvun länsimaaisessa maailmassa, jossa kotityöt nähtiin naisille ja vain naisille luonnollisina, heidän sukupuolestaan johtuvina velvollisuuksina. Kotityöt, kuten lastenhoito, ruoanlaitto, siivoaminen ja jälkeläisten tuottaminen, olivat myös tuolloin palkatonta ja huomamatonta työtä. Ihmisen sukupuoleen on liitetty ja liitetään asioita, joita täytyy yhä kyseenalaistaa. Kyseenalaistaminen tapahtuu luontevasti tilanteissa, joissa ihminen eläytyy toisen rooliin ja tilanteeseen. Pamfletti ja taideteos voivat parhaimmillaan ohjata tällaiseen eläytymiseen.

Palkkaa vaatimalla Federici ja kansainvälisen feministisen kollektiivin jäsenet nostivat esiin 1970-luvun kotitöiden ongelmallisuuden. Työn palkattomuus mahdollisti

vallalla olleen ajatuksen siitä, että naisten kotona tekemä työ verrattuna miesten palkkatyöhön ei ollut kapitalistisessa yhteiskunnassamme työtä ollenkaan. Federici halusi osoittaa kotityön ja palkkatyön eriarvoisuuden ja kirjoitti:

”Tarkalleen ottaen se, että vaadimme palkkaa kotityöstä, ei tarkoita, että jos saamme palkan, niin jatkamme työtämme. Se tarkoittaa päinvastaista. Vaatimuksemme on ensimmäinen askel kohti (koti)työstä kieltäytymistä. Vaatimuksemme tekee (koti)työmme näkyväksi, se on välttämätön edellytys taistelussa kotityötä ja sen salakavalaa naiseuteen liittyvää luonnehdintaa vastaan.” (Federici 1975, 5, oma suomennos.)

Timosen ja Wikströmin toimittama kirja ja Federicin julistus johdattelivat minut palaamaan keskustelevaisuuden ja toisen tilanteeseen eläytymisen merkityksiin. Eri tilanteissa olevien ihmisten kehottaminen miettimään toistensa asemaa luo siltoja. Ehdotan eläytymisen tapaa teosteni katsojille, vaikka viestini on toinen ja välineeni eri kuin Federicin. Federici pyysi lukijoitaan eläytymään kotityötä tekevien naisten asemaan. Hän suuntasi puheensa myös heille, jotka eivät kokeneet omaa asemaansa alistetuksi, ja vakuutti, että muutos auttaisi koko yhteiskuntaa. Myös miehet hyötyisivät tasa-arvoisesta parisuhteesta, jos pääoman luoma eriarvoistava vastakainasettelu miesten ja naisten välillä poistuisi. Federici puhui pamfletinomaisen tekstinsä kautta julistaen asiaansa tavalla, joka kuvataiteelle on harvemmin ominaista. *Paradis r (Rascal)* -teoskokonaisuuteni maalaukset ehkä julistivat sanomaansa. Ehdotin niiden avulla osallistuvaa eläytymistä tytön rooliin riippumatta katsojan iästä, sukupuolesta ja taustasta. Feministinen liikehdintä oli 1970-luvulla voimakkainta Yhdysvalloissa, mutta oivalan sen maininkien vaikuttaneen minunkin teoksiini.

Feminismin uudemmat aallot ovat sittemmin korostaneet naisen valinnan vapautta. Kotitöiden tekeminen voi ja saa olla mielekäs vaihtoehto sukupuolesta riippumatta. 1970-luvulla keskustelu nosti esiin vallitsevia arvoja, joita kyseenalaistamatta feminismi ei olisi voinut edetä. Kuvataiteen kentässä feminismi on kulkenut rinnan aikansa feministisen keskustelun kanssa. Olen pitänyt tärkeänä tarkastella tyttö- ja naissankareiden jatkumoa, koska se heijastaa feminismiin kehitystä yhteiskunnassamme. Tyttöjatkumon ketju, joka elää teoksissani ja katsojien tulkinnoissa, on monisäikeinen ja pitkä. Olen osoittanut lukijalle, kuinka taiteilijan intuitiivinen työskentely tapahtuu arvojen vaikutuspiirissä ja osa niistä on mahdollista ja merkityksellistä purkaa sanoiksi. Feminismi on toteutunut taiteellisessa työskentelyssäni teosteni aiheiden, värimaailman ja sanoman kautta jo silloin, kun en ole osannut avata sen merkityksiä sanallisesti. Taiteellisen työskentelyn tutkistelu on minulle sanatapailua.

Useimpien maalausteni feminismi tapahtuu viattomuuden maailmassa, naisen elinkaaren alkupuolella, jolloin keho ei ole vielä valmis synnyttämään jälkeläisiä. (KUVA 60.) Teosteni tytöt eivät kannu vastuuta kodista, vaan heissä ilmenee yhä lapsuuden vapaus, viattomuus ja kurittomuus. Maalauksissani tyttöys luo vapauden, se irrottaa hahmot aikuiseen naiseen liitettyistä rooleista ja velvollisuuksista. Tytöt tekevät asioita, jotka kuuluivat joskus vain villien poikien ja fyysisesti aktiivisten miessankareiden harrastuksiin. Toivon kuvaavani teoksissani tyttöyttä, johon katsoja voi samastua iästään ja sukupuolestaan riippumatta. Esitän teoksissani kaiken mahdollistavaa ajanjaksoa ihmisen elämästä, taianomaisista ikä lapsuuden ja aikuisuuden rajalla, jolloin kaikki on mahdollista. Kaikkivoipaisuuden ikä aikuisuuden kynnyksellä on symbolini rohkeudelle, tialle ja vapaudelle.



KUVA 60. *Kaunis Maailma 1.*, 44 x 63 cm, lyijykynä paperille, Katja Tukiainen 2006. Piirroksessa äiti imettää, lapsi on piilossa, turvassa. Nostan tämän tutkimukseeni suoraan sisältymättömän piirustukseni esille kuvastamaan herkkyyttä, joka sisältyy useaan vahvanakin näyttäytyvään asiaan.

Kahdessa tutkimukseeni kuuluvassa teoskokonaisuudessa *Paradis k (Kidnap)* ja *Paradis r (Rascal)* luotin siihen, että varhasteinit symboloivat parhaiten tyttöyttä, jonka kautta halusin esittää viestini. Teosteni tulkinta oli vapaa, tietenkin, mutta olin muotoillut sanottavani seuraavasti: Sen sijaan, että pyytäisin teosteni katsojaa ajattelemaan, että meidät on jaettu naisiin ja miehiin, poikiin ja tyttöihin, pyydän katsojaa eläytymään sellaisen ihmisen asemaan, jolla on vähemmän valtaa, hiljaisempi ääni ja vähemmän mahdollisuuksia koulutuksen ja työelämän alueella, maailmanlaajuisesti. Pyydän katsojaa kokemaan empatiaa näiden ihmisten kanssa ja iloitsemaan heidän kanssaan, kun he kasvavat vahvemmiksi ja tasa-arvoisiksi. Pyydän katsojaa nauramaan heidän kanssaan. Sen sijaan, että katsoja ajattelisi työillä ja naisilla olevan jo tarpeeksi oikeuksia, pyydän katsojaa muistamaan, että vahvat tytöt puolustavat ihmisoikeuksia. Kaikki olennot, sukupuolesta ja väristä huolimatta, ansaitsevat tasa-arvon.

Josefine Wikström kirjoittaa vaaleanpunaisessa kirjassaan:

”Sekä termit *object* että *feminism* ovat viime aikoina tehneet merkittävän paluun. Taiteilijoiden keskuudessa on ollut nähtävillä paluu feminismiin käsitteeseen liittyviin kysymyksiin, ja toisaalta filosofiassa on palattu keskusteluun siitä, mitä objekti voisi olla.” (Timonen & Wikström 2017, 6–7, oma suomennos.)

Siitä huolimatta, että tämänhetkiselä feministisellä politiikalla on erilaiset strategiat kuin edellisillä sukupolvilla ja vaikka feministinen taide saattaa näyttää nyt erilaiselta kuin menneinä vuosikymmeninä, Wikström pitää selvänä, että huomiot ruumiista, sen toiminnosta ja sen paikasta ihmisen lisääntymiselle eivät ole hävin-

neet (Timonen & Wikström 2017, 8). Ja kuitenkin, minä suojele maalausteni tyttöjä maalaamalla heidät niin nuoriksi, ettei heidän tarvitsisi kantaa vielä naiseuden koko taakkaa. Olen maalannut teosteni tyttöjen ruumiit toimiviksi, vahvoiksi ja notkeiksi, omaa ruumiillisuuttaan häpeämättömiksi toimijoiksi. Potkiminen ja seisaaltaan pissaaminen, yksisarvisen vangitseminen ja suuren karkkitangon pystyyn nostaminen on ollut maalausteni tyttöjen feminismiä. En ole kohdistanut katsettani siihen, kuinka tytöt lisääntyvät, mistä he tulevat, mutta silti tyttöarmeijani kasvaa.

Wikström kirjoittaa, kuinka marxilaisfeministien tapaan myös monet nykyiset feministiset taiteilijat ovat ottaneet huomionsa kohteeksi naisen roolin palkattoman työn tekijänä. Monet feministitaiteilijat ovat jälleen kiinnostuneita siitä, kuinka naisen keho lisääntymisen paikkana jätetään huomiotta annettaessa arvoa tuottavalle työlle kapitalistisessa yhteiskunnassa. (Timonen & Wikström, 2017, 13.) Maalausteni tytöt uinuvat nuoruuden kaikkivoipaisuudessaan, mutta olen asettanut heidät markkinatalouden kontekstiin lisäämällä tutkimukseeni sisältyvässä ensimmäisessä näyttelyssäni *Playground – My work is my pleasure* heidän maailmaansa Marxin ja Bambin, luottamusta herättävän parrakkaan sedän ja herkän pojan. Marx näyttäytyy Bambin nuolemana, päälaeltaan sulaneena ja valuvana, vaarattomana rintakuvana ja toisaalla, toisessa samaan teoskokonaisuuteen sisältyneessä maalauksessani Bambia alistavana elävänä hahmona. Marxin hahmo symbolina kapitalismin kritiikille sitoo maalausteni utopian sen ulkopuoliseen reaali maailmaan.

Feminismin uudet aallot ovat tuoneet naisen roolien tarkasteluun tuoreita sävyjä: niin kotirouvana olo kuin seksityökin voivat olla jollekin feministinen kannanotto, kun valinta on henkilön oma. Oma kannanottoni on



teoksissani, joissa tyttö ei ole kirosana vaan kunnia. Tutkimukseni yksi tarkoitus on ollut avata yhden kuvataiteilijan, tyttötaiteilijan ja naismaalarin työskentelyä, jatkaa sankarityttöjen jatkumoa. (KUVA 61.)

Oivalluksia kerronnasta

Maalatessani tulen maalanneeksi asioita, joiden merkityksistä en ole tietoinen. Kerronko silloin itse vai ker-tooko joku muu? Yksinkertaistaen minä teosteni tekijänä

KUVA 61. *Bubble Gum Army*, maalauksista, seinämaalauksista ja -piirroksista koostuva installaatio, Katja Tukiainen 2008. Installaatio oli esillä Showroom X -nimisessä galleriassa Lauttasaaressa vuonna 2008. Tässä teoksessa nimesin teosteni hahmot ensimmäisen kerran armeijaksi. Sana muodosti kontrastin teosteni söpöille hahmoille ja purkkapallojen vaarattomuudelle.

olen teosteni ainoa kertoja. Kauttani suodattuvat tietyn teoksen tekohetkeen mennessä eletyn elämäni kokemukset, arvomaailmat ja visuaaliset ärsykkeet. Jäsen-tääkseni ja tarkentaakseni analyysiani olen ottanut tässä tutkimuksessani avukseni muutamia teoreettisia malleja, joiden kautta olen tarkastellut, kuinka kerronta toimii ja kuka kertoo. Kerronnalliset maalauskokonaisuuteni rakentuvat työvälaineideni jäljistä, maalausteni esittämistä aiheista ja niistä muodostuvista kertomuksista. Toisin sanottuna minä kerron, tytöt kertovat ja katsoja eli sinä kerrot. Selvännän seuraavassa kerronnan kolme erilaista tasoa tukeutuen sekä Mieke Balin ajatuksiin maalauksen kertojista (1999, 2012) että oivalluksiini, jotka olen tavoittanut tutkimukseni kuluessa.

