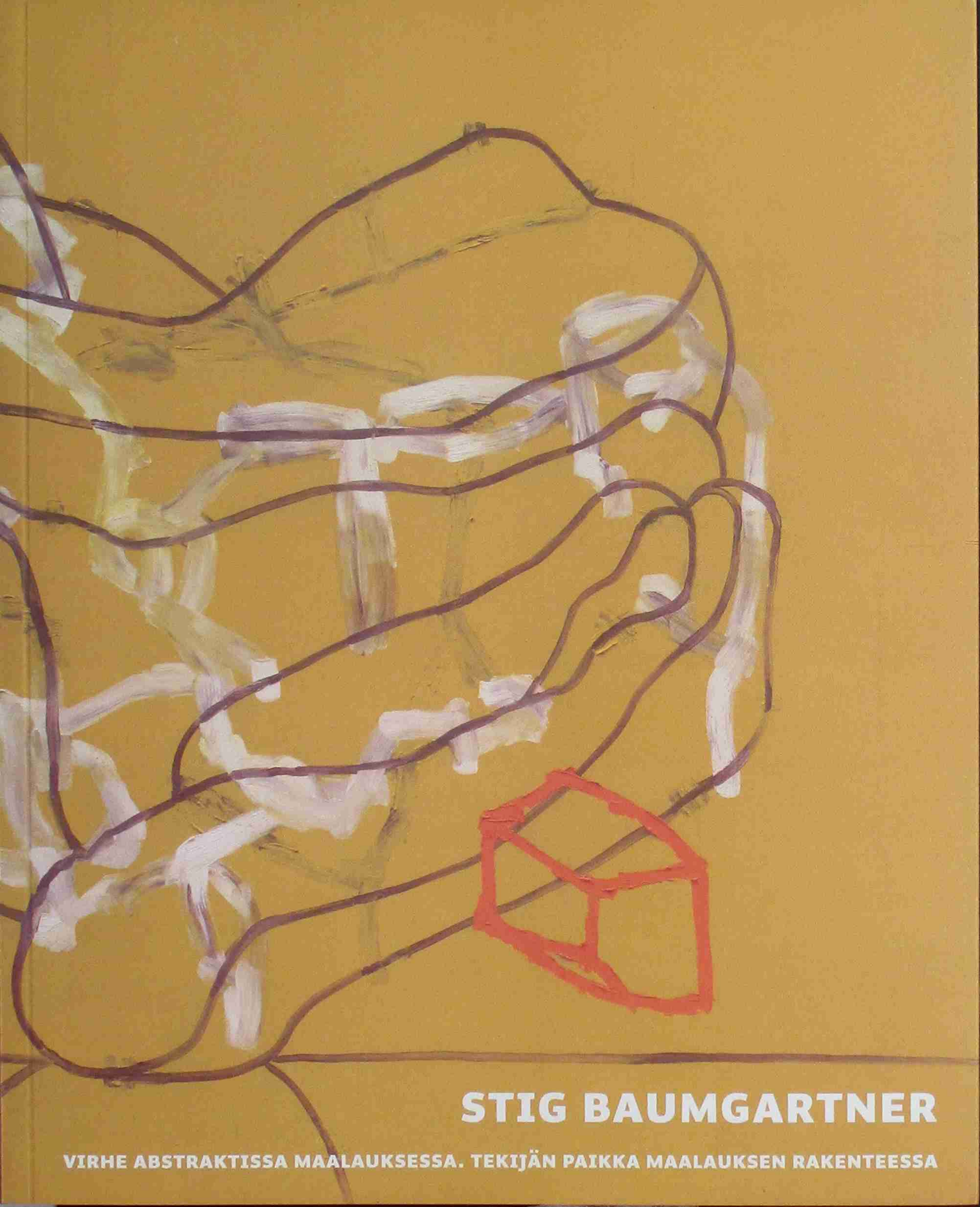




STIG BAUMGARTNER

VIRHE ABSTRAKTISSA MAALAUKSESSA. TEKIJÄN PAIKKA MAALAUKSEN RAKENTEES

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

Stig Baumgartner

Virhe Abstraktissa maalauksessa

Tekijän paikka maalauksen rakenteessa

Julkaisija

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Graafinen suunnittelu

Helena Sandman

Kielentarkistus

Anna Tuomikoski

Valokuvat ja teosoikeudet ilmoitettu teosluettelossa

Kannen maalaus

Stig Baumgartner, Aamu, 2005

öljyväri kahdelle kankaalle, 180 x 260 cm

Valokuva Stig Baumgartner

Paperit

MultiDesign Original White 300g/m²

MultiArt Matt 130g/m²

Paino

Oy Fram Ab, Vaasa 2015

ISBN 978-952-7131-02-2

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

STIG BAUMGARTNER

VIRHE ABSTRAKTISSA MAALAUKSESSA. TEKIJÄN PAIKKA MAALAUKSEN RAKENTEES

SISÄLLYSLUETTELO

Esipuhe	4
JOHDANTO	7
Tuntemattoman aiheen edessä	11
Maalaus tutkimuksena	12
Maalauksia sarjoissa	13
Piirustuksen tutkimista viivana ja sommitteluna	13
Tekijän paikan määritelmiä	16
NÄYTTELYT	17
Yksityinen kokoelma	21
Metsää, puita ja muita aiheita	40
Hakunila -maalaukset	50
MAALAUKSEN MUOTO-OPPI	71
Formaalisesta maalauksesta	72
Abstraktin maalauksen muoto-oppi	73
Järkevä järjestys	73
Viiva erotellaan väristä	75
Väri- ja sommitteluoppia	76
Viivan muoto-oppi	78
Kuvien voimakentät	80
Kuvan rakenne abstraktissa taiteessa	82
Aihe keskelle kangasta	84
Maalaus tekotapansa esityksenä	86
Lisää maalia!	88
LOUDON KUVA JA SEN MAALAAMINEN	91
Tunnistamattoman tunnustelua	92
En halua nähdä sitä minkä tiedän	93
Maalauksen lopun uusi maalaus	97
Tekijän välttämätön läsnäolo omassa teoksessaan	98
Prosessitaide	99
Omat opintoni ja varhaisemmat työni	101
PIIRUSTUKSIA HAVAINNOSTA	113
Havaintoja metsästä, puista	115
Havaintoja kehossa ja kehikossa	116
David Hockney ja hidas havainto	118
Elävän mallin piirtämisestä	119
PIIRUSTUKSEN JÄLKI	125
Piirustus järjestyksenä ja sommitteluna	126

Piirustuksen kaksi aikaa	127
Piirustus eleenä. Vincent van Goghin jälki	128
Piirustus hapuiluna	130
Piirustus materiaalina	131

PIIRUSTUKSIA VEISTOKSISTA, VEISTOKSIA PIIRUSTUKSISTA 135

Henry Moore Lundissa	137
Lainattu aihe – piirustus saven pinnassa	139
Piirustuksia syvyydessä	140
Viivan jännite	141
Viiva vääntyy rautalangaksi	145
Viiva aiheena	146
Viiva kehollisen kokemuksen jälkeenä	148
Antony Gormleyn kehonkuoret	148
Arturo Herrera ja all over-ääriva	152

ABSTRAKTI MUOTO AIHEENA 155

Toistuva uusi alku	156
Hakunila-maalaukset	158
Vapaasta muodosta perusmuotoihin	159
Aihe abstraktissa teoksessa	160
Modernismi aiheiden arkistona	162
Aiheita	164
Verkko-maalaukset	164
Josef Albersin lineaariset rakenteet	171
Formaalisuus ja muoto	172
Rakenne katoaa muodon lumoon	173
Ele maalauksen rakenteessa	176

MAALARIN VALINTA 179

Lisää maalareita	180
Philip Guston ja maalarin tarina	181
Arkipäivän abstraktikko	184
Peter Halley ja neliö vankilana	186
Sean Scully, klassinen modernisti	189
Maalauksen ”kätkeyty tarinallisuus”	190

LOPUKSI 195

Vapaus valita virhe	196
Viitteet	202
Lähteet	222
Kuvatiedot	228

ESIPUHE

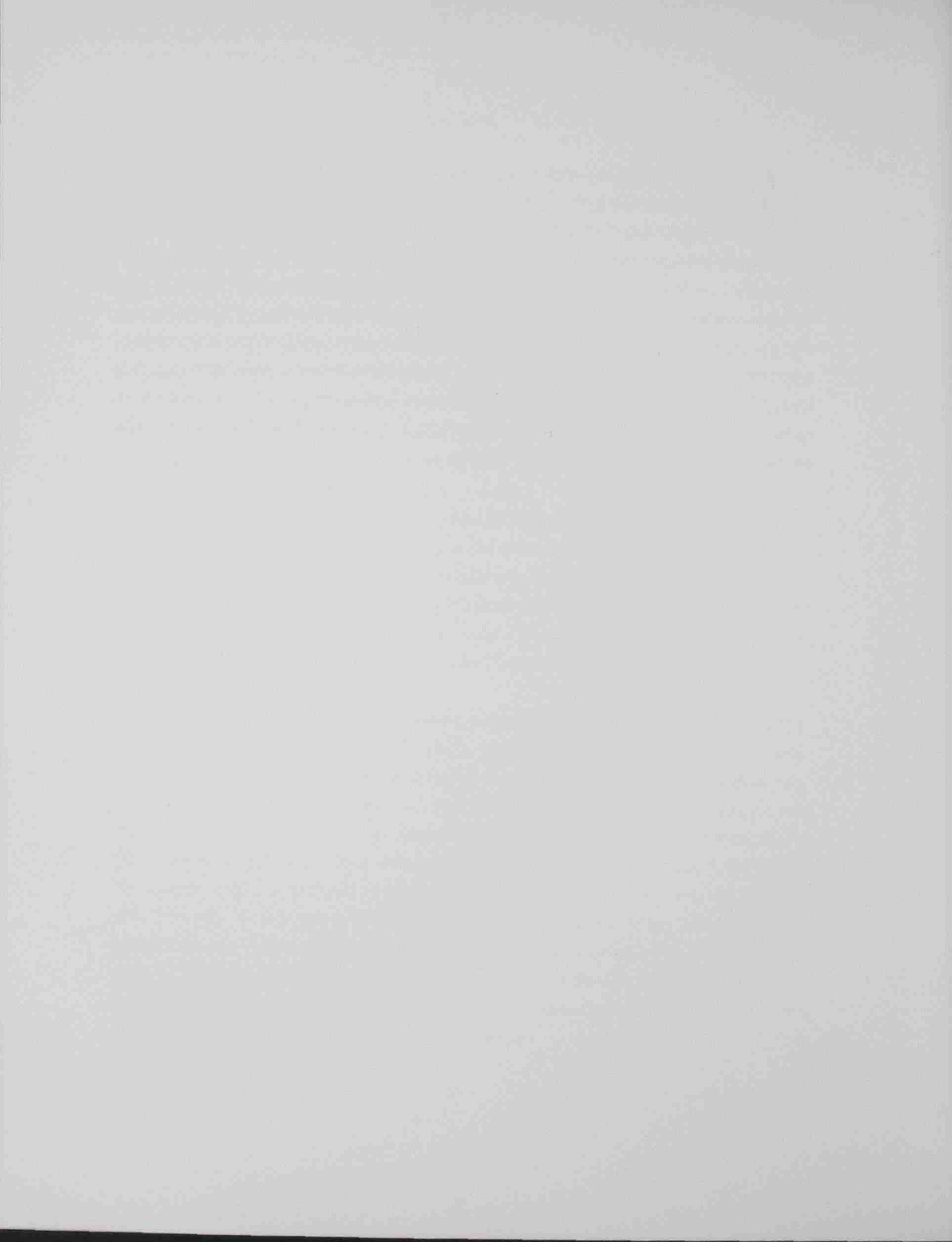
Kirja on osa kuvataiteen tohtorinopintojani Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Esittelen ja analysoin tässä opinnäytteeni kirjallisessa osassa omaa taiteellista työtäni, pääosin maalauksia, jotka muodostavat tutkintoni rungon.

Kirjoitan paljon omista havainnoistani työni äärellä. Vaikka tekstini kääntyykin aika ajoin filosofiseksi pohdinnaksi maalaamisen luonteesta ja abstraktin maalauksen historiasta, olen pyrkinyt säilyttämään kirjan tiukasti kiinni maalarin otteesani. Kirjassa tuon esille suuren joukon taidehistoriallisia viitteitä, teoksia ja taiteilijoita. Esimerkit ovat olleet myös oman taiteellisen työni esikuvia, teoksia jotka ovat suoraan vaikuttaneet omaan työskentelyyni. Kirjan muotoon ovat vaikuttaneet myös esittelemieni taiteilijoiden tekstit, joissa taiteilijat ovat vapaasti tuoneet esille omia esikuviaan ja vaikutteitaan. Usein yllättävilläkin yhdistelmillä he ovat samalla luoneet teoriaa oman taiteellisen työnsä rinnalle.

Kirjani pohjautuu kolmelle esseelle, jotka kirjoitin osana tohtorin opintojani Kuvataideakatemiassa. Esseet laajenivat lopulta seitsemäksi luvuksi. Yksi niistä (Piirustuksia veistoksista, veistoksia piirustuksista) ilmestyi syksyllä Kuvataideakatemian julkaisemassa Martta Heikkilän ja Hanna Johanssonin toimittamassa *Viivan filosofia* -kirjassa. Kirja perustui organisoimaani *The Philosophy of the Line* -nimiseen symposiumiin, joka järjestettiin Kuvataideakatemiassa 2011 osana opintojani.

Tämä kirja ei olisi syntynyt ilman monen ihmisen apua. Kiitokset Martta Heikkilälle ja Hanna Johanssonille *Viivan filosofia* -kirjan toteutuksesta ja sitä kautta kannustuksesta saattaa myös tämä kirja loppuun. Esseeohjauksesta suuri kiitos Tuomas Nevanlinnalle ja Kuvataideakatemian tohtoriopiskelijoille. Nevanlinnalta sain myös paljon hyödyllistä apua lopullisen kirjan työstämiseen. Kiitos kommentaista myös muille kirjaa sen eri vaiheissa lukeneille, kuten Jyrki Siukoselle, Juha-Heikki Tihiselle ja Anna Tuomikoskelle kielenhuollosta. Jan Kailalle erityinen kiitos lukuisista tärkeistä kielenasun ja ajatuksenjuoksuni oikaisuksista. Kiitos esitarkastajilleni John Sundholmille sekä Anita Sepälle oivaltavista ja syvällisistä kommentaista sekä syvä kiitos opinnäytteeni ohjaajalleni Carolus Enckelille. Kirjan taittamisesta ja ulkoasusta kiitos kuuluu Helena Sandmanille. Osastomme amanuenssille Henri Wegeliukselle kiitos avusta kirjan toimittamisessa.

Opettamisen ohella olen toiminut Kuvataideakatemiassa Piirustuksen ja havainnon lehtorina vuodesta 2010 lähtien. Olen peilannut ajatteluani opetuksessani ja siksi kiitos kuuluu Kuvataideakatemian opettajakollegoille ja erityisesti Petri Hytöselle, Frank Brümmelille, Aline Helmckelle, Juha-Mäki Jussilalle, Hanna Westerbergille, John Courtille ja Pirkko Rantatorikalle, joiden kursseilla on ollut suora yhteys tutkimukseni aiheisiin. Kiitos kuuluu myös Kuvataideakatemian opiskelijoille, joiden kanssa olen joutunut arvioimaan yhä uudestaan oman taiteellisen tutkimukseni merkitystä. Suuri kiitos kuuluu myös Kuvataideakatemian taidehistorian professorille Riikka Stewenille osuvista ja viisaista kommenteista ja kannustuksesta saattaa tämä työ loppuun. Viimeisenä suurin kiitos vaimolleni Ilona Mansikalle ajatteluni suurenmoiselle ensitarkastajalle.



Johdanto

Maalauksissani ja piirustuksissani on kuvallisia aiheita, joita on käytetty niin kutsutussa abstraktissa taiteessa.¹ Minun on vaikea kutsua teoksiani abstrakteiksi maalauksiksi ja ajattelenkin niiden pikemminkin vain viittaavan teoksiin, joita useimmiten kutsutaan abstrakteiksi. Ei-esittäviksi maalauksiani tuskin voi sanoa, sillä onhan niissä selkeästi taustastaan erotettuja hahmoja ja tilaa piirrettyjen hahmojen ympärillä.

Usein minusta tuntuu, etten edes tiedä, mitä niin sanotulla abstraktilla maalauksella tarkoitetaan. Termin merkitys vaihtelee paljon eikä sille yhtä kaikenkattavaa määritelmää voidakaan antaa.² Tutkimuksessani ymmärrän abstraktin maalauksessa tasoksi, joka ei pohjaudu mihinkään syvempään merkitykseen, kuvallisiksi suhteiksi, joilla ei ole merkitystä. Tämän tason tunnistan myös omissa teoksissani ja sitä myös tutkin. Pyrkimys maalata abstrakti teos vaikuttaa kuitenkin paradoksilta: miten siis maalata ei-esittävä, näkymätön, henkinen tai idea, tai miten maalata tai piirtää jotakin ilman merkitystä? Omissa teoksissani voin esimerkiksi pyrkiä olemaan abstrakti, mutta toisaalta voin kuitenkin korkeintaan esittää tuon oman yritykseni ja pyrkimykseni abstraktiin muotoon. Ajattelenkin maalaamalla ja piirtämällä esittämiäni pyrkimyksiä abstraktiin muotoon tietoisina epäonnistumisina – muotoina, joilla on kuitenkin oma persoonallinen luonteensa ja näkyvä tekemisen historiansa.³ Abstrakti maalaus, joka viittaa oman rakenteeseensa – tai teoksen aihe on sama kuin sen rakenne – esittää oman abstraktin tasonsa väitteenä: näin maalaus syntyi ja tässä ovat keinot väitteen aikaansaamiseksi. Pohdin voisiko abstraktin maalauksen aihe olla myös muuta kuin sen oma rakenne ja muodollinen järjestys.

Teokseni viittaavat modernismin perinteeseen, joka on ollut maalausteni kuvallisten aiheitten arkisto. Olen kasvanut tuohon perinteeseen osittain uppoutumalla siihen, mutta toisaalta katson sitä etäältä unohdettuna fiktiivisenä näyttämönä. Opiskelin taiteilijaksi 1990-luvulla jolloin kuvataiteessa oltiin juuri pääsemässä irti postmodernismin ironisista irtiotoista suhteessa modernismin perinteeseen. Opiskellessani Kuvataideakatemiassa 1990-luvulla modernismi ei ollut enää se iso paha, jota maalaustaiteessa olisi välttämättä pitänyt kommentoida, vaan esimerkiksi abstraktin taiteen perinteen nähtiin jatkuneen elävänä ilman modernismin taakkaa 1970-luvulta aina 1990-luvulle saakka.

Kiinnostukseni abstraktia taidetta kohtaan alkoi myös uteliaisuudesta, ja olen myöhemmin käyttänyt modernismin viitekehystä mahdollisuutena tutkia uudeleen formaalista lähestymistapaa maalaukseen ja etsiä siihen tuoretta näkökulmaa.⁴ Kiinnostukseni formaaliseen ajatteluun liittyy siten abstraktin taiteen keinoihin ja samalla myös abstrakteissa maalauksissa käytettyihin kuvallisiin aiheisiin. Lähtö-

kohtaisesti ajattelen, että maalauksen formaalisiin tai kuvallisiin perusmuuttujiin keskittymällä asiat saadaan sommiteltua, luokiteltua ja järjestykseen. Toisaalta formaalisuutta korostamalla olen pystynyt omassa työssäni tuomaan esille inhimillistä kömpelyyttä, virheitä, haparointia ja maalaukselliseen ilmaisuuni liittyvää avuttomuutta. Toisin sanoen en ole maalauksen formaalisiin seikkoihin keskittyessäni välttämättä pyrkinyt maalauksessa harmoniaan ja tasapainoon. Pikemminkin olen formaalisuutta korostamalla tehnyt tilaa ilmaisulle, jota en pysty etukäteen tai edes työn valmistuttua täsmällisesti sanallistamaan.

Tutkimuksessani lähdän purkamaan formaalista lähestymistapaa maalaukseen ja siihen liittämiäni hapuilun, kömpelyyden ja virheen käsitteitä aistillisesta ja kehoallisen kokemisen näkökulmasta. Formaalin ajatteluni tausta liittyy osittain varhaisten maalausinstallaatioitteni yhteydessä tekemiini performansseihin. Tutkimuksessani pohdinkin esiintymisen ja maalaamisen suhdetta muun muassa Bruce Naumanin (s. 1941) videoperformanssien avulla. Teoksissani kehoallisuus tarkoittaa myös piirustuksellista jälkeä, jota pohdin muun muassa Jacques Derridan piirtämiseen liittyvien ajatusten valossa.⁵ Viittaan tutkimuksessani useasti amerikkalaiseen sodanjälkeiseen abstraktiin ekspressionismiin.⁶ Suuntauksessa kehoallisuus oli yksi keskeinen teoksen formaalisuutta määrittävä tekijä.⁷ Pohdin maalaamisen aistillisuutta ja kehoallisuutta myös yleisemmin suhteessa abstraktiin maalaustaiteeseen, kuten konkretismin perinteeseen. Tässä yhteydessä viittaan erityisesti Sean Scullyn (s. 1945) konkretismin ja minimalismin perinteestä ammentaviin maalauksiin, jotka hän on määritellyt ”tunteiden rakenteiksi”.⁸

TUNTEMATTOMAN AIHEEN EDESSÄ

Kun en halua nimittää teoksiani abstrakteiksi, kutsun niitä tuntemattomiksi, oudoiksi tai uusiksi muodoiksi. Uudella muodolla tarkoitan kuvallista aihetta, jota en ole aikaisemmin nähnyt tai jonka muodon tekemisen lähtökohtana eivät ole olleet havainnot mistään olemassa olevasta kohteesta. Maalauksen aihe, joka ei viittaa suoraan mihinkään asiaan todellisuudessa, on samalla teoksissani esitys maalauksen muodon etsimisestä. Toisin sanoen en uutta maalausta aloittaessani juurikaan tiedä, miltä valmis työ lopulta näyttää.

Paradoksaalisesti ajattelen, että vaikka en tiedä, minkä näköistä teosta olen lopulta tekemässä, tiedän miten voin sen tehdä. Maalatessa siis tiedän, milloin kulloinenkin työ tulee lopettaa. Tämä tunne tai tieto voi olla hyvinkin täsmällistä, ja

olen verrannut sitä joskus myös muistamisen kokemukseen. Jossakin vaiheessa työ näyttää valmiilta ja sen edessä voi todeta: aivan niin, tältä sen juuri pitikin näyttää! Tämä siitä huolimatta, että kuva tai aihe on minulle uusi ja ennennäkemätön. Silloin teos oikeastaan nähdään vasta valmiina, tai se tunnistetaan valmistuttuaan uudeksi muodoksi.⁹

Muistamisen kokemus valmiin teoksen äärellä on myös kuin aavistus taakse jääneestä tekemisen tavasta, joka ei ollut kovin tietoista tai mieleenpainuvaa. Työskentelyssäni, jota ohjaavat usein säännöt tai itse sille määrittämäni reunaehdot, ajaudun helposti alueelle, jolla haluankin välttää tietoisuutta omasta työskentelestäni. Tekemisen myötä maalaus ikään kuin valmistuu huomaamatta. Tekijänä "unohdun" työskentelemään. Kun olen tunnistanut teokseni valmiina, tekemisen jälki eli maalauksen tekotavan esitys katoaa tai sillä ei ole enää merkitystä. Tekemisen jälki korvautuu uudella muodolla, valmiin kuvion lumolla. Tällainen teos näyttää tekijälleen kuin ensimmäisenä kuvana. Maalaus syntyi huomaamatta, mutta kokemus sen aitoudesta ja varmuus siitä, että kyseessä todella on valmis työ, vastaa ikään kuin jonkin unohtuneen totuuden muistamista.

MAALAUUS TUTKIMUKSENA

Olen kirjoittanut opinnäytteeni kirjallisen osuuden jo valmistuneiden maalausteni äärellä. Palaan tekstissäni useaan kertaan työskentelyn aikana tekemiini havaintoihin ja sen synnyttämiin kokemuksiin. Taiteellisessa tutkimuksessani korostuu tekijän ääni, ja viittaan tekstissäni usein työpäiväkirjamaisiin havaintoihin. Työpäiväni hiilten ja maalien parissa on taiteellisen ajatteluni arkea. Konkreettiset viittaukset työhuonetyöskentelyyn muistuttavat maalaamiseni käsityöläismäisyydestä ja siitä, että analyttinen ja filosofinen tekotapojeni purkaminen perustuu kuitenkin ensisijaisesti maalatessa syntyneisiin ajatuksiin.

Teokseni ovat olleet ajatusteni lähtökohta ja niinpä opinnäytteeni kirjallisen osan kysymyksenasettelu nojaa niihin. Koska tutkimuksessani käsittelemäni työt edustavat omaa taiteellista toimintaani, ajattelen toisaalta teoksiani nimenomaan jo vastauksina nyt esittelemilleni teemoille. Jokaisen maalauksen valmis muoto on ollut minulle omanlaisensa tutkimuksen tulos, täsmällinen havainto ja toteamus. Ongelmanasetteluni lähteekin kysymyksestä, miten voin tunnistaa valmistumassa olevan tai jo valmistuneen maalaukseni tutkimukseksi ja miten voin käsitellä ja ymmärtää niitä. Kartoitan sitä aluetta, jolla aikaisemmin mainitsemani valmiin teoksen tunnistus tapahtuu.

MAALAUKSIA SARJOISSA

Kutsun teoksiani maalaussarjoiksi. Maalaukseni tunnistaa erillisiksi sarjoiksi niissä käyttämieni toistuvien kuvaelementtien perusteella.¹⁰ Tällainen voi olla esimerkiksi kuvapintaa hallitseva ääriviiva, jota varioin sarjan eri teoksissa. Kutakin maalaussarjaa varten kehitän tapoja ja sääntöjä, metodien kaltaisia ohjeita, joiden avulla vien teoksia eteenpäin. Katsoja tuskin voi enää jälkeinpäin käyttämiäni ohjeita jäljittää, korkeintaan hän voi ehkä tunnistaa, että maalaukset noudattavat jotakin kaavaa tai sääntöä. Tätä ohjeiden tai rakenteiden tunnistamista kutsun muun muassa maalauksen ”kätkeytyksi tarinaksi”.¹¹

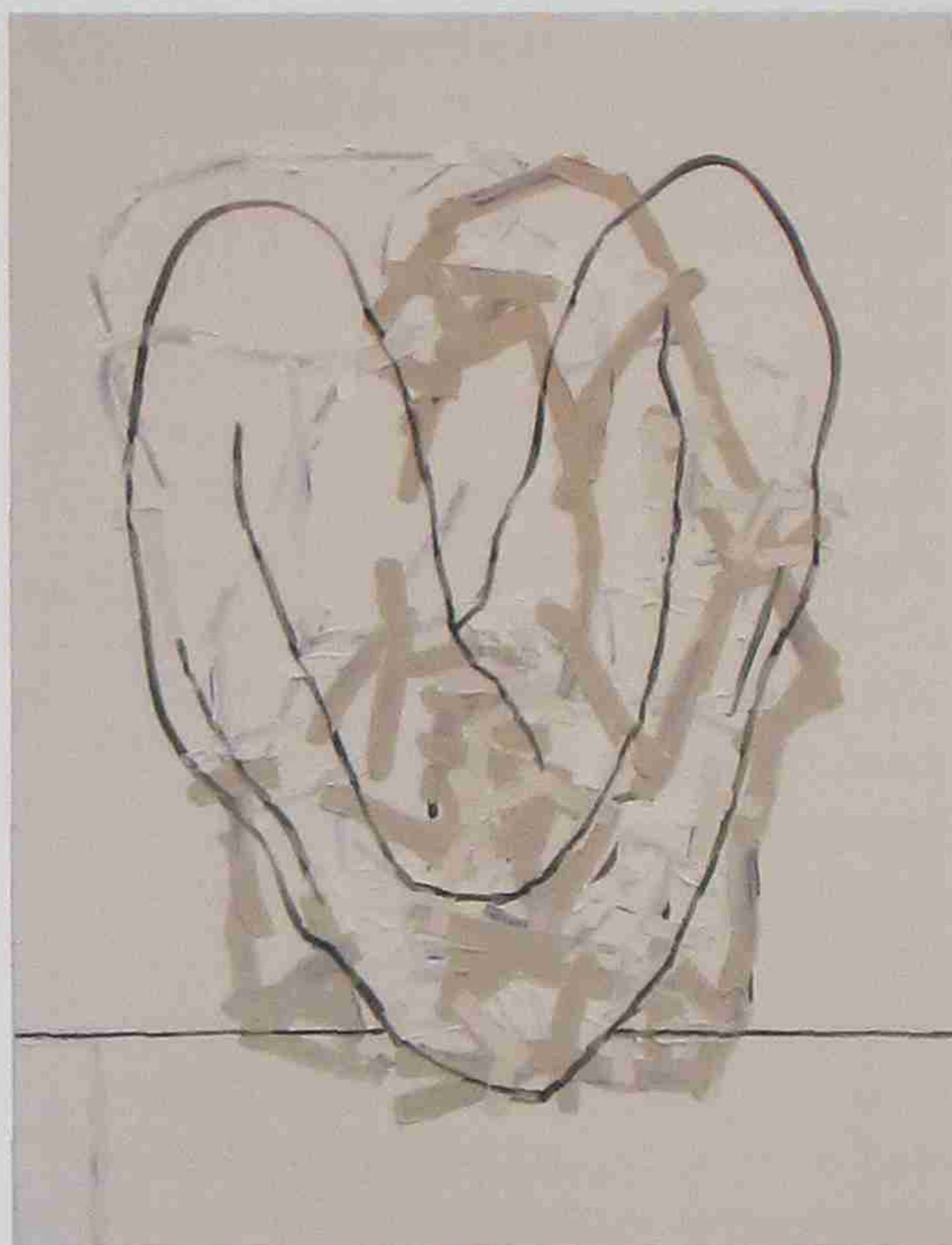
Kunkin sarjan kehittäminen vie aina oman aikansa. Ennen sarjan ensimmäisenkään työn valmistumista teen paljon versioita ja luonnoksia, joissa hapuilen, harhailen ja etsin suuntaa, josta kehitteillä olevassa sarjassa saattaisi olla kysymys. Pikkuhiljaa sarjaan valmistamissani maalauksissa tapahtuu onnistuneita avauksia jonnekin muualle, johonkin uuteen tilaan. Yksi teos avaa yhden näkymän, toinen toisen. Näin sarja etenee, kunnes se on ikään kuin näyttänyt itsensä. Silloin siitä voi myös luopua. Omat keinonsa paljastettuaan sarja ja sen kehittäminen tulevat ikään kuin liian tutuiksi, eikä niissä ole enää mitään aikaisemmin mainitsemani kaltaista muistettavaa. Tämä prosessi tulee esille myös kirjoittamani tekstin rakenteessa. Kirjani etenee yhden maalaussarjan päättymisestä uusien sarjojen kehittelyyn ja alkuun.

Nimitän jatkossa maalaussarjojani nimillä *Yksityinen kokoelma*, *Verkko* ja *Hakunila-maalaukset*. Niiden lisäksi käsittelen maalausteni rinnalla tekemiäni videoteoksia, kuten *Metsää*, *puita* -teosta, jonka yhteydessä pohdin havaintopiirtämistä. Tutkimukseni rinnalla olen keskittynyt myös muuhun taiteelliseen toimintaan ja kehitellyt useampia maalaussarjoja.¹² Opinnäytteeseen valitsemani teokset ovat yksi näkökulma työskentelyyni. Toisaalta esittelen myös sellaisia aikaisempia teoksiani, jotka auttavat ymmärtämään nykyisiä töitani.

PIIRUSTUKSEN TUTKIMISTA VIIVANA JA SOMMITTELUNA

Tutkimukseni formaalinen analyysi keskittyy pääsääntöisesti piirtämiseen ja sen luonteen tutkimiseen.¹³ Taiteellisessa työskentelyssäni keskeistä on ollut piirtämällä tekemäni viivan analyysi, ja vaikka kutsun teoksiani pääosin maalauksiksi, suuri osa työskentelystäni tapahtuu piirtämällä.¹⁴

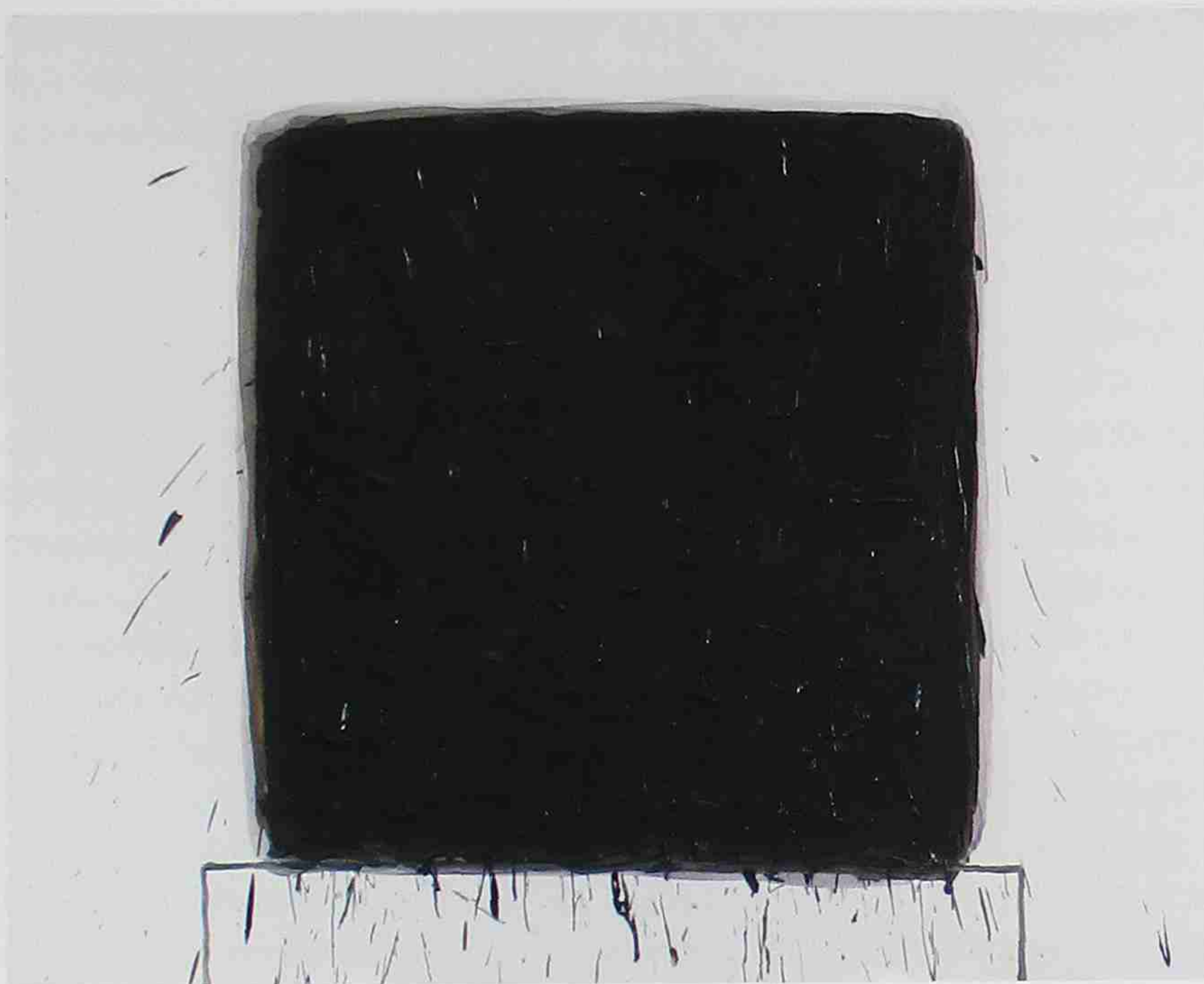
Olen tutkinut piirtämisen luonnetta sekä piirtämällä että myös opettamalla Ku-



Yksityinen kokoelma, 2007, maalaus sarjasta, öljy kankaalle, 160 x 130 cm.

Verkko, 2010, maalaus sarjasta, öljy kankaalle, 91 x 61 cm.

Musta, 2010, öljy kankaalle, 80 x 90 cm. Amos Andersonin Taidemuseo.



vataideakatemiassa piirustuksen ja havainnon lehtorina.¹⁵ Pysin liittämään tutkimukseni viivan luonteesta aina takaisin itse piirustustapahtumaan ja varsin konkreettisesti paperille piirtyvään näkyvään jälkeen. Yhdeksi kysymykseksi nouseekin, voiko piirtämisen tutkivaa luonnetta ymmärtää muuten kuin piirtämisen itsensä luomasta näkökulmasta käsin eli tekemällä uusia piirustuksia.