Teosteni ensimmäinen kertoja olen minä, maalari, joka jättää kankaalle siveltimenvetoja ja jälkiä maalatesaan. Teosteni kertomuksen toimija on tyttöahmo, joka esiintyy maalauksessani. Teoskokonaisuudessani *Paradis r (Rascal)*, jossa spraymaalatut iskulauseet välittävät viestiä tyttöjen rinnalla, olen ottanut paikan myös henkilönä, joka puhuu spraymaalain kielellä. Olen halunnut esittää, että spraymaali on villin tytön jättämä jälki ja viesti. Näin olen jättänyt kahdenlaisia jälkiä kankaalle: taidemaalarin jälkiä sekä tytön jälkiä. Vaihtamalla maalauksvälaineitäni siveltimestä spraymaaliin olen ottanut teoskokonaisuudessa paikan ensin minä-kertojana, joka antaa maalijälkiensä näkyä, ja sen jälkeen hän-kertojana, joka esittää maalauksen tytön toiminnassa ja puhujana, tarinan sisempänä kertojana. Spraymaalain antamat vihjeet houkuttelevat katsojan ehkä lukemaan pamflettimaalaisen maalauksen viestin maalausteni tyttöjen viestinä. Tyttöahmo on näin hän-kertojan kertomuksessa esiintyvä hahmo ja kertoja itsekin. Balin (2012) teoriaa mukaillen näin voisi syntyä myös maalauksen sinä-kerronta, tilanne, jossa katsojan rooli kahden eri kertojan

välissä on aktiivinen. Katsoja määrittelee teosta löytäessään teoksen kertojat, katsoessaan taiteilijan jättämiä jälkiä sekä maalauksen fiktiivisen tytön jälkiä. Katsoja ehkä keinuu määrittelyidensä äärellä edestakaisin, poh-tien, kuka teoksessa on äänessä. Tämä katsojalle annettu aktiivinen rooli voi antaa mahdollisuuden määrittellä teoksen kerronta sinä-kerronnaksi, kuten edempänä tässä luvussa osoitan.

Siveltimen jäljet ovat siis minun, mutta spraymaalain jäljet voisivat olla tyttöjen. Ehkä katsojat lukevat maalauksen materiaalista kieltä ja pysähtyvät katsomaan näiden erilaisten maalien jälkiä kankaalla. Maalin erilaiset materiaaliset vivahteet ja maalauksen kertomus sekoittuvat toisiinsa, kumpaakaan en voi laittaa kankaalle ilman toista. Kirjoitan, että otan tietoisesti sekä minä-että hän-kertojan paikan, mutta ensisijainen paikkani on maalarin, joka vaistomaisesti seuraa maalaamisen nautintoa. Balin teoria ei jätä minua kuitenkaan rauhaan.

Tarkastellessani tutkimuksellisten teoskokonaisuuksieni kerronnan suhdetta Mieke Balin (2012) analyysiin teoskokonaisuudestani *Paradis k (Kidnap)* luvun 4 alaluvussa ”Iskulauseet ja kertomus” ymmärsin, että kyseinen kerronnallinen maalaussarjani Kiasman näyteltilaan rakentamassani teoskokonaisuudessa tekee myös katsojasta kertojan. Teoksessani oli Balin mukaan kyse maalauksen kerronnasta sinä-muodossa. Tuo sinä-muotoinen kerronta (*second-person point of view, second-person narrative*) on kaunokirjallisuudessa harvinaisempi kerronnan tapa kuin ensimmäisessä ja kolmannessa persoonassa kertominen, kuten olen aiemmin todennut. Sarjakuvassa niin kutsuttu sinä eli lukija tulee näkyväksi silloin, kun piirtäjän ja lukijan välinen näkymätön raja rikotaan metasarjakuvan keinoin. Metasarjakuvassa kyseenalaistetaan kerronnan oma väline, esimerkiksi pyyhittää pois ruutujen viivat piirtäjän omaa kättä

kuvaavalla suurella kädellä. Metasarjakuvassa lukijaa voidaan myös puhutella suoraan sarjakuvan hahmon suulla (McCloud 1994). Syvennyn vielä seuraavissa kappaleissa oivalluksiini Balin ajatuksista sekä muista kerronnallisen maalauksen toimintaa tarkastelevista kielellisistä apuvälaineistä.

Olen sijoittanut teoskokonaisuuden *Paradis k (Kidnap)* ainoan lähikuvan maalausruutuun 6/8, tarinan kohtaan, jossa kertomuksesta suurin osa on takana ja johon juonen käänne luontevasti sijoittuu. Maalaus numero 6/8 on kertomuksen kohokohta, johon kutsun katsojan mukaan. Tytön suora katsekontakti ulos maalauksesta kohti katsojaa tuo kerrontaan metatason. Maalauksen tyttö ylittää kuilun maalauksen ja todellisuuden välillä puhumalla suoraan katsojalle (Mikkonen 2005). Viimeistä tässä kohtaa maalaussarjaani lukeva katsoja voi uppoutua kertomukseen, vaikka häntä muistutetaan samanaikaisesti välineen rajoista, maalausruudun fyysisyydestä. Kerronnan metatase tekee katsojasta kertojan, ja taiteilijasta se tekee kertojan sinä-kerronnan muodossa. Bal esittää, että teokseni liikkuminen maalauks-taiteen ja sarjakuvan välimaastossa korostaa katsojan roolia. (Bal 2012)

Paitsi katsojan odotukset ja reagointi myös katsojan täyttymätön ennako-odotus voi synnyttää Balin mukaan sinä-kerronnan. Bal kertoo, kuinka hyvin materiaaliselta näyttävät maalausjäljet, jollaisia esimerkiksi David Reedin teokset esittävät, luovat katsojassa ennako-odotuksen. Katsoja etsii teoksesta materiaalista maalia sitä löytämättä, jolloin katsojan katse kimpoaa pois teoksesta ja palaa siihen jälleen uusin odotuksin. Juuri tuo katsojan odotus ja sen täyttymisen etsiminen aloittaa Balin mukaan Reedin teoksessa niiden sinä-kerronnan. Bal tulkitsee, että yleisö odottaa näkevänsä materiaalista maalia Reedin suuria siveltimenjälkiä katsoessaan. Kun

katsoja ei löydäkään odottamaansa, hänen katseensa kääntyy pois, vain palatakseen teokseen heti uudelleen uusin odotuksin ja näin toteuttavan aktiivista rooliaan. (Bal 1999, 165–208.)

Reedin teosten katsoja ei löydä Reedin teoksista abstraktille ekspressionismille tyypillistä maaliaineen kankaalle jättämää, miltei käsinkosketeltavaa siveltimen jälkeä, vaan ainoastaan kuvan jäljestä, joka näyttää suurennokselta ja pelkältä jäljen kuvalta. Reed siirtää siveltimen jälkiä teoksiinsa erilaisia tekniikkoja apunaan käyttäen. Balin (2012) mukaan katsojan pois maalauksesta kimpoavasta ja siihen takaisin palaavasta katseesta alkaa teoksen ja katsojan välinen vuoropuhelu, ja teoksen katsojaa puhutteleva sinä-kerronta (*second-person narration*) toteutuu.

Bal esittää, että esimerkiksi abstraktissa ekspressionismissa, aivan toisin kuin Reedin teosten sinä-kerronnassa, toteutuu minä-kerronta, jossa taiteilija tuo esille oman roolinsa teoksiinsa jättämiensä materiaalistien jälkien kautta. Hän nostaa esille Jackson Pollockin ja Willem de Kooningin esimerkkeinä taiteilijoista, joiden teoksissa tekijän jättämä käsin kosketeltava jälki on olemassa ja näkyvissä. Bal näkee näin maalauksen kerronnan toteutuvan minä-muodossa. Näissä teoksissa katsojan ennako-odotus täyttyy, katsoja löytää etsimänsä materiaalisien jäljen taiteilijasta ja on siten tietoinen teoksen tekijästä. (Bal, 2012.) Minua viehättää ajatusleikki siitä, kuinka spraymaalain jälki kankaalla voisi näyttäytyä sekä minun jälkenäni että teokseni tytön jättämänä jälkenä. Kehittelen ajatustani eteenpäin seuraavassa alaluvussa ”Oivalluksia maalauksesta”.

Kolmannen persoonan hän-muotoinen kerronta tapahtuu Balin mukaan erityisesti historiallisissa maalauksissa, joissa ensisijaisesti maalauksen aiheet, kuten mytologiset tai raamatulliset kertomukset, kiinnittä-

vät katsojan huomion. Esimerkiksi Rembrandtin⁵ Simon-aiheisissa maalauksissa esitetään kertomuksen avainkohtauksia, jotka Balin mukaan johdattavat katsojan kuvittelemaan kertomuksen kulkua jo ennen kuvattua tilannetta, tilanteen aikana sekä sen jälkeen. Tällainen maalauksen kerronta on Balin mukaan kerrontaa, joka jättää kertojan itsensä taka-alalle ja näkymättömiin. Tämä kerronta rinnastuu kirjallisuuden yksikön kolmannen persoonan kerrontaan eli hän-kerrontaan. (Bal, 2012.)

Maalauksen minä- ja hän-kerronnan rinnalle Bal nostaa siis esille sinä-kerronnan, joka oli hänen esitelmänsä ”The Second Person: Narrative Art is Not a Novel” (2012) ydin. Seuraavassa avaan Balin ajatusta siitä, kuinka juuri sinä-kerronta ottaa muodon teoksessani *Paradis k (Kidnap)* Kiasmassa.

Balin mukaan siis tietynlainen maalaus puhuttelee katsojaa sinä-muodossa. Olen edellä kertonut hänen ajatuksistaan Reedin teoksista esimerkkeinä sinä-kerronnasta, erotuksena abstraktien ekspressionistien tekijän materiaalista jälkeä korostavalle kerronnalle. Bal kuitenkin ehdottaa myös toista tulkinnan tapaa määrittelleeseen Reedin teosten edustavan maalauksen sinä-kerrontaa.

5 Tarja Pitkänen-Walter huomauttaa, kuinka Rembrandtin maalaukset esittävästä aiheistaan huolimatta poikkesivat hänen aikalaistaiteilijoidensa maalauksista. Rembrandtin siveltimen jäljet olivat paksuja ja suurpiirteisiä. Hän kerrosti vaaleaa valoa kuvaavaa maalia paksuina vetoina tummempien maalikerrostusten päälle. Maalauksen esittäviä aiheita oli vaikea hahmottaa lähietäisyydeltä, jatkaa Pitkänen-Walter, ja kertoo, kuinka jotkut pitivät Rembrandtin maalauksia keskeneräisinä niiden maalaustavan vuoksi. Pitkänen-Walter ehdottaa, että myös Rembrandtin teosten edessä voisi nähdä tapahtuvan vuorovaikutusta ja siten jopa Balin kuvailemaa sinä-kerrontaa, koska maalauksen voi nähdä liikkuvan esittävän ja ei-esittävän välimaastossa: ”Eikö tämänkaltaisen vuorovaikutus aktivoitunut myös Rembrandtin teoksen edessä aikanaan, kun kuva-aihe oli hämmästyttävästi sumentunut maalinjalkeen varsinkin läheltä katsottaessa?” (Pitkänen-Walter, 2021.)

Bal kertoo, kuinka Reedin teokset kuin kuiskaavat katsojilleen vihjeitä kerronnallisuudestaan ja kutsuvat katsojaa tekemään ja antamaan maalaukselle aikaa. Bal luo poeettisen sillan kerronnallisuuden, maalauksen ja tilan välille ja näkee väistämättömänä teoreettisen siirtymisen minä-kerronnasta katsojan roolia korostavaan sinä-kerrontaan silloin, kun halutaan korostaa katsojan katseen aktiivista roolia. Maalauksen vuorovaikutus katsojan kanssa toteutuu Balin mukaan tietyissä teoksissa siis niin vahvasti, että tällaisen maalauksen kerrontaa voi ja kannattaa kuvata kirjallisuuden tutkimuksen sinä-kerronta-termillä. Voiko maalauksen sinä-kerronnan käsitteen irrottaa kirjallisuuden tutkimuksesta omaksi käsitteekseen?

Bal kuvaa esitelmässään, kuinka maalauksen ja katsojan vuorovaikutus on edellytys sille, että Bal näkee siinä sinä-kerronnan toteutuvan. Reedin teosten todellisuutta jäljittelevät siveltimenvedot saavat Balin mukaan katsojan ottamaan aktiivisen roolin näkemänsä määrittelijänä. Reedin teokset vertautuvat Balin mukaan ensin abstraktiin ekspressionismiin olematta kuitenkaan sitä, miltä ne ensisijaisesti näyttävät, ja tästä syntyy aktiivinen suhde teoksen ja katsojan välille. Teoksessani *Paradis k (Kidnap)* Bal näkee vastaavan kaltaisen jännitteen maalauksen ja sarjakuvan kerrontatapojen välillä. Teos ehdottaa katsojalle aktiivista roolia toimimalla kahden erilaisen kerrontatavan, maalauksen ja sarjakuvan, välimaastossa. Balin mukaan teokseni monitieteinen lähtökohta ja eri diskursien välillä toimiminen tekee kerronnasta sinä-muotoista, kehottavaa. Eri taiteenlajeista, sarjakuvasta ja maalaustaiteesta käytävät analyttiset ja tutkimukselliset keskustelut yhdistyvät teoksessani. Vuorovaikutus teokseni äärellä toteutuu katsomiskokemuksena, jossa katsoja ei ehkä tiedä, lukeako teosta kuin sarjakuvaa vai katsoako sitä kuin maalausta. Balin mukaan sarjakuvataiteen

diskurssin tuominen mukaan maalaustaiteeseen tekee teoksestani oivallisen esimerkin interdiskursiivisuuden ja tieteidenvälisyyden luomasta vuorovaikutuksesta katsojan ja teoksen välillä. Katsojasta tulee aktiivinen tekijä, ja erityinen vuoropuhelu syntyy. (Bal, 2012.)

Sinä-kerronta maalaustaiteessa on Balia tulkiten katsojan aktiivisen roolin esiintuomista, vuorovaikutusta teoksen ja katseen välillä. Vuorovaikutus toteutuu jokaisessa teoksessa, jota katsotaan, ja Balin teoria on yksi työkalu kerronnallisen maalauksen tarkasteluun. Kysyn nyt, eikö kaikki maalaus ole lopulta sinä-kerrontaa? Eikö kaikki maalaustaite anna aktiivisen päätäntävällän katsojalle? Eikö jokainen maalaus puhuttele katsojaa suoraan sinä-muodossa?

Kyllä, mutta niin vastatessani minun täytyy jatkaa että jokainen kirjallinen teksti tekee samoin. Jokainen lukija päättää, jatkaako eteenpäin, hyppääkö sivuja yli vai palaako alkuun. Myös silloin, kun kyse ei ole kirjallisuuden tutkimuksen termein kuvattua sinä-muotoisesta kerronnasta. Miksi Bal siis ehdottaa, että tietynkaltaisessa maalauksessa on kyse katsojan puhuttelemisesta sinä-muodossa?

Kirjallisuuden tutkimus erittelee verbaalisen kerronnan muodot täsmällisesti käyttäen omaa välinettä, sanoja. Bal avaa keskustelun maalauksen kerronnan tavoista ei-maalauksen kielellä, sanojen avulla, tuodakseen käsillämme uusia työkaluja. Niitä on kokeiltava ja sovitettava käytännössä, kunnes ajan kuluessa huomaamme, lisäävätkö ne ymmärrystämme maalauksesta.

Mieke Balin (2012) kuvailema maalauksen kertoja toisessa persoonassa, sinä-kertoja tuotuna tekijäksi maalausinstallaatioihini, ei ollut tutkimukseni alussa tietoisesti tavoittelemani kerronnan tapa. Tutkimukseni alussa ajattelin tutkivani maalauksen kerrontaa ymmärtämättä rooliani kertojana. Tutkimukseni kuluessa olen ymmär-

tänyt, että sinä-muotoinen kerronta on yksi mahdollinen tapa tulkita kerronnallisissa maalauksissani tapahtuvaa kertomisen muotoa. Tutkimukseni ensimmäisen näytteen *Playground – My work is my pleasure* aikaan ajattelin, että voin häivyttää itseni teoskokonaisuuksieni taakse, vetäytyä taiteilijana taka-alalle. Saatettuani tutkimukseni sanallisen tiedon muotoon olen oivaltanut, että olen teosteni kertoja, mutta en yksin. Olen sekä minä-, sinä- että hän-kertoja. Sinä katsot teosteni kertomusta, ja ehkä katseesi hakee tuttua kerrontatapaa maalauksen ja sarjakuvan kielistä ja Balin (2012) sanoin kimpooa pois teoksestani ja jälleen palaa takaisin.

Oivalluksia maalauksesta

Maalauksen kerronnallisuus on monikerroksista. Se on sekä teosten materiaalisissa että kuva-aiheiden luomissa, jopa toisilleen vastakkaisissa merkityksissä. Kerronnallisuus löytyy sekä teokseen kohdistuvasta katseesta että teoksen hahmon katseesta kohti katsojaansa. Katseet, joita olen katsonut, sisäistänyt ja kohdannut, siirtyvät teoksiini ja ovat katsojan katsottavia värityksen hänen kokemuksillaan.

Työpäiväkirja 2.5.2021

Ja maalaaminen, se tapahtuu joskus suunnitellen kuva-aihe ennalta ja joskus aivan ilman holtia ja tolkkua niin, että katson vasta maalauksen valmistuttua, onko siitä mihinkään. Maalauksiin muotoilemani iskulauseet saattavat nekin epäonnistua, jäädä tyhjiksi tai mitättömiksi. Silloin maalaan ne yli. Tietyssä ennalta määräämättömässä vaiheessa, kesken maalausprosessia, saatan arvioida, onko teosta syytä jatkaa, ja silloin voi olla, että kieli, teoksen merkityksen kontekstualisointi tai jonkun toisen mielipiteen kysyminen tulee kyseeseen. Joskus teos yksin-

kertaisesti vain valmistuu epätyydyttävänä, ehkä sommitelu ei toimi tai tytön asento näyttää väärältä. Maalaan teoksen yli, joskus pidän sen tallessa ja vasta muutaman vuoden kuluttua maalaan sen päälle. Näissäkään työvaiheissa en mieti, minkä teorian kenttään teokseni asetuvat. Tällainen prosessi, johon olen kasvanut nuoresta alkaen, voi olla vaikeasti samastuttava lukijalle, joka on tottunut kuulemaan taiteilijoista jotka suunnittelevat ja luonnostelevat teoksensa tarkkaan etukäteen. En juuri tee luonnoksia ja elän maalatessani epäonnistumisen mahdollisuuden äärellä, jossa sattumalla on valtaa ja taian olemus. Sattumalle, epävarmuudelle, epäonnistumiselle ja maagisen onnistumisen tunteelle avoimena oleminen johdattaa minut parhaimmillaan tilaan, jonka vain maalaaminen voi minulle antaa.

Vaistolla syöksyn tekemään teoksia, jotka onnistuvat tai epäonnistuvat siinä visuaalisessa mielessä, jota teoksiltani odotan. Ne myös joko onnistuvat tai epäonnistuvat merkityksensä annossa, minulle itselleni ja muille. Tehdessäni en analysoi, mitä kaikkia miellejhtymiä teokseni voivat herättää. Osa teosteni herättämistä miellejhtymistä paljastuu katsojien edessä. Teoksiini latautuneet arvot nousevat paljon kauempaa kuin tutkimukseeni sisällyneeltä ajalta. Teoriat, joita olen opiskellut vuosia aiemmin ja ehkä unohtanut kokonaan, vaikuttavat kenties jossain alitajunnassa, ja aktivoituvat sattuessani eteeni uudelleen.

Käytännössä maalaukseni koostuvat materiaaleista, kuten kiilapuista, niiteistä, pellavakankaasta, akryylilimasta, kerroksista pohjustusainetta ja pigmenttijauhetta, maalausnesteestä ja öljyvärikerroksista, spraymaalista, loppuvernissasta ja hehkulamppuköynnöksistä. Maalaukseni kuvapinnat koostuvat sekä erottuvista että häivytytyistä siveltimenvedoista ja esittävistä aiheista. Näkyvät siveltimenvedot tuovat esille maalauksen materiaalin, ja

niiden muodostamat kuvat esittävät maalauksen aiheita. Edellä mainitut asiat voi erotella toisistaan materiaaliin ja aiheisiin, jotka kietoutuvat toisiinsa. Maalaamani karkkitanko esittää samanaikaisesti paksua herkullisen näköistä öljyväriä kankaalla, suurta karkkitankoa ja symbolia tyttöjen vallasta. Katsojan katse määrittelee sen, mitä maalaus hänelle esittää. Sekä tekijän että katsojan katseella on oikeus muuttua, vaikka teos pysyy samana. (KUVA 62.)

Maalaus toimii kuvajaisena muuttuville ajatuksille, arvomaailmoille ja kulttuureille. Maalauksen toimintatapoja voi purkaa osiin tuhoamatta silti sen olemusta, avoimuutta tulkinnoille. Voin kuvata semiotiikan keinoin maalaukseni tapoja välittää viesti ja osoittaa, kuinka spraymaali voi toimia kuin teksti puhekuplassa. *Paradis k (Kidnap)* -teoskokonaisuudessa käytin punaista kaunokirjoitusta puhekuplissa ilmentämään teosteni tyttöarmeijan puhetta. *Paradis r (Rascal)* -teoskokonaisuudessa vaihdoin tyttöjen ääneksi tumman vaaleanpunaisen, melkein lilan spraymaalin. Voin maalauksen kuvakerrontaa analysoimalla perustella, kuinka kerronta toimii. Maalaus esittää ensiksi itseään, toiseksi kuvaamaansa aihetta ja kolmanneksi asioita, joita se symboloi tekijälleen ja katsojille. Maalauksesta voidaan eritellä myös esittämisen tasot, kuten ikoni, indeksi ja symboli. Ikoninen merkki tarkoittaa sellaista kuvaa, joka muistuttaa läheisesti asiaa, jota se esittää (Hosiaisuus, 2016, Niva, 2008). Tytöksi tunnistettava kuva on tytön ikoninen merkki. Tytön kengänjälki lumessa toimii sen sijaan indeksisenä merkinä työstä. Indeksinen merkki taidemaalari on hänen maalisiveltimensä jälki kankaalla. Spraymaalin jälki teokseni maalipinnalla voisi olla

KUVA 62. Kaavio 3: Jäljet ja kertojat.



indeksinen merkki teokseni villistä työstä, joka on maalannut sanomansa nähtäville, luettavaksi iskulauseeksi.

Yrjö Hosiailuoma kirjoittaa, että indeksinen merkki on yhdysvaltalaisen semiotiikan uranuurtajan Charles Sanders Peircen mukaan kuva, jolla on elämyksellinen tai eksistentiaalinen suhde tarkoitteeseensa. Symbolin merkitys on sen sijaan sopimuksenvarainen. Symboli ei kuvaa asiaa sellaisenaan, eikä se ole aina edes kuvaamaan asian kaltainen. Useat symbolit ovat yleismaailmallisia, mutta useat myös kulttuurisidonnaisia, muistuttaa Hosiailuoma (2016, 358.) Kuvasympölien lisäksi sanat ja käsitteet ovat symboleita, ja joidenkin kielten kirjainmerkeissä on yhä nähtävissä, kuinka merkit ovat kehittyneet kohdettaan esittävästä kuvista. Mitchell (1986, 23) kirjoittaa, kuinka kielitaito ymmärretään taidoksi herättää alkuperäiset aistihavainnot henkiin kielen avulla. Hänen mukaansa voidaan nähdä, kuinka kielen taustalla on kuvallisuus. Tutkimukseni kuluessa olen ymmärtänyt, ettei ajatukseni kielen kaiken lukkoon lyövästä ominaisuudesta ole muuttumaton. Kieli voi toimia kuin maalaus, ehdottaa, tarkastella ja johdattaa oivalluksiin. Tyttö symboloi meille eri asioita, sekä sanana että kuvana. Sinulle tytön kuva voi olla teoksen aktiivinen tekijä ja samastumisen kohde. Jollekin toiselle tytön kuva maalauksen pinnalla voi olla vain objekti, ainoastaan katseen kohde.

Maalaukseni kerrontaan astui mukaan siis katsoja kertojana. Katsoja muodostaa näkemästään symbolimerkityksiä ja metaforia. Kirjallisuusopissa käsite metafora tarkoittaa kielikuvaa, jossa tietyllä sanalla tai lauseella kuvataan jotakin muuta kuin se ensisijaisesti tarkoittaa. ”Metafora on epäsuora ja monimerkityksinen kuvailmaisuus, joka merkitsee enemmän kuin sanoo suoraan”, kuvaa Hosiailuoma (2016). Symbolien ja metaforien merkitykset syntyvät tulkinnoissa. ”Metaforasta symboli eroaa siinä, että kuvan ja kuvatun välinen suh-

de ei ole yhtä kiinteä”, Hosiailuoma jatkaa. Metaforia on hyvin erilaisia, eri toimintatapoihin perustuvia kielikuvia, joita kielitieteessä voidaan luetteloida ihmeeliseen, joskin kaoottiseen kielikuvien listaan, kirjoittaa Nelson Goodman teoksessaan *Languages of Art* (1976, 81–83). Kaikki kielikuvat eivät kuitenkaan täytä metaforan ominaisuuksia, hän jatkaa. Puhuttu ja kirjoitettu kieli muodostuu merkitysten kerrokseksi teosteni loppuvernissan päälle. Mitchell (1994) kuvaa, kuinka kieli määrittää yhteiskuntiamme, kuinka puhuttu ja kirjoitettu kieli on ihmisten välisen kommunikaation yleiskieli, jonka rinnalle nousee visuaalisten medioiden kieli. Jopa mieleemme alitajuinen alue on kuvailtu sanallisen kielen rakenteiden avulla, mutta Mitchell osoittaa, että meillä on käsillä käänne, jossa visuaalisen kielen merkitys kasvaa. Kuvan kieli on tutkittu ja tunnustettu, mutta silti tarvitsemme sanat määritelläksemme sitä. Tarvitsemme puhuttua ja kirjoitettua kieltä voidaksemme tutkia maalausta ja maalaamista yhdessä toistemme kanssa. Voimme tutkia maalaamista ja maalauksen kieltä myös maalaamalla yhdessä, vieretysten, mutta puhuttu kieli tekee kokemuksestamme verbaalisesti jaettavan. Näin metaforat ja hiljainen tieto voivat kulkea vieretysten. Asta Raamin mukaan vaikeasti kuvailtavan hiljaisen tiedon muuttaminen sanoiksi voikin tuntua helpommalta juuri erilaisia metaforia käyttäen. Kielikuvat voivat auttaa meitä ymmärtämään hiljaisen tiedon olemusta, koska sitä kuvaavat käsitteet ovat yhä rajallisia. (Raami, 2015, 92.)