Ajattelen piirtämistä ensinnäkin viivana eli näkyvänä jälkenä. Toisaalta piirtäminen on aina samalla myös sommittelua, jota kutsun myös rakenteeksi.¹⁶ Sommittelu jää teoksen näkyvän pinnan alle ja perustuu esimerkiksi kuvallisten elementtien suhteille. Oikeastaan nämä termit – piirustus, sommittelu ja rakenne – liukuvat tekstissäni aika ajoin toistensa yli. Kysymyksen voi asettaa myös näin: voiko piirtämistä ajatella ilman sommittelua tai päinvastoin? Piirtämisen käsitteen määrittelyssä viittaaan muun muassa Giorgio Vasarin (1511–1574) käyttämään käsitteeseen *disegno*, joka avaa mahdollisuuden ymmärtää piirustuksen joko suunnitteluksi, muodon antamiseksi tai sommitteluksi.¹⁷

Teoksissani piirtäminen – sekä näkyvänä viivana että immateriaalisena sommitteluna – on aiheen etsimistä tai aiheen näkyväksi saattamista. Tätä voisi kutsua myös piirtämällä ajatteluksi. Määritellesäni piirtämisen viivan jäljeksi tai sommitteluksi viittaaan samalla eri teoksiini. *Yksityinen kokoelma* -sarjan maalauksissa korostuu viivan käyttö materiaalisena jälkenä. *Hakunila-maalauksissa* keskityin enemmän myös värin luonteen tutkimiseen, ja piirustuksellista niissä on geometristen aiheiden sommittelu kuvapinnalla sekä kuvaelementtien väliset rajapinnat ja suhteet. Niiden yhteydessä sekä erityisesti *Verkko-maalauksista* kirjoittaessani ymmärrän piirtämisen nimenomaan sommitteluksi.

TEKIJÄN PAIKAN MÄÄRITELMIÄ

Tutkimuksessani liitän yhteen ajatuksen tekijän paikasta ja formaalisen näkökulman maalaukseen.¹⁸ Määrittelen *tekijän paikkaa maalauksessa* kehrittelemäni *piirtäjän eleen* käsitteen avulla. Ymmärrän eleen joko teoksessa olevana materiaalisena jälkenä, kuten viivana, tai sitten teoksessa olevana tunnistettavana tilallisena variaationa. Kartoittaessani *tekijän paikkaa* maalauksen rakenteessa kysyn, voiko abstraktia maalausta lähestyä formaalisesti ilman, että formaalisuus tai sen rakenteen purkaminen olisi sama asia kuin teoksen aihe.

Kirja on jaettu seitsemään lukuun, jotka seuraavat pääpiirteissään teossarjojeni kehitystä: alkupään luvut keskittyvät teemoihin, jotka liittyvät *Yksityinen kokoelma*

-maalauksiin, ja loppupään luvuissa käsittelen enemmän *Hakunila-maalauksia* ja *Verkko*-sarjaa.

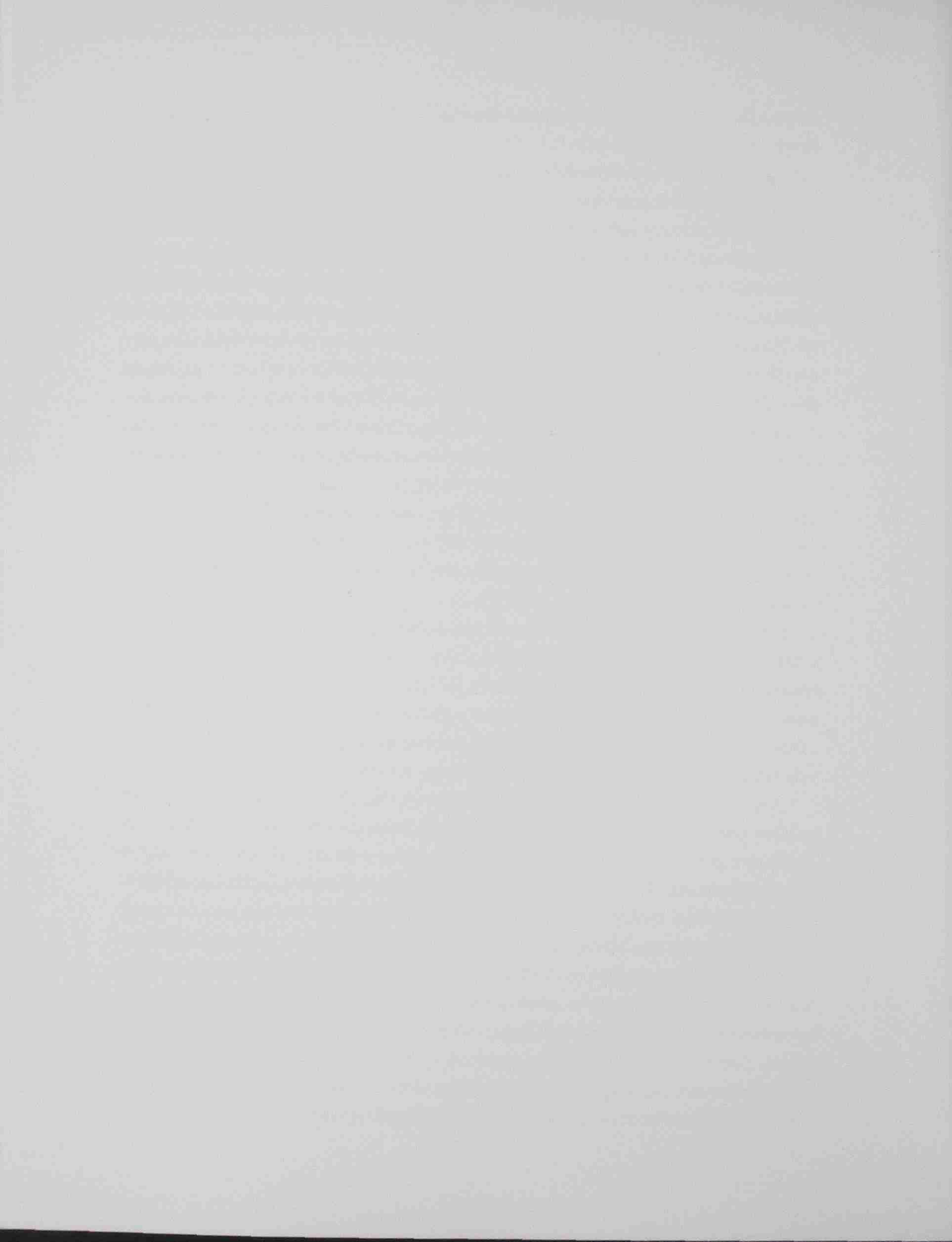
Luvussa ”Maalauksen muoto-oppia”, esittelen sitä formaalista käsitteistöä, joka löytyy kaikkien kolmen maalaussarjani taustalta, ja luku toimii johdatuksena kirjan aiheeseen. Tutkin teoksen sommittelun ja tekotavan (prosessin) suhdetta, ja pohdin väriin ja viivaan liittyviä sommitteluoppeja sekä niiden erottelun historiaa.

Luvussa ”Oudon kuva ja sen maalaaminen”, jatkan maalaamisen prosessin yksityiskohtaisempaa tutkimusta. Tutkin performanssi- ja prosessitaiteelle keskeistä tekijän välttämätöntä läsnäoloa teoksessa. Tekijän esitys, performanssi, maalauksen äärellä on tavallaan järjestykseen pyrkivän formalismin kompastuskivi, tai kuten asian otsikossa muotoilen: teoksen valmistumiseen liittyvä virheen mahdollisuus.

Luvussa ”Piirustuksia havainnosta”, tutkin havaintopiirtämistä ja esimerkiksi elävän mallin piirtämistä, jolla on oma erityinen asemansa taiteellisessa työssäni. Piirustusviivan pohdinta jatkuu luvuissa ”Piirustuksen jälki” ja ”Piirustuksia veistoksista, veistoksia piirustuksista”. Tutkin aluksi viivan materiaalista luonnetta ja esittelen ajatustani piirustuksen *eleestä* materiaalisena jälkenä.¹⁹ Veistosesimerkki-
en avulla pohdin myös ääriviivaa aiheena sinänsä, mikä teemana liittyy erityisesti *Yksityinen kokoelma* -teoksiini.

Veistospiirustukset abstraktin maalauksen aiheena johdattelevat seuraavaan lukuun ”Abstrakti muoto aiheena”, jonka yhteydessä keskityn enemmän uudempiin maalaussarjoihini, kuten *Verkko*-teoksiin ja *Hakunila-maalauksiin*. Viivan jäljen sijaan tutkin uusien teosteni myötä *eleen* paikkaa piirustuksen ”näkymättömässä” rakenteessa. Pohdin tekijän paikan ja *eleen* tunnistamista teoksen tilallisessa esityksessä, enkä enää keskity niihin viivamaisena jälkenä.

Luvun ”Maalarin valinta”, nimellä viittaaan valtavaan kirjoon taidehistoriaa, joka jollakin tavalla suodattuu kuhunkin teokseeni. Luvussa käyn läpi suhdettani modernismin perinteeseen ja erityisesti toisen maailmansodan jälkeiseen abstraktiin ekspressionismiin. Tässä yhteydessä esittelen kolme taidemaalaria, Philip Gustonin (1913–1980), Peter Halley'n (s. 1953) ja Sean Scully'n. Viittaaan sekä heidän tuotantonsa että kirjoituksiinsa. Kukin heistä kommentoi omana aikanaan persoonallisesti abstraktin ekspressionismin perinnettä, joka on vaikuttanut olennaisesti myös omiin ajatuksiini. Rinnastan nämä kolme taiteilijaesimerkkiä erityisesti *Hakunila-maalauksiini*, joiden kautta *tekijän paikan* määrittely liittyy myös paikkaan todellisena, koettuna ja elettyinä paikkana. Maalauksissa risteävät keskenään lapsuuden lähiömaisemani sekä oppimani ja tuttu ”abstraktin taiteen maisema”. Molemmilla ”maisemilla” on ollut tärkeä vaikutus taiteilijaidentiteettiini.



Näyttelyt

Viittaan tekstissäni lähinnä kolmeen yksityisnäyttelyyni, joissa olen esittänyt teoksia kolmesta eri maalaussarjasta: Yksityinen kokoelma, Hakunila-maalaukset ja Verkko.²⁰ Näiden lisäksi kaikissa näyttelyissäni on ollut esillä piirustuksia ja videoteoksia, joihin en tutkimuksessani puutu yhtä paljon.

Aloitin Yksityinen kokoelma -maalausten parissa työskentelyn vuonna 2004, ja sarjan työstäminen loppui Kluuvin gallerian näyttelyyn vuonna 2007. Hakunila-maalaukset ja Verkko-sarjan työt valmistuivat vuosien 2008–2011 aikana. Niiden myötä työskentelyssäni tapahtui iso muutos, jonka vaikutukset tuntuvat yhä tänäkin päivänä.²¹

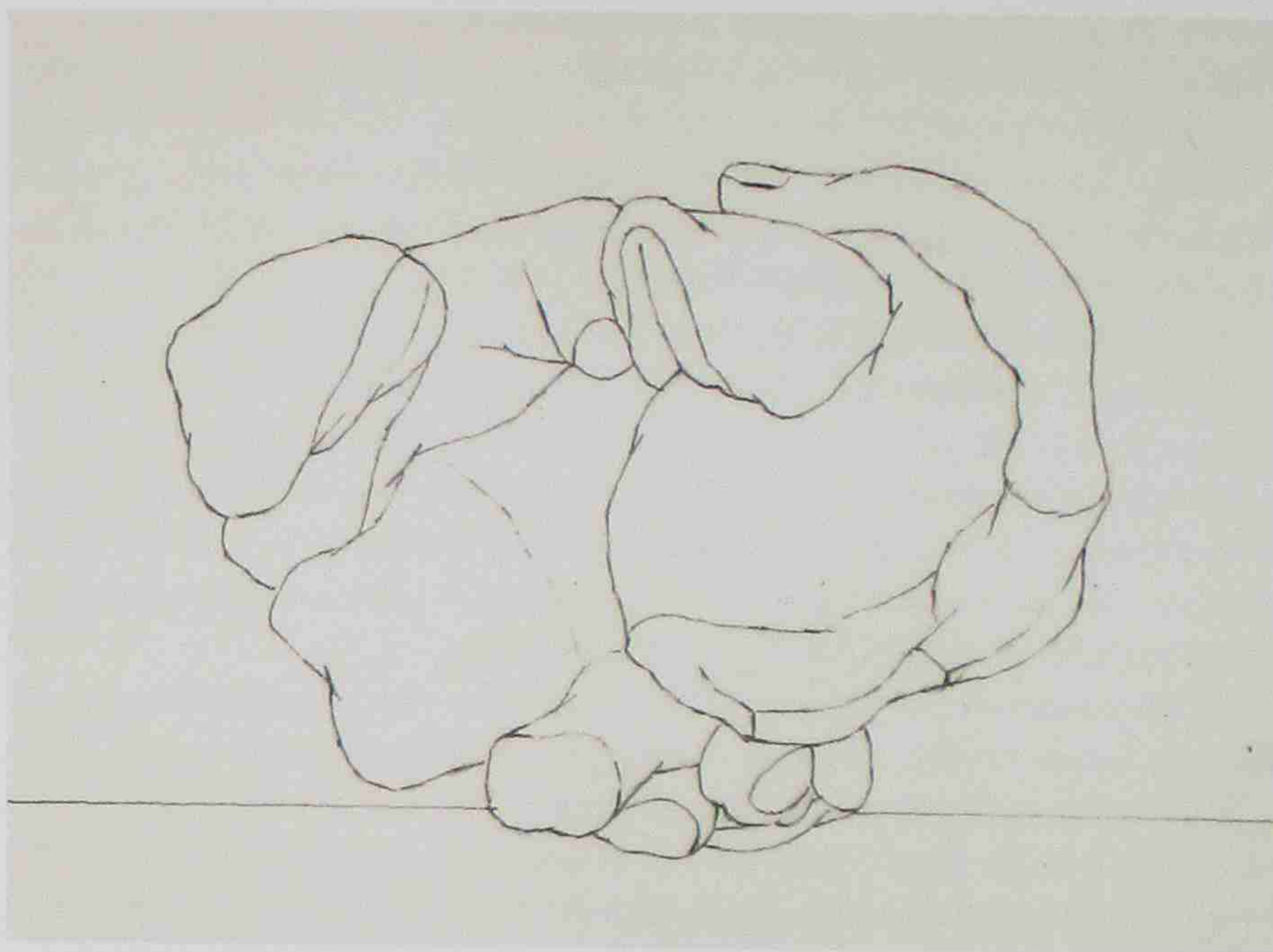
YKSITYINEN KOKOELMA

Helsingin kaupungin taidemuseo, Kluuvin galleria, 2007. Piirustuksia, maalauksia, videoita.

Yksityinen kokoelma -sarjan (2004–2007) teoksia voisi kuvailla joukoksi kehollisia muodonmuutoksia, joissa on tunnistettavia anatomisia yksityiskohtia. Maalausten vääristyneet, surrealistiset muodot sisältävät psykologisia ja kehollisia jännitteitä. Teossarjan lähtökohtana olivat tekemäni havaintopiirustukset ihmiskehosta ja sen liikkeistä. Voidaan myös ajatella, että eri teoksissa toistuva orgaaninen viiva, tunnistettava käsiala, on sinänsä niiden aihe ja maalausten ja piirustusten tutkimuskohde. Tätä viivan tutkimusta, viivan muodonmuutoksen prosessia, näyttelyn teokset toivat esille eri tavoin ja medioin. Näyttelyn maalaussarja rinnastui useilla pöytätasolla esillä olleisiin figuratiivisiin piirustuksiin ja myös videoteoksiin, joissa seurattiin biomorfisten²² muotojen kehitystä.

Tämän maalaussarjan parissa työskentely ja myös vastaavanlaisten teosten tekeminen loppui Kluuvin gallerian näyttelyyn. Näyttelyä voi samalla pitää lähtölaukauksena taiteen tohtorin tutkinnon opinnoilleni. Sarjan lopetuksesta kertoi näyttelyssä pitkälle pöytätasolle asetettu piirustussarja *Yksityinen kokoelma*. Olin tehnyt jokaisesta maalauksesta lyijykynätutkielman ja siten piirtäen arkistoinut kaikki sarjan valmistuneet maalaukset. Maalaussarjan parissa olin työskennellyt vuosina 2004–2007, ja piirustussarja valmistuneista maalauksista oli ”piirustuksellisen maalausprosessin” viimeinen vaihe. Näyttelyä varten kirjoittamassani lehdistötiedotteessa mainitsin, kuinka teoksissani esiintyvät abstraktit muodot ovat olleet itselleni ihmettelyn aiheena: jos biomorfista muotoa ei voikaan nimetä, sen voi kuitenkin tunnistaa valmiina. *Yksityinen kokoelma* -sarjan työt ovat pohjimmiltaan havaintopiirustuksia ihmiskehosta. Ihmettelyn kohteena on siten oikeastaan tuntematon keho ja sen anatomia.

Yksityinen kokoelma -maalauksissa oli rautalankamaisella ääriviivalla piirrettyjä hahmoja – biomorfisia möykkyjä, jotka etäisesti muistuttivat abstrakteja, moderneja veistoksia. Piirretyt tasot tai jalustat hahmojen alla korostivat piirrettyjen kappaleiden veistosmaisuuutta. Sarjan maalaukset olivat vaihtelevan kokoisia, ja kullakin työllä oli oma taustavärinsä, jonka mukaan maalausten muu väripaletti oli kehitelty. Näyttelyssä maalaukset oli ripustettu riviin yhdeksi kokonaisuudeksi. Työt olivat saman orgaanisen viivan liikettä, ja ripustus eteni hiukan sarjakuvan tapaan niin, että rautalankamainen ääriviiva koki aina uuden muodonmuutoksen erivärisellä ja -kokoisella taustalla.



Yksityinen kokoelma, 2007, piirustus sarjasta, 30 x 40 cm.

Piirustussarja *Yksityinen kokoelma* oli piirtäen tehty kokoelma kaikista sarjaan liittyvistä maalauksista. Piirustusten aiheena oli enää maalausten rautalankainen ääriviiva – maalauksissa olleet värilliset nauhamaiset kuviot olisin jättänyt piirtämättä. Pöytäta-
solle arkistoitu kokoelma oli itselleni pitkään jatkuneen maalaussarjan viimeinen vaihe. Ääriviivapiirustus oli maalausprosessin veistoksellinen muoto, maalaustapahtuman rautalankamainen muotokuva.

Kluuvin galleria tilana jakaantuu kahteen erikokoiseen huoneeseen. *Yksityinen kokoelma* -sarjan teokset olivat esillä isommassa tilassa. Pienempi huone oli oma kokonaisuutensa, jonka olin ajatellut rinnasteisena kommenttina isommalle tilalle. Kaksi erillistä installaatiota voidaan toki nähdä erillisinä, itsenäisinä kokonaisuuksina. Gallerian pienessä huoneessa oli esillä videoteos *Raskaat kädet*, joka on puolifiktiivinen dokumentti taiteilijasta työhuoneellaan. Video perustuu osittain samassa tilassa esillä olleeseen piirustusinstallaatioon *Venytyksiä, kumarruksia, kurkotuksia*. Piirustuksissa on yksittäisiä hahmoja erilaisissa asennoissa ja mielentiloissa. Piirustukset olivat valikoima kuuden vuoden aikana täyttyneistä lehtiöistä. Nämä piirretyt yksinäiset hahmot olivat olleet työpäiväni avauksia, valmistautumista päivän muuhun työskentelyyn, ja niitä oli kertynyt varastooni vuosien aikana sadoittain.²³

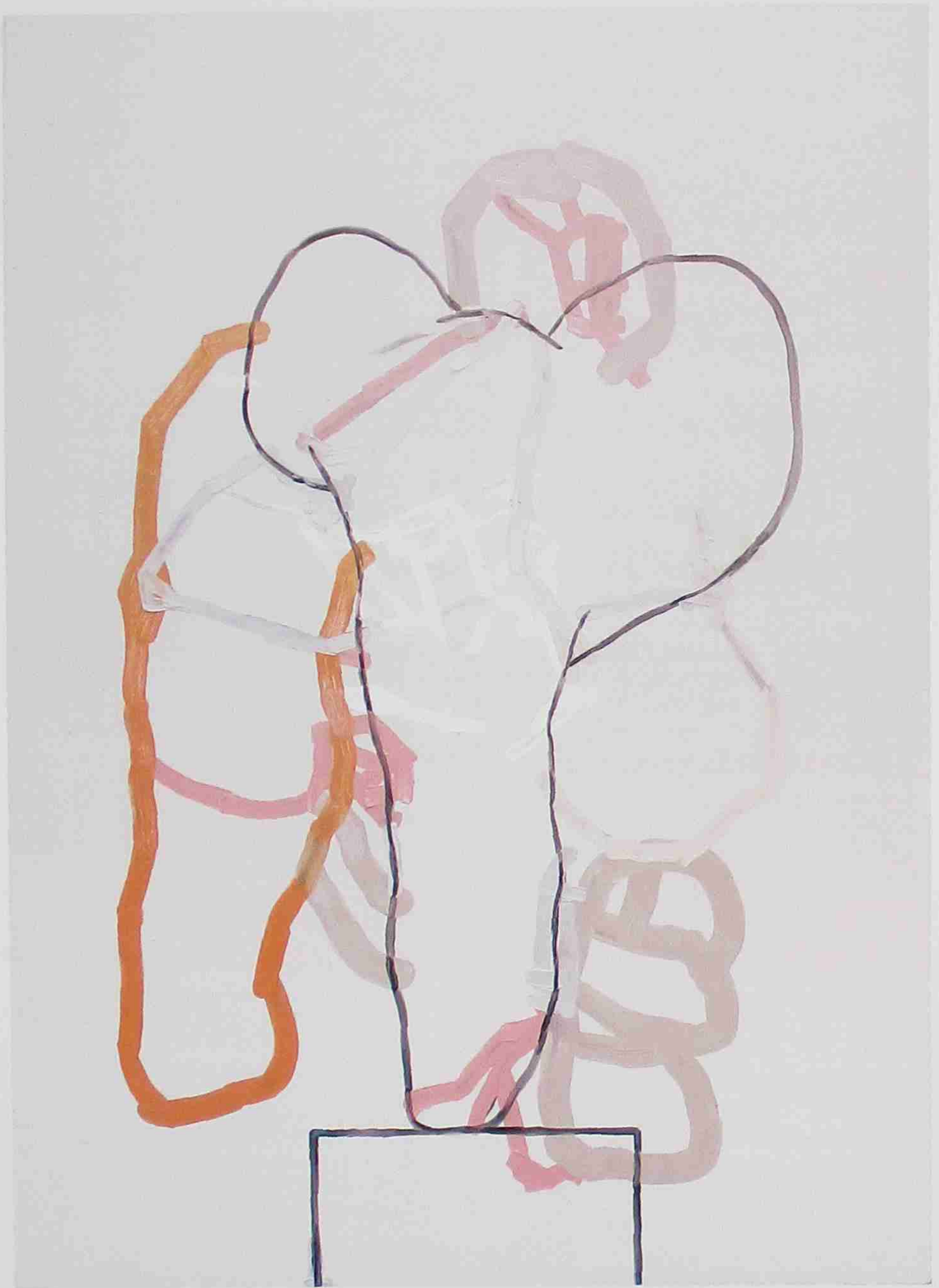
Yksityinen kokoelma -maalauksissa olevien ääriviivojen ympärille maalatut värikkäiset nauhamaiset kuviot toistuivat kussakin maalauksessa samantyyppisesti ylimääräisinä huntuina rautalankamaisesti piirretyn hahmon ympärillä. Nämä värikkäiset serpentiinikoristeet, ylimääräiset hahmotemat tai piirustusliikkeen ja maalausprosessin varjot toistuivat sarjan eri maalauksissa samaa logiikkaa noudattaen. Erottelin nauhat toisistaan niin, että ne voi nimetä – esimerkiksi punainen, vihreä, pinkki, oranssi, harmaa, ruskea, valkoinen. Taustaväreistä johtuen jokaista maalausta varten oli kuitenkin luotava oma väripalettinsa, jotta maalauksissa toteutuisi yhtenäinen valovaikutelma.

Maalaukset on aloitettu aina samantapaisilla monimutkaisilla, viivavyyhtimäisillä ääriviivapiirroksilla, joissa lukuisat viivakerrokset risteilevät toistensa yli. Lopullinen rautalankamainen ääriviiva sekä nauhamaiset kuviot perustuivat aina tähän alkuperäiseen piirustukseen. Jokainen maalattu värikkäisellä nauha on oikeastaan poispyyhittyä ääriviivaa. Siten näillä maalatuilla värikkäillä merkinnöillä on kiinteä suhde veistosmaisen muodon kokoamiseen. Ne viittaavat ääriviivojen karsimiseen, kokoamiseen ja yhdistämiseen. Sarjan ensimmäisissä maalauksissa nauhamaiset poispyyhinnät oli tehty maalauksen taustan väreillä tai sävyillä, jotka olivat hyvin lähellä taustan väriä. Silloin poispyyhkimisen vaikutelma oli selkeämpi ja rautalankamaisella ääriviivalla oli itsenäisempi rooli. Myöhemmin poispyyhinnät muuttuivat koristeellisemmiksi tai tietoisemmiksi värikkäiksi merkinnöiksi ja muodostivat selkeämmin tilaa ympärilleen. Tilaa muodostaessaan ne voi nähdä myös ajallisesti kerrostuneina: ensin punaista, sitten vihreää ja niin edelleen.

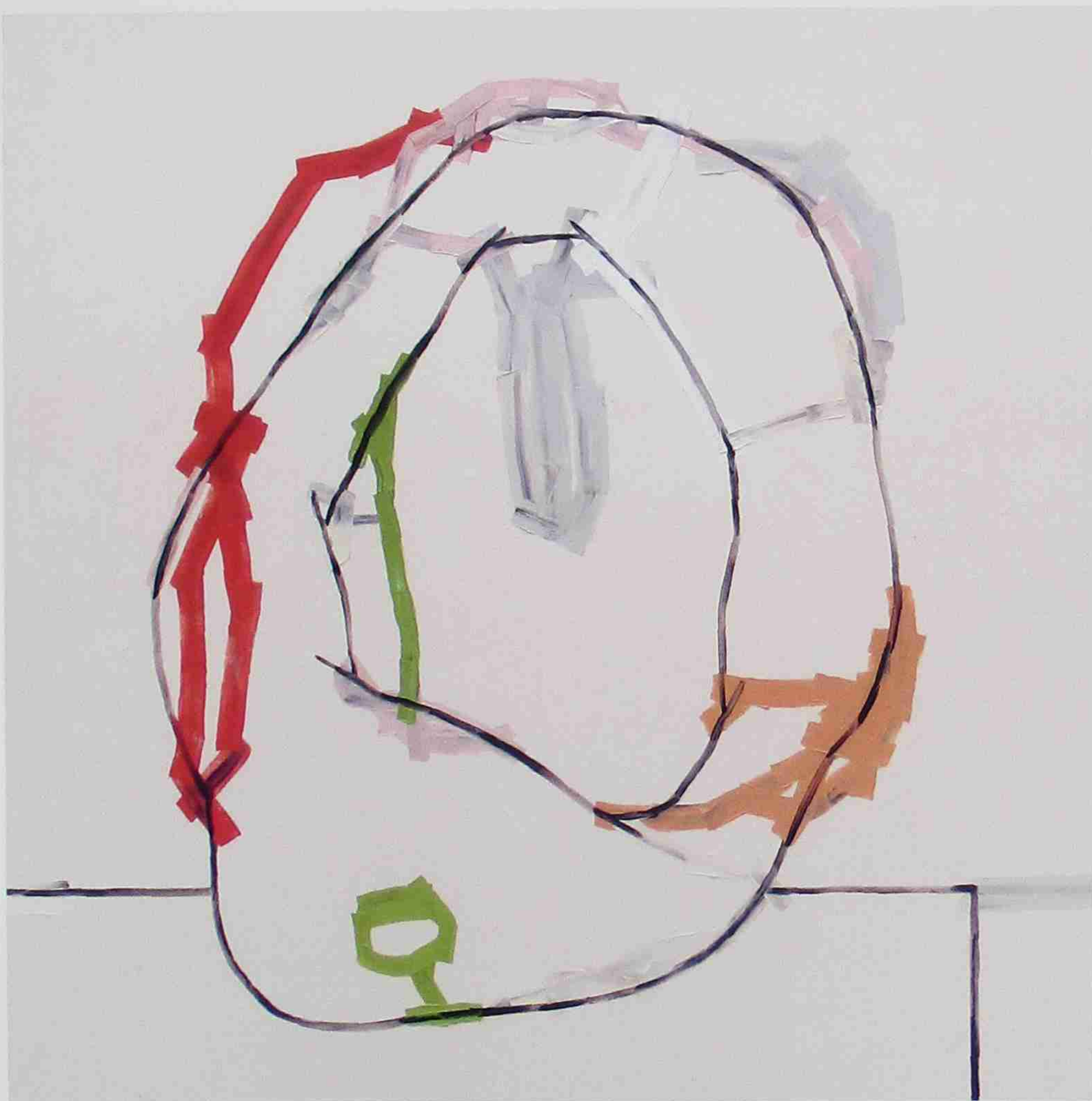
Yksityinen kokoelma, 2007, maalaus sarjasta, öljy kankaalle, 90 x 60 cm, Kiasma.



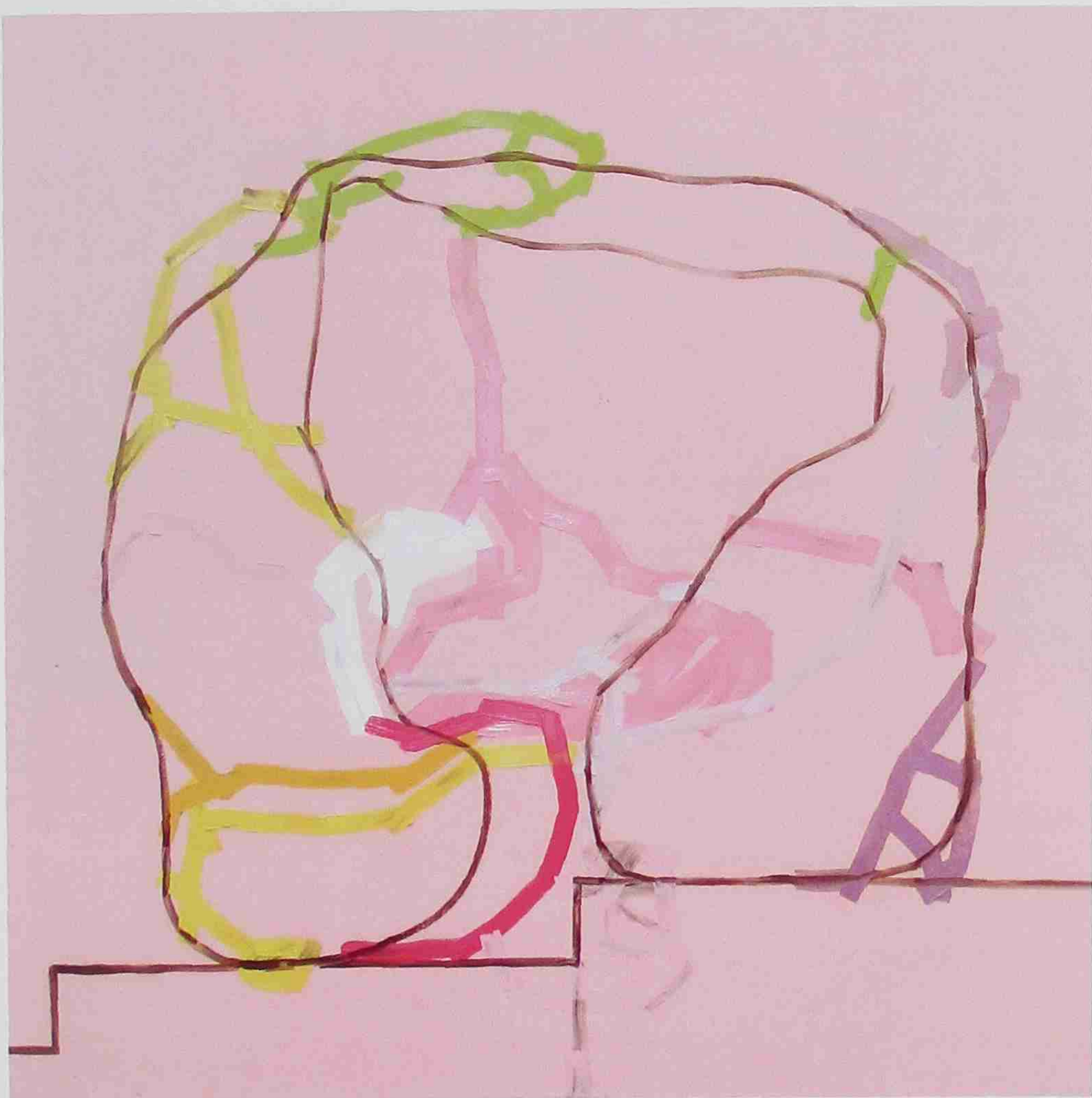
Yksityinen kokoelma, 2007, maalaus sarjasta, öljy kankaalle, 180 x 120 cm, Kiasma.



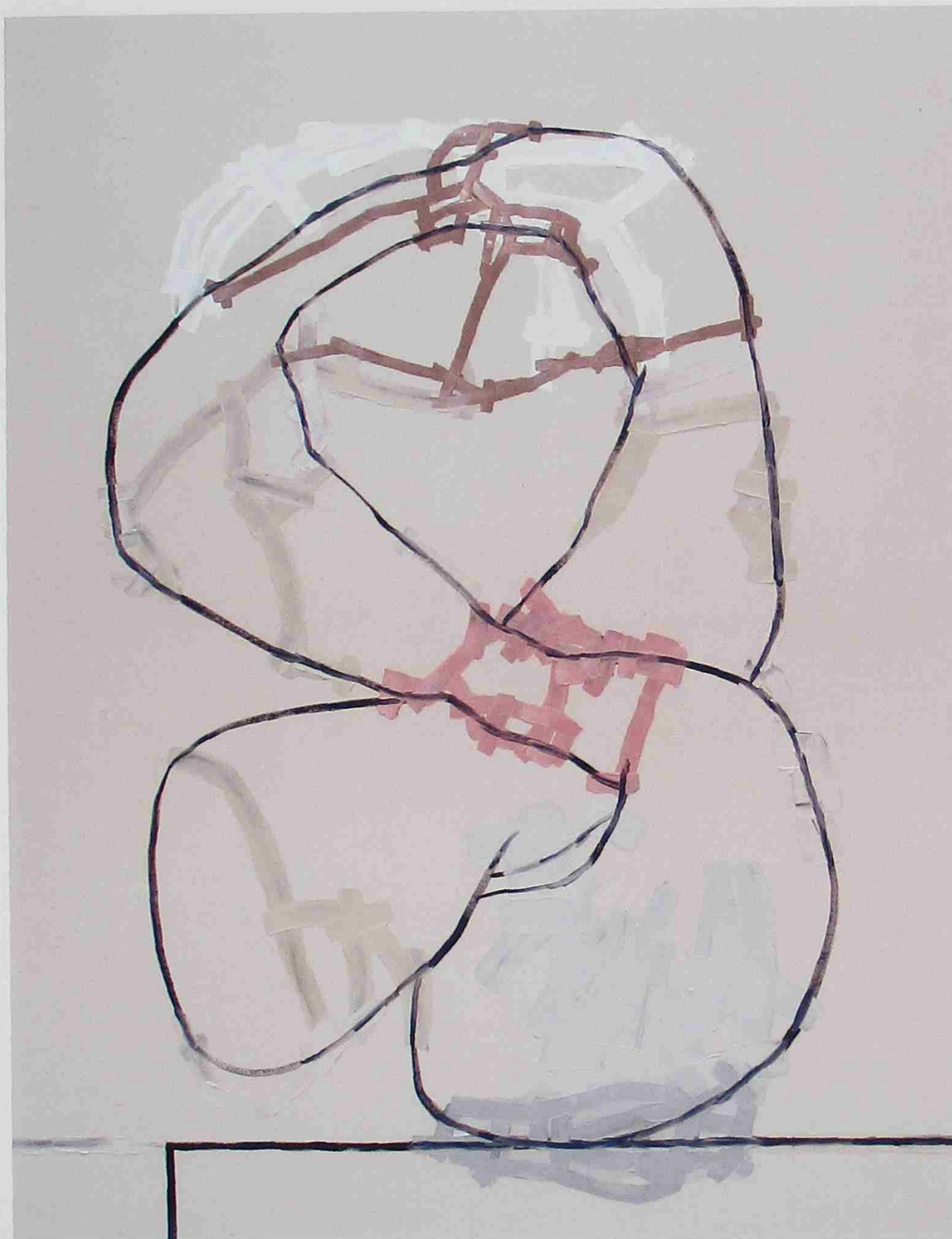
Yksityinen kokoelma, 2007, maalaus sarjasta, öljy kankaalle, 120 x 120 cm, Kiasma.



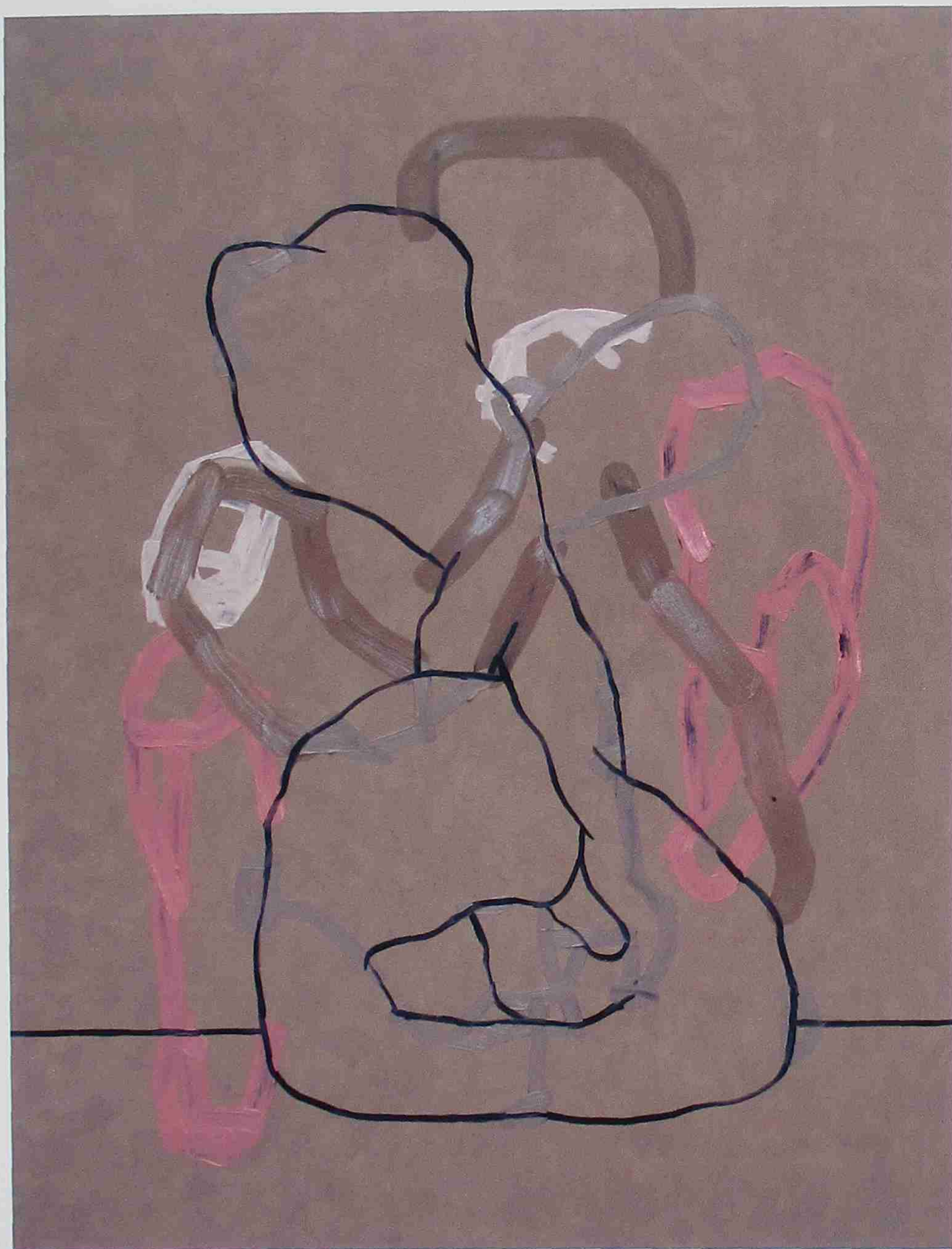
Yksityinen kokoelma, 2007, maalaus sarjasta, öljy kankaalle,
105 x 105 cm, yksityiskokoelma.



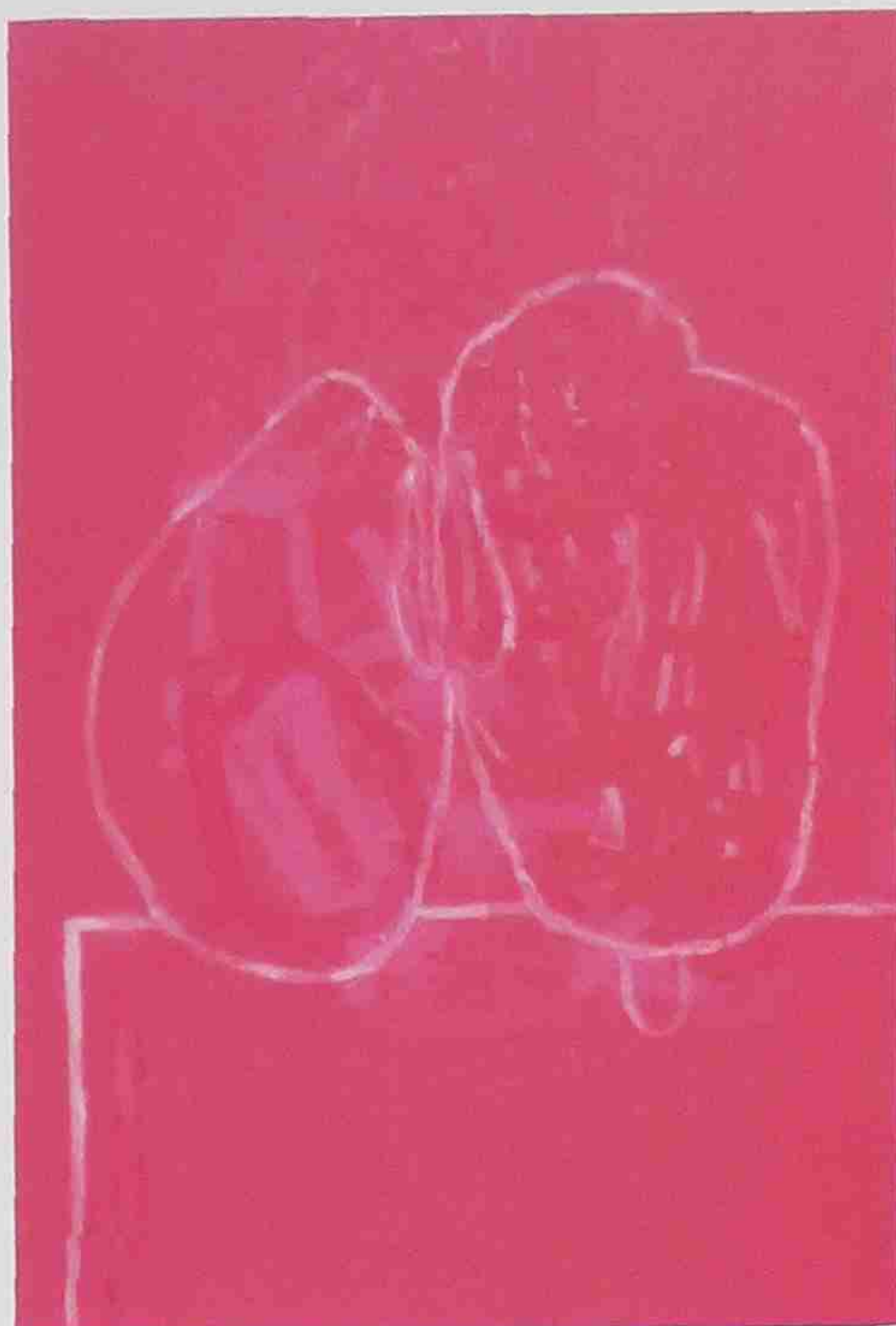
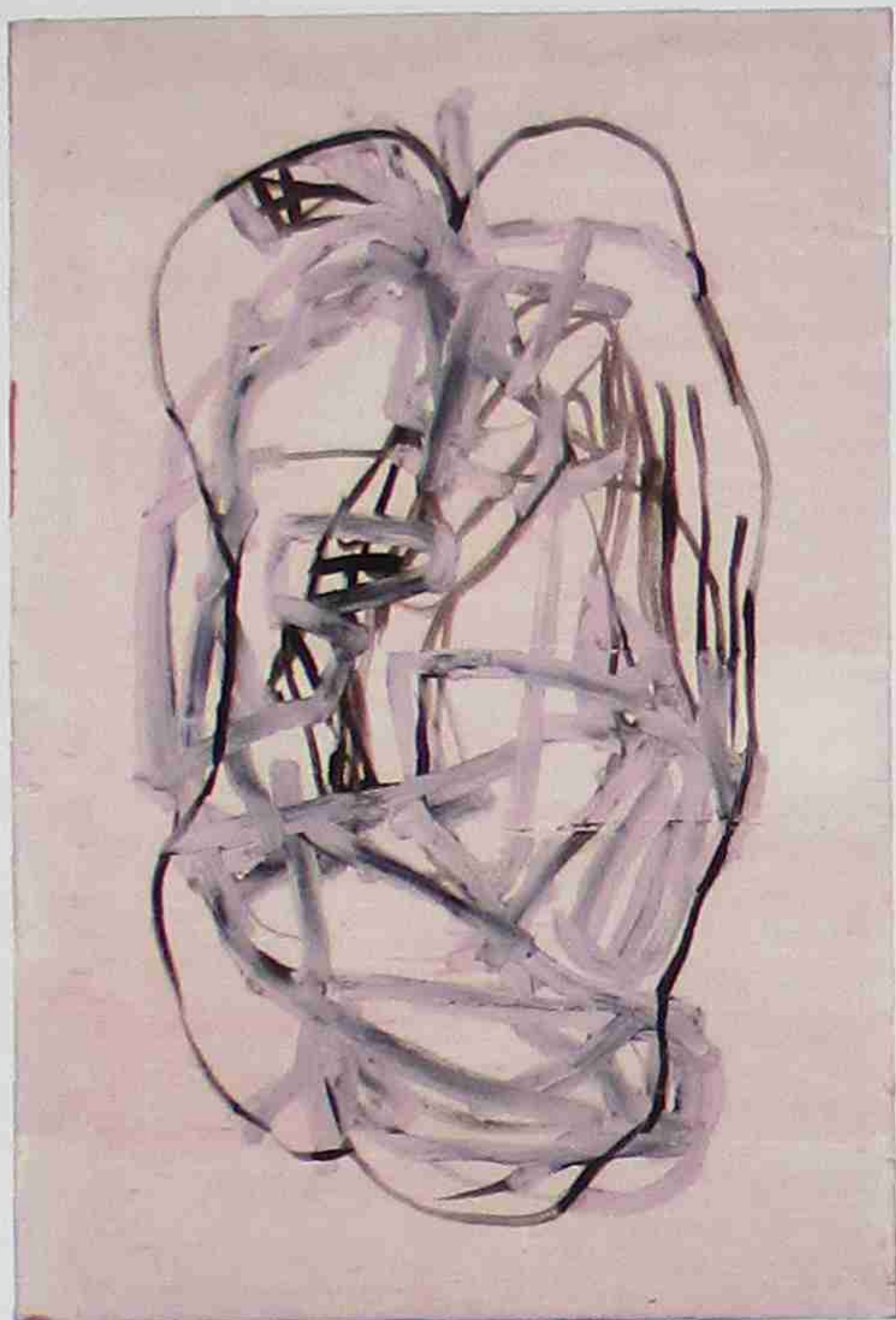
Yksityinen kokoelma, 2007, maalaus sarjasta, öljy kankaalle, 160 x 137 cm.

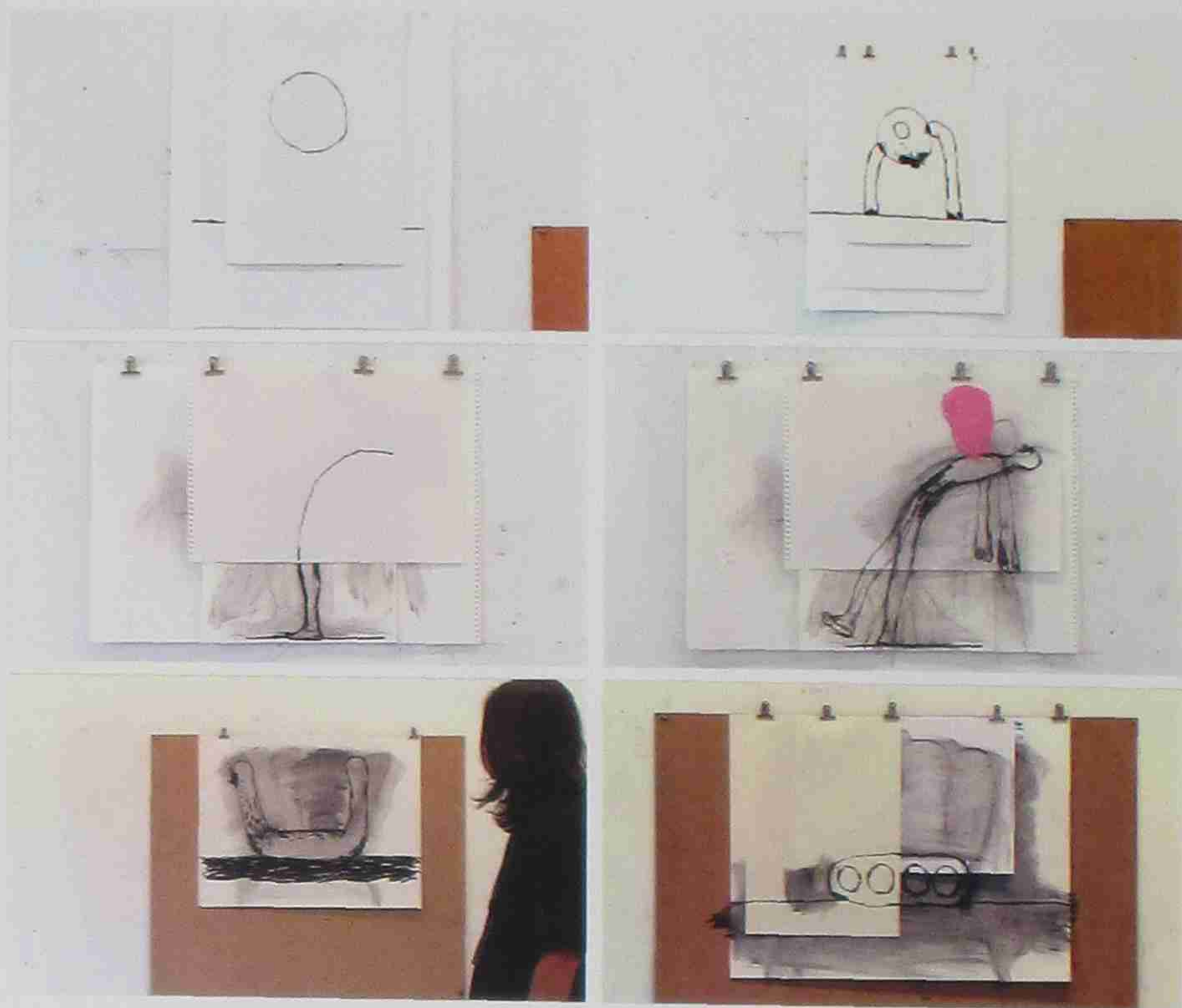


Yksityinen kokoelma, 2007, maalaus sarjasta, öljy kankaalle, 137 x 110 cm.



Tylppä ja Pinkero, 2006, öljy kankaalle, molemmat 91 x 60 cm, yksityiskokoelma.
Sarjan ensimmäisissä maalauksissa alkuperäinen viivavyyhtimäinen piirustusjälki oli vielä enemmän näkyvissä. Ääriviivan poispyyhintä tai ylimaalaaminen maalauksen taustan värillä muistutti vielä enemmän piirtämisen keinoja. Myöhemmin poispyyhintä muuttui tietoisemmaksi ja erilliset poispyyhinnät eroteltiin värillisillä nauhamaisilla tasoilla.





Aukkonen, Lihatiski, Tyhjäksi imetty, Imettäjäkukka, Kaari, 2006, pysäytyskuvia videosta, 3min 24s., Kiasma.

Videolla seurataan kuuden piirustuksen valmistumista. Piirustukset olivat esillä vain videolla.²⁴



Raskaat kädet, 2006, pysäytyskuvia videosta, 4min 24 s.

METSÄÄ, PUITA JA MUITA AIHEITA

MUU Galleria, 2009. Piirustuksia, maalauksia, videoita.

Seuraava näyttely *Metsää, puita ja muita aiheita* Muu ry:n galleriassa asettui tutkimuksessani käsittelemieni maalaussarjojen väliin. Olin lopettanut *Yksityinen kokoelma* -teokset ja työstin jo uusia maalauksia, jotka esitin sitten myöhemmin Forum Boxin näyttelyssä vuonna 2011. *Metsää, puita* -näyttelyn aiheena ja lähtökohtana olivat muun muassa tekemäni maisemapiirustukset, joiden pohjalta aloin tehdä videoinstallaatiota. Näyttelyssä oli esillä myös toinen videoteos *Luola* sekä piirustuksia ja maalauksia. Viittaan tekstissäni videoista vain toiseen, *Metsää, puita* -nimiseen teokseen. Videoteokseni, jotka ovat työskentelyprosessin animoituja dokumentteja, ovat – kirjoittamisen ohella – minulle lähtökohdiltaan erilaisen näkökulman etsimistä omaan työskentelyyni. Niiden painotus esseissäni kuten myös näyttelyissäni on ollut vähäisempi.

Galleriassa oli kaksi huonetta, ja olin jakanut näyttelyn kahteen osaan. Ensimmäisessä tilassa esittelin piirustussarjan *Kaksi aikaa*, maalausinstallaation *Yhteen liitetty* ja videoinstallaation *Luola*. Näissä teoksissa olin kehitellyt teemoja, jotka olivat johtaneet jo aloittamaani uuteen maalaussarjaan *Hakunila-maalaukset*, jota en kuitenkaan halunnut tässä näyttelyssä vielä esittää. Gallerian toisen tilan olin varannut *Metsää, puita* -teokselle.

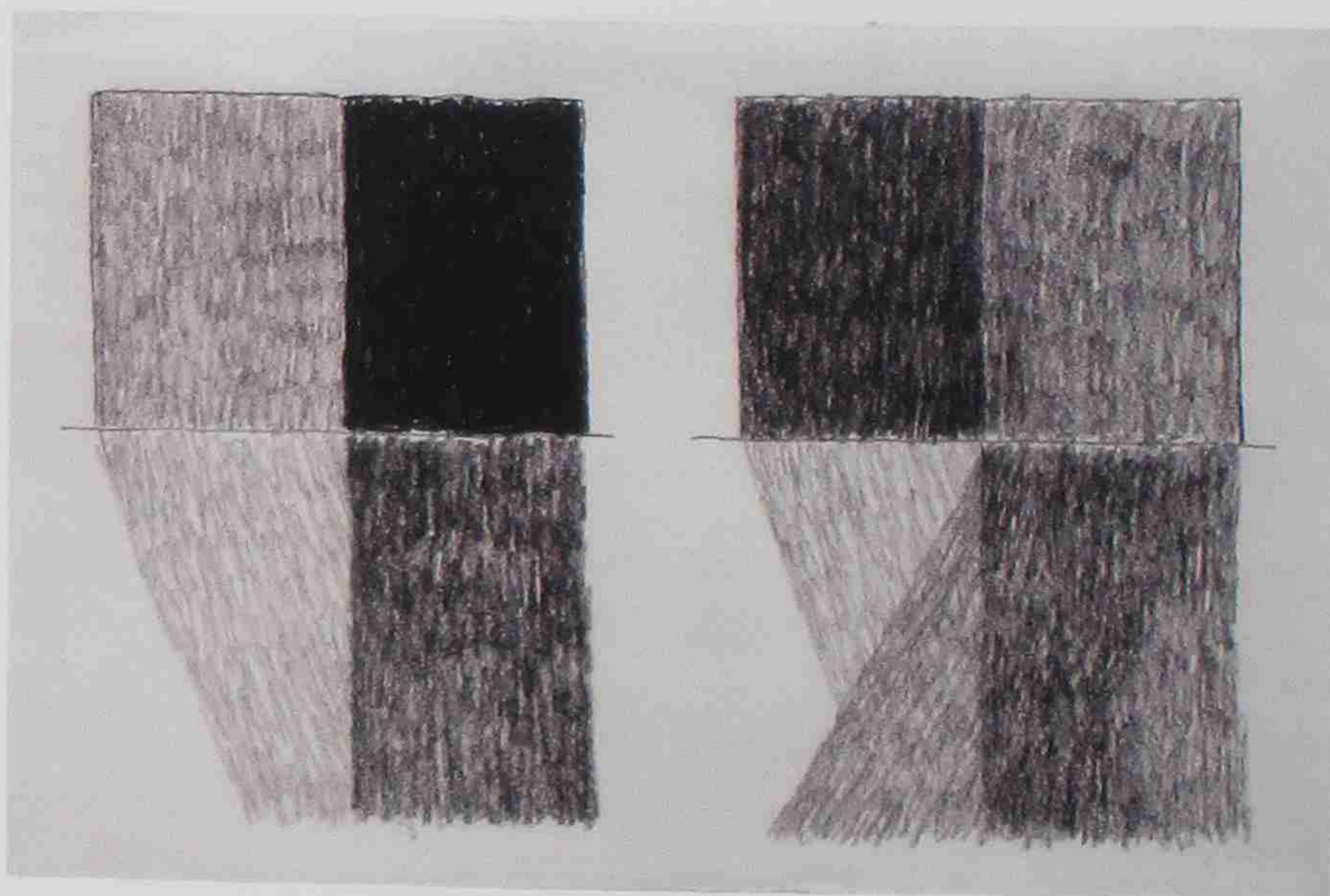
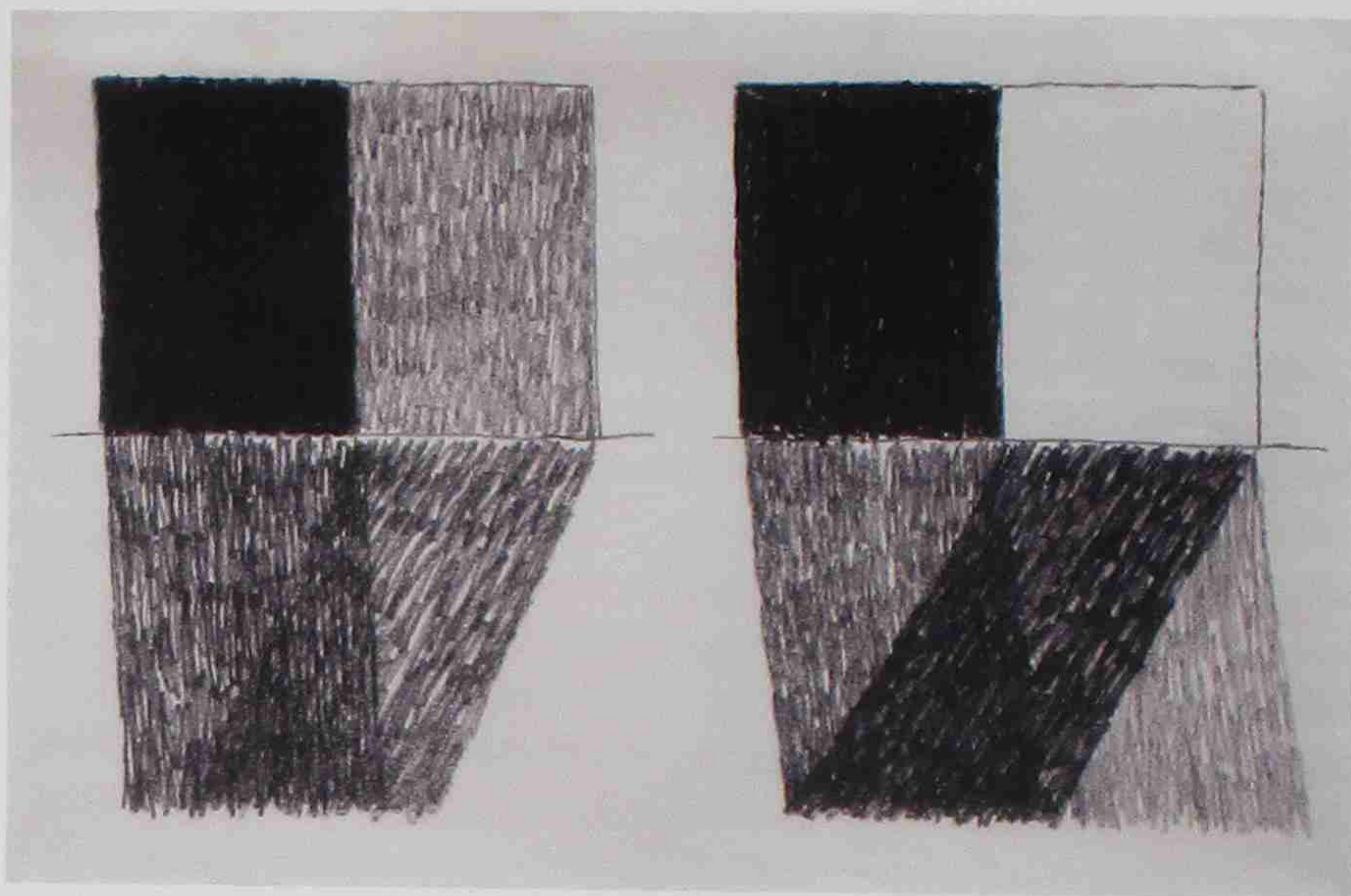
Kaksi aikaa -piirustussarja perustui varastosta sattumalta löytämälleni vanhalle työlle, jonka pohjalta lähdin nyt työstämään teosta eteenpäin. Lyijykynäpiirustukset olivat kynäharjoituksia siitä, miten yhdellä värillä – yhdellä lyijykynällä – voi saada aikaiseksi ilmeikästä pintaa. Piirustuksissa on aina kaksi suorakaidetta horisonttilinjalla kiinni toisissaan. Niiden alapuolella on päällekkäin ja ristikkäin piirrettyjä vastaavia suoria tai vinoja muotoja. Piirustuksissa teosten horisonttilinjan yläpuoliset pinnat oikeastaan imitoivat erilaisia värejä. Alapuolella olevat vinot suorakaiteet taas ovat näiden kuvitteellisten värien heijastuksia. Piirustusten pohjalta tein myös teoksen *Yhteen liitetty*, jossa sama kahden suorakaiteen vuoropuhelu jatkui nyt värillisenä. Maalaukset on tehty puulevyille ja teos rakentuu kahdeksasta epätäydellisestä neliösommitelmasta. Teoksessa on kymmenen öljyväreillä maalattua levyä, kolmesta maalaamatonta koivuvanerilevyä sekä lyijykynäpiirustuksia tehtynä suoraan seinään.

Lehdistötiedotteeseen kirjoitin ”kiinnostuneeni, miten katsojina liitämme itsemme abstraktin maalauksen aiheeseen. Näyttelyn teoksissa olen lähestynyt tätä teemaa tuomalla esille sellaista maalauksen lukutapaa, joka elää ’kahdessa ajassa’.

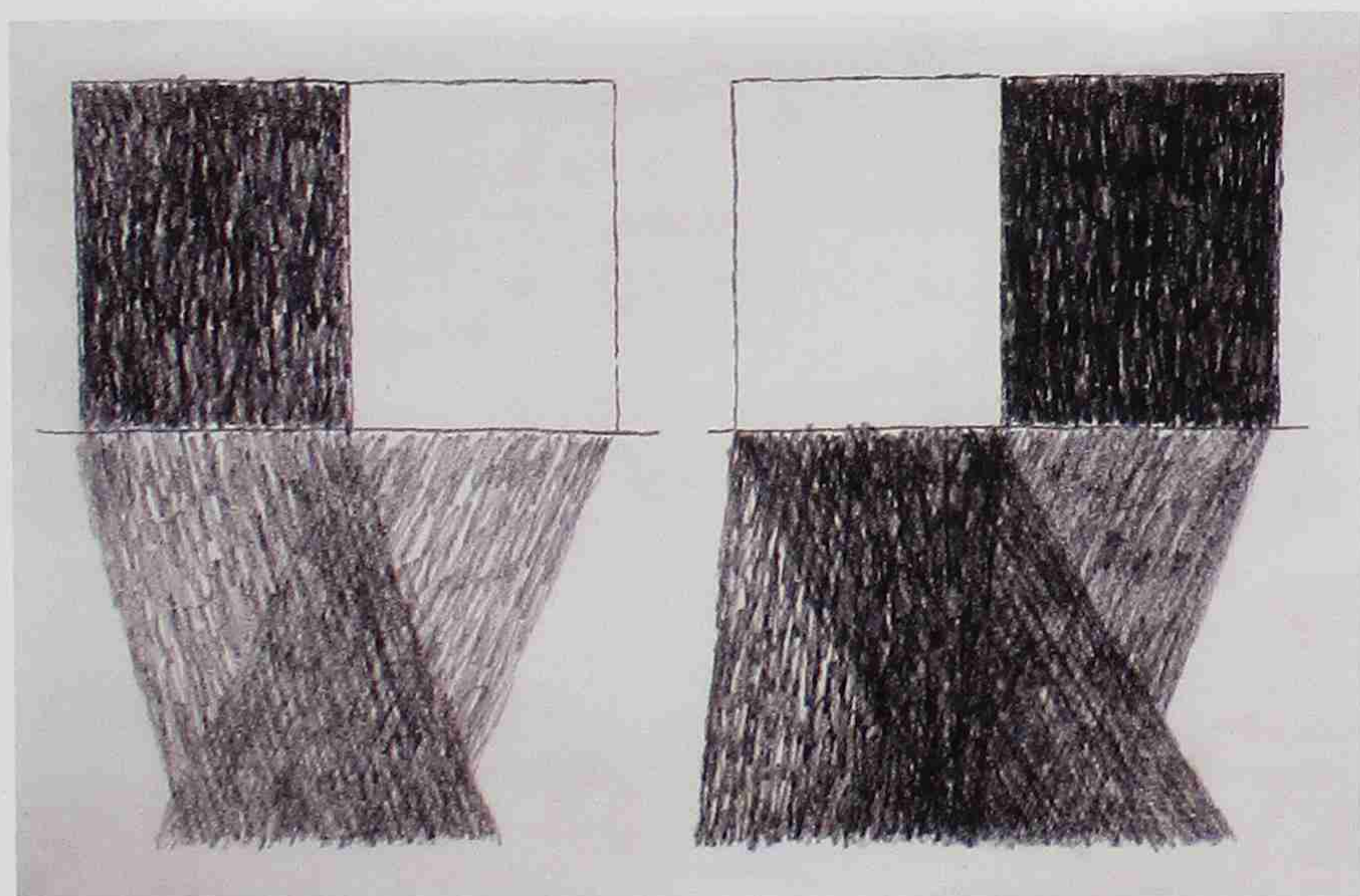
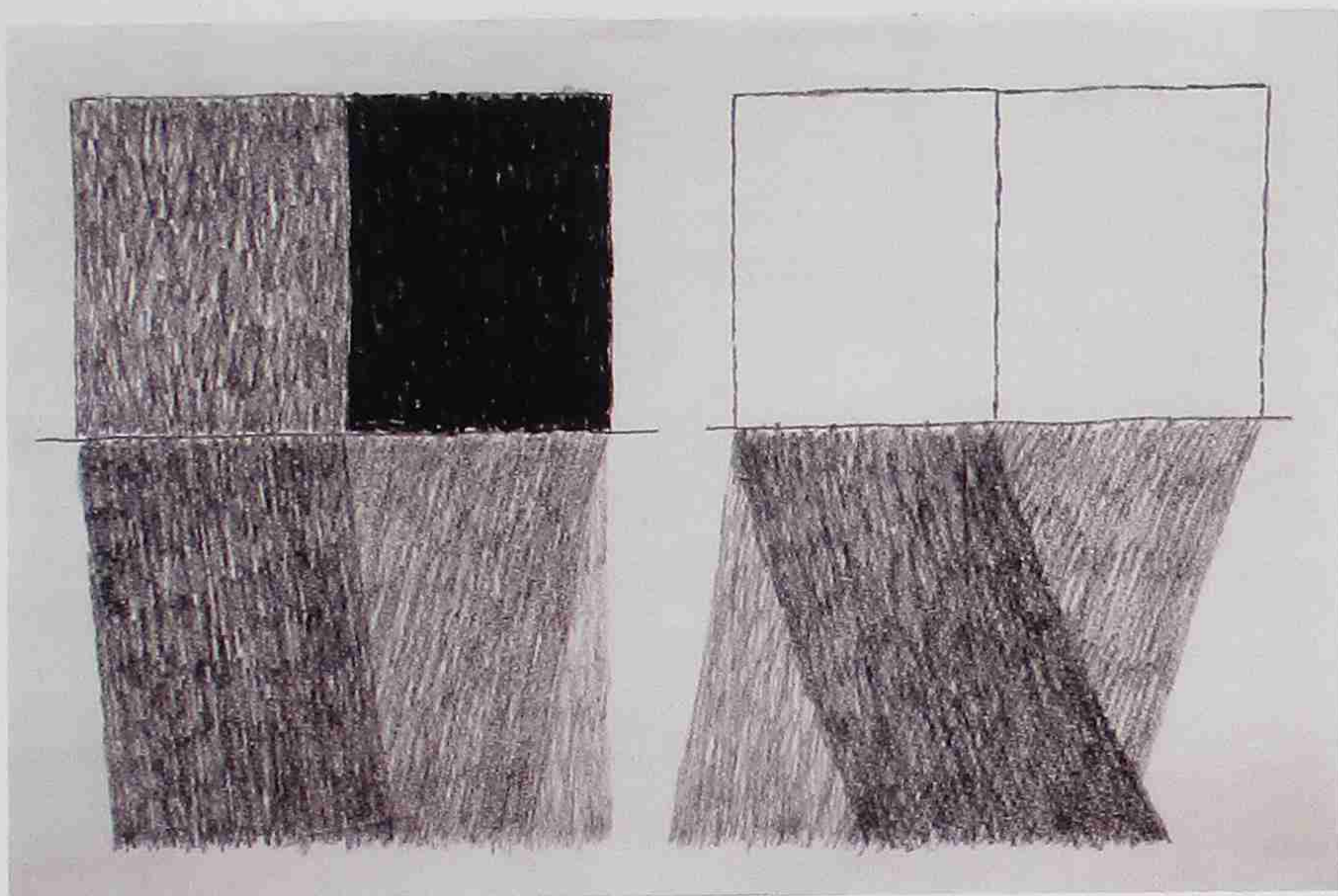
Maalauksella on aika, jonka katsoja liittää valittuihin aiheisiin (tai niiden järjestykseen, sommitteluun) ja aikansa, jossa katsoja liittää itsensä maalauksen prosessiin.”²⁵

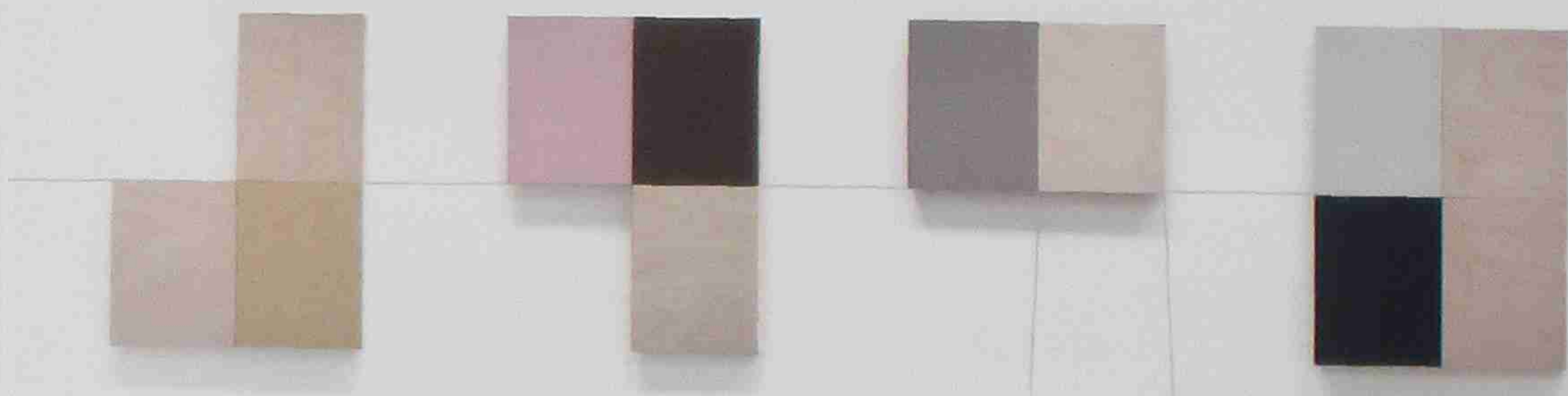
Yhteen liitetty -teoksen nimi juontaa kreikan kielen termistä *harmos*.²⁶ Maalauksissa ja piirustuksissa neliösommitelma ei ikinä ole täydellinen. Epätäydelliset tai epäharmoniset sommitelmat on sijoitettu samalle lineaariselle horisonttilinjalle, jonka ajattelin myös piirustusprosessin aikajanaksi. Teoksen taustalla – tai sen *ideana* – on harmoninen neliösommitelma, jota epätäydelliset yhteenliittymät heijastelevat. Aikajanalla yhteen liitettyinä nämä puutteelliset sommitelmat täydentyvät yhdeksi tasapainoiseksi kokonaisuudeksi ja yhdeksi mahdolliseksi värijärjestelmäksi.