Maalauksen tekijä toimii siis maalauksen ensisijaisena kertojana. Minun maalausteni kertoja olen siis minä ja kuten edellä ehdotin, kertojia ovat myös sinä ja maalausteni tytöt. Maalaukseni kertoja voi olla kuviteltu hahmo, tyttö, jonka olen maalannut ja joka on maalannut spraymaalilla iskulauseensa oman kuvansa viereen, maa-

laukseni sisään. Maalausteni katsoja on kertoja, kun hän toimii vuorovaikutteisesti teoskokonaisuuteni edessä täydentäen kertomusta mielikuvillaan, symbolimerkityksillään ja metaforamaisilla merkityksenannoillaan. Katsojan katse on eri kuin minun. Meidän katseemme ovat kasvaneet mukanamme ympäröivän kulttuurin, arvojen ja kokemustemme kanssa. Katsojan kokemuksen kuulemisen jälkeen oman katseeni prisma saa uuden rajapinnan, josta teokseni merkitykset heijastuvat. Teoksia tehdessäni katson kangasta, maalia ja niiden jättämiä jälkiä, joita tarkastelen katseilta piilossa. Päätös teoksen altistamisesta katseille syntyy vasta myöhemmin.

Maalauksen erityisyys on sen tavassa olla jotakin loppuun saakka määrittelemätöntä. Maalaus on kokeilemista, sattumia, käden liikettä kankaalla ja katsomisesta syntyneitä merkityksiä. Tutkimukseni alussa sanallinen kieli oli minulle väline, jolla ajattelin kesyttäväni maalauksen. Mutta maalaus ei kesyntyntynyt, ja myös kieli osoitti minulle voivansa olla vallaton ja kokeileva. Tämä tutkimus tarvitsi molemmat, maalauksen ja sanallisen kielen.

Oivalluksia tilasta

Kerronnallisuus on ominaisuus, joka saa ihmisen imeytymään sen maailmaan riippumatta kerronnan välineestä, ja ihmisen aivot on kuin ohjelmoitu vastaanottamaan tarinoita intensiteetillä, joka saa reaali maailman häviämään tarinaan eläytyvän ympäriltä (Murray, 2017). Olen pitänyt kiinni ajatuksesta, että maalaus, kerronta ja tila voisivat muodostaa uppouttavan tilan katsojalle silloin, kun ne onnistuvat kutsumaan katsojan sisään tarinaansa. Kokemus ei koskaan tule olemaan sama katsojalle kuin itselleni, mutta se saakin olla omansa.

Olen synnyttänyt kerronnallisen siteen maalausteni välille niiden toisiinsa viittaavuuden ja tilallisen som-

mittelun kautta. Olen tehnyt tilasta kerrontaa kokoavan elementin ja antanut tilan ohjata teoskokonaisuuksieni lukutapoja. Olen ajatellut tilaa myös vallan paikkana. Teosteni tytöt ovat vallanneet tilan.

Kerronnallisen maalauksen mahdollistava tyhjä tila löytyy maalausteni välistä. Tutkimukseni teoskokonaisuuksien maalaukset ovat kuvaruutuja, jotka muodostavat kokonaisen tarinan. Tarina muodostuu tarinan kohtauksista, joista katsoja muodostaa kokonaisuuden. Maalausten välissä on tila, tyhjä tila katsojan täydennettäväksi. Tyhjä tila on fyysinen, pala tyhjää seinää, ja samalla se on käsitteellinen aukko kertomuksessa. Tarina muodostuu katsojan kyvystä liittää maalausten esittämät kohtaukset toisiinsa samalla lailla kuin sarjakuvan lukija täydentää ruuduista kokonaisuuden (McCloud 60–93). Tutkimukseni käsite ”tila” on sekä kuvakerronnan mahdollistava käsitteellinen ominaisuus että teoskokonaisuuksien esittämiseen tarvittava fyysinen tila.

Teoskokonaisuuteni mahdollistavalla fyysisellä tilalla tarkoitan paikkaa, johon suunnittelen teokseni ja johon kutsun katsojan sisään. Tila on teoksissani ja tutkimuksessani kokonaisvaltainen määre, joka pitää sisällään alkuperäisen arkkitehtonisen tilan, teosteni luoman uuden taideteoksen fyysisen tilan sekä katsojan ja maalausten yhteisen interaktiivisen tilan. Silja Rantanen kirjoittaa, kuinka taiteilija pyrkii usein havainnollistamaan tiedostavansa teokselleen asetetut tilalliset ja sosiaaliset reunaehdot. Paikka on Rantasen mukaan tila, jossa taiteilija on ottanut tietoisuuden suhteen tilaan. ”Kaikki tilat eivät ole paikkoja, mutta kaikki paikat ovat tiloja”, hän jatkaa. (Rantanen 2014, 173.) Olen käyttänyt tutkimuksessani kuitenkin käsitettä tila kuvaamaan sekä paikkaa että tilaa, ja halunnut yhdistää tilan ja paikan yhden käsitteen alle. Mainitsen Rantasen erottelun osoittaakseni, kuinka nykytaiteilijoiden tapa hahmottaa tilaa

pitää usein sisällään taiteilijan itsensä aktiivisen roolin tilan merkitysten määrittelijänä. Nimeämällä teosteni paikan tilaksi olen säilyttänyt tilan käsitteen avoimena ja muuttuvana. Tutkimuksessani tila on ensin olemassa olosuhteiden pakosta, ja tutkimukseni kuluessa otan sen aktiivisesti haltuun oppien myös tiedostamaan sen merkitykset. Tila on tutkimuksessani myös se paikka, jossa tiedostan teosteni suhteen tilaan ja katsojaan. Tutkimukseni tila on myös yhteiskunnan tila, johon teokseni reagoivat. Tutkimukseni tilakäsite on laaja, edellä mainitsemieni yhteiskunnallisen tilan, arkkitehtonisen tilan, katsojan ja maalausten yhteisen tilan sekä teosten luoman uuden tilan lisäksi sisällytin siihen lopuksi myös ajan luoman tilan maalaussarjassani *Paradis r (Rascal)*. Käytän tutkimukseni nimessä siis sanaa tila jättääkseni käsitteen avaraksi. Tila on tutkimuksessani sekä tila että paikka. Tila syntyi kirjoitettuna, kun ajatteluni sai sanat.

Tuomalla ajan käsitteen mukaan maalaussarjaan *Paradis r (Rascal)* kiinnitin huomioni maalauksella kertomisen yksityiskohtiin. Hidastamalla kertomuksen äärimmilleen pysähdyin kertomuksen laittimaiseen ääreen. Hidastamalla kertomuksen vastaanottoon tarvittavaa aikaa tarkastelin maalauksen kerronnan elementtejä läheltä. Tutkimukseni dramaturgisen kaaren loppupäässä tarkastelin näin kerrontaa, jossa vain minä ja muutamat katsojat osasivat odottaa yksittäisille maalauksille jatkoa, kertomukseni seuraavaa maalattua kuvaruutua. Tyhjä tila maalausruutujen välillä ei ollut enää katsojan nähtävissä, vaan tila oli muuttunut ajaksi, käsitteelliseksi määreeksi. Maalausten kertomuksen eri kohtausten välinen tyhjä tila, tarinan täydennettävä aukko, sarjakuvaruutujen välinen ”katuoja” (McCloud 1994) muuttui käsitteelliseksi. Löysin kerronnan toisen ääripään, reunan, jonka toisella puolella tarina häviää.

Minulle ei riitä käsitteellinen kerronnallisuus, jossa teoskokonaisuus hahmottuu vain itselleni. Määrittelen maalausten kerronnan mahdollistajaksi vastaanottajan eli katsojan toiminnan, inhimillisen kyvyn luoda merkityksiä. Merkitykset syntyvät tilaan kuvien välissä.

Tila, paikka ja aika sulautuvat yhteen paljastaakseen sen, että kerronta tarvitsee niitä kaikkia. Tilan käsite palaa kerronnallisuuteen, tila mahdollistaa kerronnan ja kerronta tapahtuu tilassa. (KUVA 63.)

KUVA 63. Olen kuvannut ateljeellani installaatioita taidekirjojeni kansia varten. *Katja Tukiainen Works* (2008) ja *Katja Tukiainen Works part two* (2013, kuva ja kuvan käsittely: Jussi Tiainen). Ajattelin tässä ateljeeni seiniä kirjojeni etu- ja takakansina, ja olen maalannut kansitekstit suoraan seinälle. Kirjojen kansiin on ladottu vain ISBN-koodit. Ajatus tilasta on työssäni voimakkaasti läsnä. Jatkoin ajatustani laajennetusta maalaustaiteesta edelleen tämän kirjan kansissa.





6. Lopuksi johtopäätelmiä ja – Kontraposto

Tutkimukseni on osoittanut, kuinka voin purkaa maalausteni kerronnan toimintatapoja sanoiksi ja kuinka silti osa teosten kerronnallisuudesta on aistittavissa vain teosten äärellä, sanattomasti. Teosten tekeminen on moniaistista, alitajuista, synesteettistä ja vitaalista toimintaa. Vitaalisella tarkoitan sellaista taiteen tekemisen olemusta, jota olemme taiteellisen tutkimisen kautta vasta hahmottelemassa. Daniel Sternin varhaiseen, ei-kielelliseen vuorovaikutukseen liittyvä tutkimus, jota Tarja Pitkänen-Walter on soveltanut kuvataiteen tarkasteluun, tutkii taiteen tekemistä toimintana, jossa on kaikuja ihmiskunnan ensimmäisistä aistimuksellisista ja kokonaisvaltaisista kokemuksista (Stern, 1992, 2010; Pitkänen-Walter, 2020). Sternin ja Pitkänen-Walterin ajatukset pukevat sanoiksi myös minun kokemuksiani kokonaisvaltaisesta tekemisen tilassa olemisesta. Vaikkei teoskokonaisuuksieni katsoja voi ehkä milloinkaan eläytyä tekemiseni prosessiin, toivon luovani katsomisen kokemuksen, joka välittää hänelle osan alitajuisista, vitaalisista, synesteettisistä ja moniaistisista tavoistani työskennellä. Kuvittelen luovani teoksillani immerssiivisen, uppouttavan, monia

KUVA 64. *Marzipan Marx*, 80 x 80 cm, öljy kankaalle, teoskokonaisuudesta *Playground – My work is my pleasure*, Katja Tukiainen 2009. Maalaukseni, joissa siveltimenvedot näyttävät vaivattomilta ja tuoreilta samalla kun ne esittävät kuvaamaansa kohdetta, tuottavat minulle iloa. Pidän niiden katselemisesta ja muistelen, kuinka käteni kuljetti maalia kankaalla.

aisteja ja miellelyhtymiä stimuloivan kokemuksen. Toimintani, jota kuvailen intuitiivisuutta ja pidäkkeettömyyttäkin kuvaavilla määreillä, on kuitenkin samalla tietoisista: tiedän teoksia tehdessäni, että olen tekemässä niitä tiettyyn paikkaan ja että tehdessäni minun on säilytettävä kontakti ajatteluuni ennen kieltä. Toimintani tapahtuu raja-alueella, jossa kieli ja ei-kielellinen kohtaavat. Vasta jälkeinpäin tapailen sanoja, joilla kuvaan teosteni tekemistä.

Stern kuvaa lapsen ennakkoluulotonta kokemusmaailmaa ja aikuisen sanojen törmäystä kertoessaan alle kaksivuotiaan lapsen tavasta tarkastella maailmaa. Stern kertoo, kuinka lapsi tutkii auringon valon läikkää lattialla koskettamalla ja maistamalla. Tilanteeseen saapuva aikuinen näkee tilanteessa vaaran, likaisen lattian, ja keskeyttää lapsen kokemuksen käskyllään. (Stern 1992, 122–127.) Taiteilijana ja aikuisena olen tietoinen värien, maalien ja materiaalien sopimattomuudesta maistettaviksi, tiedän, että havaitsen ja tunnen ne näköaistini ja käsieni kautta. Pystyn silti kokemaan ne kokonaisvaltaisina, aistien rajat ylittävinä maailman osina enkä työskennellessäni kuuntele sisäistä aikuista, joka kertoo, mitä esimerkiksi karkkitanko tai vaaleanpunainen väri symboloi. Maalatessani maalin käsittely tapahtuu parhaimmillaan kokeilemalla, näkemisen ja tekemisen yhteistyönä, vapaana muusta kuin välittömästä vitaalisuudesta, maalin ja työstämisen yhteisestä elinvoimasta.

Olen ymmärtänyt, että maalauksen lopullinen kerronnallisuus tapahtuu katsojan tulkinnassa. Kerronnallisuus

tapahtuu useimmiten silloin, kun tekijä ei ole paikalla. Taiteilijana otan riskin, että teokseni sanoma ymmärretään väärin. Teokseni ei ole yksioikoinen pamfletti, vaan keskustelunavaus ja ennen kaikkea taideteos. Teos vailla lopullista tarkoitusta. Väärin ymmärtäminenkin johdattaa ajatuksen liikkeelle. Maalausteni kerronta on keskustelua, ehdotuksia ja tulkintoja. Teoksistani on luettavissa asioita, joita en voi ennakoita. Ristiriita on joskus väistämätön ja tarpeellinen.

Taiteilijan intentio ja katsojan tulkinta muodostavat jännitteen, jonka olemassaoloon taiteilija kasvaa. Tutkiessani maalauksen kerronnallisuutta olen työskennellyt asian ympärillä ja sisäpuolella, vaihtanut paikkaa sisältä ulkopuolelle ja takaisin. Jo ensimmäinen yksityisnäyttelyni vuonna 1995 opetti minut miettimään katsojan tulkintaa ja teoksissani antamiani vihjeitä, pohtimaan, miksi halusin herättää mielleyhtymiä ottamatta lopullista kantaa, tai vaikka ottamaankin, jättäen silti sijan keskustelulle. Vuosien jälkeen tarkastelen yhä samaa kysymystä, kerronnallisuuden taikaa. Voin purkaa ja määritellä maalauksen kerrontatavat pienimpiin osiinsa tavoittamatta silti kerronnallisen maalauksen ydintä. Ydin on sanoin tavoittamaton ja aina eri.