Yhteen liitetty -maalauksen väreissä toistui vastaava luokitteleva ajattelu, kuin mitä olin käyttänyt *Yksityinen kokoelma* -maalauksissa: niistä tunnistaa vihreän, punaisen, oranssin sekä värin, jonka on tarkoitus olla lähellä taustaansa eli maalauksessa toistuvaa puhdasta koivuvaneripintaa. *Kaksi aikaa* -piirustuksissa ei ole vastaavanlaista aikajanaa, mutta sarjallista toistoa kuitenkin. Teoksessa ajallisuus tulee esille myös päällekkäisinä, toistensa läpi kuultavina piirustustasoina: horisonttilinjan alla olevat vinot suorakaiteet ajattelin myös valon tai varjon liikkeeksi. Siten valon liike ja aika rikkovat tasaisen ja ideaalisen neliösommitelman.

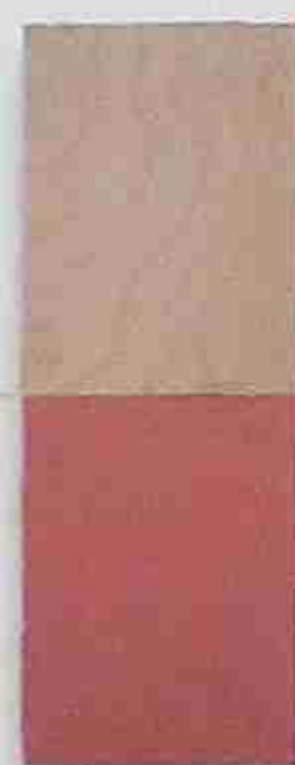


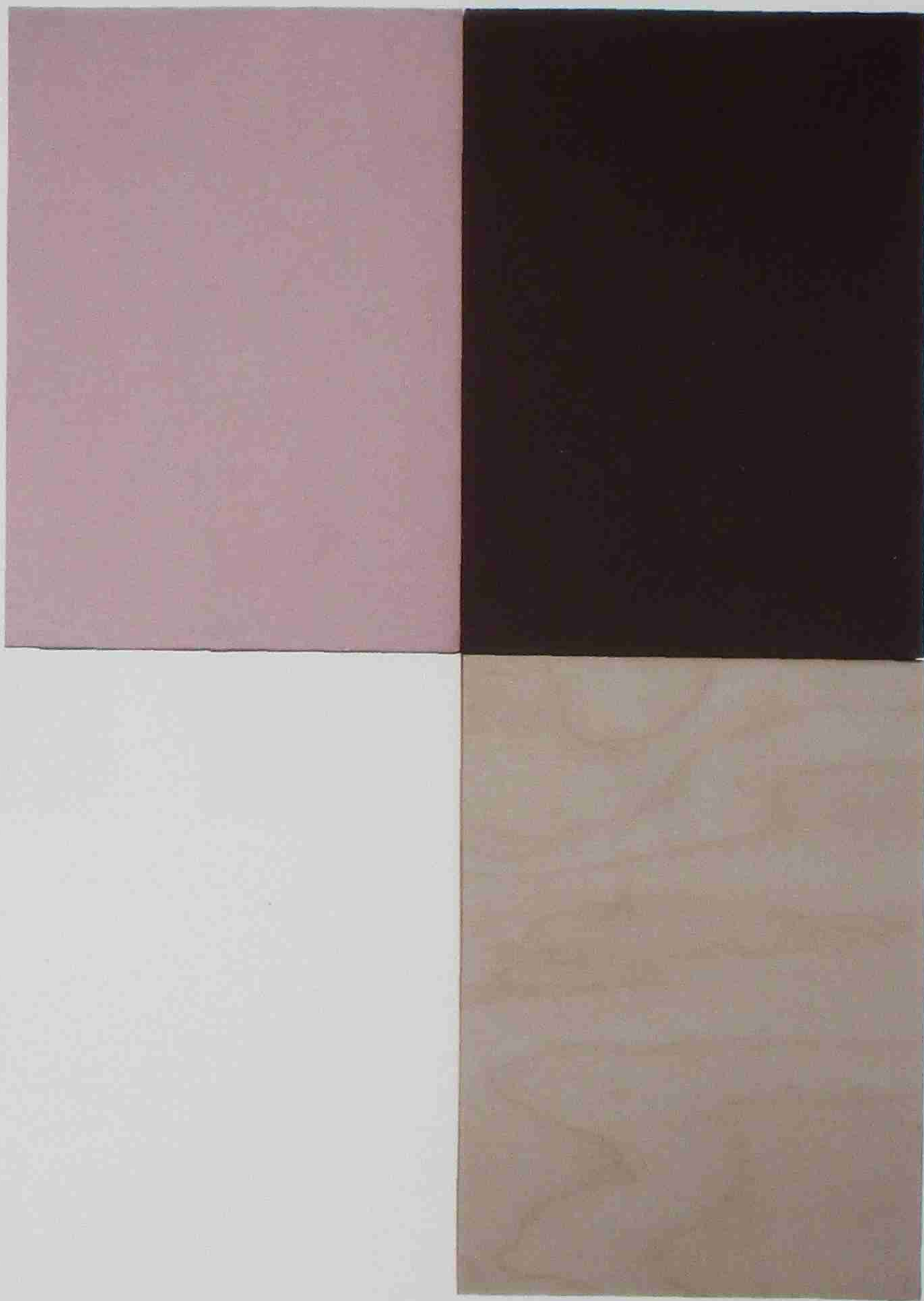
Kaksi aikaa, 2005–2009, lyijykynäpiirustuksia, kukin piirustus 38 x 42cm.



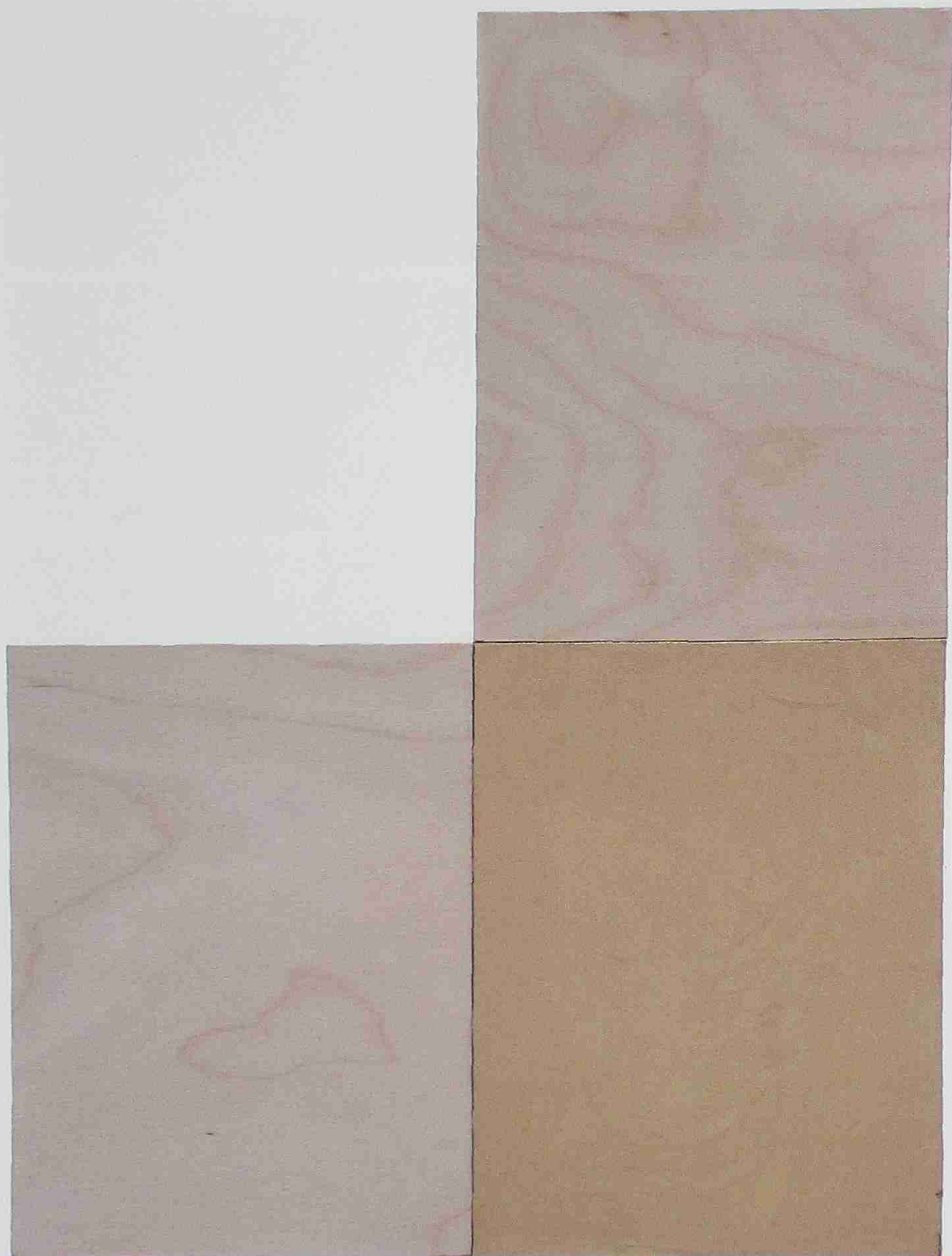


Yhteen liitetty, 2008, öljyväri puulle, koivuvaneri ja lyijykynäpiirustus seinällä,
32 x 350 cm.





Yhteen liitetty, 2008, yksityiskohtia.





Luola, 2006–2009, pysäytyskuvia videosta, video DV-Pal, kesto 2 min 55 s.
 Luola oli kolmiosainen kokonaisuus, johon kuului video, lyijykynäpiirustuksia paperille sekä maalaus kovalevyllä ja seinään. Videolla seurataan geometrisen seinämaalauksen suunnittelua ja syntyä. Piirustuksessa kaikki teoksen tekovaiheen variaatiot oli kuvattu lineaarisesti aikajanalla (horisonttilinjalla). Maalaus oli toisinto videolla tehdystä maalauksesta galleriatilan mittakaavaan sovellettuna. Näyttelyssä teos rinnastui samassa tilassa olleisiin *Yhteen liitetty* - ja *Kaksi aikaa* -teoksiin, ja teemallisesti se on niiden kanssa yhtenäinen.



Metsää, puita, 2009, pysäytyskuvia videosta, video ja piirustuksia, video DV-Pal, kesto 3 min 21 s.

Metsää, puita -videoinstallaatio antoi nimensä koko näyttelylle, ja sille oli varattu gallerian toinen huone. Kirjoitan videosta ja installaatiosta enemmän luvussa "Piirustuksia havainnosta".

HAKUNILA-MAALAUKSET

Forum Box 2011. Piirustuksia ja maalauksia.

Yksityinen kokoelma -sarjan lisäksi tarkastelen tutkimuksessani laajemmin *Hakunila-maalaukset* -näyttelyn kokonaisuutta. Näyttelyssä esittelemäni teokset olivat selkeästi uusi alku, ja teokset eivät siis enää suoraan jatkaneet sitä, mitä olin aikaisemmin tehnyt. Ohessa lyhennelmä Forum Boxin näyttelyyn kirjoittamastani lehdistötiedotteesta:

Kaksi ja puoli vuotta sitten työhuoneellani turhauduin työn alla olleeseen maalaukseeni ja maalasin työn umpeen yhdeksi tummaksi neliöksi. Syntynyt uusi muoto tuntui heti muistuttavan minua jostakin. Annoin teokselle nimeksi ”Piirrä neliö”. Tämä sanonta muistui mieleeni lapsuudesta, ja se tarkoittaa suunnilleen samaa kuin ”Tapellaanko?”. Aloin maalata vastaavia maalauksia lisää niin, että kankaalla saattoi olla maalattuna kaksi tai useampia neliöitä kiinnittyneinä toisiinsa.

Myöhemmin aloin liittää näitä maalauksiani mielessäni selkeämmin tiettyihin paikkoihin. Työt muistuttivat nyt esimerkiksi rakennuksista tai niiden betonielementeistä, mutta myös henkilöistä, veistoksista tai muista joskus näkemistäni maalauksista. Annoin sarjalle nimeksi vantaalaisen lähiön mukaan Hakunila – viitaten paikkaan, jossa olen suuren osan lapsuuttani ja nuoruuttani viettänyt.

Hakunila-maalaukset eivät perustu kuitenkaan suoraan luonnoksiin rakennuksista, paikoista, henkilöistä, maalauksista tai veistoksista. Näyttelyn teokset ovatkin enemmän tapa käsitellä muistoja tai mielikuvia, jotka olen nyt halunnut liittää Hakunilaan, lähiöön, jossa esimerkiksi betonikorttelit on eroteltu toisistaan erilaisilla rakennuselementtien väriyksillä. Hakunila on myös omanlaisensa esimerkki modernin arkkitehtuurin utopiasta ja sopivan konkreettinen esikuva maalausteni moderneille aiheille. Maalauksissani esittämiäni aiheita kuvailisinkin parhaiten muistojen betonipatsaiksi ja mielikuvien monumenteiksi. Kamppailuni näiden maalausten ja käyttämieni aiheiden parissa ovat lopulta mielestäni muotoutuneet inhimillisen kokemuksen kokoisiksi ja henkilökohtaisiksikin eleiksi.

*Näyttelyssä oli esillä kaksi erillistä maalaussarjaa, Hakunila-maalaukset pääsaleissa ja Verkko-sarjan työt gallerian parvella. Jälkimmäisen sarjan työt ovat eräänlaista geometrasta toimintamaalausta symmetrisen verkkokuvion ja sen koordinaattien puitteissa. Maalausten lähtökohtana oli aina ristimäinen verkkokuvio, jonka koordinaatteja seuraamalla kukin maalaus löysi lopullisen muuntuneen muotonsa. Neljän maalauksen kehittelystä tein myös digitaalisen videopiirustuksen *Thinking yellow*. Installaatioissa video ja Verkko-työt rinnastuivat pieniin öljyvärimaalauksiin roomalaisista muotokuvapatsaista.*



SB

Hakunila, 2009, öljy kankaalle, 250 x 180 cm, Jenny ja Antti Wihurin säätiö. (edel. sivu)
Valo yössä, 2009, öljy kankaalle, 270 x 210 cm, yksityiskokoelma.



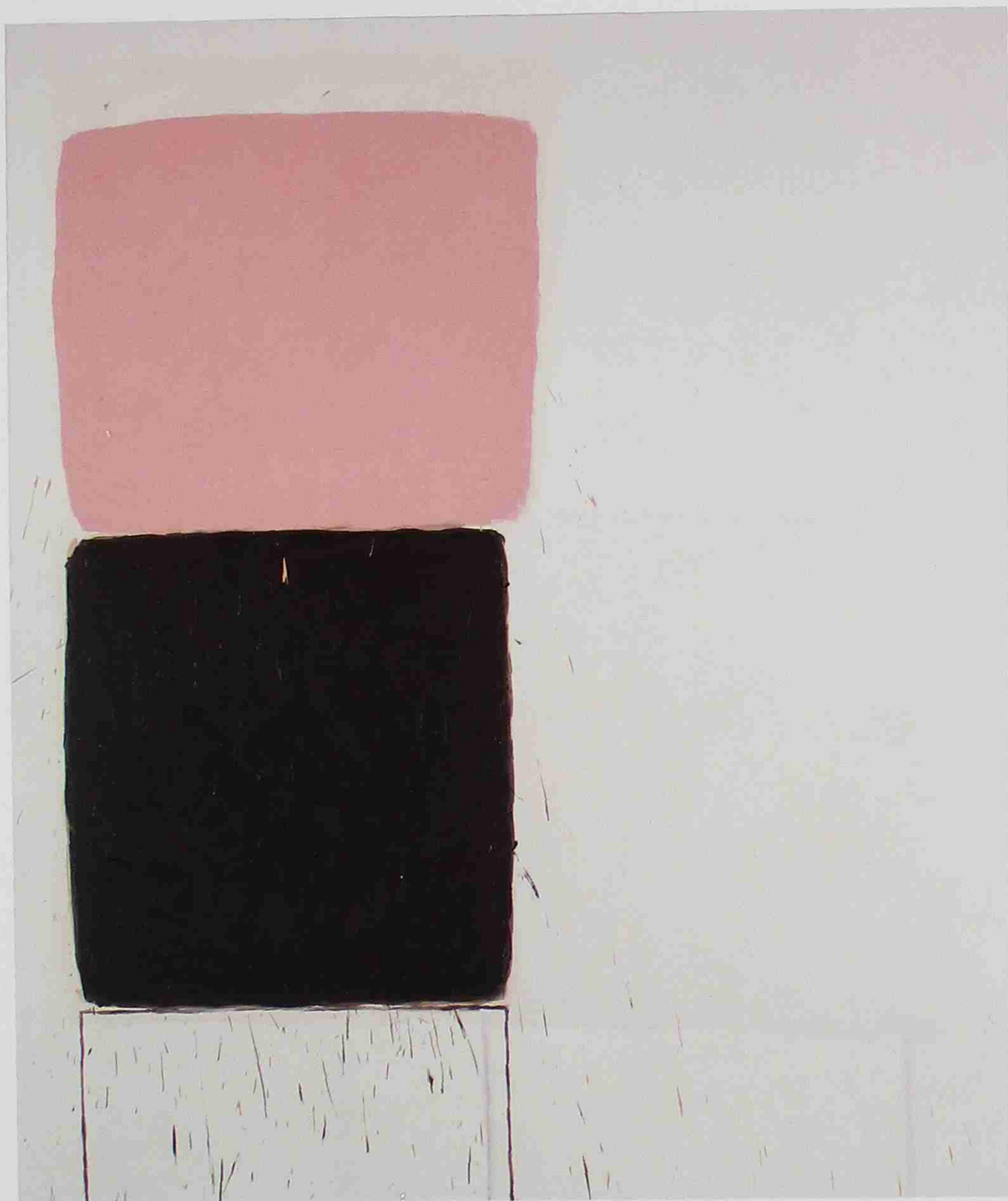
SB

Rotko, 2009, öljy kankaalle, 270 x 210 cm.

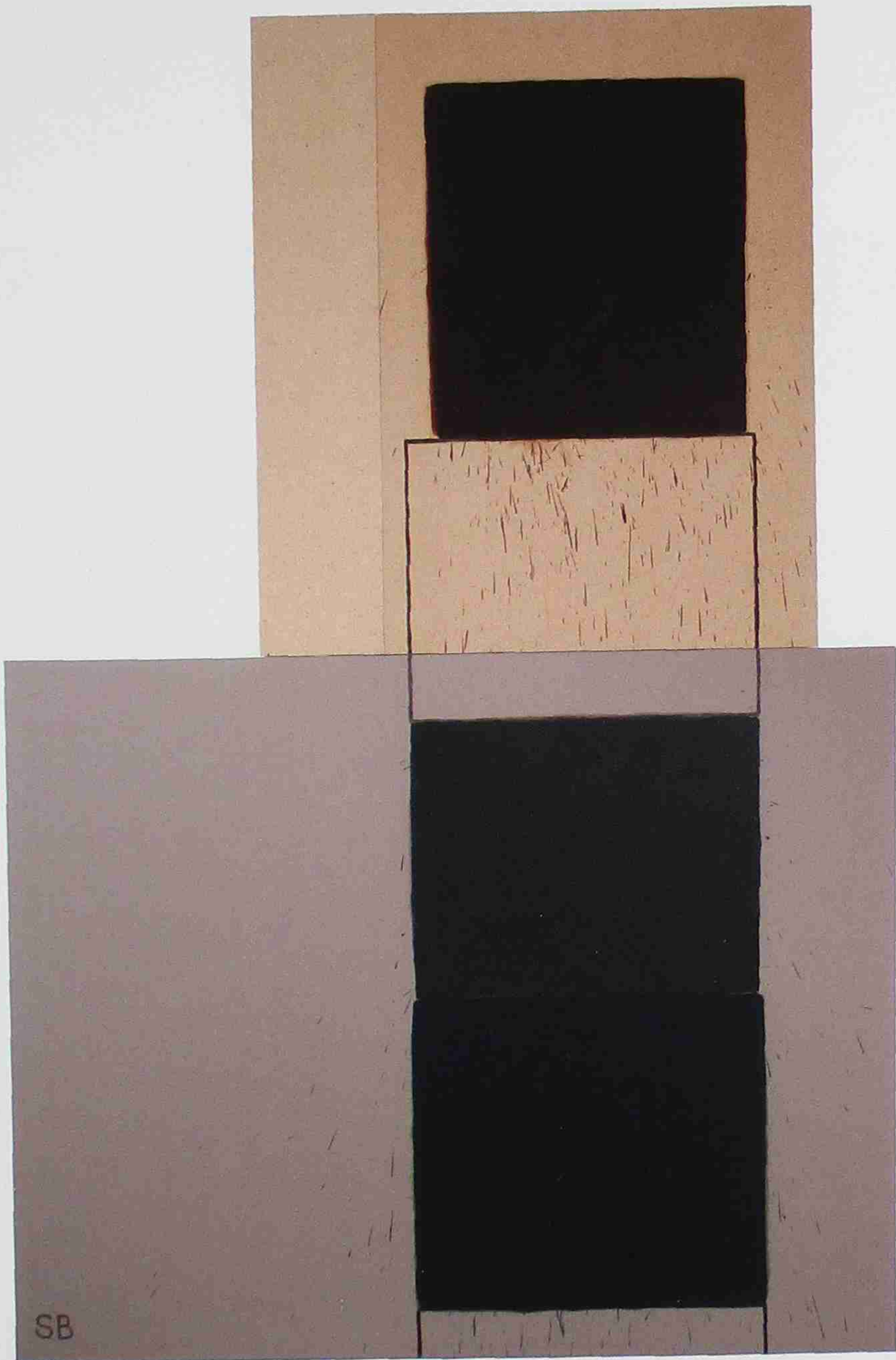


SB

Lisbeth, 2008–2010, öljy kankaalle, 250 x 210 cm, Jenny ja Antti Wihurin säätiö.

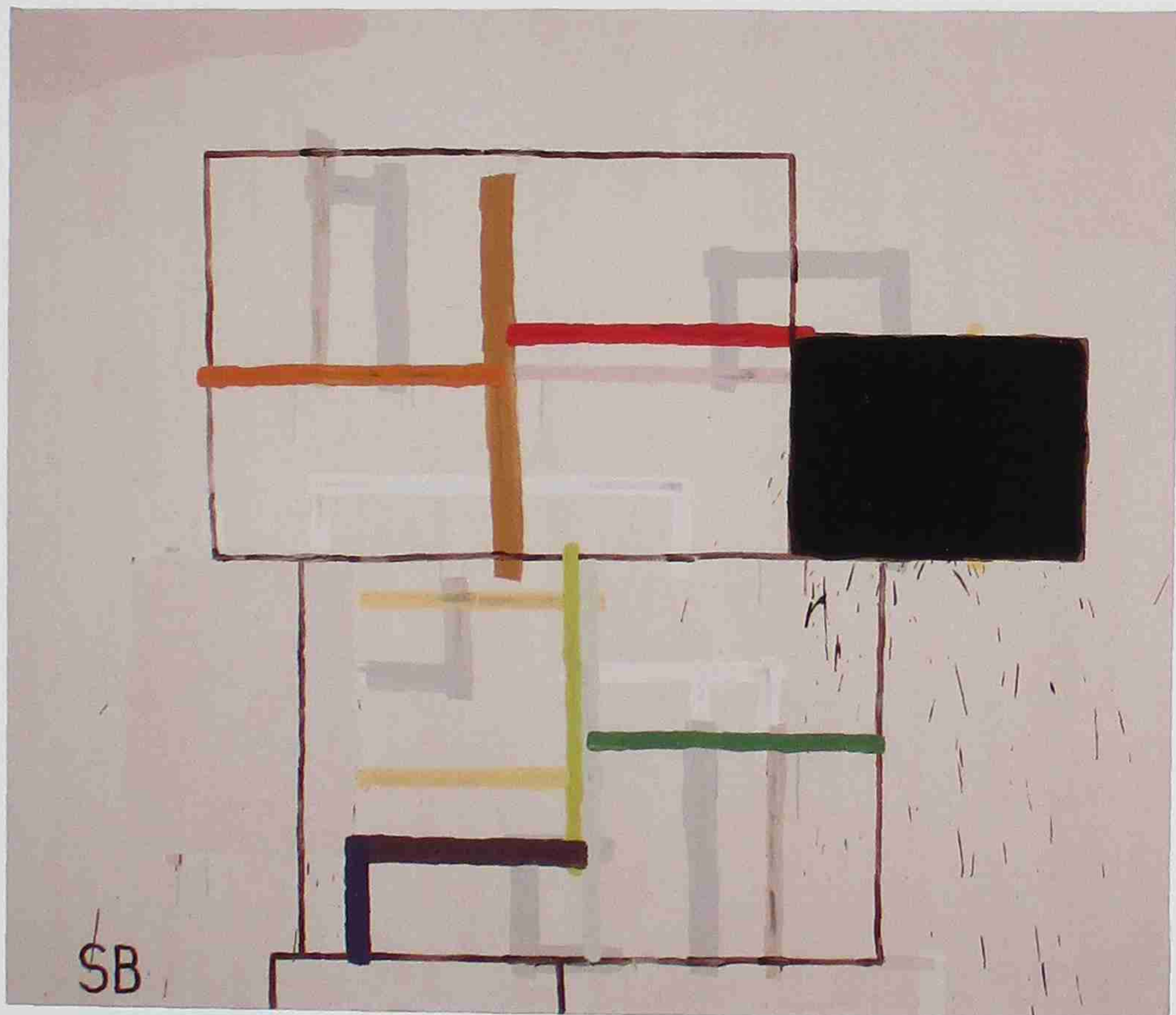


Håkan, 2010, öljy kankaalle ja lastulevyllä, 303 x 200 cm.

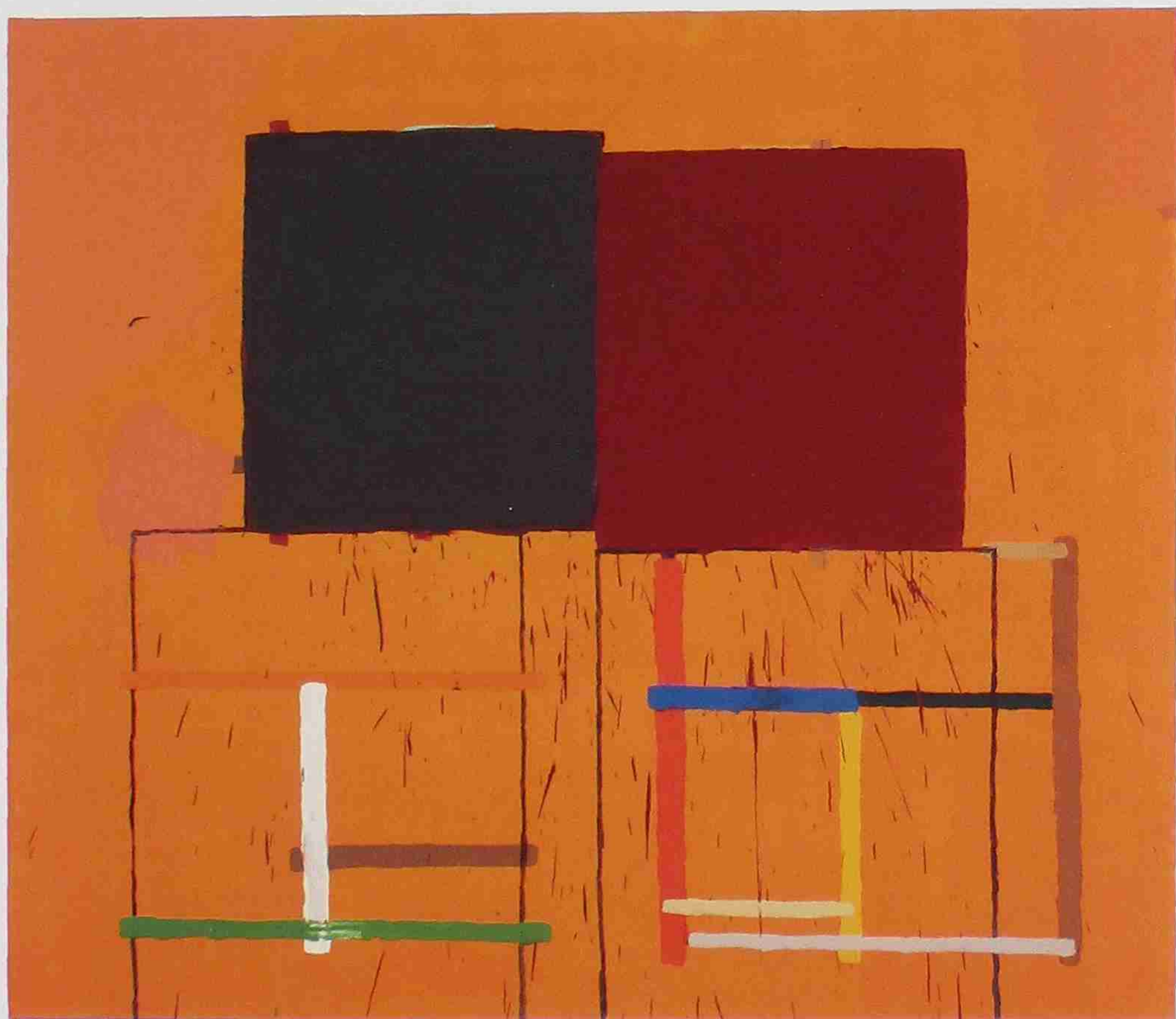


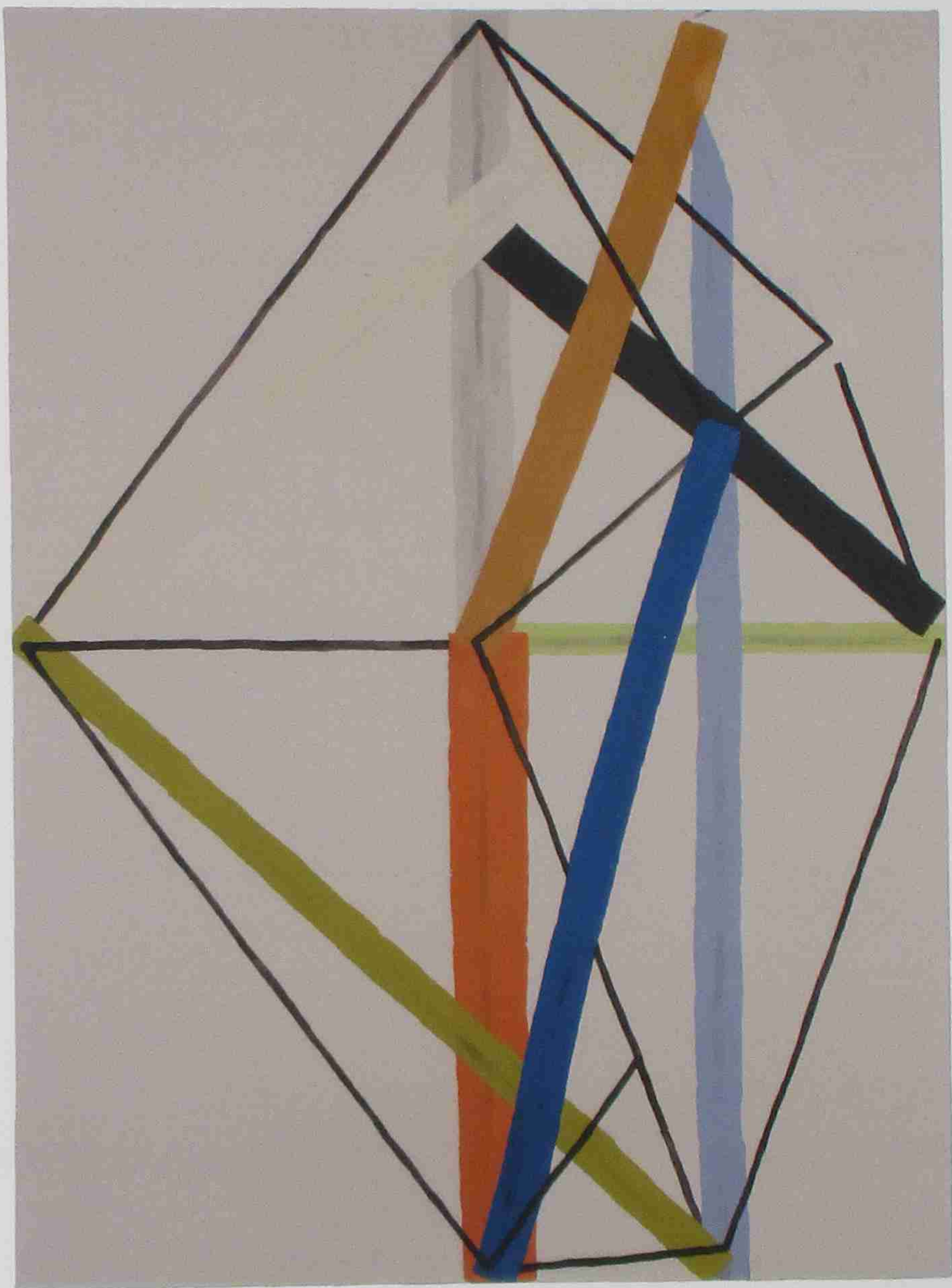
SB

Poikki ja pinoon, 2010, öljy kankaalle, 140 x 160 cm.

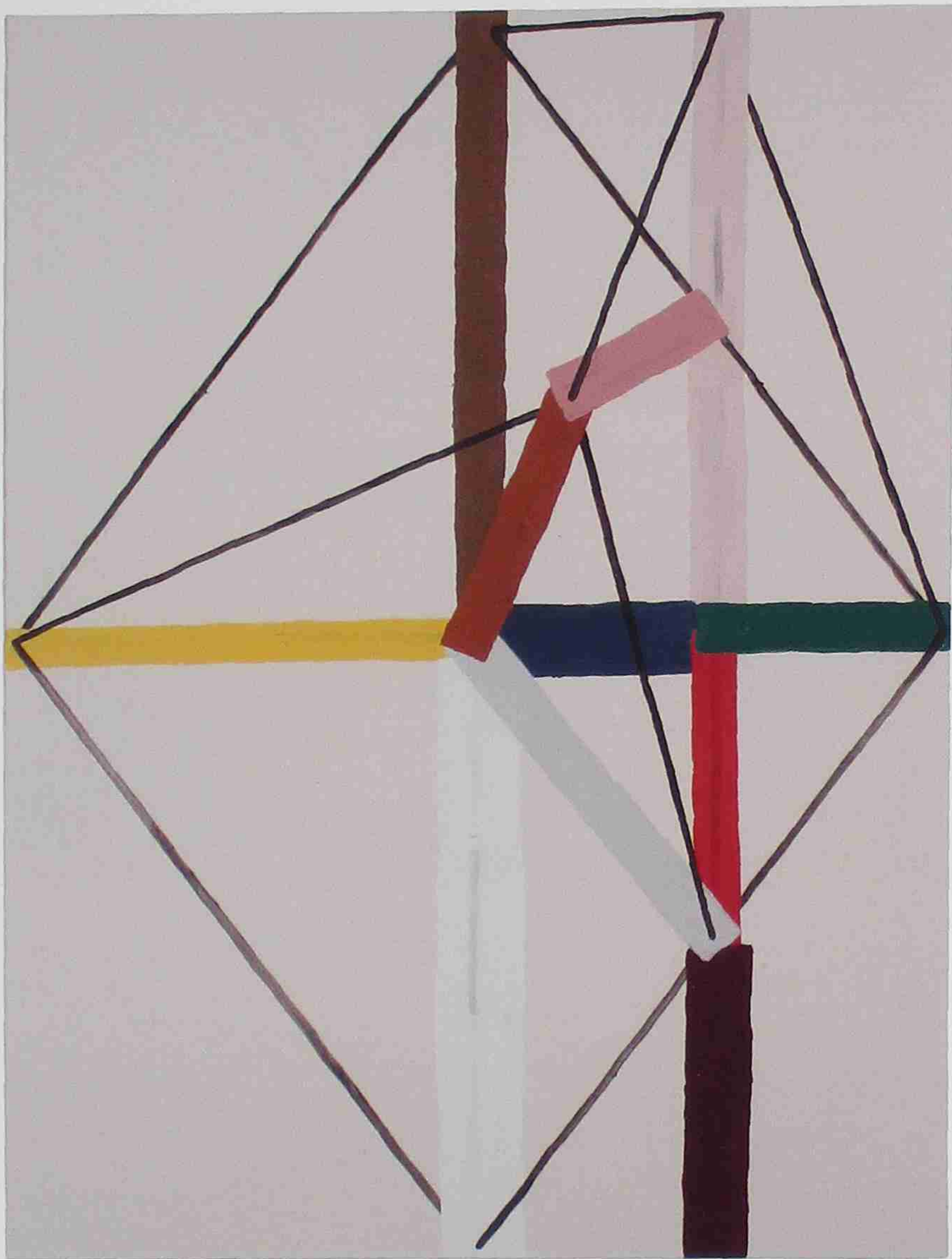


Pari, 2010, öljy kankaalle, 118 x 137 cm.