Tutkimukseni on tapahtunut ateljeellani, maaliämäreissä, paleteilla ja pellavakankailla. Se on tapahtunut pohdiskeluissa ja käytännön työssä. Se on tapahtunut näyttelytiloissa, tilojen seinillä ja nostureissa. Se on tapahtunut keskustelemalla kuraattorien, ohjaajien ja katsojien kanssa. Tutkimus on tapahtunut lukemalla lausunnonantajien tekstejä tutkimukseeni sisältyvistä näyttelyistäni, kuuntelemalla asiantuntijoiden esitelmää ja kollegojeni mielleyhtymiä työhuonevierailuilla. Se on tapahtunut kollegoiden anteliailta ateljeevierailuilla, taidetta katsomalla, siitä keskustelemalla ja lukemalla. Tutkimus on tapahtunut omassa työskentelyssäni ja

sen muutoksessa. Se on tapahtunut tätä tekstiä kirjoittaessani kuin jokellellin ja sanoja tapaillen. Se tapahtuu yhä tämän kirjallisen osuuden valmistumisen jälkeen. Se saattaa tapahtua tulevaisuudessa virtuaalisen maalauksen immersiiivisessä maailmassa. Pelkoni taiteellisen tutkimuksen legitimoinnin vaikeudesta on kesyyntynyt, ja luottamukseni taiteilijoiden alkemiaa muistuttavaan tietoon on vahvistunut. Päästän molemmat vapaaksi, seuraavien pohdittavaksi. Väite ja vastaukset, ne voivat olla taiteen muotoisia.

Mieke Bal (2012) johdatti minut tutkimaan käsitteitä fokalisaatio ja toisen persoonan kerronta eli sinä-kerronta suhteessa kuvataiteeseen. Kai Mikkonen (2012, 2020) auttoi minua ymmärtämään, kuinka Bal on tuonut käsitteet kirjallisuuden tutkimuksesta apuvälineeksi kuvataiteen kerronnan analysointiin. Sinä-kerronta kuvataiteessa voi tarkoittaa katsojaa tekemässä paitsi tulkintoja teoksesta myös valintoja teoksen äärellä. Tulkintojen tekeminen kuuluu luontaisesti taiteen vastaanottamiseen, ja Tarja Pitkänen-Walter (2020) kysyykin, eikö teoksen katsojasta tule väistämättä kertoja. Katsojan ja teoksen vuorovaikutus korostuu Balin (2012) mukaan tilallisissa teoksissa, joissa katsoja liikkuu teoksen sisällä ja käyttää katsomiseen valitsemansa ajan. Balin ydinajatus tilaan sijoittuvan kerronnallisen maalauksen ominaislaadusta on juuri katsojan ja teoksen vuorovaikutus. Taiteilijana voin ottaa tilallisessa teoksessa huomioon katsojan liikumisen ja toiminnan. Teokseni ehdottaa katsojalle aktiivista roolia samalla lailla kuin sinä-kerrontaa käyttävä seikkailukirja, jossa lukija valitsee, mille sivulle hän siirtyy seuraavaksi. Kirjallisuuden tutkimuksen käsitteiden tarkastelu ja sovittaminen maalauksen tutkimukseen voi johdattaa uusiin oivalluksiin maalauksen erityisyydestä.

Olen pitänyt tärkeänä mainita tässä tutkimuksessani tavanomaisimmankin työtäni ohjanneen yllykkeen silloin,

kun se on merkittävästi vaikuttanut työni kulkuun. Tutkimus on antanut minulle luottamusta siihen, että kuvataiteilijoilla on sanatonta tietoa, usein hankalasti sanoiksi puettavaa. Tiedon sanoittaminen vaikuttaa joskus kaukaiselta tekijältä, joka ateljeelaboratoriossaan käsittelee materiaaleja, oppii lisää kokeillessaan ja myöhemmin tarkastelee teostensa vastaanottoa. Ensimmäinen tieto, jonka maalari saa opettajaltaan, voi olla näytetty kädestä pitäen. Se voi olla tieto siitä, kuinka pellava pingotetaan kiilapuulle. Sitä seuraa tieto kankaan pohjusteiden valmistuksesta. Jossain vaiheessa opettaja ehkä osoittaa valon suuntaan, puhuu ilman väreilyä. Jonakin päivänä oppilas on yksin ateljeellaan ja miettii, mitä hän maalauksellaan haluaa sanoa, vai haluaako mitään. Maalauksen materiaaleista ja tekniikoista voidaan puhua pigmenttien ja välineiden nimillä, mutta siitä, mitä maalauksella puhutaan tapaillen. Tekniikka ja ilmaisu liittyvät toisiinsa, kietoutuvat tiedoksi, jota maalari käyttää kuin kirjoittaja kieltä. Tieto lähestyy alkemiaa ja salatiedettä, kuten James Elkins ehdottaa, ja on taidemaalari silti aivan arkista.

Voimme nähdä länsimaissa feminismin kolmannen aallon, postmodernin feminismin ja postfeminismin korostaman yksilönvapauden yhteiskunnallisia vaikutuksia. Tyttöillä ja naisilla sanotaan olevan vapaus valita koulutuksen, uran ja kotiäitiyden väliltä kaikki mahdollinen. Feminininen ulkomuoto ei oikeuta miehiä seksistisiin kommentteihin eikä fyysiseen häirintään, viimeistään #metoo-liike on tehnyt asian useissa länsimaissa erityisen selväksi. Tytöt ja naiset saavat olla aktiivisia, seksuaalisia ja itsenäisiä. Kriittisimmät feminismin tutkijat sanovat kuitenkin joukkovoiman, sisaruuden ja poliittisen naisliikkeen kadonneen yksilöllisiä valintoja tekevän naisen tieltä. Uusliberalistisessa markkinataloudessa yksilöllinen tehotyttö osaa ja hänen myös täytyy pärjätä.

(Tormulainen, 2018, 244–249.) ”Tänä päivänä jopa postfeminismin käsite on mahdollista nähdä vanhentuneena, ja Rosalind Gill (2016) onkin ehdottanut, että voi hyvin olla, että elämme jo ’post-postfeminististä’ aikaa, jonka yhtenä piirteenä on feminismin trendikkyys”, kirjoittaa Tormulainen (2018) ja jatkaa, että ”uuden sukupolven feminismi” esimerkiksi Isossa-Britanniassa on osa nuorekasta ja muodikasta identiteettiä myös monelle julki-suuden henkilölle. Tormulaisen (2018) mukaan myös Suomessa feminismi on nyt lähentymässä trendikkyyttä ja samalla poliittista määrittelemättömyyttä.

Kokemukseni siitä, että maailmassamme on useita erilaisia feminismejä, monia rinnakkaisia sukupuolia ja useita risteäviä taidemaailmoja, on ollut taiteelliselle työskentelylleni alusta alkaen lempeä lähtökohta. Taiteellisen työskentelyn purkaminen sanoiksi, vaikka haparoiviksikin, auttaa silloin, kun haluamme jakaa kokemuksiamme. Asioiden kielellinen määrittelemättömyys on ollut minulle asioiden rinnakkaisuutta ja sulautumista, asioiden, joista nyt sanojen kautta tulee jaettavia. Intersekti-onaalisen feminismin rakenteita paljastava näkökulma osoittaa minulle, kuinka valkoisena pohjoismaisena naisena kuulun joukkoon, jonka juuri nyt on helppo olla suvaitsevainen, iloinen ja rohkea (Juvani, 2019). Osani pohjoismaisena naisena osana sekä vaihtoehtoista että kanonisoitua taidekenttää ja paikkani yhteisötaiteilijana Intian maaseudun kastittomien parissa ovat avanneet minulle näköaloja moneen suuntaan ja antaneet mahdollisuuden eläytyä monenlaisten yhteistyökumppanien tilanteisiin.

Pidän kuvataiteilijan vapautenani jättää teosteni lopullisen kielellisen määrittelyn avoimeksi. Voin määritellä teosteni merkityksiä tekohetken jälkeen uudelleen. En pidä edelleenkaan todennäköisenä, että teosta tehdessäni osaisin kuvata tyhjentävästi sitä, kuinka teos heijastaa

senhetkistä ajattelua. Osa ajatuksista muodostuu sanoiksi vasta teoksen valmistuttua, saadessani työprosessiini etäisyyttä ja kuultuani muiden keskustelemaan siitä. Teos on dialogia. Taiteellinen työni heijastaa arvojeni ja omia kokemuksiani yhteiskunnasta sallien kokeilut ja erehdykset. Tyttöjen kertomus maalauksissani jatkuu.

Tutkimukseni alkoi vuonna 2009 Kuvataideakatemi-
an tohtoriohjelmassa ja on ehkä edistynyt tavanomaisten mittapuiden mukaan hitaasti. Kuvataiteellinen tutkimukseni ei tutkinut jo olemassa olevaa aineistoa, vaan maailmaa kuvataiteellisen työni kautta. Reilut kymmenen vuotta on tuntunut lyhyeltä ajalta ammatissa, josta jäädään harvoin eläkkeelle ja joka tapahtuu ateljeen hiljaisuudessa täydentyen vastaanottajien edessä näyttelytiloissa. Tytön, naisen ja ihmisen identiteetin tutkiminen kuvataiteellisen työni kautta on hakenut sanallisen kehüksensä kerronnallisuuteen, maalaukseen ja feminismiin liittyvistä teorioista. Syvällisin tarkoitus tutkimukseni kirjallisessa osuudessa on taiteilijan hiljaisen tiedon ja työn pukemisessa sanoiksi. Rohkeiden tyttöjen maalaamisen merkitys avautuu sanoiksi ensin varovaisesti, kerronnallisuuden ja maalauksen teorioiden kautta, uskaltautuen lopulta tunnustautumaan taiteilijan feministiseksi eleeksi, teoksi ja joskus jopa pamfletiksi.

Kuvataiteellisen työni purkaminen sanoiksi on alkanut dialogina taiteen katsojien, kriitikoiden ja teoreetikoiden kanssa 1990-luvulla. Teosteni tytöt ovat uskaltaneet olla, mitä haluavat. Vasta melkein 30 vuotta myöhemmin asiat, jotka olen alusta alkaen uskaltanut maalata esille sanoin ja kuvin, ovat muodostuneet osaksi käyttämäni tutkimuksen kieltä. Olen kohdannut vuosikymmenten aikana rajoittavia hierarkioita esittävän, söpön, sarjakuvamaisen, tarinallisen ja vaaleanpunaisen maalauksen vastaanotossa. Olen saanut kuulla kannustavaa palautetta ja osallistua innostaviin keskusteluihin. Samalla

kun teosteni tytöt ovat kasvaneet yhä vahvemmiksi, on myös maailma niiden ympärillä muuttunut.

Väitän, etten olisi ollut valmis vastaamaan sanallisesti moniin kysymyksiin maalauksen kerronnasta, tyttödestä ja feminismistä ilman kuvataiteellista tutkimustani. Tutkimukseni tuominen maalauksista sanojen kielelle konkretisoi monta oivallustani. Näihin voit palata luvussa 5 ”Oivalluksia – Vastahakoinen feministi”.

”Kriittinen vastarinta tai feministinen kumouksellisuus ei useinkaan merkitse vastakohtansa (patriarkaatin, kaksijakoisen sukupuolijärjestelmän, stereotyyppisen sukupuolen esittämisen jne.) täydellistä kieltämistä. Erilaiset vastarinnan, vastakatseiden ja vastadiskursi-
sien ilmentymät pyrkivät sen sijaan kiinnittämään huomiota ei ainoastaan miesten ja naisten välisiin valtasuhteisiin vaan valtasuhteisiin ylipäänsä.” (Bonsdorff & Seppä 2002, 17.)

Postfeministiset teoriat tarkastelevat sosiaalisen sukupuolen tuottamisen strategioita, ja toisen aallon feminismille ominaiset kysymykset biologisen sukupuolen vaikutuksista ihmisen tasa-arvoon ovat jääneet tuolloin taustalle, toteavat Bonsdorff ja Seppä 2000-luvun alussa toimittamassaan kirjassa *Kauneuden sukupuoli* (2002). Omassa taiteellisessa työssäni kannan mukaanani kokemusmaailmaani, kuten liberaalissa lapsuuden perheessäni omaksumani arvomaailman törmäyksiä konservatiiviseen yhteiskuntaan. Kokemukseni siitä, kuinka sukupuoli on nähty länsimaisessa yhteiskunnassa karkeana kahtiajakona, ja se, kuinka kaksi sukupuolta on määritelty toisilleen vastakkaisin ominaisuuksin, tekivät itselleni selväksi sen, että haluan teoksillani ravistella näitä käsityksiä. Teoksiini sisältyvät sekä biologisen että sosiaalisen sukupuolen tuottamien oletusten kyseen-

alaistaminen. Feminismin eri aallot ja vaiheet eivät näy teoksissani toisensa poissulkevinä, vaan ehdotan katsojalle tytön roolin tarkastelua eri näkökulmista. Teosteni tyttöjen voi nähdä edustavan maskuliinisina pidettyjä ominaisuuksia, kuten voimaa, fyysistä aktiivisuutta ja aggressiivisuutta, sulkematta pois feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia, kuten empatiaa, herkkyyttä ja söpöyttä. Tytön mahdollisuus tulla myös äidiksi näkyy tutkimukseeni sisältyvien teosteni jälkeen maalaamassani teoksessa *Your mother was a GIRL*, jolla haluan muistuttaa myös itseäni siitä, että jokainen meistä on syntynyt ihmisestä, joka kerran on ollut tyttö. Erilaiset feministiset teoriat saavat sulautua teosteni vastaanotossa yhteen. Ideaalimaailmassani ihminen ei tule ensimmäisenä määriteltyksi sukupuolensa perusteella. Siinä maailmassa myös tyttö on neutraali ihmisen kuva.