Verkko, 2010, öljy kankaalle, 120 x 90 cm.

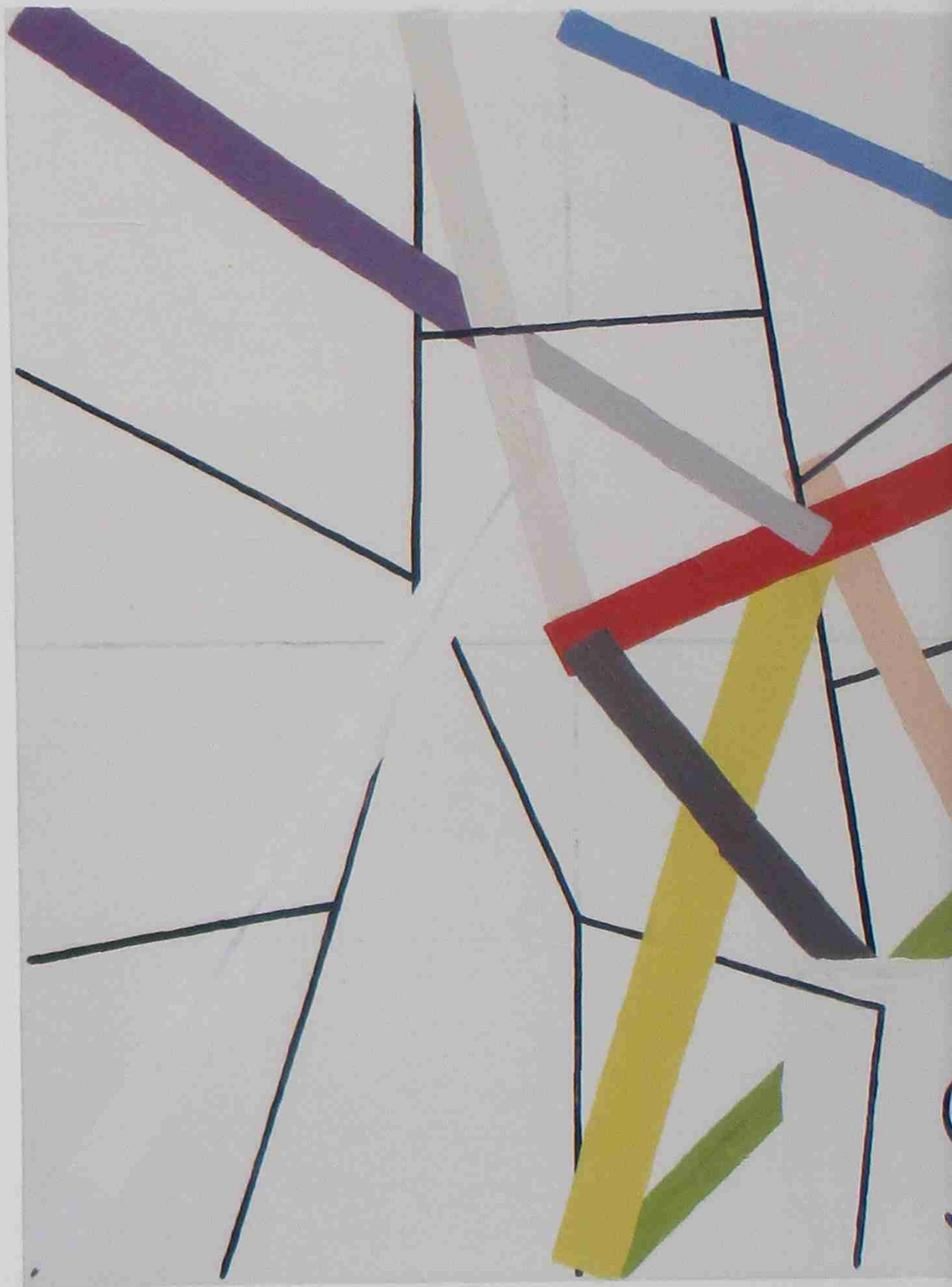


Verkko, 2010, öljy kankaalle, 120 x 90 cm.

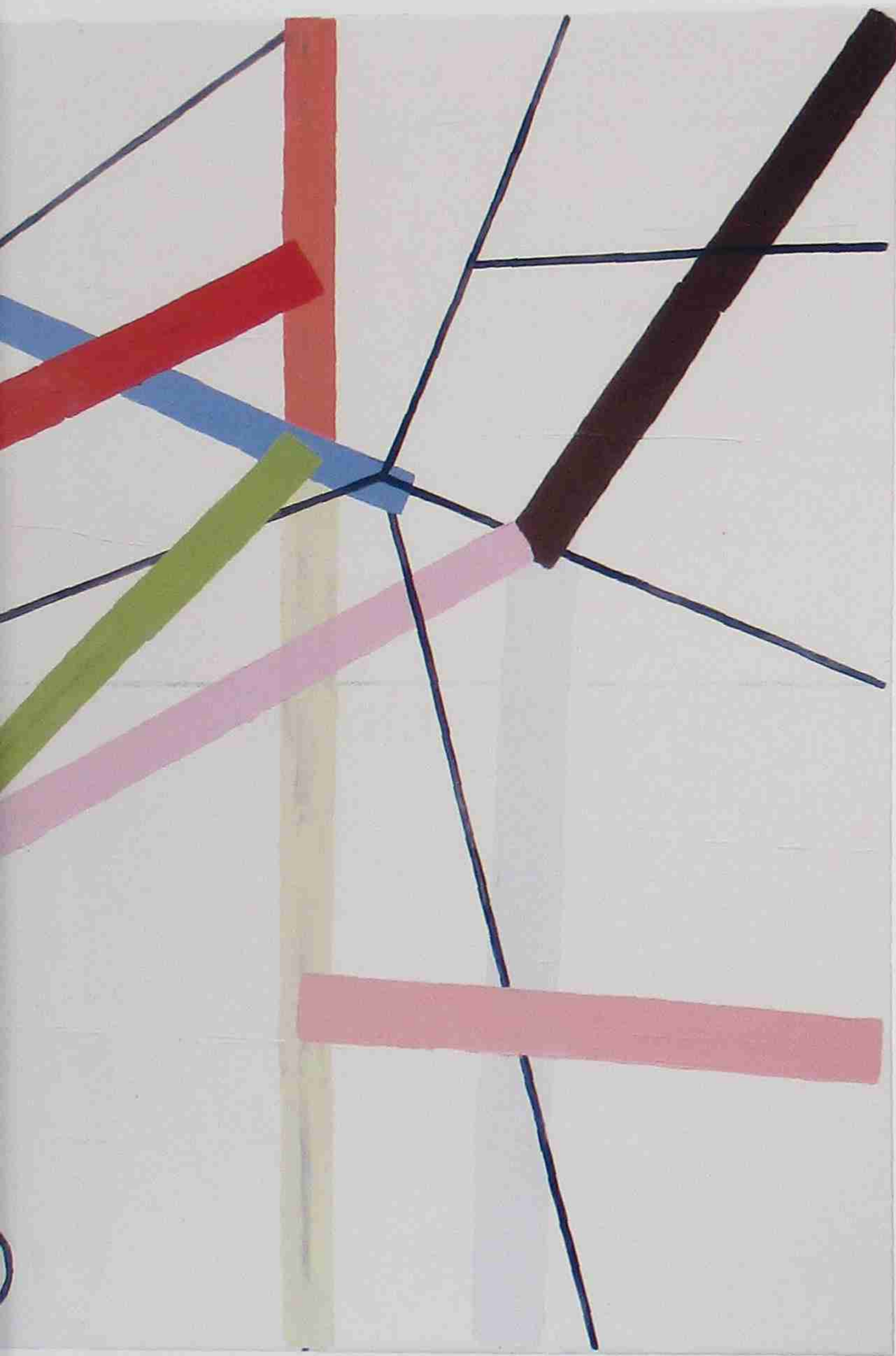


Kasvotusten, 2010, öljy kankaalle, 50 x 80 cm, 40 x 40 cm, 40 x 40 cm, 50 x 40 cm.





Verkko, 2010, öljy kankaalle, 160 x 250 cm.



Maalauksen muoto-oppia

Nimittäessäni maalauksiani oudoiksi, uusiksi, tuntemattomiksi muodoiksi luonnehdin niitä jopa käsittämättömiksi. Maalaaminen on silloin oikeastaan sekä tietoisesta maalaamisen hallintaa että tiedostetun torjumista. Tietoisella tarkoitan tässä nyt erityisesti oppia siitä, miten kuvat rakennetaan, ja tuntemustani ja tietoaani olemassa olevista kuvallisista konventioista. Ymmärtääkseni tätä tekemisen käsittämättömyyttä puolta käytän apuna formaalista kuvan tulkinnan tapaa. Formaalin lähestymistapa operoi kuvan pinnan, sommittelun ja niin sanottujen kuvallisten perusmuuttujien parissa.²⁷ Näin tuntematon muoto tulee tavallaan käsiteltäväksi ja käsittämättömän käsittely tapahtuu näkyvän alueella, maalauksen pinnassa.

FORMAALISESTA MAALAUKSESTA

Maalaamisen formaalin tulkinta liittyy läheisesti abstraktin maalaustaiteen historiaan ja formalistiseen taidekäsitykseen. Formaalin kuvanlukutapa, joka syntyi jo ennen modernismia, ei kuitenkaan tarkoita samaa kuin formalismi.²⁸ Formalismiin tai sen variaatioihin liittyy ajatuksia, joissa teoksen muoto esimerkiksi asetetaan sisältöä tärkeämmäksi. Kuvan muoto-oppi, johon nyt viitataan, liittyy muun muassa bauhauslaisen perinteen käsityksiin kuvallisista perusmuuttujista ja sommittelun säännöistä. Oma formaalin kuva-analyysini pohjaa esimerkiksi Unto Pusan (1913–1973) muoto-oppiin.²⁹



Unto Pusa, Abstrakti sommitelma, 1951.

ABSTRAKTIN MAALAUKSEN MUOTO-OPPI

Formaalinen maalauksen lukutapa on vain yksi ja varsin tyypistävää lähestymistapa abstraktiin maalaukseen. Olen kokenut esimerkiksi pusalaisen muoto-opin jopa hyödyttömäksi omien niin sanottujen abstraktien kuva-aiheitteni suhteen. Ylipääntään formaalinen analyysi, jossa käytetään apuna geometrisia muotoja tai käsitteitä ei ole kovin hedelmällinen työkalu abstraktissa maalaustaiteessa, jossa vastaavat geometriset muodot ovat myös teoksen kuvallisia aiheita. Vaikuttaa ennemminkin siltä, että esimerkiksi abstrakti konstruktivinen maalaustaide on juuri geometrisia muotoja käyttävän formaalisin kuva-analyysin tulos.

Oma kiinnostukseni abstraktin maalauksen perinteeseen ei myöskään lähtökohteisesti perustu formaaliseen tapaan ajatella. En tunnista maalausta – omaani tai muiden – kiinnostavaksi pelkästään sen sommittelun takia. Pikemminkin ajattelen, että mielenkiintoinen teos tuntuu säilyttävän kiinnostavuutensa siitä huolimatta, että se paljastaa oman rakenteensa. Abstraktissa taiteessa, kuten esimerkiksi Bauhausin perinteeseen liittyvällä taiteilijalla Josef Albersilla (1888–1976), muoto-opin ja taiteellisen työskentelyn suhde oli läpinäkyvää, tai ne olivat helpostikin liitettävissä toisiinsa, mutta niiden suhde oli elävä ja tuotti kiinnostavaa taidetta.

Itselleni tärkeitä esimerkkejä ovat vaikkapa Sean Scullyn maalaukset, joissa modernismin abstraktin maalaustaiteen perinnettä on jatkettu oikeastaan perin traditionaalisin keinoin. Kuitenkin Scully on teoksillaan onnistunut tuomaan omanlaisensa henkilökohtaisen näkökulman geometrisen abstraktin maalaustaiteen perinteeseen. Formaalisesti, maalauksen kuvallisia suhteita analysoimalla, en kuitenkaan pysty tätä vaikutelmaa tarkemmin hänenkään maalauksistaan paikan-tamaan: sille ei löydy sääntöä. Silti maalausten formaalisuus ja samojen tunnistettavien kuvallisten keinojen toistaminen vaikuttavat olevan yksi olennainen avain teoksiin. Scullyn tapauksessa esimerkiksi maalauksen kuvallisten teemojen niukuus mahdollistaa keskittymisen pieniin variaatioihin teosten välillä.

JÄRKEVÄ JÄRJESTYS

Puhuessani maalausten rakenteesta ja muodosta nimitän itseäni maalariksi. Yhtä hyvin voisin sanoa olevani piirtäjä, joka maalaa. Tämä on tuttu kysymys kollegoiden kesken: oletko enemmän piirtäjä vai maalari? Niin kuin nämä kaksi voitaisiin erottaa toisistaan tai sanoa, että niillä olisi jotakin perustavaa eroa. Eroa,

joka jollakin tavalla liittyisi tekijän identiteettiin, olemiseen tai ajatteluun. Erottelu maalaamisen ja piirtämisen välillä on oikeastaan jo maalauksen rakenteen analyysia. Malauksen oppikirjoja selaamalla olen huomannut, miten maalauksen runko on piirustuksessa ja hyvä piirustus on jo puoli maalausta. Ainakin maalaus – useimmiten – sommitellaan ja järjestellään aluksi piirtämällä.

Piirustus on aina myös sommittelua: jokainen yksittäinen viiva täytyy sommitella tai oikeastaan keksiä tilaan erikseen. Viivalle tulee löytää oma paikkansa ja luonteensa ja kontrasti suhteessa taustaan tai muihin jo tehtyihin ja myös tuleviin viivoihin. Suhteessa väriin tai värittämiseen piirtäminen tai viivan keksiminen on tavallaan abstraktimpaa. Väri heti jo muistuttaa jostakin – ei ole keskeneräistä väriä – ja viiva taas saattaa vasta tehdä muotoa.

Perinteisesti maalaus aloitetaan piirustuksella eli sommittelun karkeilla jaoilla. Cennino Cenninin (1370–1440) *Kirja maalaustaiteesta*, kuten moni sen jälkeen, lähtee liikkeelle tästä jaosta, joka liittyy luonnollisesti tekniikkaan, käsityötaitoon ja järkevään käytännölliseen järjestykseen.³⁰ Leon Battista Alberti (1404–1472) puolestaan aloittaa *Maalaustaiteesta*-kirjassaan muodon etsimisen geometrian opeilla.³¹ Alberti korosti, että kuvantekijän tuli hallita matematiikkaa. Esimerkiksi käy myös Piero Della Francesca (1416/1417–1492), joka loi perspektiiviopille matemaattisen perustan ja olikin aikakautensa tärkein matemaatikko.³² Albertin kirjassa esineet sommitellaan tilaan myöhemmin kehiteltyä keskeisperspektiivioppia vastaavan tai ennakoivan näköpyramidin avulla. Geometrian ja käyttämänsä perspektiivikaavion avulla Albertin voi ajatella viittanneen maalauksen jakamattomaan, yleiseen ja ideaaliin perustaan.

Sommittelu ja opit esimerkiksi perspektiivistä ovat apuvälineitä, joilla kuvaan haetaan vaikkapa tasapainoa, jännitteitä tai tunnelmaa. Cenniniin viitaten voidaan sanoa, että perinteisessä maalauksessa piirustus ja sommittelu ovat rakennetta, jota ei valmiissa työssä edes huomaa, tai ainakaan siihen ei pitäisi kiinnittää huomiota. Maalausprosessin myötä ne jäävät pinnan tai värien alle – ja väreille jää aistillisempi, näkyvämpi tehtävä. Piirtämällä rajataan muotoa, joka värittämällä taas täytetään, ja samalla väri piilottaa ääriiviivan, piirustuksen. Se, mikä maalausta aloitettaessa on ensiksi piirtämällä löydetty ja haluttu nostaa esille taustasta, naamioidaan väreillä takaisin illusoriseen tilaan.

VIIIVA EROTELLAAN VÄRISTÄ

Olen rajannut tutkimusaiheeni niin, että käsittelen väriin ja värioppeihin liittyviä kysymyksiä hyvin lyhyesti. Useimmissa töissäni värien käyttö on alisteista piirtämiselle. Piirustus vie teosta eteenpäin. Maalauksissani värit voidaan helposti erotella toisistaan. Niillä on oma luonteensa, tai arkisemmin ilmaistuna niillä on nimensä, kuten punainen, vihreä, musta, valkoinen, pinkki, oranssi, sininen, lila ja niin edelleen.³³ Näinhän maalaamisen oppaat järjestellään: muotoon ja sommiteluun liittyvät opit erotetaan väriopeista. Tämä jako korostui modernismin formaalisia puolia painottavassa tavassa nähdä maalaus: väri ja viiva rinnastetaan toisiinsa itsenäisinä elementteinä. Myös Pusan kehittelemässä muoto-opissa piirustus erotetaan väristä. Siinä puhutaan värikontrasteista, ja viiva luetaan esimerkiksi geometriasta tutun luokittelun mukaisesti samaan joukkoon pisteen ja pinnan kanssa.³⁴

Nämä kaksi aihealuetta, piirtäminen ja värit maalauksessa, nähdään luonteeltaan myös erilaisina. Piirtäminen, esimerkiksi ääriiviivalla hahmotettu kuva, lähtee aina uuden viivan löytämisestä: valittu viiva keksitään piirtäessä aina uudestaan uutena omana muotonaan. Viivan käytössä on siten aina subjektiivista valintaa, joka näkyy paperin pinnalla erilaisina reitteinä. Niinpä piirtämistä voidaan ajatella rationaalisena ja ajattelun alueella tapahtuvana, kun taas värin nähdään kuuluvan aistien alueelle. Yksinkertaistaen ilmaistuna piirretty viiva keksitään muotona ja väri taas aistitaan tai muistetaan jonakin. Väri on jo itsessään jotakin annettua: väri on aina jonkin värinen, sille annetaan nimi.³⁵

Varhaismodernistiset maalarit, kuten esimerkiksi Vincent van Goghin (1853–1890), alkoivat tutkia välineen omia tekemisen tapoja vastareaktiona muun muassa valokuvauksen myötä syntyneille uusille kuvaamisen keinoille.³⁶ Johannes Ittenin (1888–1967) väriopin ensimmäisessä värikontrastissa erotetaan värisävyt sinällään, *an sich*: väri on jo itsessään jotakin.³⁷ Wassily Kandinsky vei ajatuksen vielä pidemmälle. Hän kuvaili värien henkisiä ominaisuuksia, ja kirjoittaa ja piirtää, millaisia vaikutelmia kullakin värillä itsessään on.³⁸ Kandinskyllä väri on ikään kuin jo itsessään täsmällinen kuvaus jostakin henkisestä tilasta. Maalarin kannalta mielenkiintoista on se, että emme kuitenkaan pysty antamaan nimiä kuin pienelle joukolle sävyjä. Jo värien selittäminen tai niiden erottaminen nimeämällä kääntyy siten nopeasti sanataiteen puolelle.

”Värit vastaan viiva” on eräs taidehistorian vuosisatoja kestäneistä debateista. Sven-Olov Wallenstein on käsitellyt tätä formaalista kiistaa ja tuo esille, kuinka 1800-luvun lopulla siinä asettuivat vastakkain ”klassismi” ja ”romantiikka”. Suun-

tauksia edustavia taiteilijoita olivat esimerkiksi klassismin puolelta Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867) ja romantiikan puolestaan Eugène Delacroix (1798–1830). Wallenstein jäljittää klassismin ja romantiikan vielä varhaisempiakin juuria aina renessanssiin asti.³⁹ Esimerkiksi Vasarin ajatukset piirtämisen, *disegnon*, luonteesta on liitetty tähän keskusteluun värit vastaan piirustus. Vasarin mukaan *disegnon* avulla sisäinen mielikuva ja idea käännetään ensin ulkoiseksi muodoksi, ääriverkenteeksi. Tämä on pohjana kaikissa hänen luettelemissaan taiteenlajeissa – maalauksessa, kuvanveistossa ja arkkitehtuurissa. Vasarin firenzeläisen rationalismin vastakohtana on nähty venetsialainen ”tizianlainen” värin korostaminen. Lodovico Dolcen (1508–1568) tekstin Aretino (1557) mukaan värit heijastavat taiteilijan luonnetta psykologisesti, ja siveltimenjälki esittää meille taiteilijan nerokkuuden. Wallensteinin tulkinnan mukaan väri on Dolcelle *disegnon* rationaalisen rakenteen vastakohta: värin kautta taiteilija antautuu, ja luonnon jäljitteleminen on pikemminkin samastumista sen omiin prosesseihin kuin ulkoista kuvaamista.⁴⁰ Myöhemmin 1600-luvulla Roger de Pilesin (1635–1709) johdolla syntyi ”kiista kolorismista”, jossa vastakkaisina ryhminä olivat ”poussinistit” ja ”rubenistit”. Myös Immanuel Kantin (1724–1804) *Arvostelukyvyn kritiikissä* (1790) käsitellään aihetta, ja siinä kauneus sisältyy muotoon ja väri on irrationaalinen ärsyke suhteessa siihen.⁴¹

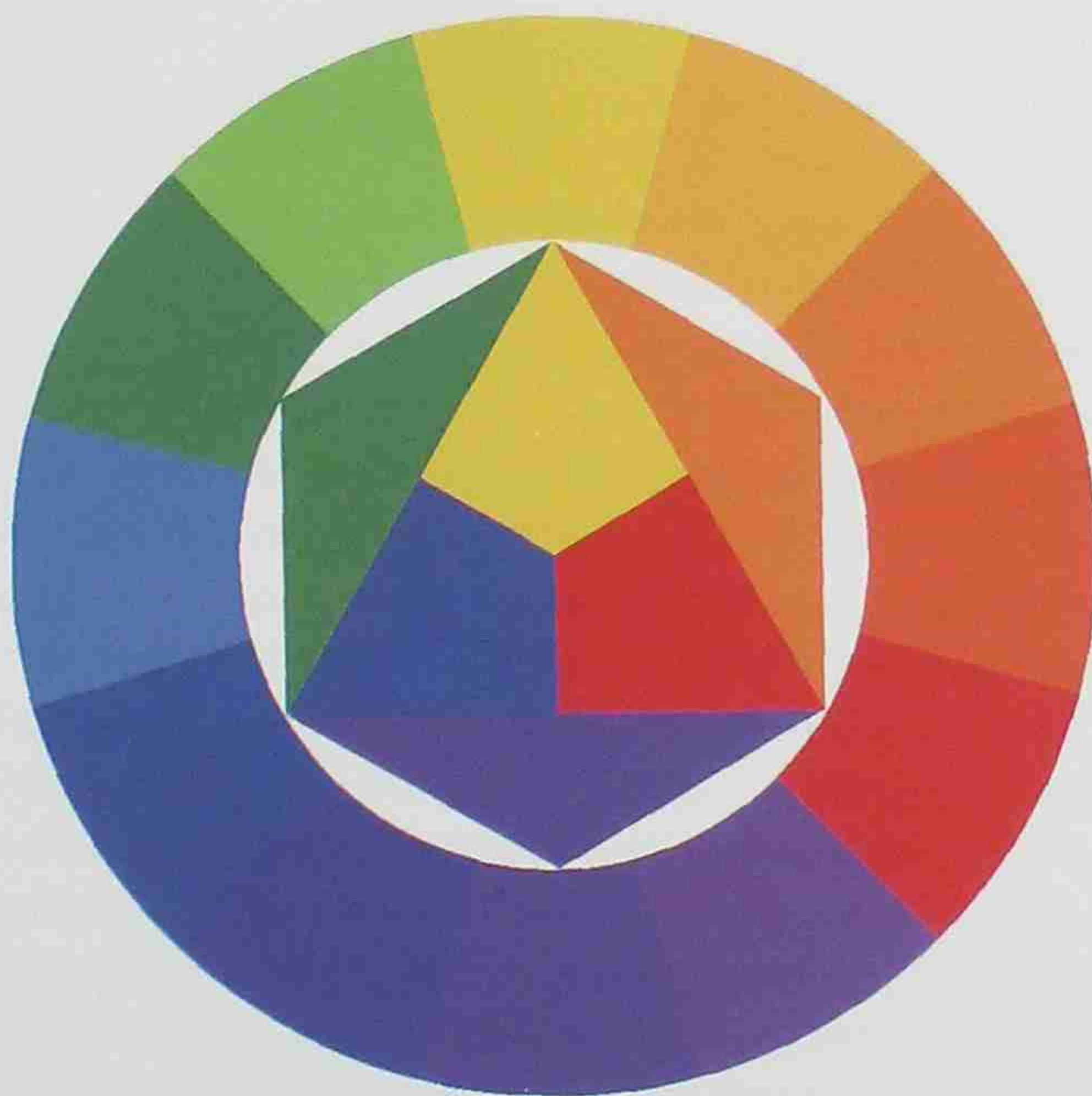
VÄRI- JA SOMMITTELUOPPIA

Värioppien loogisuutta on ehkä helpompi ymmärtää kuin sommitteluoppeja. Erottelemmehan värejä joka tapauksessa ja panemme niitä koko ajan mielekkäiseen järjestykseen. Tietynlainen värierottelu kuuluu jo lajiolemukseemme: punaiset marjat erotetaan vihreistä lehdistä. Värien aistillisuus, niiden näkeminen on itsestään selvää.⁴² Maalatessa värilläkin voi tietysti piirtää, ja kaikilla näkyvillä viivoilla, kuten millä tahansa materiaalilla, on aina oma värinsä.

Sommittelu- ja värioppeja syntyy ja tutkitaan luonnollisesti myös luonnontieteissä, ja nämä ”tieteelliset” opit voidaan erottaa subjektiivisista, taiteilijoiden itsensä kehittämistä opeista, kuten esimerkiksi Wassily Kandinskyn teorioista. Taiteilijoiden opit ovat useimmiten myös lähellä heidän omaa taiteellista tuotantoaan, kuten esimerkiksi Josef Albersin kehittämä, ehkä modernin taiteen kuuluisin oppi, oppi värien vuorovaikutuksesta (*Interaction of Colour* 1963, suomeksi *Värien vuorovaikutus* 1978). Albersin *Kunnianosoitus neliölle* -sarja muistuttaa hänen väriopin teoriaansa ja siihen liittyviä värihavainto tehtäviä, joissa ”neutraalit” tai staattiset

muodot antavat värien omalle dynamiikalle tilaa.⁴³ Albersin mukaan väri on taiteen välineistä suhteellisin.⁴⁴ *Värien vuorovaikutus* -kirja ja kurssi korostavat juuri värien edellä mainittua piirrettä: väri on olemassa aina vain suhteessa ympäröiviin väreihin. Esimerkiksi harmaa väri näyttää sinisellä pohjalla oranssimmalta ja oranssilla pohjalla sinisemmältä.⁴⁵

Albersin käyttämä värikolmio on jaettu kolmen päävärin, punaisen, keltaisen ja sinisen kesken, mikä on edelleen hyvin yleinen käytäntö luokitella sävyjä.⁴⁶ Tämä järjestys löytyy myös tutusta Johannes Ittenin väriympyrästä, josta on helppo löytää vastavärit tai jakaa ympyrä sinisen ja keltaisen avulla kylmiin ja lämpimiin sävyihin.⁴⁷ Sopimus, jonka mukaan sinisemmät sävyt ovat kylmiä ja keltaisemmat lämpimiä, voi sinänsä olla käyttökelpoinen tapa luokitella sävyjä väriympyrässä ja maalauksessa, vaikka lämpötilojen tulkinta tällä tavoin on hyvin subjektiivista ja useimmiten enemmän opittua kuin kokemukseen perustuvaa.



Ittenin väriympyrä.

Värioppien tapaan myös sommitteluopit perustuvat tuttuihin, arkipäiväisiin ja luonnollisiin havaintoihin. Niinpä sellaiset termit kuin tasapaino ja harmonia ovat usein itsestään selviä käsitteitä. Haluamme luonnostaan järjestellä ja luokitella asioita, tavaroita ja käsitteitä. Sommitteluoppien geometrisia kuva-aiheita käyttävät esimerkit on arkikokemustemme perusteella helppo sisäistää: kolmio asetettuna seisomaan kärki kohti maata näyttää epätasapainoisemmalta kuin kylki vasten maata seisova kolmio. Kun piirretään ihminen seisomassa, sommittelussa käytetään apuna muun muassa painopistettä. Jos ihminen näyttää pysyvän pystyssä, hän on tasapainossa.⁴⁸ Toisaalta painopisteen sijoittuessa hahmon ulkopuolelle saadaan aikaiseksi esimerkiksi liikkeen vaikutelmaa.

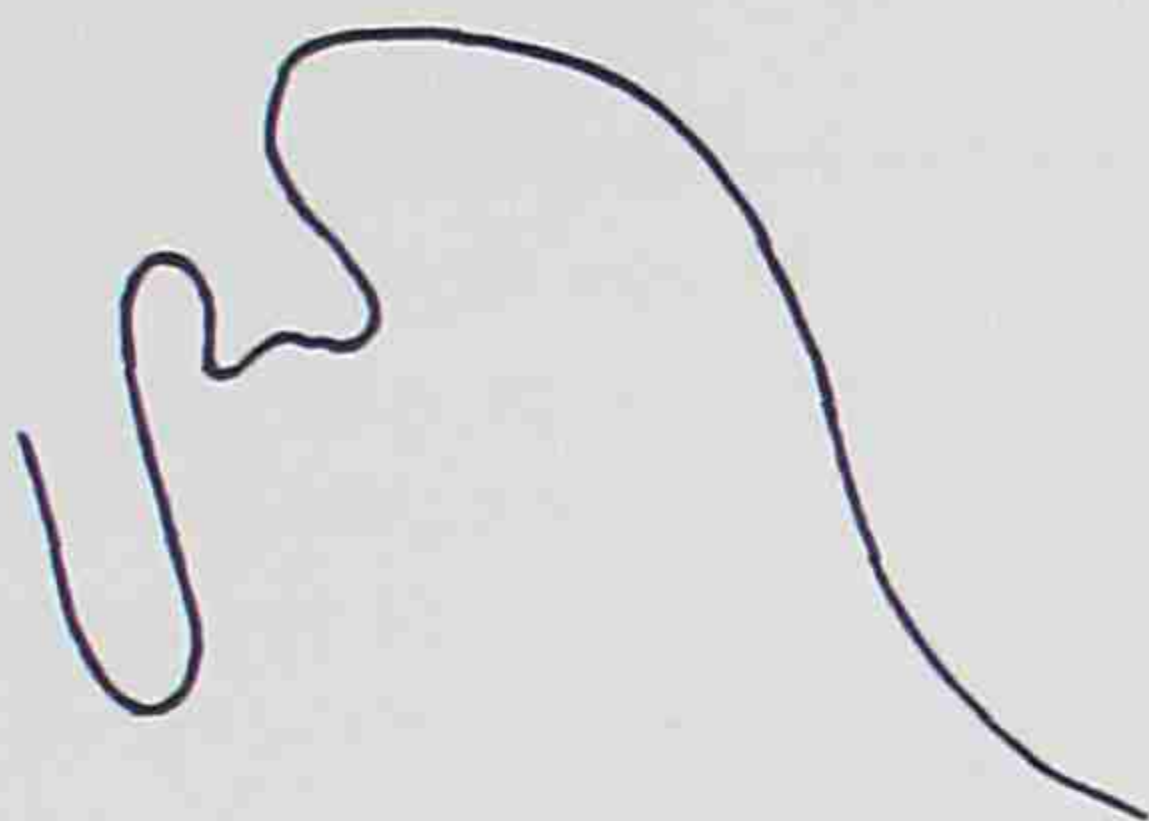
Kaksi kolmiota tasaisella alustalla. Vasemmanpuoleinen kolmio vaikuttaa pysyvän paremmin pystyssä.



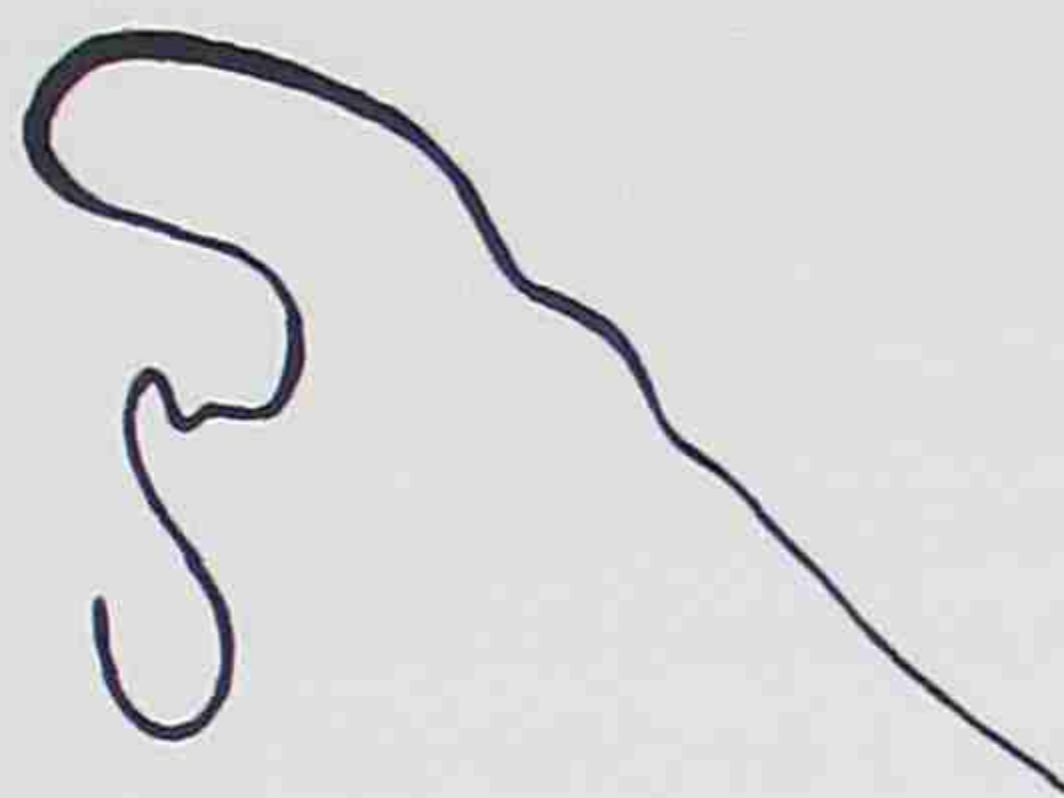
VIIVAN MUOTO-OPPI

Mutta entä piirustus, jonka tehtävänä on muodon etsiminen ja siten esimerkiksi värin paikan rajaaminen? Mitä on oppi piirtämisestä tai tarkemmin viivan muoto-oppi? Mitkä voisivat olla piirustuksessa ja sommitteluopeissa vastaavat luokat, järjestykset ja vastakohta-asetelmat kuin mitä väriopeista löytyy?

Joitakin luokituksia voi toki tehdä, ja niitä löytyy myös sommitteluoppikirjoista. Piirretyllä viivalla on paksuus, ja sen muoto voi olla geometrisen täsmällinen tai suttuisen epätarkka. Viivoja luokitellaan myös esimerkiksi aaltomaisiksi, sahalaitaisiksi, suoriksi tai kaartuviksi.⁴⁹ Viivaa voi myös käyttää painamalla lujaa tai hennosti. Mitkään tämäntyyppiset määreet eivät ole kovinkaan täsmällisiä, jos niitä vertaa värioppien tapaan erotella esimerkiksi päävärit väliväreistä. Eri piirustustekniikoissa kiinnitetään myös huomiota viivaan kussakin omalla tavallaan, ja tietyissä tekniikoissa viivan luonne määritellään hyvinkin täsmällisesti. Esimerkiksi perinteisessä kiinalaisessa tussimaalauksessa yksittäisten kasvien osat piirretään erilaisilla viivan jäljillä ja sivellinotteilla.



Kuva 13.



Kuva 14.

Vapaa viiva Unto Pusan muoto-opista.

Esimerkki perustuu Kandinskyn piirustukselle *Ligne courbe librement ondulée* ("Kaareva viiva aaltoilee vapaasti") hänen kirjastaan *Punkt und Linie zu Fläche* (1926).⁵⁰

Unto Pusan muoto-opin mukaan vapaalle viivalle, sen omalle muodolle, on annettu erilaisia luonteita vastaavasti kuin väriopeissa.⁵¹ Pusa esittää, että vapaata piirrettyä viivaa voi tulkita esimerkiksi suunnan ja paksuuden mukaan. Geometriassa piste määrittää paikkaa, ja kahden pisteen välille voidaan piirtää viiva. Toisin sanoen viivalla mitataan etäisyyttä. Pusa tulkitsee piirrettyä viivaa liikkuvan pisteen polkuna ja tanssimaisena esityksenä.⁵² Kahden pisteen välille mahtuu siten myös aikaa. Tämän tyyppinen luokittelu muistuttaa kuitenkin mielestäni aika lailla grafologiaa ja on hyvin sopimuksenvaraista.⁵³ Pusa ei tarkastele viivaa ekspressiivisenä jälkenä, käsialana tai tekijän itseilmaisuna, vaan luokittelee viivoja erilaisina itsenäisinä muotoina, joilla on itsellään yhteiset ja universaalit merkitykset. Viivan oppiin on siis pyritty sisällyttämään vastaavanlaista luokittelua kuin väriopeissa totutusti käytetään.

Tämän tyyppisessä muoto-opissa viivoiksi luokitellaan myös kuvallisia elementtejä tai vaikutelmia, jotka eivät ole näkyviä viivoja. Tällaisia ovat muun muassa asioiden väliset rajat tai liikkeen vaikutelma kuvapinnalla. Kuvapinnalla liikettä luetaan vaikka diagonaalisesti, laskevasti, oikealta, vasemmalta ja niin edelleen. Kyse on silloin sommittelusta, näkymättömästä rakenteesta tai viivan suunnasta, jota ei ole piirretty näkyviin, mutta joka sommittelua analysoitaessa voidaan saada esiin.

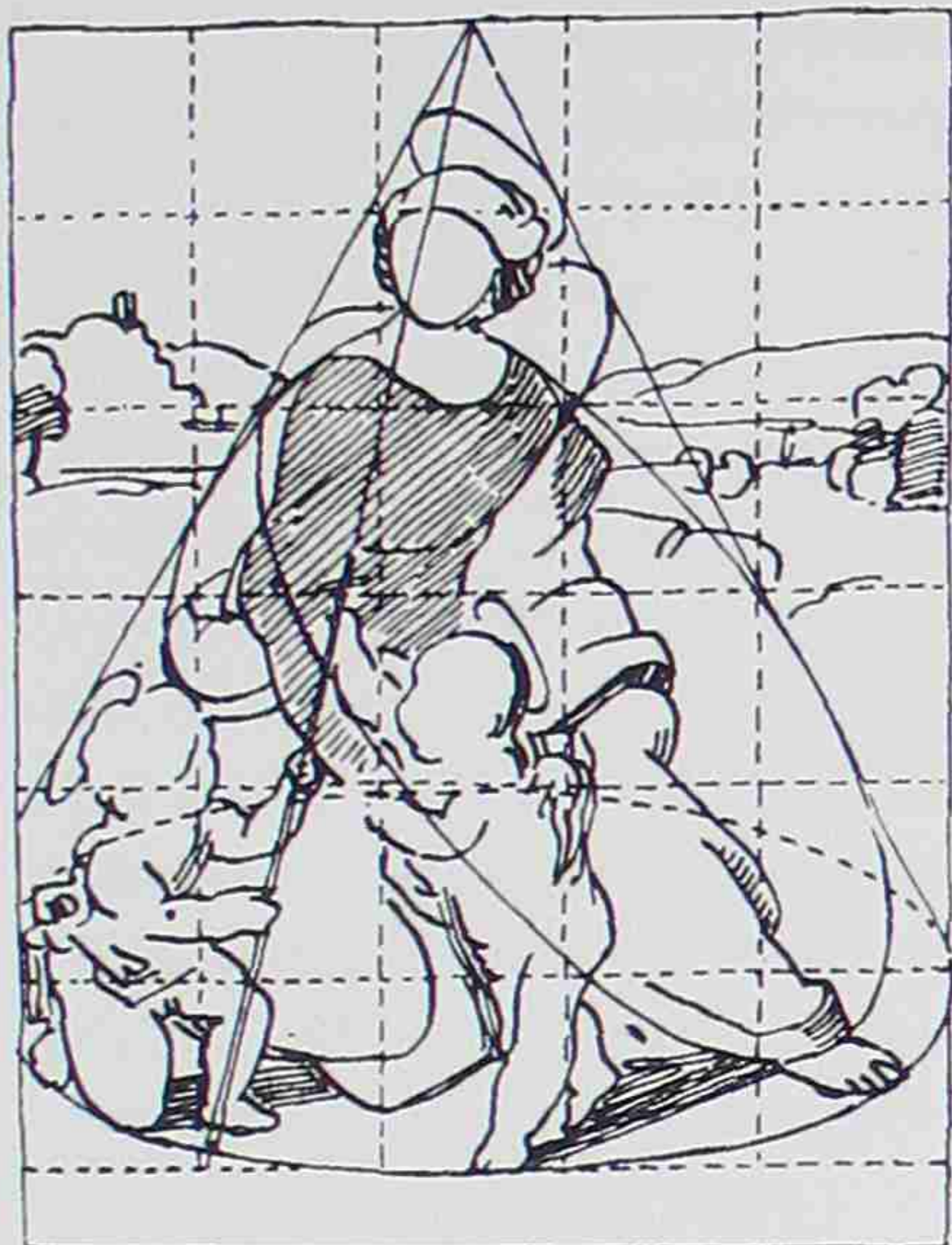
KUVIEN VOIMAKENTÄT

Pusan oppikirja seuraa paikoitellen Wassily Kandinskyn jälkiä, ja tämän Pusa myös tuo itse esipuheessaan esille.⁵⁴ Sekä Kandinsky että Pusa jakavat kuvan osa-alueet erityyppisiin voima-alueisiin ja nimittävät kuvallisia perusmuuttujia esimerkiksi pisteeksi, pinnaksi ja viivaksi.⁵⁵ Voimakenttä jaottelun mukaan esimerkiksi pystysuorat viivat tai liikkeen vaikutelmat ja suunnat kuvapinnalla ovat aktiivisia ja siten lämpimiä, ja vaakasuorat vastaavasti passiivisia ja kylmiä. Tämäntapaisissa määritelmissä viivan muoto-oppi tuntuu seuraavaan värioppien tapaa luokitella sävyjä.

Viivan liikkeen suunnat eri kuvakenttien välillä ovat syntaktisen kuva-analyysin viivan teoriassa olennaisia. Diagonaalinen liike, joka voidaan piirtää diagonaalise-
na viivana, koetaan eri tavalla riippuen siitä, meneekö liike vasemmasta alakulmas-
ta oikeaan yläkulmaan vai toisin päin.⁵⁶ Länsimaiseen kirjoitustyyliin tottuneina
luemme liikettä eteenpäin helpommin vasemmalta oikealle lukusuunnan mukai-
sesti. Niinpä kohoamme diagonaalia vasemmalta alhaalta ylös oikealle ja vasem-
malta ylhäältä tuleamme sitä puolestaan helpommin alaspäin. Tällaista voimakasta,
erityisesti diagonaalista liikettä löytyy esimerkiksi barokin ajan maalaustaiteesta.
Myös Italian futuristeille diagonaalin käyttö oli tyypillistä: koko maailma perustui
jännitteille, liikkeelle, jota maalaukset heijastelivat.⁵⁷

Toinen merkittävä jako liittyy horisonttiin: kuvapinnan keskiviivan yläpuolella
olevat asiat koemme kevyiksi ja sen alapuolelle jäävät raskaiksi. Tämä jako vastaa
kokemustamme maisemasta tai taivaasta ja maasta. Näillä keinoilla, eli tulkitse-
malla liikettä ja jännitettä eri kuvakenttien välillä, päästäänkin yhä monimutkai-
sempiin ja psykologisempiin tulkintoihin. Tietyt suunnat kuvapinnalla liitetään
toivon ja rohkeuden kaltaisiin käsitteisiin. Näitä hämmentäviä määreitä esiintyi
esimerkiksi Pusalla tai Kandinskylla, mutta niihin törmää aika ajoin edelleen kes-
kusteluissa taiteilijoiden kanssa tai sommitteluoppaissa, joissa psykologiset tai
henkiset käsitteet on arkipäiväistetty sanoiksi raskas, kevyt ja niin edelleen.

Kuvakenttien välisen liikkeen, oli se sitten näkyvää viivaa tai näkymätöntä pin-
nanalaista kuvakenttien suhteille perustuvaa sommittelua, voi ainakin helposti op-
pia. Kuvissa voi siten nähdä raskasta nousua tai helpottavaa laskua. Kirjoituksen
ja matemaattisten kaavioitten lukutapojen suunnat sisäistettyämme miellämme
vasemmalle menevän liikkeen negatiivisiksi ja oikealle menevät positiivisiksi.



Vilhelm Washerin tekemä sommitte-
luanalyysi Rafaelin maalauksesta *Madon-
na nurmikolla* Onni Ojan kirjasta *Piirtämisen
taito* 1978.

Kaavioilla Oja havainnollistaa, kuinka
sommittelua ovat ohjanneet pinnanalai-
set geometriset kuviot ja suuntaviivat. Tä-
mäntyyppisessä kuvallisessa analyysissä
puhutaan näkyvistä viivoista silloin, kun
ne konkreettisesti voidaan havaita erilai-
sina piirrettyinä tai maalattuina viivoina.
Toisaalta puhutaan näkymättömistä vii-
voista, jotka esimerkiksi jatkavat liikkeen,
eleen tai katseen suuntaa. Tässä esimer-
kissä keskushenkilön katseen suunta seu-
raa vasemman hahmon liikettä. Muita
näkymättömiä rakenteita voivat olla esi-
merkiksi sommittelussa apuna käytetyt
geometriset kaaviot tai perspektiivin luo-
misessa käytetyt apuviivat ja pisteet, ku-
ten paino-, keski- ja pakopisteet.

Koska olemme sisäistäneet joukon kuvallisia konventioita, tämäntyyppinen tul-
kinta tai kuvan psykologisointi toimii varmasti jossain määrin dramaturgiaan vai-
kuttavana apuvälineenä, ainakin figuratiivisissa maalauksissa. Hyvä esimerkki ku-
vapinnan liikkeen suunnasta on Théodore Géricault'n (1791–1824) maalaus *Medusan
lautta* (1819). Jos maalauksen kääntää peilikuvaksi, siinä esitetty toivo ja mahdolli-
nen pelastus muuttuukin epätoivoksi: purjeeseen osuva eteenpäin puhaltava tuuli
kääntyy peilikuvassa vastaan iskevän myrskyn voitoksi. Graafisessa suunnittelussa,
esimerkiksi lehtien taitossa ja mainoksissa, tällaiseen lukijan katseen ohjaamiseen
törmää tämän tästä.



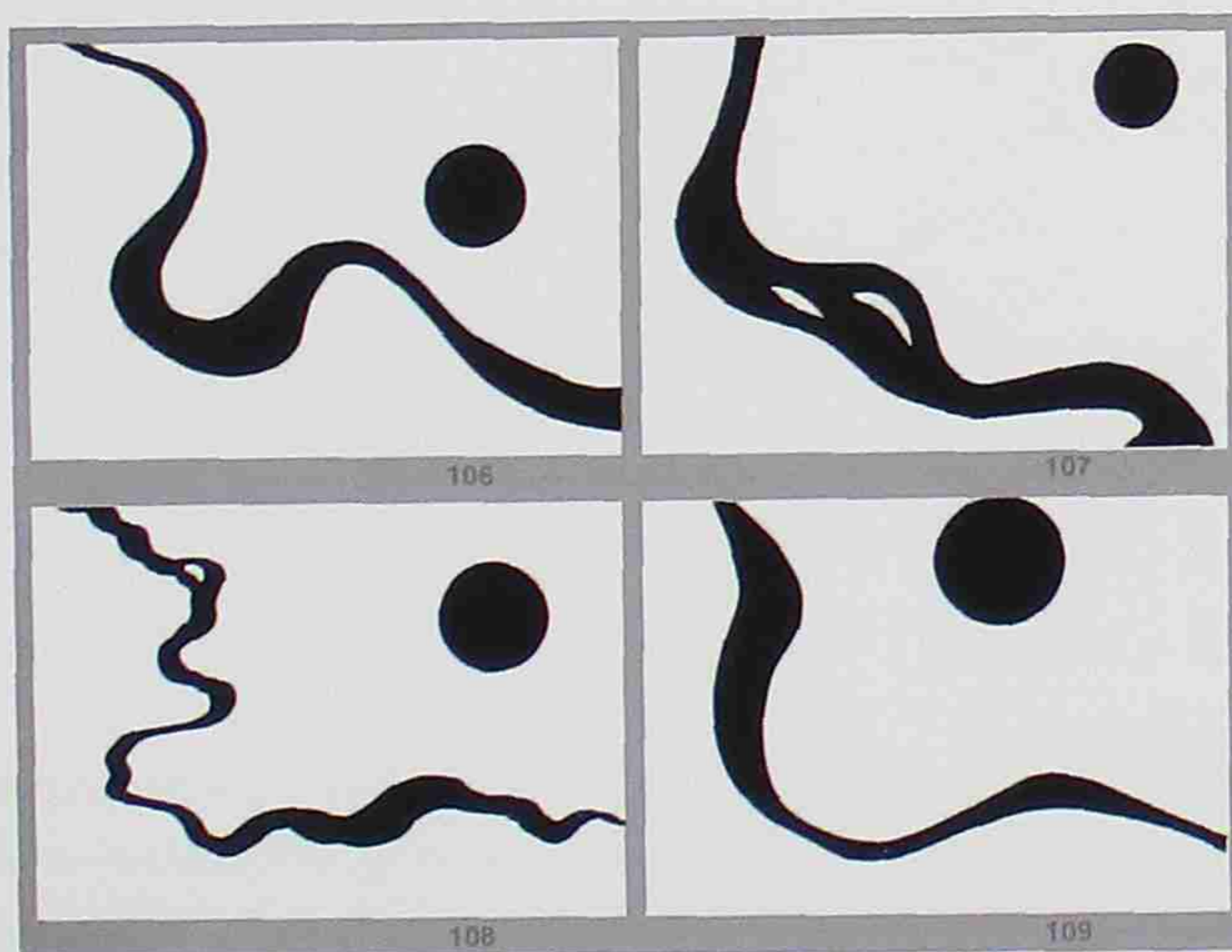
Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Medusan lautta), 1819.



Sama maalaus peilikuvana. Ylemmän kuvan sommittelun diagonaalinen nousu kohti käden lippua vie lauttaa eteenpäin. Alemmassa sama kipuaminen vastakkaiseen suuntaan on jo katsojalle raskaampaa, ja lautta tuntuu pysähtyvän paikalleen. Tuulen suunnan muutos purjeessa vaikuttaa myös maalauksen tunnelmaan.

Abstraktissa, esimerkiksi konstruktiivisessa maalauksessa teoksen illusorista lukutapaa sekoitetaan tai teokset leikittelevät tutuilla sommittelukonventioilla. Teoksissa figuuri ja tausta yhdistyvät tai sekoittuvat niin, että ne voivat vaihtaa paikkaa keskenään: ensin tyhjäksi tilaksi tai taustaksi mielletty kohta kuvapinnalla voi näyttäytyä myös kiinteänä kappaleena irrallaan taustasta ja päinvastoin. Maalaus ei enää kuvaa jotakin tiettyä kohdetta tai muotoa vaan muuttuu itse kohteeksi, muodoksi ja pinnaksi. Tällaisten maalausten kohdalla voi ajatella, että teoksen aihe on sama kuin sen rakenne: sommittelu viittaa vain itseensä ja omiin keinoihinsa eikä siis kuvapinnan alaiseen näkymättömään. Toisaalta abstraktin geometrisen maalauksen tapauksessa herääkin kysymys, kiinnittämekö huomiota itse geometrisiin kuvioihin vai niihin suhteisiin, joita kuviot tuovat esille? Ovatko ne liöt toisin sanoen maalauksen aihe vai pelkkä väline, jolla abstrakti tai näkymätön tuodaan esiin?⁵⁸

Teokset, jotka esittävät omaa rakennettaan aiheenaan – pistettä, pintaa ja viivaa – muuttavat käsitystämme rakenteesta. Sommitelmaa ei niistä tarvitse etsiä, kun se kerran on jo maalattu näkyviin. Jos teoksen rakenne ja sommittelu on kaikki mitä teos esittää, tällaisia töitä on hyödytöntä ajatella tai tutkia rakenteellisesti. Sommitteluoppien tarjoamat työkalut eivät siten paljasta teoksista juuri mitään uutta eivätkä helpota niiden maailmaan astumista. Pikemminkin puhtaan formalistisessa mielessä tehtyjä sommittelun oppikirjoja, kuten esimerkiksi Seppo Rihlaman (1923–2009) teosta *Rakentavaa sommittelua* (1978), katsellessaan ei voi välttyä ajatuksesta, että aputehtävät, joissa käytetään geometrisia perusmuotoja figuratiivisten maalausten analyysissä, ovat lopulta muuttuneet yhdenmukaisiksi myöhempien taideteosten tai rakennusten kanssa. Tämä ei välttämättä tarkoita, etteivätkö tällä tavoin tuotetut työt olisi ilmaisullisia, luovia, mielenkiintoisia ja hyviä, vaikka tarkasti määritellyn esteettisen ohjeistuksen puitteissa toteutuisivatkin.



Seppo Rihlama, kuva kirjasta *Rakentavaa sommittelua*, 1978.

AIHE KESKELLE KANGASTA

Omissa maalauksissani olen sommitellut lopulliset kuva-aiheet useimmiten maalauspinnan keskelle. Kuva-aiheen sijoittaminen keskelle on ollut itselleni tavallaan sommittelun kiertämistä. Jos sitä verrataan edellä mainittuihin oppeihin kuvien voimakentistä, voidaan sanoa, että kuva-aiheen sijoittaminen keskelle kuvapintaa on neutraali ele ja aiheen suhde kuvapintaansa staattinen. Keskeissommitelmaa myös käytetään paljon. Se on passikuvien sommitelma, luettelomainen tapa järjestää tai arkistoida asioita. Tämän tyyppistä käytäntöä sovellettiin erityisesti käsitetaiteessa, esimerkiksi valokuvan sommittelussa. Sitä esiintyy vaikkapa Bernhard Becherin (1931–2007) ja Hilla Becherin (s. 1934) taiteessa tai Christian Boltanskin (s. 1944) arkistomaisissa valokuvakollaaseissa. Suomessa tätä perinnettä edustavat esimerkiksi Jan Kailan (s. 1957) valokuvat vastasyntyneistä vauvoista tai Silja Rantasen (s. 1955) 1980-luvun arkkitehtuuriaiheita lainaavat maalaukset.

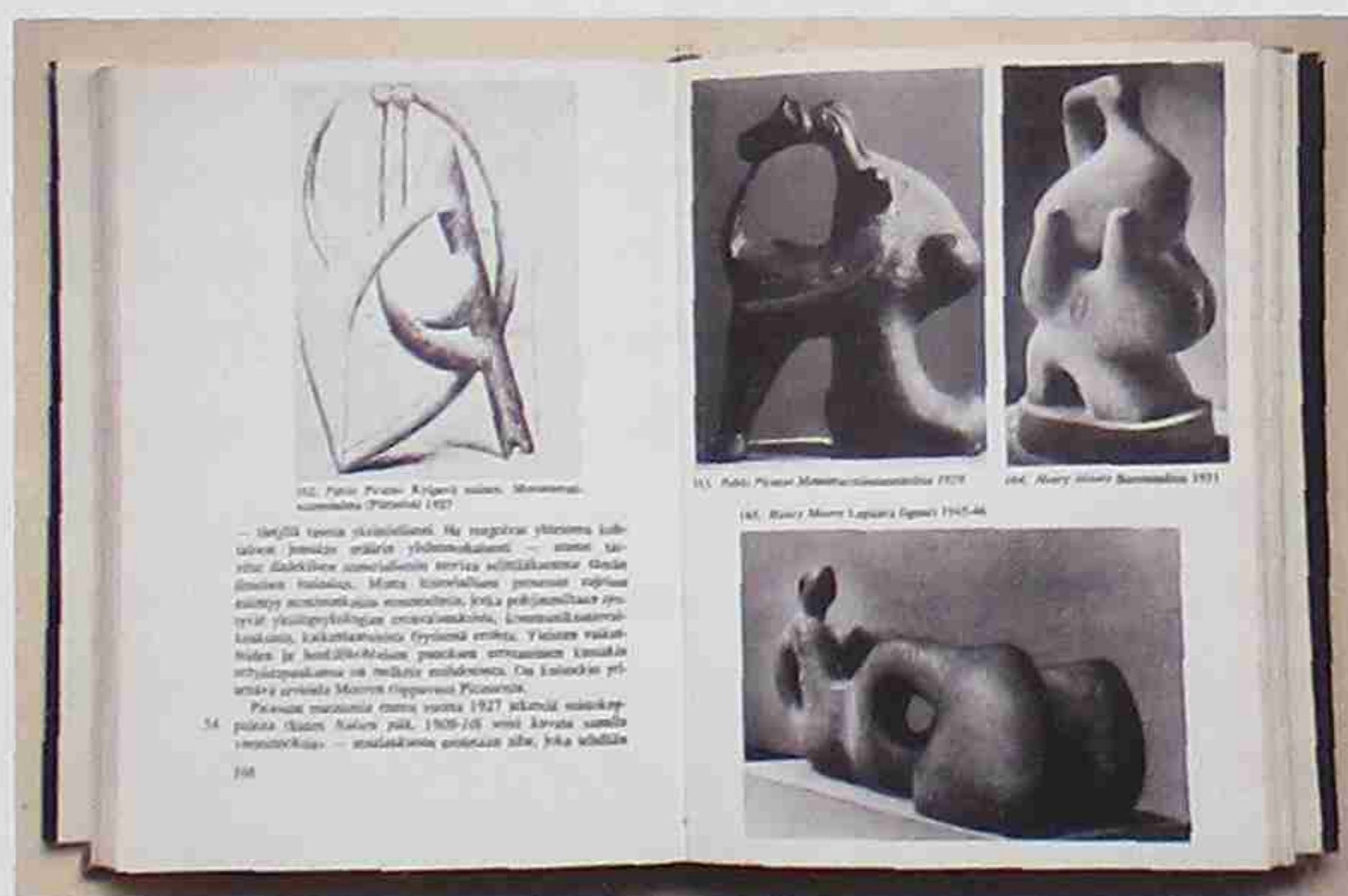


Jan Kaila, Yksityiskohta teoksesta *Vastasyntyneet*, 1998/2000.

Ruudukkomainen ja varsinkin verkkomainen koko kuvapinnan samanarvoisena haltuun ottava neutraali sommittelu oli erityisesti amerikkalaisen sodanjälkeisen minimalismin ja käsitetaiteen keskeisiä ja tunnistettavia kuvallisia keinoja, modernismin ikonografiaa. Yleisesti tämän tyyppisestä sommittelusta käytetään nimitystä *grid* (verkko, taulukko, ruudutus). Rosalind Kraussin mukaan ruudukolla on pyritty saavuttamaan aiheen nollatila, täydellisen visuaalisuuden alkulähtökohta, historiaton rakenne.⁵⁹ Altti Kuusamo kirjoittaa, että ruudukko kuuluu tavalla tai toisella modernismin keskeisimpiin aiheisiin. Konstruktivistisessä traditiossa ruudukon tarkoitus on poistaa figuurin ja taustan vastakohtaisuus.⁶⁰ Verkkomaisella

sommittelulla tehtiin eroa vanhempaan eurooppalaiseen taiteeseen, jossa sommitelulla oltiin haluttu ilmaista rationaalista järjestystä, hierarkiaa tai persoonallista tulkintaa.⁶¹ Tätä eroa kuvaa hyvin esimerkiksi Frank Stellan (s. 1936) toteamus, että vanhempi eurooppalainen moderni taide perustuu vain tasapainon hakemiseen: ”Teet ensin jotakin yhdessä nurkassa ja tasapainotat sen jollakin toisessa nurkassa.”⁶² Stellan tapauksessa sommittelu ei enää perustunut asioiden hierarkkiseen erottamiseen, vaan maalatut kuvalliset aiheet olivat keskenään samanarvoisia. Aiheet levittäytyivät tasaisesti yli kuvapinnan, eikä esimerkiksi aikaisemmin kuvailemillani liikkeen psykologisilla suunnilla ollut enää vastaavaa merkitystä.⁶³

Yksityinen kokoelma -maalaussarjaani edeltävää *Kappaleita*-maalaussarjaa varten olin tutkinut paljon kuvanveistäjien piirustuksia. Lähteenäni oli muun muassa Herbert Readin (1893–1968) *Modernin kuvanveistotaiteen historia*, jonka pienistä suttuisista mustavalkokuvista tein kaikista piirroksen. Valokuvat oli sommiteltu ”arkistoiden” veistokset aina keskelle kuvatilaa. Sukellukseni tällä tavoin piirtäen modernin kuvanveiston historiaan johti pohdintoihin plastisen sommittelun ja paperille piirtämisen kaksiulotteisen sommittelun suhteesta. Kolmiulotteisen kappaleen ja piirustusviivan ”litteän” jäljen tutkiminen oli keino, jolla pystyin välttämään kaksiulotteisen pinnan sommitteluun liittämäni konventioita. Palaan näihin veistospiirustuksiini myöhemmin kappaleessa ”Piirustuksia veistoksista, veistoksia piirustuksista”.



Kuva Herbert Readin kirjasta *Modernin kuvanveistotaiteen historia* (Otava 1965).

Tein kirjan veistosvalokuvista lyijykynäpiirustuksia ja maalauksia, jotka olivat esillä esimerkiksi yksityisnäyttelyssäni *Solidifications* vuonna 1999. Piirustuksilla oli selvä vaikutus myöhempiin *Yksityinen kokoelma* -maalauksiini.

MAALAUS TEKOTAPANSA ESITYKSENÄ

Henri-Georges Clouzot'n (1907–1977) elokuva *Picasso – arvoitus* (1956) on kiehtova teos maalaamisesta.⁶⁴ Elokuvassa seurataan, miten Pablo Picasso (1881–1973) maalaa ja piirtää, ja miten hänen kuva-aiheensa vaihe vaiheelta kehittyvät kankaalla. Yksinkertaisemmissa tussipiirustuksissa katsojalla arvuutetaan, minkälaiseksi kuvioksi teos on paraikaa valmistumassa. Isompien ja huomattavasti pidempään työstettyjen öljyvärimaalauksen tapauksessa katsojalle käy pian selväksi, että tekijä ei itsenkään tiedä, miltä valmistuvan maalauksen tulisi lopulta näyttää – kunnes se sitten loppujen lopuksi valmistuu ja maalaaminen päättyy. Elokuvan dramaturginen jännite perustuu tässä tapauksessa maalauksen tekotavan dramaturgialle. Picasso ei juurikaan selittele tekemiään ratkaisuja. Katsojalle työskentelyn seuraaminen ja tekotavan ymmärtäminen on jopa turhauttavaa: lopulliselle valmiille muodolle, johon maalaus päättyy, ei selvästikään löydy mitään ”järkevää” syytä.

Picasson maalausprosessi on turhauttava, jos sitä vertaa edellä mainittuun Albertin järkevään järjestykseen, jonka mukaisesti maalaus ensin piirretään ja sitten piirustus ikään kuin maalataan pois näkyvistä. Albertin näkökulmasta Picasso maalaa väärin tai ei ainakaan järkevässä järjestyksessä. Picassolla ja kubismissa yleisestikin piirustus asetettiin oikeastaan samanarvoiseksi – tai miksei samanaikaiseksi – värin kanssa. Maalaamalla ei väritetä tehtyä sommitelmaa, vaan muokataan piirtämisen tavoin teoksen lopullista muotoa ja sommittelua alusta loppuun saakka.⁶⁵

Varhaisissa kubistisissa maalauksissaan Picasso vähensi värisävyjen määrää ja korosti siten töiden graafisia elementtejä. Picasson työskentelystä on ainakin helppo nähdä, että hän erotti piirustuksen ja värin toisistaan. Tätä jakoa on vaikea ymmärtää suhteessa näköhavaintoon – emmehän havaitse ääri viivoja katsellessamme asetelmaa pöydällä. Maalauksen tekotavan analyysiksi jaottelu viivaan ja väriin kuitenkin sopii. Picasso oikeastaan suunnittelee piirtämällä maalaustaan alusta loppuun saakka. Vasta kun ajatus, sommitelma ja muoto ovat valmiita, on myös maalaus valmis – tosin elokuvan teoksista on vaikea lopultakaan tietää, valmistuivatko ne koskaan, vai loppuiko kuvausryhmältä vain filmi kesken, mihin myös elokuvan dramaturgiassa aika ajoin viitataan.



Pablo Picasso, prosessikuva elokuvan *Picasso – arvoitus*, 1956, kuvauksista.

Kubistinen, hajotettu maalauksen rakenne on siten esitys työskentelyprosessista, jossa myös kuvan rakentamisen kronologia on muuttunut. Kuvaa rakennetaan koko ajan, ja maalaus muuttuu näin myös esitykseksi ja oman maalaustapansa kuvaukseksi. Tässä tapauksessa maalauksen rakenteen analyysi on siis käytetyn materiaalin ja erityisesti tekotavan analyysia. Maalauksen rakenne tulee esille vasta tekemisen kautta tai on yhtä kuin tekemisen prosessi. Picasso piirtää aihettaan koko ajan uudestaan, ja siten lopullinen maalaus on myös esitys tekemisen tavoista, esitys aiheen ja muodon etsimisestä. Picassolle piirtäminen oli aiheen etsimistä – ellei maalauksen muodon etsiminen sinällään jo ollut aihe.

Ajatus ”maalauksen rakenne tai muoto on sama kuin maalauksen prosessi” on havaittavissa myöhemmin kautta koko modernismin ja erityisen selvästi sen myöhemmissä vaiheissa, esimerkiksi Jackson Pollockilla. Pollockin työt ovat pelkkää näkyvää rakennetta – näkyvää, koska rakenne tai piirustus ei rajaa mitään muotoa eikä katoa tämän muodon esittämisen taakse. Voimme ikään kuin lukea alusta loppuun, miten työ on kerros kerrokselta edennyt. Silti teos ei ikään kuin ikinä pääse päämääräänsä vaan jää etsimisen asteelle: se esittää etsimistä.

LISÄÄ MAALIA!

Luvun alussa mainitsemani piirtäjän ja maalarin vaihtoehtoiset identiteetit tai ajatus maalausopin ja piirustusopin erottamisesta perustuu maalaustavan ymmärtämiselle. Maalausprosessi näkyi materiassa, viivassa ja värissä. Materiaalisuuden korostus näkyi jo Cennino Cenninillä. Meidän maalareiksi itseämme nimittävien historia onkin monesti käsityöläisyyden tradition ylläpitämistä.

Cenniniläinen maalausoppi on kuvan tekemistä hartaasti jokaista siveltimen karvaa tutkien, keskittyen siihen, mikä edeltää itse taulun tekemistä. Useinhan sanotaan, että maalatessa suurin osa ajasta menee rutiininomaiseen työstämiseen, värin levittämiseen ja varsinkin sen pois kaapimiseen. Ja työtä tehdään joka päivä niin, että maalaaminen on kuin hengittämistä. Meitä maalareita yhdistää tärpätin hengittäminen tai likaiset vaatteet, kengät, työhuoneet. Taulussa on materiaalia, jota ei voi olla huomaamatta: kangasta, lakkaa, kehys, siveltimen karvoja, tärpättä, öljyä. Siksi myöskään värin aistillisuus ei ole pelkästään näkemiseen liittyvää, vaan se liittyy yhtä hyvin hajuun tai esimerkiksi kosketukseen.⁶⁶

Oudon kuva ja sen maalaaminen

Totesin aikaisemmin, kuinka olen kokenut kuvan formaalisen lukutavan hyödyttömäksi niin sanottujen abstraktien teosteni tapauksessa. Silloin kuvan syntaktisten ominaisuuksien sijaan onkin ehkä osuvampaa puhua tekemisen tavoista ja maalaamisen prosessista. Taiteellisessa työssäni olen ollut kiinnostunut metodeista, joilla ohjaan ei-tunnistettavien kuvieni syntyä ja niiden näkyväksi tekemistä.

Metodinen työskentely, esimerkiksi sommittelun välttäminen käyttämällä aina samaa keskeissommitelmaa tai formaalisten sääntöjen määrittely maalauksen välttämättöminä teko-ohjeina, voi olla myös tapa välttää liian tuttuja tekemisen polkuja. Keskittyminen kuvan rakenteeseen, sen pintaan, on myös metodi, jonka avulla voin operoida tiedostamattani ”ei-esittävien” tai vielä tuntemattomien ja vasta syntymässä olevien kuva-aiheitteni kanssa. Työskentelyni on vuorottelua tietoisien maalaamisen ja maalaamaan ”unohtumisen” välillä. Käyttämäni metodit ja säännöt toimivat käsitteellisinä kehikkoina, jotka ohjaavat minut tiukemmin kiinni tekemisen käytäntöihin ja suorittamiseen – jään vain tekemään, piirtämään, maalaamaan. Kuvailen seuraavassa tarkemmin omia kokemuksiani maalaamisesta ja pohdin esiintymisen tai performanssin ja prosessimaisen taiteen vaikutusta omaan taiteelliseen työhöni.

TUNNISTAMATTOMAN TUNNUSTELUA

Kuvan rakenteeseen keskittyessäni, sitä luokitellessani, määrittelen kuvantekijän paikkaani. Maalatessa tämä paikka on näkyvän alueella, kuvassa itsessään. Maalarina/piirtäjänä voin silloin olla ikään kuin kiinnostunut vain viivoista ja pinnoista, väreistä tai maalista. Keskittyessäni vain tähän näkyvään maalauksen pinnalla huijaan itseäni tietoisesti, jotta en tulisi tietoiseksi siitä, mitä haluan nähdä. Valmis työ ikään kuin muotoutuu huomaamatta silmieni edessä uudeksi muodoksi tai aiheeksi.

Yksityinen kokoelma -maalaussarjassa, samoin kuin seuraavalla aukeamalla kuvailmassani Valkoinen taulu -esimerkissä, teosten jähmettynyt veistosmainen hahmo on oikeastaan kuva koko maalaustapahtumasta. Vyyhtimäiset, liikkeeseen perustuvat viivahahmot, joista teokset alkoivat, muotoutuivat maalaamisen myötä veistosmaisiksi möykyiksi. Ne ovat kuin Carl Barksin (1901–2000) piirtämistä Aku Ankan sisustuksista reväistyjä, muistuttavat ankkalinnataidetta. Tämän tyyppinen tuttuus on saanut jotkut katsojat luulemaan sarjan maalausten esittävän muiden tekemiä veistoksia, ja itsellenikin viittaukset moderniin veistotaiteeseen ja sen muotokieleen tai sarjakuvaan olivat tietoisia.