Vaistotessani, hiljaa tietäessäni, tuntiessani intuiti-
oni kertovan, että olen taiteellisen työskentelyni kautta tekemisissä vastatuulen kanssa, menen tuulta päin. En ole halunnut sanoa ääneen, että tietyt asiat taidemaailmassa ovat minulle ja kaltaisilleni hankalia ehkä siksi, että olen tavallinen valkoinen nainen, tai siksi, että olen tehnyt sarjakuvia ennen kuin ne hyväksyttiin taidemuotona. Tai siksi, että olen maalannut söpöjä tyttöjä vaaleanpunaisella ennen kuin sellainen maalaaminen tuli muotiin. En väitä, että edellä luettelemistani tosiasioista olisi ollut minulle haittaa, koska samat tosiasiat ovat tehneet minusta etuoikeutetun. Mutta kun minulla on tunne, että valtarakenteet kohtelevat meitä tuivertavan tuulen lailla, tukeudun heihin, jotka pukevat asian täsmällisiksi sanoiksi:

”Postfeministisen ajattelun ydinargumentit pohjaavat paljossa Michel Foucault’n kriittiseen ajatteluun, erityisesti hänen analyysieihinsä subjektiutta

ja seksuaalisuutta muovaavista valtasuhteista sekä vastarinnan mahdollisuuksista. Foucault’n huomio, että valtaa on kaikkialla, ei ainoastaan alistetun ja alistajan hierarkkisessa suhteessa, on osoittautunut feministiselle teorialle arvokkaaksi. Foucault’n mukaan valta on myös tuottavaa: se vaikuttaa yksilöksi tulemiseemme erilaisten normien, ideaalien, ennako-odotusten, stereotyyppien ja diskursiivisten käytäntöjen välityksellä. Kaksijakoiseen sukupuolijärjestelmään sovellettuna tämä tarkoittaa muun muassa, että naisena tai miehenä olemistamme määrittää läpi elämän kokonainen rajoittavien käytäntöjen ja ajattelutapojen verkosto, josta emme pääse eroon, vaikka haluaisimme.” (Bonsdorff & Seppä 2002, 15.)

Rajoittavien käytäntöjen ja ajattelutapojen verkostoja ei aina tulla ajatelleeksi tai niitä ei haluta ajatella. Ne liittyvät myös etnisyyteen, muihin sukupuoliin kuin kaksijakoinen sukupuolijärjestelmä pitää sisällään sekä erilaisiin vähemmistöihin. Teosteni tytöt tekevät rajoittavia käytäntöjä ja ajattelutapoja näkyviksi. Kiasmaan rakentamani maalausinstallaation *Paradis k (Kidnap)* kohdalla minulle oli selvää, että kiehtova jännite teoksen ja museotilan välillä syntyy paitsi vaaleanpunaisesta väri- ja valomaailmasta myös maalausteni tyttöjen provokatiivisuudesta. En silti ollut varautunut yllättävään kysymykseen valmiin teokseni edessä, joka kuului: ”Kertooko teos seksistä?” Hämmennyksen sijaan olisin voinut kysyä: ”Kertooko?”

Teosteni viesti, joka sekoittaa naisen ja miehen, tytön ja pojan rooleja keskenään, sekoittaa tarkalleen ottaen tytön ja miehen rooleja toisiinsa. Kuvitteellisen valtaa kuvaavan janani ääripäissä eivät ole tyttö ja poika eivätkä mies ja nainen, vaan käsitteet tyttö ja mies. Kaksi

käsitettä, joista toisen on perinteisesti nähty symboloivan pientä, heikkoa ja vaaratonta ja toisen suuruutta ja voimaa. Tulevatko teokseni vahvistaneeksi kahtiajakoa? Korostamalla rooleihin liitetyjä stereotyyppioita voin saada katsojan huomaamaan ja ehkä kyseenalaistamaan niiden olemassaolon. Katsoja voi nähdä teosteni viestin selkeänä, hämmentävänä tai vaikeasti tulkittavana, kuten roomalainen rouva, joka näki maalausteni jujutsu-potkuja harrastavat tytöt ballerinoina. ”Rakastan ballerinojasi”, hän kertoi minulle näyttelyni avajaisissa syksyllä 2019 Roomassa. Teosteni tytöt eivät ole ballerinoja, mutten hennonut sanoa sitä hänelle.

Kuinka vaikea onkaan kuvata sanallisesti sitä tunnetta, jossa kaikki on yhtä: maali, sivellin, käsi ja katsominen. Onko se tunne lapsen maailmasta, jossa väri kietoutuu nimeen, kirjaimeen ja numeroon? Onko se sama kokemus, jonka olen joskus odottamatta löytänyt meditoidessani, joogan loppurentoutuksessa, tiskatesani lapseni ollessa imeväinen? Se on tunne, jossa tuntuu, että yhtä eivät ainoastaan ole asiat ja ihmiset, vaan myös minä niiden kanssa. Tunne, jossa olen täytenä olemassa ilman omaa itseäni. Eriytymättömyyden tunne on minulle myös se nautinnollinen tunne, kun tuntuu, että olen menossa syömään jotakin hyvää, joka täyttää kaikki aistit. Havahtuessani analysoimaan tunnettani muistan, että en ole menossa syömään vaan maalamaan. Sama tunne voi saavuttaa minut, kun kirjoittaessani kuuntelen suoratoistopalvelusta paperin rapinaa. Se on aivan rentona olemassa olemista ja tekemistä, ilman huolta itsen riittävydestä, onnistumisesta ja hyväksytyksi tulemisesta. Rauhoittavat aistielämykset ja vaaleanpunaiset tyttömaalaukset ovat olemassa olemista hauraana ja avoimena, ilman pelkoa maailman alistavasta asenteesta. Tyttöarmeijani on tiedostettu kannanotto sellaisen maailman puolesta, jossa haurauden

suojelu, aistisuus ilman sanoja, maalaamisen nautinto ja herkkyys ovat vahvuuksia.

Teosteni tiedostamaton viesti muuttuu tutkimukseni kuluessa sekä itselleni että katsojalle selkeäksi kannanotoksi. Tutkimukseni on tuonut esiin alistamisen mekanismeja, luokittelun salakavalaa käytäntöjä ja sitä, kuinka maalaaminen voi raivata tietä avoimuudelle. Se on myös opettanut minua ymmärtämään, että meistä kukaan ei ole taiteen kentällä aivan yksin. Katsomme toistemme teoksia, luemme niiden kerrontaa ja siveltimen liikettä kankaalla. Ehkä joskus eläydymme kuin lapsi, joka näyttää teokselleni kieltä takaisin. Ja kun palaamme ateljeellemme, emme jatka ainoastaan siitä, minne olemme viimeksi jääneet, vaan jatkamme siitä uusien tiedostettujen ja tiedostamattomien kerrostumiemme kanssa.

Minulta on kysytty usein, keitä tyttöhahmoni esittävät. Tänäpäin vastaan näin:

Kuvaus siitä, kuinka pieni lapsi alkaa hahmottaa erillisyytensä äidistään, kosketti kokemuspiiriäni, kun Riikka Stewen (2009) havainnollisti minulle Lacanin käsitettä kätensä liikkeen avulla. ”Tässä ja tuolla”, sanoi Stewen ja esitti minulle, kuinka kehittyvä minuus alkaa erottaa itsensä äidistään. Pidin lastani sylissäni, katsoin Stewenin kättä ja katsoin aulassa olevia maalauksiani. Tyttömaalaukseni kasvot, joiden olin jo 90-luvulla kertonut muistuttavan enemmän nuorta äitiäni kuin minua ja olevan enemmän jotakin, mitä kohti kurkotan, jotakin muuta kuin omat kasvoni, paljastivat minulle olevansa sittenkin sekä-että. Niissä oli minuus sekä erillisenä että symbioottisena; symbioosina, jota halusin helliä ja toistaa. Niissä on myös oma lapseni.

Julia Kristevan (1980, 135) ajatus siitä, kuinka nainen synnyttämällä oman lapsen onnistuu vain osittain ja hetkellisesti luomaan uudelleen symbioottisen suhteen oman äitinsä ja itsensä välillä, alkoi puhutella minua

tultuani äidiksi. Omaelämäkerrallisen Imetyspäiväkirja-näyttelyni (2005) (KUVA 65.) ja Rusina-sarjakuvakirjani (2008) tekemisten aikaan symbioottinen suhde omaan poikaani tuntui ikuiselta ja koskaan vaarantumattomalta. Lapsi oli osa itseäni, suojelevan tahtoni turvallisessa piirissä. Myöhemmin lapseni irtauduttua omaksi henkilöseen suojeleviittini voimistui niin, etten halunnut altistaa häntä vieraiden katseille teosteni aiheina. Imeväisajan symbioottinen suhteeni omaan lapseeni oli tehnyt tarpeettomaksi oman menetety vauva-aikani symbioosin tavoittelun. Olin nyt itse äiti ja luonut myös sitä kautta uudelleen suhteen äitiini olemalla äiti. Kristevan (1980, 239, Butler 2006, 158) sanoin, tulemalla omaksi äidikseni. Vasta myöhemmin, lapseni kasvettua esikouluikäiseksi, palasin maalaamaan tyttöhahmoja, joiden kautta katsoin taas minun oman nuoren äitini silmiin. ”Kun äiti erotetaan tyttölapsesta, seurauksena on molempien melankolia, sillä ero ei koskaan ole täydellinen”, kirjoittaa Judith Butler (2006, 158), mutta sanan ”tyttö” minä laitan tässä yhdessä merkittävässä kohdassa sulkuihin. Sukupuoli ei ole teosteni tärkein tekijä.

Sanat ovat saaneet valtaa ajattelussani, ja silti olen osannut jatkaa intuitiivista taiteellista työtäni. Kumi-tossu ja korkokenkä ovat kuluneet käytössä. Korkokengän korko on madaltunut, eikä kontraposto tunnu enää niin hankalalta.



KUVA 65. *Sovitus*, 68,5 x 61,4 cm, öljy ja lyijykynä mdf-levylle, Katja Tukiainen 2005 (yksityiskokeelma). Maalauksessa lapseni sovittaa kenkiäni. Maalauksen mallina olivat samat punaiset kengät, jotka myöhemmin toimivat maalausteni jalustana teoskokonaisuudessa *Paradis r (Rascal)* (2017–2018). Kengät ovat lahja taidekuraattori Krista Mikkolalta. Kuva: Henrik Schütt.



7. Lupaus

Tämän kirjallisen osuuden alussa lupasin osoittaa, kuinka kerronnallinen maalaus toimii ja kuinka sen katsominen voi paljastaa jotakin tekijänsä työprosessista.

Unohdin kirjoittaa ateljeellani muistiin, kuinka *Paradis k (Kidnap)* -teoskokonaisuuteni maalaussarjaa tehdessäni ajattelin: *Katso, nyt teen paratiisiini usvaisen vesiputouksen yhdellä leveällä siveltimenvedolla! Tämä sivellin on kaksitoista senttimetriä leveä, synteettinen karva on leikattu tasapäiseksi, ja karvat sitoo puiseen varteen krominvärinen metallinen holkki. Sidoksessa on käytetty paitsi puristusta myös liimaa, jonka vuoksi sivellintä ei saa liottaa ja se tulee kuivattaa puhdistuksen jälkeen roikkuen, niin että vesi valuu karvojen suuntaisesti alaspäin. Tämä sivellin on tarkoitettu maalauksen loppuvernissaukseen, mutta käytän tätä, koska muut leveät siveltimeni ovat huonossa kunnossa. Otan siveltimeen paperilautaselta valkoisen öljyvärin ja maalausnesteeseen sekoitusta. Lisään siveltimeen kumivahvisteiseen puutarhahansikkaaseen puetulla sormellani kirkkaan keltaisen, magentan ja tur-*

La Liberté guidant le peuple, 200 x 200 cm, öljy ja alkydi kankaalle, Katja Tukiainen 2019–2020 (yksityiskokoelma). Tämä kirjan päättävä teos oli esillä yksityisnäyttelyssäni nimeltä *Delacroix & moi* keväällä 2020 (Galerie Forsblom, Helsinki). Maalasin ensimmäisen Eugene Delacroix'n maalausta versioivan teokseni vuonna 2014. Osoittaakseni, kuinka nainen voi miehen lailla olla yleismaailmallinen symboli ihmiselle, olen usein korvannut historiallisten maalausten miehet nais- ja tyttöhahmoilla. Jos katsoo tarkkaan, huomaa, kuinka myssypäisellä nuorella hahmolla on jaloissaan kaksi erilaista kenkää. Se on aivan sattumaa.

koosin väristä öljyväriä kolmena erillisenä pisteenä. Vedän siveltimenvedon kankaalle, ja siitä muodostuu veto, jossa näet äsken luettelemani värit sekoittuneina valkoiseen. Kankaalla on nyt kaari, joka muistuttaa sinua utuisesta vesiputouksesta tai sateenkaaresta. Vesiputouksen taakse jää osa maisemasta, huomaatko? Ja tähän maalaukseen, jossa tyttö katsoo lähikuvassa sinua, maalaan pisamat puristamalla maalia suoraan tuubeista. Tuubeissani on valmiina magentaa, turkoosia ja kirkkaan keltaista öljyväriä. Maali alkaa olla liian kovaa tullakseen ulos, koska olen ostanut nämä tuubit jo vuonna 2005 ja käyttänyt niitä siitä saakka maalausteni pisamien tekemiseen. Mielestäni pisamien täytyy olla nonparellien värisiä.