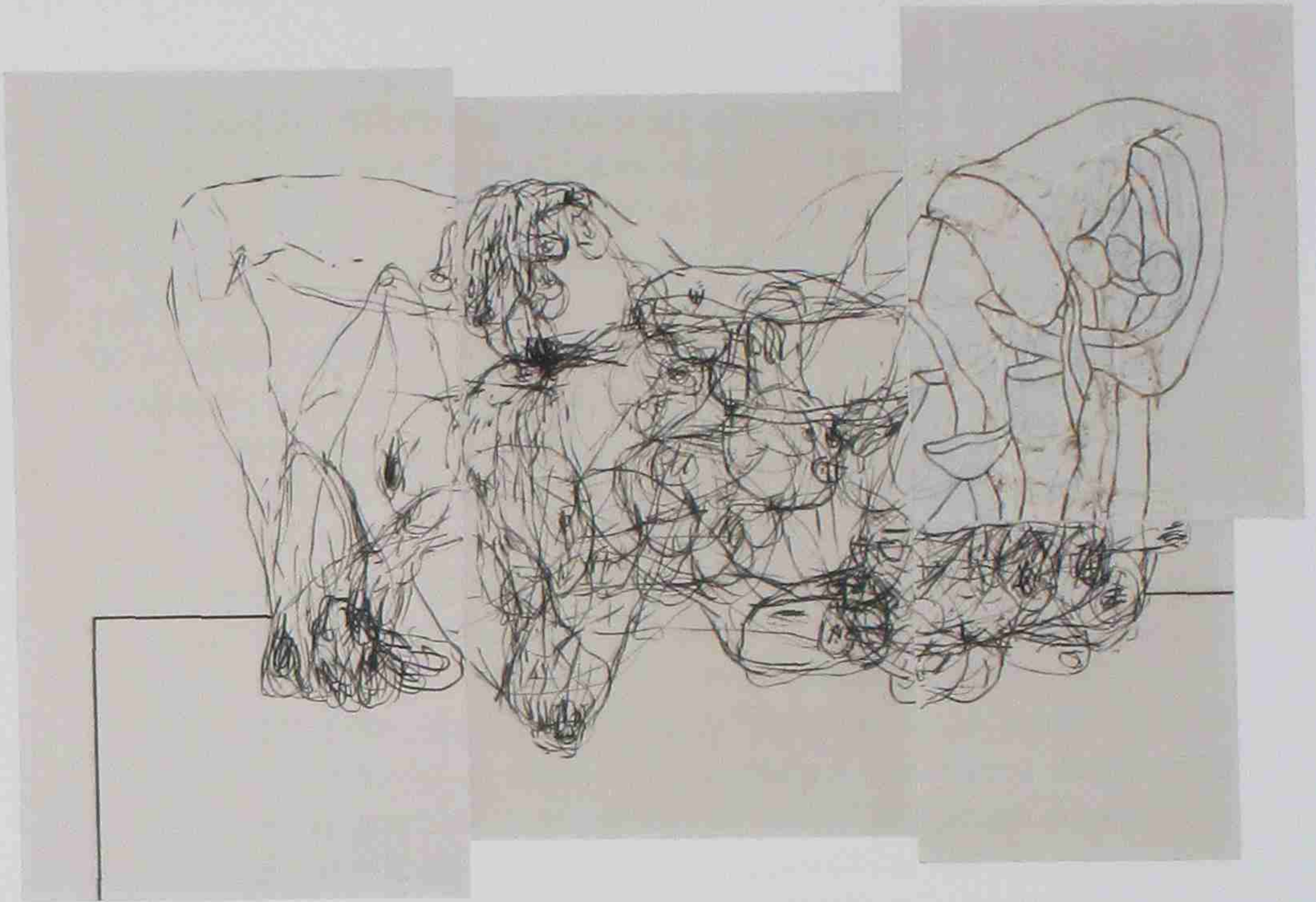
Kun alan tehdä ei-esittävää (outoa, tuntematonta) kuvaa näkyväksi, ei käyttämäni kuvakieli ole suhteessa mihinkään suoraan havaintoon – siitä huolimatta, että näkyvän alueella koko ajan operoin. Oikeastaan aluksi ei kai voi edes puhua näkyväksi tekemisestä, kun mitään mielikuvaa ei vielä ole olemassa. Tekemisen tapaa ohjaavat silloin käytetyt kuvalliset elementit sekä havainnot siitä, mitä on tulossa näkyviin, eli vihjeet syntyvistä uusista kuvallisista elementeistä. Teoksen materiaalisuuden voi ajatella myös tulevan enemmän esille, jos kuvaa ei (heti) tunnista. Jos aihe on outo emmekä löydä sille täsmällistä sisältöä, emme pysty myöskään erottamaan sen rakennetta tai rakenne vaikuttaa järjettömältä. Toisin sanoen jos emme todellakaan tunnista kuvaa miksikään, näemme vain viivoja ja maalialueen pinnalla.

Abstraktissa, vielä tunnistamattomassa teoksessa – maalauksessa, jossa muoto ja rakenne siis ovat erottamattomat – teoksen rakenteeseen keskittyminen ikään kuin paradoksaalisesti mahdollistaa sen, että tekijänä en tiedosta, mitä olen hahmottelemassa. Rakenne muuttuu aiheeksi vasta, kun tunnistan työn valmiina, jonakin. Aikaisemmin vertasin tätä muistamisen kokemukseen. Valmiina teos näyttää tekijälleen ”ensimmäisenä kuvana”, ja varmuus siitä, että kyseessä todella on valmis työ, vastaa jonkin ”unohtuneen totuuden” muistamista. Kun teos tunnistetaan valmiiksi, se tunnistetaan aiheena, joka on nivoutunut kiinni omaan tekotapaansa tai tekotavan esitykseen. Valmis työ on siten dialogia aiheen ja tekotavan välillä.

EN HALUA NÄHDÄ SITÄ, MINKÄ TIEDÄN

Oletan maalauksia tehdessäni, että maalarina olen sekä kuvakieleni tai maalaukseni rakenteen keksijä eli *tekijä* että syntyvän teokseni ensimmäinen *katsoja*. Toisin sanoen maalausprosessissa vuorottelen aiheen ja rakenteen tunnistamisen välillä. Tunnistamaton kuva vihjaa jotakin, johon *katsojana* reagoin, ja maalausprosessissa kehitellen tätä syntyvää kuvakieltä vihjeen esiin tuomiseksi. Työn jännitteen säilyttäminen on näiden kahden roolin välillä tasapainoilua. *Tekijä* on oikeastaan *katsojalle* tuntematon, jotakin joka halutaan nähdä ja paljastaa. *Tekijä* on sokea ja kiinni syntyvässä työssään, *katsoja* taas työstä irti. Katsoja on kärsimätön ja haluaa saada työn valmiiksi tai näkyväksi, katsottavaksi.

Katsojana tekijä on samassa asemassa kaikkien muiden tulevien katsojien kanssa. Syntynyt persoonallinen kuvakieli – esimerkiksi veistosmainen biomorfinen möykky – on tekijän jälki, se mikä jää hänestä jäljelle, se mikä jätetään toisille. Val-



Valkoinen taulu, 2005, öljyväri ja hiili kankaalle, 228 x 347 cm,

Jenny ja Antti Wihurin rahasto.

Valkoinen taulu on ensimmäisiä maalauksiani, jotka johtivat myöhemmin *Yksityinen kokoelma* -teoksiin. Teos koostuu neljästä erillisestä maalaus pohjasta, jotka on kiinnitetty toisiinsa. Jätin teokseen näkyviin osan sen alkuperäisestä lähtökohdasta eli viivavyyh-tisen hiilipiirroksen. Yksi maalauksen pohjista, oikea yläkulma, on ”viimeistelty” öljy-väreillä. Maalattu osa vastaa tekotavaltaan *Yksityinen kokoelma* -sarjan muiden maala-usten lopullista muotoa – toisin sanoen aloitin kaikki sarjan työt aina vastaavanlaisilla ääri viivapiirroksilla, jotka sitten maalasin yli öljyvärein.

Hiilipiirroksessa on liikkuvia ihmisfiguureja tilassa päällekkäisin, toistensa yli risteä-vin kerroksin piirrettyinä. Alkuperäisen piirroksen maalasin peittoon ohuella värillä ja läpikuultavat ääri viivat yhdistelin uusiksi muodoiksi. Jatkoin teoksen työstämistä tällä tavoin lukuisin päällekkäisin väri- ja piirroskerroksin. Maalauksen lopullinen taustavä-ri muodostui siten useista ohuista läpikuultavista värikerroksista, ja vastaavasti kerros kerrokselta työstämäni ääri viivapiirros pelkistyi ja muuntui pikkuhiljaa suljetummaksi ja veistoksellisemmaksi muodoksi.

Maalauksen viimeinen kerros, sen lopullinen näkyvä pinta, muodostuu ääri viivapiirroks-esta ja tahramaisista jäljistä, jotka on maalattu paksuilla taustaväriä lähellä olevilla sävyillä. *Valkoinen taulu* -maalauksessa samoin kuin *Yksityinen kokoelma* -teoksissa sään-tönäni oli noudattaa vain alkuperäisen viivapiirustuksen reittejä: yhtäkään uutta viivaa tai muotoa en saanut lisätä, vaan piirtämäni ”uudet” veistokselliset hahmot perustui-vat pelkästään alkuperäisten viivojen läpikuultaville yhdistelmille ja tahrat alkuperäis-ten viivojen poispyyhinnöille. Tällä tavoin työ eteni lähes automaattisesti – tekemistä ei tarvinnut ajatella ja tekemäni ratkaisut syntyivät tavallaan huomaamatta.

Piiloon maalaaminen tai viivan poispyyhkiminen vastaa oikean viivan etsimistä lukuis-ten mahdollisten viivojen joukosta elävää mallia piirrettäessä. Maalauksellisena eleenä se viittaa siten virheeseen. Tahramainen poispyyhintä muuttui *Yksityinen kokoelma* -maa-lauksissa myöhemmin tietoisemmaksi niin, että maalasin poispyyhityn ääri viivan toi-sistaan selkeästi erottuvilla nauhamaisilla väreillä. Myöhemmin *Verkko* -maalauksissa luovuin orgaanisesta, viivavyyh-tisestä piirroksesta, ja maalausten lähtökohdiksi tulivat täsmälliset koordinaattikuviot, jotka toimivat vastaavanlaisina ”sääntöjen kehikkoina” kuvioiden valmistamiseksi. Myös *Verkko* -maalauksissa käytin poispyyhintää tai väril-listä ylimaalaamista ääri viivan ”ohjailuun”. Näissä maalauksissa nauhamaiset kuviot poispyyhittyjen ääri viivojen merkkeinä olivat nivoutuneet vielä tiukemmin osaksi teok-sen yhtenäistä rakennetta.

miissa työssä tekijän asema perustuukin siksi puutteelle: kun työ on valmis, tekijää ei tarvita, prosessi on poissa. Tekijä on paljastunut, tai hän on rakenteen ja tunnistamisen kautta muuttunut katsojaksi, ja työ on valmis (hylättäväksi). Katsoja tunnistaa, luokittelee ja ikään kuin pakottaa rakenteen avulla syntyvän kuvan johonkin muotoon. Tekijä vuorostaan pakottaa kiinnittämään huomiota omaan jälkeensä, keholliseen merkintäänsä. Tekijä toimii ja toteuttaa aiheita, mutta ei välitä, miltä aihe näyttää. Tekijän rooli on fyysistä hapuilemista, pinnan raaputtamista, hieromista, olemista kuluvaan ajassa eli kuvan pinnassa. Pinta on helppo mieltää peilikuvaksi, toiseksi ihoksi, tekijän kanssa samankokoiseksi.

Juhana Blomstedt (1937–2010) on useissa kirjoituksissaan avannut kokemuksiinsa ei-esittävien teosten maalaamisesta. Blomstedtin teoksia voidaan niiden kaikista komeista historiallisiin viitteisiin huolimatta pitää kuva-aiheittensa puolesta oikeastaan myös varsin arkisina. Geometrinen muotojensa tuttuudesta huolimatta teokset onnistuvat hienosti pitämään yllä runollista tai jopa psykologista jännitettä – asia joka tuli itselleni tärkeäksi omien *Hakunila-maalausten* kanssa.



Juhana Blomstedt, *Henkilö*, 1976.



Juhana Blomstedt, *Symposium*, 1992.

Blomstedt kirjoittaa, että maalauksen muoto on hänelle aina *prosessi eikä projek-tio*. Muoto on tulos, ei lähtökohta. Hänen mukaansa onnistunut prosessi päättyy pisteeseen, josta ”maailma näyttäytyy kokonaisena ja oikein. Taiteessa jatkuva itsensä alttiiksi asettaminen ei johda muodon kriisiin vaan itse muotoon, elettyyn ja asuttuun.”⁶⁷ Hän kuvaa suhdettaan maailmaan vaistonvaraiseksi ja kokonaisvaltaiseksi. ”[M]utta heti kun liikahtaa siihen astuu tietoisuus kuvaan, ensin varovasti, sitten yhä selvemmin.”⁶⁸ Taiteilija astuu varovaisesti asumuksestaan kohti tiedos-tetumpaa pistettä, jonka miellän tässä edellä kuvaamani *katselijan* tietoisuudeksi valmiista teoksesta. Blomstedt käyttää esimerkkinä *Kuunteleva silmä* -maalauksiaan (1982), joissa katsoja pannaan hänen mukaansa kohtaamaan oma katseensa itseään kuunnellen, oman katselemisensa tiedostaen.⁶⁹

MAALAUKSEN LOPUN UUSI MAALAU

Edellä kuvaamani tunnistamattoman tunnustelu eli maalauksen pinnan raken-teessa rimpailu on modernismin formalismin historiaa, jota leimaa kiinnostus mediumin, käytetyn ilmaisuvälineen erityisluonteeseen. Kuuluisin esimerkki täs-tä on Clement Greenberg (1909–1994), joka pyrki teoriassaan määrittelemään vain maalaustaiteelle ominaisia piirteitä.⁷⁰ Tietoisuus käytetystä välineestä ja sen mah-dollisuuksista – tai greenbergiläisittäin ehkä pikemminkin välineelle asetetuista rajoista – voi tietysti olla este, mutta sellaisena myös ilmaisu eteenpäin vievä im-pulssi. Sen avulla maalaamisen ”omin olemus” ikään kuin paljastetaan aina uusilla maalauksilla. Tästä seuraa helposti ajatus, että maalaus mediumina kehittyy taide-historiassa vääjäämättömästi, joten sillä on siis oma alkunsa ja varsinkin loppunsa.

Ajatus (maalaus)taiteen lopusta, ajatukset viimeisistä tai uudelleen keksityistä ensimmäisistä maalauksista ovat osa tuttua modernismin heroistista historiaa. Maalauksen loppu (ja sitä seuraava uusi alku) on eräs sodanjälkeisen avantgarden hiukan absurdikin teema, joka johtaa siihen, että maalausta lopetetaan maalaamal-la aina uusia maalauksia. Tai kuten Yve-Alain Bois (s. 1952) on asian ilmaissut: koko abstraktin maalauksen historiaa voidaan lukea sen kuolemankaipuun historiana.⁷¹

Barnett Newmanin (1905–1970) mukaan maalaus piti oikeastaan keksiä uudel-leen niin kuin sitä ei olisi ikinä käsitteenä ”maalaus” ollutkaan.⁷² Ei siis sääntöjä tai niiden kautta saavutettavaa harmoniaa, joka oli tyypillistä aikaisemmalle euroop-palaiselle taiteelle, vaan jotakin muuta, uutta. Abstraktin ekspressionismin, jonka piiriin myös Newman luetaan, tunnusomaiseksi piirteeksi nousi juuri sommittelun

kieltäminen tai sen korvaaminen esimerkiksi neutraalilla ruudukkosommittelulla, ”gridillä”. Maalauksissa ryhdyttiin toteuttamaan yli kuvapinnan jatkuvaa sommittelua, jota kutsutaan myös ”all over” -sommitteluksi.⁷³ Ehkä ohjelmallisin maalauksen keinojen purkamisen tapa löytyy Ad Reinhardtin (1913–1967) taulukoista ja säännöistä, joilla hän määritteli, mitä maalauksessa ei saa olla. Niiden lopputulos on sarja mustia maalauksia.⁷⁴

Kuoleman kaipuun vastapainoksi maalausta oltiin koko ajan keksimässä uudestaan monella eri rintamalla. Yksi esimerkki tästä on paluu kömpelöön naivistiseen figuratiivisuuteen, jota edustivat esimerkiksi Philip Guston Yhdysvalloissa ja George Baselitz (s. 1938) Saksassa. Newmanin ajatus uudesta maalauksesta, joka hänen tapauksessaan tarkoitti geometrasta raitamaalausta, on oikeastaan rinnastettavissa Baselitzin ajatukseen uudesta maalauksesta, jonka aihe puolestaan oli esimerkiksi vääristynyt kasvokuva. Kuva-aiheet sinänsä eivät kummallakaan olleet sen uudempia tai tuoreempia, mutta heidän ajatuksensa uudesta maalauksesta olivat osittain yhtenevät – varsinkin jos puhutaan yksittäisen maalauksen tekotavan kokemuksesta.

TEKIJÄN VÄLTÄMÄTÖN LÄSNÄOLO OMASSA TEOKSESSAAN

Totesin edellä, miten olen yrittänyt teoksissani välttää maalatessa opittuja rakenteita tai sommittelua kehittämällä metodeja ja sääntöjä, joiden mukaan maalausprosessin on edettävä. Metodisessa työskentelyssä lähtökohtanani oli, että minun on luotava sääntöjä paljastaakseni itselleni jotakin sellaista, mitä en muuten näkisi.

Oikeastaan kiinnostukseni maalauksen formalistiseen perinteeseen sai alkunsa tekemistäni maalausinstallaatioista, joissa työskentelyni perustui maalarin performansseille työtilassa. Varhaisissa installaatioissani työstin maalauksia liikkuen työhuoneella tai galleriassa ympäri tilaa, ja maalaukset ympärilläni muotoutuivat pikkuhiljaa käyttämieni toistuvien eleiden ja kehittämieni formaalisten ohjeiden ja sääntöjen mukaan. Töissäni ei ollut sen kummempaa tarinaa kuin tekijän oleskelu tilassa ja havaintoni ympäröivästä valosta, väreistä ja tilasta. Työskentelyn myötä aloin kiinnostua varhaisesta performanssitäiteestä ja sellaisista taiteilijoista kuin Bruce Nauman, jonka varhaisia töitä ajattelin eräänlaisina videoituina työhuonemaalauksina.⁷⁵ Tein myös performanssiesityksiä osaksi maalausinstallaatioitani.

Ajattelen näitä työhuonemaalauksiani, jotka tilassa pikkuhiljaa rakentuivat ympärilleni, teoksina myös ruumiin jatkeina. Ajatukseni *tekijän* ja *katsojan* suhteesta, jossa tietoisuus maalaamisesta sekoittuu tekemisen automaattiseen suorittami-

seen, kuvaa tämäntyyppistä kokemusta. Maalaus ruumiin jatkeena liitetään usein Jackson Pollockin ajatukseen maalaamisesta tapahtumana, jossa on vaikea tehdä eroa maalauksen ja kehon välillä.⁷⁶ Pollock pyrki ”shamanistisessa” työskentelyssään välttämään kaikkea opittua ja kontrolloitua, ja kehosta itsestään tuli maalaamisen tiedostamaton työkalu. Altti Kuusamo, joka on tutkinut abstraktin taiteen ikonografiaa, kysyy missä aiheen taso on Pollockin teoksissa: ”On yleisesti tunnettua, miten abstraktin ekspressionismin (*action painting*) puolestapuhujat – jopa taiteilijat – tähdensivät sitä, etteivät he maalaa aiheita tai kuvaile, vaan ilmaisevat itseään. Jackson Pollock asetti korostetusti kuvailemisen (*illustration*) ja ilmaisun (*expression*) vastakkain. Ekspressio itsessään tuntui kieltävän aiheen, koska aihe sulautui ekspression prosessiin.”⁷⁷

PROSESSITAIDE

Pollockmaisen toimintamaalaamisen ideaa voidaan pitää 1960- ja 1970-luvun vaihteessa kehittyneen prosessitaiteen esiasteena tai alkusysäyksenä sille.⁷⁸ Prosessitaiteeseen voidaan liittää ajatus aina keskeneräisestä teoksesta: työ on vasta tulossa, kehittymässä, ja se voi kehittyä myös tekijän intentioista riippumatta. Tutkiesaan tekijän paikkaa osana teosta taiteilijat alkoivat samalla luonnollisesti pohtia taiteensa esityspaikkojen roolia osana teoksiaan.⁷⁹ Toisin sanoen prosessitaiteen tapauksessa on vaikea sanoa, onko kyseessä maalaus, veistos vai performanssi – vai mikään näistä.⁸⁰ Kun abstraktissa ekspressionismissa tekotavan prosessiluonne vielä oli – Greenbergiä mukaillen – keino löytää välineen ominaisluonne, prosessitaiteeksi kutsutuissa teoksissa se oli pikemminkin keino liikkua eri mediumien välillä. Tämän eri mediumien sekoittumisen tai niiden välillä liikkumisen voi ymmärtää osittain juuri vastareaktioksi greenbergiläiselle ajattelulle – ja miksei myös maalaamisen yhdenlaisena loppuna. Veistokset tai maalaukset muuttuivat tilateoksiksi ja piirustukset pelkiksi tahranomaisiksi eleiksi tai jopa vain verbeiksi eli teko-ohjeiksi, jotka on kirjattu A4-paperille.⁸¹

Bruce Naumanin varhaiset teokset, jotka usein perustuvat hänen omalle läsnäololleen, ovat hyviä esimerkkejä prosessitaiteesta ja omalla tavallaan myös paljastavat jotakin piirtämisen ja maalaamisen luonteesta. Naumanin varhaiset videoteokset, kuten *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967–1968) tai *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967–1968) perustuvat taiteilijan hitaalle kävelylle työhuoneen lattiaan piirretyn neliön päällä. Teoksessa

Naumanin poseeraava ja tyyllitelty kävely rinnastuu piirrettyyn täsmälliseen geometriseen kuvioon tilassa. Videolla taiteilija on muuttunut liikkuvaksi, eläväksi veistokseksi. Itselleni Naumanin kävely on aina ollut kuin piirtäjän jälki paperilla, ja rinnastan sen mielelläni Pollockin tanssimaiseen esitykseen omien teostensa äärellä. Naumanilla keho näkyvänä jälkenä, tanssina tai eleenä vertautuu piirtäjän käsialaan ja eleeseen. Ruumiinkieli tuo piirustuksen konkreettisesti tilaan, ja teos onnistuu hämärtämään eri mediumien (piirustus, tanssi, veistos) välisiä suhteita.

Nauman, jonka työt perustuvat usein junnaavalle ja liioittelevalle toistolle, tuo teoksissaan esiin myös niissä käytettyjä metodeita, ohjeita ja sääntöjä. Hänen kävellessään neliön päällä nämä säännöt näyttäytyvät tavallaan suljettuna vankilana,



Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967–1968, video.

Bruce Naumanin teos tuo mieleen valokuvat Jackson Pollockista maalaamassa työhuoneellaan. Mielestäni noista maalausprosessin valokuvista ei ole enää isokaan hyppäys performansitaiteeseen, jossa tekijät maalaavat elävinä yleisön edessä ympäröivää tilaa tai itseään. Paul McCarthy'n varhaisissa maalausperformansseissa on tämän tyyppisiä maalaamiseen liittyviä viittauksia. Teoksessa *Face Painting – Floor, White, Line* (1972) McCarthy ryömiä lattialla ja kaataa samalla maalia päälleen ja piirtää siten liikkeellään viivaa lattiaan. Vastaavaa piirtämisen kehollisuutta näen myös Bruce Naumanin teoksissa.

mutta onnistuvat myös paljastamaan uutta ilmaisua kaikessa ankaruudessaan. Naumanin teoksissa kehollisuus tulee esille toiston avulla. Toistamalla samaa liikettä hän saa katsojan kiinnittämään huomiota poikkeamiin esiintyjän liikesarjoissa, ja kehollisuus, sen jälki videolla, paljastuu virheeksi. Varhaisessa 1970-luvun performanssitäiteessä kehollisuutta toivat Naumanin lisäksi kiinnostavasti esille suhteessa maalaamisen traditioihin myös monet muut tekijät, esimerkiksi Paul McCarthy (s. 1945), Carolee Schneemann (s. 1939) ja Trisha Brown (s. 1936).⁸²

Naumanin tai Pollockin jalanjalkia seurasi myöhemmin myös Matthew Barney (s. 1967), jonka varhainen teos *Drawing Restraint 1–6* (1987–1989) oli niin ikään työhuoneelle koottu installaatio ja tapahtuma. Se perustui piirtämisen jälkeen, kehon liikkeen ja mittakaavaan väliseen vuorovaikutukseen ympäröivässä tilassa. Teoksessa taiteilija liikkuu ympäri työhuonetta ja piirtää käyttäen erilaisia apuvälineitä, kuten tukivöitä, telineitä ja trampoliineja. Barney'n työhuone muistuttaa kuntosalia, ja teos tuo nimeään myöten varsin konkreettisesti esiin ajatuksen piirtämisestä ruumiin jatkeena.

OMAT OPINTONI JA VARHAISEMMAT TYÖNI

Edellä mainitut taiteilijat, kuten juuri Bruce Nauman, olivat itselleni keskeisiä opiskellessani Kuvataideakatemiassa 1990-luvulla. Opiskeluni oli ensin oppimista pois maalaamisesta, minkä jälkeen maalaaminen tuli ikään kuin löytää uudestaan. Opiskeluaikanani vuosina 1993–1999 Kuvataideakatemianakin rasitti koko maata vaivannut taloudellinen lama, ja siellä vallitsi väsymys menneen vuosikymmenen taiteeseen. Kuvataideakatemian koulussa vaikutti Lauri Anttilan (s. 1938) henki, jota voisi luonnehtia taiteen traditioita kyseenalaistavaksi, innokkaan tutkivaksi sekä avoimeksi asenteeksi. Omia kuvataideopintojani leimasi jatkuva oman tekemisen ja ilmaisun kyseenalaistaminen.

Ensimmäinen varsinainen yksityisnäyttelyni Helsingin kaupungin taidemuseon Kluuvin galleriassa vuonna 1999 koostui maalauksista, videoinstallaatiosta ja avajaisperformanssista *Kutsu minua nimellä*. Näyttelyn kaikki teokset olivat omakuvien ja vanhempieni muotokuvien yhdistelmiä. Performanssista oli tullut minulle yksi keino ”lopettaa maalaaminen” tai ainakin löytää siihen uusi, tuore näkökulma. Videoperformanssit, kuten *Tein itseni omaksi kuvaksi* (1998), olivat itselleni eräänlaisia videomaalauksia. Teoksessa mustaksi tai keltaiseksi maalattu pää huutaa hiljaisella, ulisevalla äänellä ja katsoo kameraan.



Tein itseni omaksi kuvaksi, 1997, kaksi pysäytyskuvaa videosta.

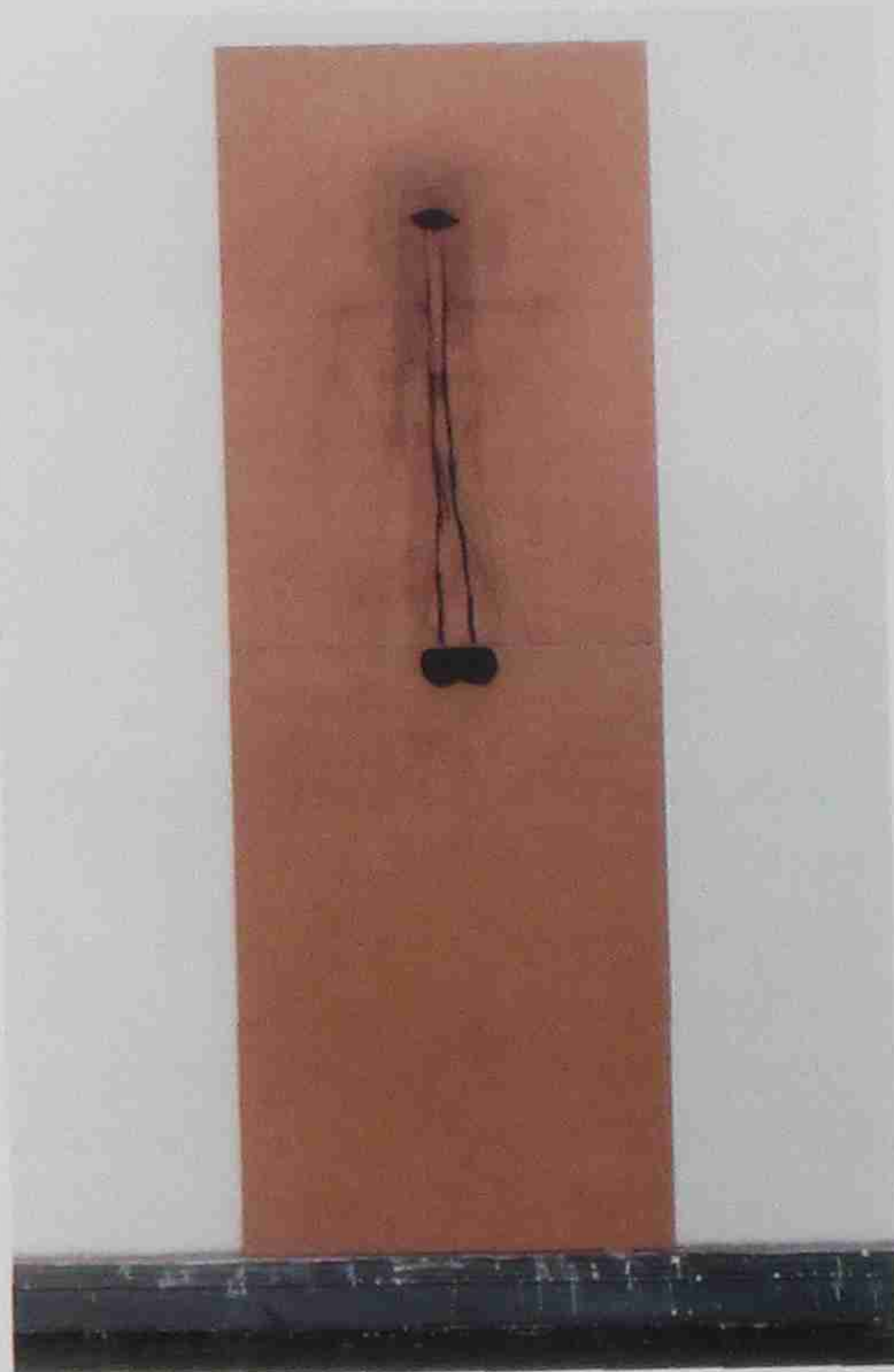
Videolla olin maalannut pääni paksulla mustalla tai keltaisella värillä. Teoksessa huudan, ulisen ja heilutan päätäni edestakaisin. Se oli osa installaatiota, joka oli esillä muun muassa Kuvataideakatemiaan kevätnäyttelyssä vuonna 1997. Installaatioon kuului myös hiilipiirustuksia, joiden eräänä aiheena oli oma keho ja sen mittakaava, sekä videoon liittyviä valokuvia. Tein teoksesta myös performanssiversion, jossa sama huuto ja ulina tapahtui yleisön edessä. Videot ja performanssi olivat osa teossarjaa, jossa pyrin tekemään eräänlaisia ”ensimmäisiä esityksiä”: eläviä muotokuvia yleisön edessä. Maalatuissa päissä yhteys maalaamiseen oli vielä ilmeinen. Myöhemmin, kuten esityksessä *Kutsu minua nimellä*, joka oli osa Kuvataideakatemiaan lopputyötäni *Lahja Kluuv*in galleriassa vuonna 1999, ymmärsin maalaamisen – ja kyseisessä näyttelyssä erityisesti äidistäni tekemäni muotokuvat – ensimmäisenä esityksenä. Puheenomaisen esityksen dramaturgia perustui puhutun omakuvan esittämisen analyysille yleisön edessä sekä nimestäni kehittelemälleni sana-arvoitukselle.



Kutsu minua nimellä, 1999, esitys, Kluuvin galleria.

Taustalla esitykseen kuulunut loputtomalle hymylle perustuva video. Teoksilleni – piirustuksille, maalauksille, videoille tai esityksille – oli tyypillistä niiden tekotapaan viittaava itseanalyysi. Kuvasin videot esimerkiksi peilin kautta niin, että kamera näkyy koko ajan kuvassa. Performanssiesitysten puheissa oli puolestaan esityksen omaan dramaturgiaan viittaavia tasoja. Tämän tyyppinen rakenteen itsereflektio oli yksi maalaamiseni perusominaisuuksista, ja siirsin vastaavaa ajattelua myös muuhun tekemiseeni. Omien performanssiesitysten lisäksi tein teoksia BAR-ryhmän kanssa.⁸³ Olin myös kiinnostunut varhaisen videotaiteen tekijöistä, jotka käsittelivät oman välineensä reunaehdoja. Tärkeitä olivat esimerkiksi Bruce Naumanin teokset tai Vito Acconcin teos *Centers* (1970), joissa katsoja pidetään koko ajan hereillä ja tietoisena kerronnan keinoista.⁸⁴ Toisaalta liikkuessani näiden eri välineiden välillä ymmärsin oman maalaamiseni tai esiintymiseni maalauksessa eri tavalla. Performanssitaiteessa teoksen itsereflektiivisyys luo katsojan ja tekijän välille psykologista jännitettä. Katsoja herätetään turvallisesta illuusiosta, ja epävarmaksi jää, koska esitys on alkanut tai loppunut, mikä on avajaispuhetta ja mikä dramatisoitua esitystä.

Taiteilijan välitön ja välttämätön läsnäolo performansseissa jätti jälkensä siten myös muihin teoksiini, piirustuksiin ja maalauksiin, joissa aloin tuoda esille tekijän fyysistä läsnäoloa muun muassa mittakaavan avulla. Piirustus, kuten teos *Edessä keskellä*, on oikeastaan tekijän peilikuva, painauma teoksen pinnalla. Vastaavasti piirustusinstallaatioissani oma anatomiani tai kehon mittakaava toimivat teoksissa kehyksinä, joita ei saanut ylittää tai joihin kaikki sommittelu enemmän tai vähemmän nojasi. Maalaukseni, jotka tein osittain suoraan seiniin, tulivat näin elimellisesti osaksi työskentelytilaa. Maalausteni kuvallisiksi aiheiksi muotoutuivat liikkeeseeni perustuvat tahrat ja painaumamat.



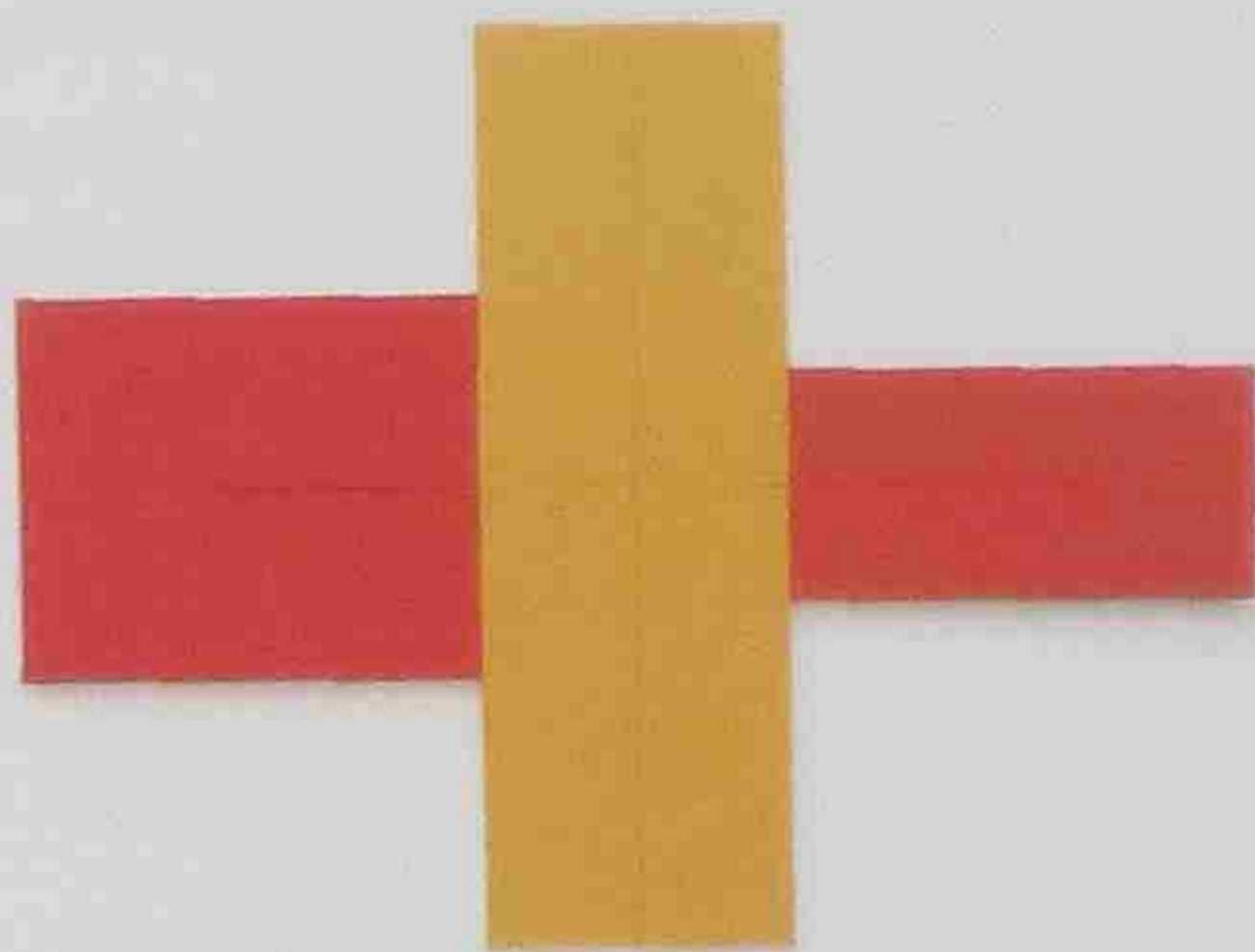
Edessä keskellä, 1997, hiili MDF-levylle, 183 x 61 cm, Helsingin kaupungin taidemuseo. Piirustus on tahranomainen, kehon mittakaavaan perustuva painauma kiveksistä suuhun.