Unohdin kirjoittaa muistiin, tietysti, koska minä maalasin. Osaan kirjoittaa toiminnosta nyt kymmenen vuotta myöhemmin yhä, koska maalaaminen on samanlaista kuin pyörällä ajaminen, aurinkotervehdys tai syöminen – kun sen oppii, niin ei sitä unohda ja sitä toistaa ja toistaa eikä siitä jäädä eläkkeelle. Siinä voi silti kehittyä ja keksiä uusia temppuja. Käytän edelleen leveitä siveltimiä vesiputousten maalaamiseen ja teen edelleen nonparellien värisiä pisamia. Kyseiset tuubit ovat minulla yhä tallella, koska pisamiin kuluu vain vähän maalia. Olen leikannut tuubit kahtia, mutta maali on tasaisen kovaa ja käyttökelvotonta jo kauttaaltaan.

Katsoessasi maalauksiani voit seurata siveltimieni jälkiä, leveitä, ohuita, toisiinsa sekoittuvia värimassoja ja jälkiä suoraan tuubeista. Tulet ehkä ajatelleeksi tekijää teosteni takana, vaikka itse haluaisinkin olla taiteilijana näkymätön. Saatat katsoa spraymaalauksiani iskulauseita ja ajatella, että tuolla tavoin nuo maalausten asennety-

töt julistavat. Silloin ehkä ajattelet, että näissä teoksissa puhuvatkin tytöt eikä keski-ikäinen maalari. Osallistut maalausinstallaatioideni tarinan täydentämiseen kokonaiseksi, ja niin sinusta tulee kertoja. Kertojia olemme siis me kaikki, minä, tytöt ja sinä.

Lupaus on nyt ehkä täytetty. Olen osoittanut, kuinka valmista maalausta katsomalla voit aavistella työni kulua ateljeellani. Olen selvittänyt kerrontaa hahmottelemalla vastausta kysymykseen, kuka kertoo. Haluan lisätä, että vaikka maalaamisesta on tullut minulle luonnikasta toistoa, se ei ole tylsää vaan nautinnollista. Yhtä luontevaa sinulle on luoda kerronnallisia merkityksiä maalausten välille. Kun maalaukseni ovat rinnakkain, sinä teet niistä tarinan. Kun maalaukset ovat tilassa, menet niiden luomaan paikkaan. Minusta olisi mukavaa, jos kerronnallisen teoskokonaisuuteni edessä hyppäisit sisään ja ottaisit ohjat. Sellaista on maalauksen sinä-muotoinen kerronta.

P.S. Puhuttu ja kirjoitettu kieli ovat aina tietynlaisessa jännitteisessä suhteessa maalauksen kielen kanssa. Niin oli tutkimukseni alussa ja niin on nyt. Mutta ei se haittaa. Se on hyvä lähtökohta.



Lähdekirjallisuus

- Arlander, Annette** 2016. "Artistic Research and/as Interdisciplinarity." Teoksessa *Artistic Research Does #1*. NEA/12ADS Research Group in Arts Education/ Research Institute in Art, Design, Society. Porto: FBAUP Faculty of Fine Arts University of Porto. 1–27.
- Baibulat, Niran, Kantonen, Lea, Laakso, Anni, Laininen, Henna, Närhinen, Maija & Ruuska, Jaakko** 2019. "Kirjoitusharjoitus johtaa taiteellisen työn äärelle". Teoksessa *Etappeja. Kuvataideakatemia tohtoriohjelman 20 vuotta*. Toim. Mika Elo, Lea Kantonen & Petri Kaverma. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Bal, Mieke** 1999. *Quoting Caravaccio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 165–208.
- Bal, Mieke** 2009 (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3. painos. Toronto: University of Toronto Press.
- Bardy, Marjatta** (toim.) 1995. *Kaivolla. Taide tiedon lähteenä*. Helsinki: Stakes.
- Bardy, Marjatta** (toim.) 1998. *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Barthes, Roland** 1993. *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland** 1975. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang.
- Batchelor, David** 2000. *Chromophobia*. London: Reaction Books.
- Baumgartner, Stig** 2015. *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Beaty, Bart** 2012. *COMICS versus ART*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Beauchamp, Monte** 2000. *BLAB! Vol 11*. Seattle: Fantagraphics. [kannet]
- Biesenbach, Klaus** 2009. *Henry Darger*. München: Prestel. 11–41.
- Blake, William** 2001. (1789) "Songs of Innocence and of Experience". Teoksessa *The Complete Illuminated books*. Lontoo: Thames & Hudson.
- Bonsdorff, Pauline von & Seppä, Anita** 2002. "Johdanto". Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus. 7–24.
- Butler, Judith** 2006. *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Butler, Judith** 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge..
- Camuffo, Giorgio** (toim.) 1994. *New Pop: Illustrazione Americana (New Pop: American Illustration)*. Tavagnacco: Edizioni Arti Grafiche Friulane.
- Cappa Bava, Gigi & Jacomuzzi, Stefano** 1993. *Del come riconoscere i santi*. Torino: Societa Editrice Internazionale.
- Carpi, Giancarlo** 2012. *GABRIELS and the Italian Cute Nymphet*. Milano: Edizione Gabriele Mazzotta.
- Dewey, John** 2010 (1934). *Taide kokemuksena*. Suom. Antti Immonen ja Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: niin & näin.
- Elkins, James** 2000. *What Painting Is*. London: Routledge.
- Elo, Mika** 2017. "Ineffable Dispositions". Teoksessa *Transpositions – Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*. Toim. Michael Schwab. Leuven: Leuven University Press. 281–295.
- Federici, Silvia** 1975. *Wages Against Housework*. Bristol:

Power of Women Collective and the Falling Wall Press.

Foucault, Michel 2005 (1975). *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava

Gravett, Paul 2005. *Manga. 60 vuotta japanilaista sarjakuvaa*. Suom. Juhani Tolvanen. Helsinki: Otava.

Groth, Håkan & Strömblad, Lars 2005. *Barock och Rokoko I Sverige*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Gomez, Edvard 2008. *Sound and Fury: The art of Henry Darger*. New York: Andrew Edlin Gallery. 1–13.

Goodman, Nelson 1976. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.

Guarnaccia, Steven 1994. ”Cosè il New Pop”. Teoksessa *New Pop: Illustrazione Americana (New Pop: American Illustration)* Toim. Giorgio Camuffo. Tavagnacco: Edizioni Arti Grafiche Friulane

Hains, Rebecca C. 2008. ”The Origins of the Girl Hero. Shirley Temple, Child Star and Commodity”. *Girlhood Studies 1 (1). An Interdisciplinary Journal*. McGill University. Berghahn Journals. 60–80.

Heikinaho, Minna 2017. *Harjoitus, jossa tekijä vapautuu ja eettinen yhteisöruumis astuu esiin*. Ruukku-julkaisu. RUUKKU - Studies in Artistic Research.

Heino, Timo 2016. *Aineen olemuksesta materian muuntumiin*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Tohtorinkoulutusohjelma.

Heinänen, Kaisa 2009. ”Sulje silmäsi niin näet värit. Pipilotti Ristin värikkäät mediateokset imevät Kiasmassa sisään karkkimaailmaan.” *Helsingin Sanomat*: 4.9.2009, C3.

Herman, David 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln ja London: University of Nebraska Press.

Hosiaisuus, Yrjö 2016. *Kirjallisuusoppi aapisesta äänirunoon*. Helsinki: Avain BTJ Finland.

Jylhä, Kimmo & Kuusela Hanna 2009. *Politiikkaa idiootti!* Helsinki: Like kustannus.

Kalhama, Pilvi 2006. ”Värin outo peittelemättömyys. Vaaleanpunainen (toisin)ajatteluna”. Teoksessa *Muotoutuva maalaus*. Toim. Pilvi Kalhama. Helsinki: Kuvataideakatemia. 127–148.

Kantokorpi, Otso & Kuumola, Leena 2013: *Senja Vellonen*. Helsinki: Parvs Publishing.

Keller, Evelyn Fox 1983. *A Feeling for the organism: the life and work of Barbara McClintock*. San Francisco: Freeman

Kiljunen, Satu 2001. ”Kuvataiteellinen tutkimus”. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Klanten, Robert, Ehmann, Sven, Hellige, Henrik & Alonzo, Pedro (toim.) 2008: *The Upset – Young Contemporary Art*. Berlin: Gestalten.

Koivunen, Hannele 1997. *Hiljainen tieto*. Helsinki: Otava.

Koivunen, Hannele 1995. *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.

Kontturi, Katve-Kaisa, 2006. *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Turku: Eetos.

Kristeva, Julia 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Toim. Leon Roudiez. Käänt. Thomas Gorz, Alice Jardine & Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.

Krystof, Doris & Schwenk, Bernhart (toim.) 2004. *Yoshitomo Nara & Hiroshi Sugito. Over The Rainbow*. Ostfildern–Ruit: Hatje Cantz Publishers.

Kusama, Yayoi 2011. *Infinity net, the autobiography of Yayoi Kusama*. London: Tate Publishing.

Kähärä, Pauliina 2012. *Neuvotteluja tyttödestä: ”Tyttötaide” sekä Katja Tukiaisen, Stiina Saariston ja Maria Wolframmin kumoukselliset tyttöyden representaatiot*. Taidehistorian oppiaine. Helsingin yliopisto.

L'Association 2000. *Comix 2000*, Pariisi: L'Association.

Lecklin, Johanna, 2018. *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Lindgren, Astrid 1969. *Peppi Pitkätossun tarina*. Suomentanut Laila Järvinen. Kuvittanut Ingrid Vang-Nyman. Helsinki: Wsoy.

Mantere, Meri-Helga 1995. ”Kuva – maalauksia Kaivon jälkeen”. Teoksessa *Kaivolla. Taide tiedon lähteenä*. Toim. Marjatta Bardy. Helsinki: Stakes.

Massey, Doreen 1994. *Space, place, and gender*. Oxford: Polity Press.

McCloud, Scott 1994. *Sarjakuva. Näkymätön taide*. Helsinki: The Good Fellows Ky.

Merleau-Ponty, Maurice 1993. *Silmä ja mieli*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteissa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press. 19–36.

Murray, Janet H. 2017. *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Updated edition. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Nadel, Dan (toim.) 2008. *Gary Panter*. New York: Picture Box.

Närhinen, Tuula 2016. *Kuvatiede ja luonnontaide: tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Tohtorinkoulutusohjelma.

O'Shea, Jamie (toim.) 1998. *Juxtapoz magazine*. Nro 17, 1998. San Francisco: High Speed Productions.

Packalén, Leif & Sharma, Sharad 2007. *Grassroots Comics – a development communication tool*. Helsinki: Ministry for Foreign Affairs of Finland.

Panter, Gary 2004. *Jimbo in Purgatory*. Seattle: Fantagraphics Books.

Paoletti, Jo 2012. *Pink and Blue. Telling the Boys from the Girls in America*. Indianapolis: Indiana University Press.

Phelan, Peggy 2001. ”Opening up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist”. Teoksessa *Pipilotti Rist*. Toim. Peggy Phelan, Hans Ulrich Obrist & Elisabeth Bronfen. New York: Phaidon. 32–77.

Pitkänen-Walter, Tarja 2006: *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like Kustannus.

Pitkänen-Walter, Tarja 2001. ”Kuvan tunto-oppia tavailemassa”. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia. 125–139.

Polanyi, Michael 2009. *The tacit dimension*. Chicago: University of Chicago Press.

Pollock, Griselda 1988. ”Modernity and the Spcaes of Femininity”. Teoksessa *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge.

Raami, Asta 2015. *Intuition Unleashed. On the application and development of intuition in the creative process*. Helsinki: Aalto University publication series.

Raami, Asta 2016. *Älykäs intuitio*. Helsinki: Kustantamo S&S.

Randall, Bill 2009. ”Katja Tukiainen Works”. *The Comics Journal no 296*, Seattle: Fantagraphics Books.

Rantanen, Silja 2014. *Ulos sulkeista, nykyaiteen teosmuotojen tulkintaa*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Rossi, Leena-Maija (toim.) 1995. *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Rothenberger, Manfred (toim.) 2001. *Yoshitomo Nara: Lullaby supermarket*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.

Ryan, Marie-Laure 2018. ”Narrative in Virtual Reality? Anatomy of a Dream Reborn”. *Facta Ficta Journal of Narrative, Theory & Media* nr 2 (2) 2018.

- Römpötti, Harri** 2009. ”Väriyöry on enemmän kuin osiensa summa”. *Helsingin Sanomat* 19.10.2009. Helsinki: Sanoma Media Finland.
- Saarikoski, Helena** 2009. *Nuoren naisellisuuden koreografioita — Spice Girlsin fanit tyttöiden tekijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia.
- Seppä, Anita** 2002. ”Feministinen avantgarde – autonimisenestetiikan anarkistinen sisarpuoli”. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus. 49–75.
- Siib, Liina** 2011. *A Woman takes Little Space*. Tallinna: Center for Contemporary Arts.
- Siukonen, Jyrki** 2011. *Vasara ja hiljaisuus, Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Stern, Daniel** 1992. *Maailma lapsen silmin*. Helsinki: WSOY.
- Stern, Daniel** 2010. *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford: Oxford University Press.
- Timonen, Maija & Wikström, Josefine** (toim.) 2017. *Objects of Feminism*. Helsinki: The Academy of Fine Arts at the University of the Arts Helsinki.
- Tormulainen, Aino** 2018. *Tyttöenergialla kasvaneet. Postfeministisen populaarikulttuuri-ilmion yhdessä muistellut merkitykset*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Tukiainen, Katja** 2008. *Katja Tukiainen Works*. Katja Tukiainen, Timo Valjakka. Lahti: Daada kustannus.
- Tukiainen, Katja** 2013. *Katja Tukiainen Works part two*. Riiko Sakkinen, Katja Tukiainen & Raul Zamudio. Helsinki: Parvus Publishing.
- Tukiainen, Katja** 2009. *Punaiset verhot - Kerronnallinen ja näyttämöllinen maalaus*. Kuvataiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osuus. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Tukiainen, Katja** 2009. ”Pakopiste. Where Troubles

- Melt Like Lemon Drops”. *Kuvan Kevät 09*. Kuvataideakatemiaopputyönäyttelykatalogi. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Tukiainen, Katja** 1996. *Sant’Agata ja muita naispyhimyksiä. Maalaustaiteen opintoni Venetsian kuvataideakatemiassa 1994–1995*. Taiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osuus. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Tukiainen, Katja** 1998. *Tyttö ja mummo*. Helsinki: Jalava
- Tukiainen, Katja** 1997. *Tyttöjen leikit*. Helsinki: Jalava
- Uusitupa, Ismo** 2018. ”Teemu Pukin seura maalasi pukuhuoneen vaaleanpunaiseksi”. *Helsingin Sanomat* 21.8.2018. Sivut A31. Helsinki: Sanoma WSOY.
- Vadén, Tere** 2001. ”Väännetäänkö rautalangasta. Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta”. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Vartanian, Ivan** 2005. *Drop Dead Cut. The New Generation of Women Artists in Japan*. San Francisco: Chronicle Books.
- Varto, Juha** 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Vasari, Giorgio** 1994: *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Voipio, Myry** 2008. ”Palkeenkieli helmassa”. *Onnimanni-lehti* 2008/4. 12–17.
- Vänskä, Annamari** 2006. *Vikuroivia vilkaisuja*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Vänskä, Annamari** 2012. *Muodikas lapsuus. Lapset muotikuvissa*, Helsinki: Gaudeamus.
- Williams, Robert** 2006. ”Lowbrow”. *Juxtapoz*, nro 61, 2006. San Francisco: High Speed Productions.
- Yoshitomo, Nara** 2001. *Yoshitomo Nara Drawings*. Tokio: Little More Books.

Painamattomat lähteet

- Ainala, Emma** 2013. Äänitalenne ja translitterointi. Katja Tukiainen haastattelee Emma Ainalaa hänen maalaustensa äärellä KUVAN kevätnäyttelyssä Kaikukadun toisessa kerroksessa 17.5.2013. Katja Tukiainen arkisto.
- Arjuna’s Penance (Arjunan katumusharjoitus)** n. 650 jaa. Kallioreliefi. Mamallapuram (Kaupunki tunnetaan myös nimellä Mahabalipuram), Intia. Katja Tukiainen vierailut teoksen äärellä vuosina 1999, 2000, 2003 ja 2004.
- Arteaga, Alex** 2017. Muistiinpanot. Taideyliopiston Kuvataideakatemia jatkotutkinto-osasto. Alex Arteagan tutkimusseminaari 26.10.2017.
- Bal, Mieke** 2012. *The Second Person: Narrative Art is Not a Novel*. Luento Katja Tukiainen koolle kutsumassa symposiumissa *Narrative painting in space*. Kiasma-teatteri 4.9.2012.
- Bellmore, Kate** 2011. *Present in the Picture: Potter’s Inclusion of the Audience in ORLANDO*. <https://reelclub.wordpress.com/2011/03/27/present-in-the-picture-potter%E2%80%99s-inclusion-of-the-audience-in-orlando/> Julkaistu: 27.3.2011. Luettu 19.8.2020.
- Buick, Sunny** 2021. *Eye Candy Bulimia*. The history of Lowbrow Art. Videofilmi ja luento, katsottu Zoom-palvelussa 17.4.2021. Videofilmin pituus 58 min 15 sek. Katsottavissa myös YouTube -suoratoistopalvelusta.
- Cappella degli Scrovegni (Scrovegnin kappeli)**, 1305. Giotto di Bondonen ja hänen apulaistensa frescot. Padova, Italia. Katja Tukiainen vierailut teoksen äärellä vuosina 1976, 1994 ja 1995.
- Elkins, James** 2010. *Limits of materiality in art history*. Luento, Kiasma-teatteri, Helsinki 24.9.2010.
- Ghenie, Adrian** 2019. *The Battle between Carnival and Feast* yksityisnäyttely, Palazzo Cini, Venetsia, Italia. Katja Tukiainen vierailu näyttelyssä 24.10.2019.
- Ghenie, Adrian** 2015. *Darwin’s Room*. Romanian paviljonki, Giardini, Venetsian biennaali, Venetsia. Italia. Katja Tukiainen vierailu näyttelyssä 14.7.2015.
- Grammarly** 2021. *First, Second and Third Person Point of View*. <https://www.grammarly.com/blog/first-second-and-third-person/>. Luettu 13.1.2021.
- Gullstrand, Saskia** 2017. *Step into a girly world for a while*. Underlandet. 10.7.2017. <https://underlandets.wordpress.com/2017/09/10/step-into-a-girly-world-for-a-while/>. Luettu 17.6.2021
- Gullstrand, Saskia** 2016. Gullstrand haastattelee Katja Tukiasta hänen ateljeellaan Kaapelitehtaalla Helsingissä 2.9.2016.
- Hadzihalilovic, Lucile** (ohj.) 2004. *Innocence (Viattomuus)*, elokuva. UK Film Council.
- Heikkilä, Martta** 2009. Sähköpostikirjeenvaihto 1.11.2009.
- Heinonen, Viljami & Tukiainen, Katja** 2020. *Keskustelua maalaamisesta*. Instagram LIVE -lähetykset 30.3.2020.
- Hyväri, Pilvi** 2019. *Pelkurin harharetket*. Installaatio ryhmänäyttelyssä *SHARING NOTES (feminist gathering)*. Exhibition Laboratory, Helsinki 11.1. - 3.2.2019.
- Janardhanan, Arun** 2019. *Explained: How Mamallapuram became Mahabalipuram, regained old name*. Mumbai: The Indian EXPRESS. 11.10.2019. <https://indianexpress.com/article/explained/how-mamallapuram-became-mahabalipuram-regained-old-name-6063275/> Luettu 6.2.2022
- Juvani, J. A.** 2019. *Sukupuolesta*. Äänitalenne. Daniela Vainio haastattelee kuvataiteilijoita J.A. Juvani & Katja Tukiainen. ArtPodi-ohjelmasarja. Helsinki 22.8.2019.
- Kantonen Lea** 2020. Puhelinkeskustelut ja sähköpostikirjeenvaihto. Helsinki 5.5.2020, 19.5. 5.5.2020 ja 7.2.2022.
- Kenelle soittaisin seuraavaksi** 2012. Ryhmänäyttely. Helsinki: Nykyaiteenmuseo KIASMA.

- Kogi, Martin** 2012. *David Hockney. I Am a Space Freak*. Videodokumentti näyttelyssä *David Hockney*. Taidehalli, Helsinki 18.1.–18.11.2018.
- Mikkonen, Kai** 2020. Sähköpostikirjeenvaihto ja puhelinkeskustelu. Helsinki 28.5., 29.5. ja 3.6.2020.
- Nevanlinna, Tuomas** 2009. Taiteentutkimuksen kirjoittajaseminaari. Taideyliopiston Kuvataideakatemia tohtorintutkinto-osasto. Helsinki.
- New Pop, Illustrazione Americana** 1994–1995. *Palazzo Fortuny, Venetsia, Italia*. Näyttelyaika 6.9.1994–6.9.1995
- Nimeämätön seminaarikeskustelija** 2009. *Playground – My work is my pleasure* -näyttelyssä järjestetty Taideyliopiston Kuvataideakatemia tohtorintutkinto-osaston työskentelyseminaari. 10.2009. Galleria Korjaamo. Helsinki.
- Niva, Jussi** 2008. *Maalauksesta kieleen*. Teoriaseminaari. Kuvataideakatemia, Helsinki 3.–6.11. ja 21.11.2008.
- Pitkänen-Walter, Tarja** 2020a. *What Painting Does? On Vitalistic Agency of Painting*. Luento tekstimuodossa. Porto: ICOCEP 2019. Luettu 26.2.2020.
- Pitkänen-Walter, Tarja** 2020b Tohtorinnäytteen kirjallisen työn ohjaustapaaminen. Kuvataideakatemia, Helsinki 26.2.2020.
- Pitkänen-Walter, Tarja** 2020c. Sähköpostikirjeenvaihto ja puhelinkeskustelut. Helsinki 25.5.2020.
- Pitkänen-Walter, Tarja** 2021. Sähköpostikirjeenvaihto 5.4.2021 ja 6.4.2021.
- Potter, Sally** (ohj.) 1992. *Orlando*, elokuva. Hollywood: Sony Pictures Classics.
- Salminen, Susa** 1994. Salminen haastattelee Katja Tukiaista hänen ateljeensa ulkopuolella Harakan saaren kalliolla, Helsingin edustalla kesällä 1994. Tukiaisen osuus ei ole mukana Salmisen lopullisessa dokumentissa nimeltä *Sarjakuvaskot*.
- Scuola Grande di San Rocco** 1560. Rakennuksen interiööri ja Tintoretton (Jacobo Robusti) ja hänen apulaistensa maalaukset (1564–1587). Venetsia, Italia. Katja Tukiaisen vierailut rakennuksessa vuosina 1994, 1995 ja 25.10.2019.
- Sinervo, Helena** 2016. Luento. Helena Sinervon ja Lea Kantosen kirjoitusseminaari. Tohtorintutkinto-osasto, Kuvataideakatemia, Taideyliopisto, Helsinki 7.10.2016.
- Stewen, Riikka** 2009. Keskustelu. Kuvataideakatemia ala-aula, Helsinki, 2009.
- Tukiainen, Katja** 1981. Kirjoitettu kuulakärkikynällä tikkukirjaimin vuoden 1981–1982 Teinikalenterin sivulle.
- Tuntematon** 2017. Kommentti Katja Tukiaisen julkisella Facebook-sivulla teoksen *Paradis r (Rascal)* alla. Luettu 15.12.2017.
- Tuormaa, Markus** 2011. Keskeneräinen käsikirjoitus videoteosta varten. Luettu 1.11.2011, Käsitelty Kuvataideakatemia tohtorintutkinto-osaston seminaarissa 2.11.2011
- Tuormaa, Markus** 2020. Keskeneräinen käsikirjoitus kuvataiteen tohtorin tutkinnon opinnäytteen kirjallista osuutta varten. Luettu 13.2.2020. Käsitelty Kuvataideakatemia tohtorintutkinto-osaston seminaarissa 14.2.2020.
- Vallaton** 2017–2018. Ryhmänäyttely, Vantaan Taidemuseo Artsi.
- Vänskä, Annamari** 2009–2021. Sähköpostikirjeenvaihto, tutkimukseni kirjallisen osuuden ohjaus.
- Wuorila-Stenberg, Henry** 2019. *Minun on aina mentävä sinne, missä liekit on korkeimmat - taiteilija Henry Wuorila-Stenberg ei ole koskaan kadottanut toivoa*. Radiohaastattelu. Äänitallenne, tallenteen kohta 17.19. Kulttuuriykkönen, Yle, 25.2.2019.
- 8140 kg, Anssi Kasitonni, Jani Leinonen & Katja Tukiainen** 2010. Ryhmänäyttely, TR1, Tampereen taidemuseo.

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X KUVATAIDEAKATEMIA

Tyttöarmeija – Kerronnallinen maalaus tilassa

JULKAISIJA

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

© Taideyliopisto ja kirjoittaja

TAITTO

Marjo Malin

KANNEN KUVA

Katja Tukiainen

PAINO

Hansaprint, 2022

ISBN 978-952-353-422-3 (painettu)

ISBN 978-952-353-423-0 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna
Taideyliopiston sähköisessä julkaisuarkistossa.

<https://taju.uniarts.fi/>



TAIDE- YLIOPISTO

✕ KUVATAIDEAKATEMIA



9 789523 534223