Tuonaikaisia maalarinkokemuksiani kuvaa hyvin saksalaisen taidemaalarin Imi Knoebelin (s. 1940) toteamus, että hän halusi olla taidemaalari tekemättä kuitenkaan enää uusia maalauksia. Knoebelin teos *Raum 19* (1968) on tavarakooste hänen työhuoneeltaan: tyhjiä kovalevymaalauuspohjia nojaamassa seiniin. Knoebel muutti tavallaan koko työhuoneensa maalaukseksi. Teoksessa on vaikea nähdä rajaa, jossa maalaus alkaa ja milloin se on vain työhuonetilaa: yhtenäisen materiaalivalinnan kautta teos on ”yhtä maalausta”, mutta toisaalta vain tavaroita tilassa. Knoebelin teoksessaan käyttämät masoniittilevyt olivat hänelle ikään kuin ”ensimmäisiä värejä”.⁸⁵ Siihen asti hän oli tehnyt vain mustavalkoisia viivapiirustuksia. Hänellä ei omasta mielestään ollut mitään taidemaalarin perustaitoja, kuten piirtämisen tai värien käytön hallintaa, ja tavarainstallaatioiden avulla hän vapautui tekemään kuvia ilman, että hänen täytyi maalata. Installaation levyillä oli mittakaavallinen suhde tekijään – ne olivat ikään kuin hänestä lähtöisin. Wouter Davidtsin mukaan Knoebel uudistaa studiokuvan perinnettä: teos ei kuvaa maalauksia studiossa, vaan on veistos teoksista ja työhuoneesta.⁸⁶ Teosta myös katsotaan hiukan kuin näyttämöä, ja niinpä se tuo mieleen Knoebelin aikalaisen Bruce Naumanin työhuoneella kuvatut teokset.⁸⁷



Imi Knoebel, *Raum 19*, 1968.

Imi Knobel, kuten hänen nuorena menehtynyt kollegansa Blinky Palermokin (1943–1977), kuului saksalaisen Düsseldorfin koulun Joseph Beuysin (1921–1986) ohjaamaan legendaariseen opiskelijaryhmään. Heidän lisäksi ryhmän jäsenistä Gerhard Richter (s. 1932) ja Sigmar Polke (1941–2010) ovat olleet erittäin tärkeitä suunnannäyttäjiä eurooppalaisessa maalaustaiteessa 1980-luvulta lähtien. Palermo voidaan Knoebelin tavoin liittää amerikkalaisen minimalismin jälkeisten maalausten joukkoon ja sellaisiin tekijöihin kuin Brice Marden (s. 1938), Robert Ryman (s. 1930), Richard Tuttle (s. 1941) ja Robert Mangold (s. 1937).⁸⁸ He kaikki perustavat oman työskentelynsä modernismin myötä tutuksi tulleille maalauksen peruselementeille ja kuva-aiheille.



Robert Mangold, *Rectangle Within Three Rectangles (Yellow)*, 1979.

Robert Mangoldin tuotanto perustuu piirretyn viivan ja maalauspohjan elimelliselle suhteelle. Yksiväristen, useimmiten muun kuin suorakaiteen muotoisten pohjien viivapiirustukset seuraavat usein pohjan geometrista muotoa eri mittakaavassa tai hiukan eri kulmassa. Mangoldin, Knoebelin ja Palermon teoksissa keskeistä on suora vuorovaikutus ympäröivän rakennetun tilan kanssa. Silti heidän teoksensa pitäytyvät perinteisen taidemaalauksen formaatissa.

Knoebelin *Raum 19* oli yksi impulssi omille varhaisille työhuoneteoksilleni, kuten installaationsarjalle *Suljettu*. Kaikki värit näissä työhuonemaalauksissani perustuivat suljetussa työhuonetilassa tehdyille havainnoille, mikä tarkoitti käytännössä hyvin ruskeaa ja harmaata väriskaalaa. Paperille tehdyt vahapiirustukset olivat tavallaan tekijän tilaan jättämiä tahroja, ja huone ikään kuin kasvoi kiinni maalauksiini. Lisäksi tein työhuoneellani tarkkoja lyijykynäpiirustussarjoja, joissa tutkin muun muassa valon liikettä ja dokumentoin huoneessa valmistuvia maalauksiani. Jälkeenpäin kokosin tekemäni irralliset pienet paperimaalaukset ”kokonaisemmiksi” maalauskohteiksi yhdessä valokuvien ja lyijykynäpiirustusten kanssa useammassa eri näyttelyssä.⁸⁹ Fragmentaariset, paperille tehdyt maalaukset saattoi ripustaa tekemilleni irtoseinille tai pöytätasolle, jotka viittasivat työhuoneeseen elimellisesti teoksiini kuuluvana elementtinä. Vastaavaa ripustustapaa käytin vielä *Yksityinen kokoelma* -piirustuksissa ja *Metsää, puita* -installaatiossa, jossa olin ikään kuin siirtänyt työhuoneeni MDF-levyineen metsään ja tuonut sen sitten takaisin galleriaan.

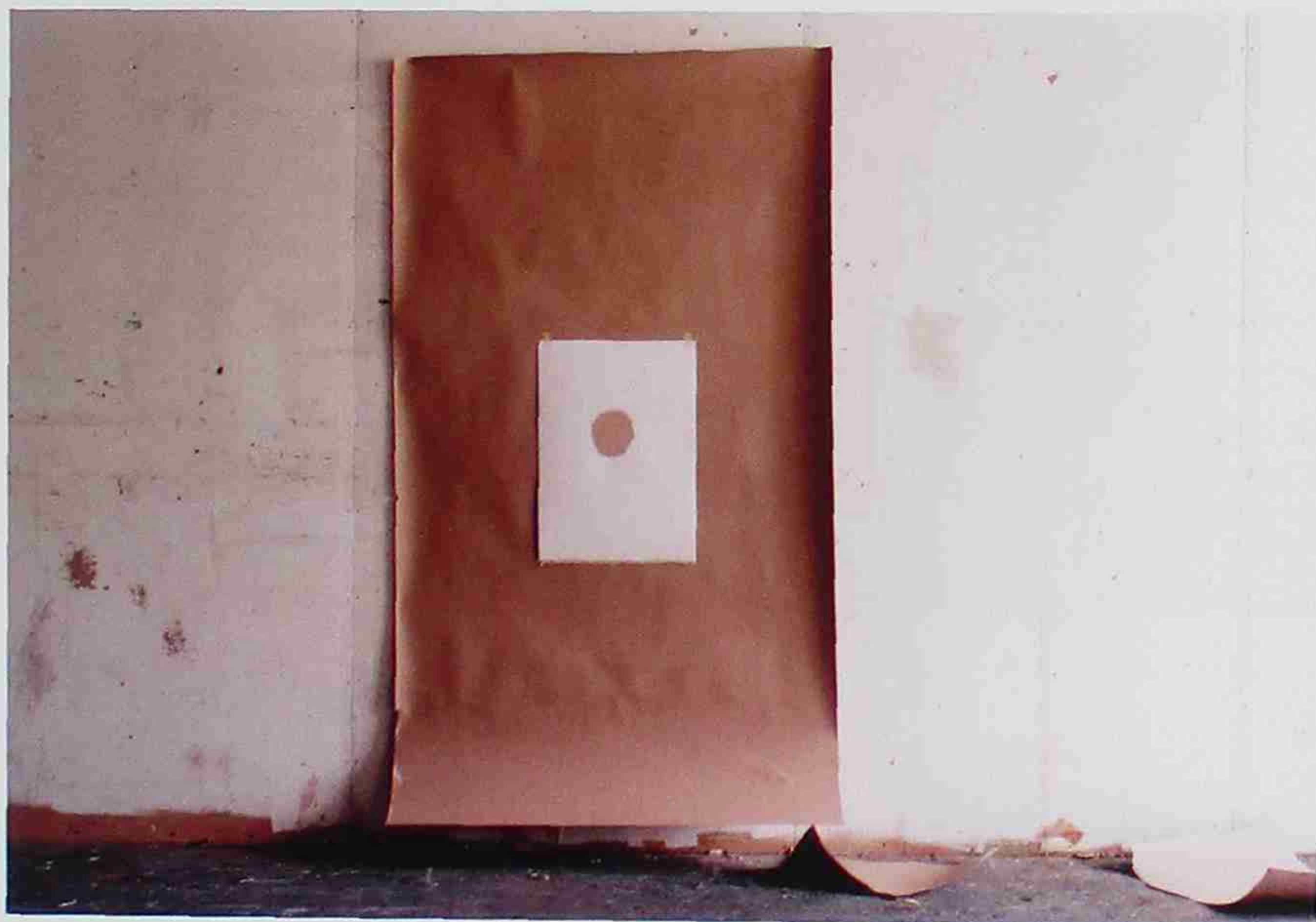
Myöhemmin luovuin paperimaalauksista ja aloin maalata teokseni suoraan irtosermeille tai näyttelytilojen seiniin. Irtosermit muokkasivat näyttelytilaa esimerkiksi jakaen galleriahuoneen kahtia. Maalaukset muuttuivat enemmän objekteiksi sinänsä, veistosmaisiksi, kuten saattoi huomata esimerkiksi yksityisnäyttelyssäni Galleria Leena Kuumolassa (2001). Näyttelyssä ensimmäisen huoneen suuri, geometrisen tarkka raitamaalaussermi rinnastui gallerian toisen huoneen vastaavaan sermimaalaukseen, jonka lähtökohtana olin käyttänyt Henry Mooren *Makaava figuuri* -veistoksia. Henry Mooren veistoksia käytin teosteni lähtökohtana useammassakin installaatiossa. Enää en piirtänyt omaa työhuonettani, vaan installaatioitteni lähtökohtana olivat veistosaiheitten lisäksi kuvanveistäjien työhuoneet. Näin päädyin pikkuhiljaa tutkimuksessani käsittelemiini teossarjoihin.

Työssäni tekijän läsnäolo ja fyysisyyden korostaminen esimerkiksi käsialan avulla on edelleen tärkeää, vaikka työni eivät enää suoraan ihmiskehon muotoihin viittaakaan. *Yksityinen kokoelma* -sarjan maalauksissa voi kuitenkin vielä nähdä figuureja, joissa on tunnistettavia anatomisia yksityiskohtia. Maalaukset ovat kankaalle ”pakattuja” versioita aikaisemmista installaatioistani, joissa sommittelun kulmakivenä oli tekijän fyysinen läsnäolo installaatiossa. Aikaisemmin esittelemäni *tekijä–katsoja*-suhteen voisi siten oikeastaan vaihtaa myös *esiintyjä–katsoja*-suhteeksi. Valmis maalaus oli siis *Yksityinen kokoelma* -teosten tapauksessa esityksen tulosta – esityksen, joka perustui tekijän omalle liikkeelle ja jonka paikka lopuksi alleviivattiin jalustamaisella tai näyttämöllisellä ääriiviivalla.



Suljettu, valokuva, 1999, 60 x 170 cm.

Suljettu-installaatioissa yhdistelin valokuvia työhuoneeltani valmiisiin maalauksiin. Työhuone toimi teoksissa suljettuna esityspaikkana, jossa syntyneet "valmiit" maalaukset koottiin yhteen erilaisina yhdistelminä. Kuvan pallomaiset kuviot ovat huoneessa tehtyjä värihavaintoja, tilaan maalattuja "reikiä". Osa seiniin nojaavista kovalevyistä on maalauksia – maalattu huoneen paikallisväreillä. Aikaisemmissa teoksissani värien käyttöön oli mielestäni liittynyt niin paljon subjektiivista valintaa, että niiden käytöstä oli tullut ongelma. En keksinyt mitään syytä väreille. *Suljettu*-teosten myötä aloin käyttää värejä uudelleen, ja ensimmäiset värini olivat näitä huoneen paikallisväreillä maalattuja "reikiä". Värien merkitys teoksissani onkin kasvanut pikkuhiljaa sarja sarjalta. Yksityinen kokoelma -teoksissa värit olivat vielä alisteisia piirrokselle, ja vasta *Hakunila*-maalauksissa ne saivat keskeisesti ilmaisuun liittyvän merkityksen.



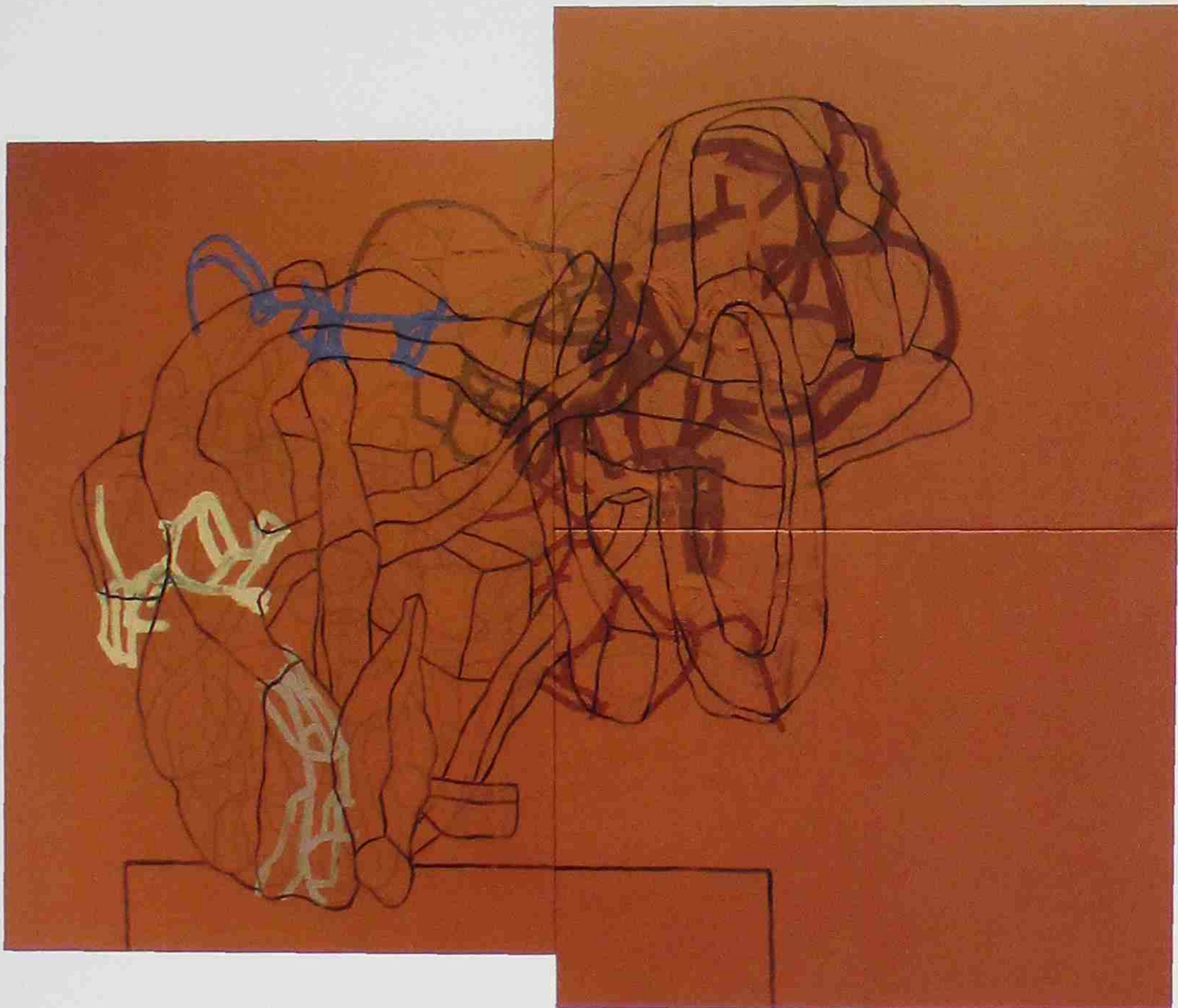
Suljettu, 1999, maalausinstallaatio, Mäntän kuvataideviikot.

Osa *Suljettu*-installaatioista perustui työskentelyyn paikan päällä, kuten teos Mäntän kuvataideviikoilla vuonna 1999. Teosten tahramaiset kuviot, jotka perustuivat tekijän liikkeelle ja mittakaavalle, ennakoivat myöhempien teosteni veistosmaisia muotoja.

Suljettu, 1999, valokuva, koko vaihteleva, osa installaatiota.

Sukulaissuhteita, 2006, öljy kankaalle, kolme osaa, koko yhteensä 180 x 270 cm.

Yksityinen kokoelma -sarjaan liittyvä varhaisempi työ, jossa piirustus on tehty useammalle pohjalle. Työ ei ole enää suorakaiteen muotoinen, ja piirtäjän esitys tavallaan "liikkuu" erimuotoisilla pohjilla, jotka ovat kuin tilallisia pohjakaavioita, huoneita joissa liikutaan.



Piirustuksia havainnoista

Yksityinen kokoelma -teokseni voi ymmärtää myös elävän mallin piirustuksina. Niiden lähtökohtana olivat havainnot liikkuvasta ihmiskehosta. Hakunila-maalauksissa taas tornimaiset hahmot seisovat kuin henkilöt maisemassa. Molemmissa tapauksissa kuva-aiheen sommittelu lähtee anatomisen mallipiirtämisen tapaan ensisijaisesti piirretyn hahmon sisäisistä suhteista. Maalausteni valmiit kuva-aiheet on mahdutettu kokonaan ja ”ehjinä” paperille tai maalauspohjalle vastaavalla tavalla kuin klassisessa elävän mallin piirtämisessä tehdään. Hahmot seisovat selkeästi johonkin tilaan asetettuina, niin että kuvion tai mallin asento ja siinä mahdollisesti oleva liike ja rytmi ottavat kuvapinnan muodon huomioon. Hiukan yksinkertaistaen ajattelen niiden sommitelman – vastaavasti kuin elävän mallin piirtämisessä – näyttävän tasapainoiselta, kun kappale näyttää pysyvän pystyssä. Maalauksissani on ihmiskehoon viittaavia, ääriviivalla muotoiltuja hahmoja, mutta teokset ovat myös käyttämäni anatomisen viivan luonteen tutkimista. Viiva on ikään kuin irrotettu havainnostani, muotoa sinänsä, ja siten kuin materiaalia, jota muuntelin maalauksesta toiseen. Palaan ajatukseen viivasta ”muotona syvyydessä” tarkemmin kirjoittaessani veistämisen ja piirtämisen suhteesta.



Ateneum 1930. Oppilaat piirtävät veistoksia.

Elävän mallin piirtämisen opiskelu on tuttua lähes joka asteen taidekouluissa.

Anatomisessa mallipiirtämisessä mallin sisäiset (näkymättömät) rakenteet tuovat asentoon rytmiä ja liikettä. Puhutaan esimerkiksi lantioluiden asennosta suhteessa hartialuiden suuntiin. Kontraposto-asennoissa kehon eri suuntien vastakohtilla ja epäsymmetrialla haetaan harmonista kokonaisuutta. Elävän mallin piirtäminen on myös hyvä keino tutkia havaintopiirtämisen hitautta, hidasta näkemistä. Taidekouluissa kipsimallien piirtäminen on usein edeltänyt elävän mallin piirtämistä.

HAVAINTOJA METSÄSTÄ, PUISTA

Videoinstallaationi *Metsää, puita* lähtökohtana oli yritys hahmottaa, mitä havaintopiirtämisessä, tässä tapauksessa maiseman piirtämisessä, tapahtuu. Pohdin aikaisemmin Bruce Naumanin videoteosta suhteessa piirtämisen kehollisuuteen. Omassa videoteoksessani piirtämisen jälki vertautuu vielä selkeämmin videon esiintyjän läsnäoloon ja toistoon. Piirtäjän jälki paperilla ja videolla on, jos ei nyt varsinaisesti virhe, niin ainakin piirtäjän omaan olemiseen perustuvaa ”kömpelyyttä”. Kömpelyyden ymmärrän kokemuksena, jossa oma kehollisuus välttämättä tulee aina esille ajatuksen ja havainnon yhteistyössä.



Metsää, puita, 2009, video ja piirustuksia, pysäytyskuvia videosta, 3 min 21 s.

Video sisältää kuusi luonnossa kuvattua lyhyttä kohtausta, joissa nähdään piirtäjä tekemässä maisemapiirustuksia: piirustuksia puiden rungoista. Videolla järjestellään ympäröivää tilaa siirtelemällä piirustuslevyjä metsässä – levyt asetellaan nojailemaan puunrunkoja vasten sen mukaan, missä kukin piirustus on tehty. Videon edetessä levyt rajaavat ympäröivää metsää ja aluetta, jonka sisälle piirtäjä lopulta jää. Videoteos sai alkunsa piirustuksista, joita olin tehnyt kesäisin jo muutaman vuoden ajan. Näyttelyyn tekemässäni installaatiossa osa näin syntyneistä piirustuksista oli esillä samassa tilassa videon kanssa. Galleriassa piirustukset olivat aseteltu pöytätasolle, joka oli koottu videolla käytetyistä piirustuslevyistä. Video projisoitiin pöydän viereiselle seinälle.

Metsää, puita -teosten lähtökohtana oli pohtia, miten havaittu ympäröivä tila rajautuu erityiseksi paikaksi ja miten kiinnitämme itsemme havainnossa paikkaan, teemme siitä erityisen. Videolla puiden piirtäminen paperille ja valmiiden maisemapiirustusten sommittelu metsään on ennen kaikkea asioiden järjestämistä. Piirtäjä tutkii metsää, mutta näkee vain puita tai metsää. Ympäröivä tila ja maisema hahmottuvat piirtäjälle yksityiskohtiensa kautta pikkuhiljaa puu kerrallaan. Sommitellessaan ja rajatessaan yksittäisiä puunrunkoja metsästä tekijä muuttuu myös itse nähdyksi ja piirtyy vähitellen esiin.

Metsää, puita -teos toimi itselleni metaforana piirtämällä ajattelemisen mallille ja aikaisemmin mainitsemalleni katsojan ja tekijän vuorottelevalla suhteelle. Piirtäjä tekee ja toteuttaa valintoja ja ikään kuin huomaamattaan kietoutuu osaksi rakentamaansa kuvaa tai ajattelumallia ja jää sen sisälle. Käyttämänsä metodin avulla tekijä rajautuu tekotapansa myötä pikkuhiljaa näkyväksi. Toisaalta videon ”tarina” vastaa havaintopiirtämisen prosessia yleisemminkin: eikö havaintopiirtäminen aina perustu jonkinlaiselle käsitteelliselle kehikolle, jonka avulla kuva rakennetaan valmiiksi?

HAVAINTOJA KEHOSSA JA KEHIKOSSA

Peter Greenaway (s. 1942) on käsitellyt havaintopiirustusta kiinnostavasti elokuvassaan *Piirtäjän sopimus* (1982). Elokuvan päähenkilö, piirtäjä, tutkii maailmaa käyttäen apunaan perspektiiviruudukkoa, joka vertautuu elokuvassa monen muun vastaavan metaforan kautta tieteellisen maailmankuvan yksisilmäisyyteen. Taiteilija on käyttämässään välineessä – perspektiivikehikossa – niin tiiviisti kiinni, ettei hän maisemaa kopioidessaan huomaa, kuinka siinä tapahtuvat muutokset ja paljastukset koituvat hänelle kohtalokkaiksi. Piirtäjä ikään kuin antaa välineen puhua puolestaan ja on siten sokea käyttämänsä mediumin tavalle jäsentää ja muokata havaintoa.

Elokuvassa piirtäjä epäonnistuu: aistillisuus ja elämä, tai elokuvassa oikeastaan kuolema, murtaa rationaalisen järjestyksen, ja piirtäjä jää käyttämänsä välineen vangiksi.⁹⁰ Elokuva paljastaa, miten havainnon kopiointi piirtämällä, havaintopiirustus, perustuu myös persoonalliseen valintaan ja korostukseen.

Greenawayn elokuvassa aistillisuus ja inhimilliset havainnot ovat jotakin häiritsevää, virheen kaltaista, järkkymättömän rationaalisessa maailmanjärjestyksessä. Samalla elokuva osoittaa, kuinka puhdasta havaintopiirustusta tuskin on mahdol-



Kuva Peter Greenawayn elokuvasta *Piirtäjän sopimus*.

lista saavuttaa. Havaintopiirtäminen on kohteen näköisyyden tavoittelua, mutta se tuo myös esille kohdat, joissa piirtäjä poikkeaa objektiivisesta näkökulmasta. Rinnastan Greenawayn elokuvan perspektiiviruudun takana piirtävän hahmon aikaisemmin esillä olleeseen Bruce Naumanin neliön päällä kävelevään taiteilijaan. Molemmissa tapauksissa tekijä piirtyy esiin persoonallisena poikkeamana ja virheenä. Tietoinen ajattelu, neliö tai perspektiiviruudukko, rinnastuu kehoon, jossa havainto viipyy muotoutuen sitten paperille uudelleen piirretyksi jäljeksi.

Kirjassaan *Kyklooppi ja kojootti* Mikko Lehtonen pohtii keskeisperspektiivin historiaa ja filosofiaa. Hänen ajatuksensa sopivat kuvaamaan Greenawayn elokuvan näkemisen tapaa, jollaista hän nimittää kartesiolaiseksi perspektiiviksi filosofi René Descartesiin (1596–1650) viitaten. Descartesin mukaan aistit ja ruumis eivät voi olla luotettavan tiedon lähteitä. Todellisen tiedon äärelle voi päästä vain erkaantumalla ruumiillisuudesta ja keskittymällä aistimellisestä roinasta vapautetun järjen valon vaalimiseen. Vaikka keskeisperspektiivi liittyy osittain silmän optiikkaan, sen suhde maailmaan on matemaattinen ja älyllinen, ei aistillinen. Se typistää näköaistin järjen kehikkoon. Lehtosen mukaan perspektiivin näkökulma on katsetta, joka ei näe itseään: se, että katsoja sijaitsee näkökentän ulkopuolella, estää häntä näkemästä omaa sijaintiaan näkymän tuottajana.⁹¹ Keskeisperspektiivin voi tässä ymmärtää mielestäni minä tahansa sommittelun sääntönä. Piirtäjä on kehikossaan ja havainnossaan kiinni ja vaikka sen tiedostaakin, ei näe itseään siitä irrallaan.

Brittiläinen kuvataiteilija David Hockney (s. 1937) on intohimoinen havainnon tutkija. Hän on pohtinut näköhavaintomme suhdetta muun muassa kameran yksisilmäiseen ja nopeaan tapaan tallentaa kuvia. Hockney tekee tutkimustaan pääosin piirtämällä ja valokuvaamalla. Martin Gayfordin haastattelukirjassa *A Bigger Message* (2011) hän kuvailee jättimäisiä maalausprojektejaan ja niitä varten kehitelmiään kameratyökaluja, joiden avulla hän yrittää tuoda kameran tapaa ”nähdä” (tai piirtää) lähemmäksi luonnollista tapaamme havainnoida.⁹² Kameran ja ihmisilmän mekaniikassa on tietysti lukemattomia eroja, mutta yksinkertaistaen voidaan todeta, että kameran kuvatallentaminen on nopeaa ja piirtämisessä tapahtuva havainnointi hidasta. Siksi voidaan myös sanoa, että havaintopiirtämisen opiskelu, esimerkiksi elävän mallin piirustus, on tavallaan myös hitaan näkemisen, ei enää niinkään ihmisen anatomian, opiskelua.

Luin Hockneyn haastattelua oleskellessani Virossa Sakan luonnonpuiston alueella, jossa tutkin alueen rehevää ja vihreää metsikköä. Sakassa ranta nousee jyrkästi 60 metrin korkeuteen ja kasvaa tiheää sekalehtimetsää. Jyrkkää rinnettä laskeutuvilla poluilla metsää voi tarkastella eri korkeuksista, ja näkymät koostuvat vaihtelevista ja erisyvyisistä metsätiloista. Kameran läpi kaikki näyttäytyy kuitenkin samankaltaisena litteänä vihreänä lehvistönä.⁹³ Kamera ei tiedä, mikä on taustaa, mikä puuta, mikä pensasta. Kamera aina myös esittää jonkin yksittäisen alueen tai kohdan hetkellisen valaistuksen. Havainnossamme taas näemme jatkuvan valon vaihtelun. Tiedämme myös, että oksan takana on ilmaa ja tilaa, joka ei välttämättä näy, mutta jonka voi piirtäessään näyttää erilaisin korostuksin – jatkuvasti muuttuva valo myös irrottaa oksan taustastaan. Toisaalta voimme katsella maisemaa nähdessä sen vain oksina, tiloina, väreinä. Esimerkkinä tästä *Metsää, puita* -videolla näin maiseman vain puiden runkoina.

Havaintopiirtämisen hitautta Hockney ilmentää myös valokuvien, muun muassa polaroid-kollaasitöillään. Niissä hän rakentaa esiin piirtyvää maisemaa kerroksittain, kuva kerrallaan, niin että valokuvien välillä voi aistia ajan kulun. Tämä kerroksellinen, kollaasimainen tapa liittää valokuvia yhdeksi yhtenäiseksi kuvapinnaksi muistuttaa piirtämistä. Prosessissa kamera on valjastettu piirtäjän tapaan toimia: maisemaan piirtyy tavallaan koko ajan enemmän nähtävää pitkittyneen havainnon ja tietoisemman katselemisen myötä. Toki valokuvakamerallakin voi ottaa pitkän valotusajan kuvia. Oleellista Hockneyn tavassa työskennellä ovat kuitenkin tauot yhteen liitettyjen valokuvien välillä. Hyppäykset kuvien välillä luovat rytmiä, joka

ilmentää piirtäjän katsetta mutta myös sen ajoittaista poissaoloa. Hyppäykset palauttavat katsojan takaisin tekotapaan ja tekijän läsnäoloon, tekijän katseeseen.

ELÄVÄN MALLIN PIIRTÄMISESTÄ

Perinteinen elävän mallin piirtäminen on taidekoulussa havaintopiirtämisen opiskelua, ja siihen liittyviä kursseja löytyy lähes aina joka asteen taidekouluista.⁹⁴ Perinteet ovat myös pitkät. Leon Battista Alberti kirjoitti *Maalaustaiteesta*-kirjassaan jo 1400-luvulla, kuinka taidemaalarin taito liittyy läheisesti yhteen ihmiskehon piirtämisen taidon kanssa.⁹⁵ Vertailtuani eri taideoppilaitoksissa tehtyjä mallipiirustuksia olen huomannut, kuinka jo pelkästään mallien asennoissa on edelleen kovin antiikkinen henki. Johann Joachim Winckelmannin (1717–1768) ajatukset antiikin taiteen ensin kipsimallien ja myöhemmin taidemallien avulla tapahtuvan jäljentämisen tärkeydestä tuntuvat sitkeästi sinnittelevän ainakin piirustusluokkien opetuksessa.⁹⁶

Yleensä varsinaista elävän mallin piirustusta ei näe muualla kuin taidekoulujen piirustusluokissa. Näihin piirustuksiin ei juurikaan törmää taidenäyttelyissä. Elävän mallin piirtämistä tehdään useimmiten ryhmässä, jolla on keskenään samanlainen ongelmanasettelu, siis sama malli ja samat välineet. Kun vastaavia ryhmiä on kokoontunut jokseenkin samanlaisissa merkeissä jo satojen vuosien ajan, piirustukset muistuttavat hyvin paljon toisiaan. Mallipiirustukset ovat siksi ikään kuin ajattomia tai tuoreita, oli ne tehty sata vuotta sitten tai viime viikolla. Toisaalta ihmisen anatomia ei luonnollisestikaan ole tuhansiin vuosiin muuttunut, joten tässä mielessä anatomian tutkimus piirtämällä ei lähtökohtaisesti pyrikään löytämään sillä saralla mitään uutta.

Mallipiirustuksen traditioon kuuluu joukko sääntöjä ja ohjeita.⁹⁷ Ryhmässä ihmiskehoa saatetaan tutkia ikään kuin objektiivisesti ja ”samalla tavalla”, ja näin säännöillä, joita opetetaan mallipiirtämisen perusteina, pyritään oikeastaan välttämään ilmaisua. Lähtökohtaisesti voidaan sanoa, että annettuja sääntöjä ei voi sisäistää kuin piirtämällä, eli tehtävien luonnetta ei voi ymmärtää muutoin kuin tekemällä uusia vastaavia piirustuksia. Samalla ohjeita noudattamalla opiskellaan piirtämisen tradition tuntemusta.

Piirustusluokissa malli on tietyn aikaa, puolesta minuutista vaikka viiteenkymmeneen tuntiin, yhdessä tietyssä asennossa ja valossa. Pidempiaikaisissa asennoissa lähtökohtana on useimmiten se, että malli piirretään kokonaan ja mahdutetaan paperille esimerkiksi niin, että malli piirretään ensin suhteelliseen nopeasti koko-



Hans Holbein the Younger,
Sir Richard Southwell, 1536.



Andy Warhol, *Mao Tse-Tung*, 1974.

Elävää mallia piirretään esimerkiksi puolen minuutin asennoista useita tunteja kestäviin asentoihin. David Hockney pohtii kirjassaan *Secret Knowledge*, miten ääriiviipiirustukseen käytetty aika näkyy valmiissa työssä. Hän vertailee Hans Holbeinin (1497–1543) ja Andy Warholin (1928–1987) piirustuksia keskenään.⁹⁸ Hockney pääättelee viivan jäljen perusteella molempien piirustusten syntyneen projisoinnin tuloksena. Ne ovat siis luonteeltaan läpipiirretyn näköisiä. Viiva on nopeaa ja kevyttä, ja perspektiivin käytössään työt ovat ikään kuin liian tarkkoja. *Secret Knowledge* käsittelee pääosin keskeisperspektiiviä ja sen suhdetta havaintoon. Hockney kirjoittaa, kuinka Holbeinin käyttämät apuvälineet paljastavat myös tekijän epähuomiossa tekemiä kömpelöitä virheitä. Taiteilija ikään kuin luotti liikaa mekaanisiin apuvälineisiinsä ja teki lapsellisia virheitä muuten kovin tarkoissa piirustuksissaan. Tässä suhteessa Holbein tulee lähelle Greenawayn elokuvan taiteilijahahmoa, joka luottaa vain mekaaniseen tapaan nähdä.

naan, jonka jälkeen asentoa tai valööriä piirretään uudelleen ja uudelleen aiempia jälkiä korjaillen ja pyyhkien. Piirtäjällä on toisessa kädessä säämiskä, joka pyyhkii, ja toisessa hiili, joka piirtää. Tällainen mallipiirtämisen tapa muistuttaa litteää muovailua: piirtäen ja pyyhkien työ muovautuu ehjäksi kokonaisuudeksi ja valmistuu kerros kerrokselta.

Mallia piirtäessään huomaa varsin pian, että anatomisen ääriviivatutkielman voi piirtää ”oikein” suhteellisen monella eri tavalla. Havaintommehan ei ole objektii- vista tai puhdasta, eikä sen tarvitse noudattaa kameramaista yhden silmän pers- pektiiviä.⁹⁹ Silmien pinnalla tapahtuu jo solutasolla luokittelua, valintaa ja muita prosesseja, jotka vaikuttavat tapaamme ymmärtää näkemäämme niin paljon, että silmiä voi oikeastaan pitää aivojen uloimpana osana. Itse asiassa niitä voi kutsua jo ajatteleviksi.¹⁰⁰ Pelkästään piirtäjän piirustusprosessin aikana alati liikkuvat kaksi silmää yhdistettyinä mallin ja piirtäjän omiin liikkeisiin ja valon muutokseen teke- vät havaintoprosessista hyvin suhteellisen.

Oikein näkemisen sijaan piirustus muuttuukin siten yhä enemmän valinnaksi havainnossa esiin tulevien asioiden kesken. Tästä valinnasta myös tulee pikkuhiljaa yhä tietoisemmaksi. Piirustuksissa alkaa näkyä se, mitä haluaa näyttää, eikä vain se, miltä malli näyttää. Piirtäjä valitsee viivat, joita haluaa käyttää. Havaintoamme ohjaavat myös muistot, halut ja esimerkiksi aikaisempi tieto ihmisen anatomiasta. Tietoista tai tiedostamatonta valintaa tapahtuu siten piirtämisessä aina.¹⁰¹ Tietoi- sen ja tiedostamattoman havainnoinnin myötä valmis, havaintoon perustava pii- rustus näyttäytyy sekin tekijälleen uutena muotona. Toisin sanoen vasta valmiina piirustus näyttää sen, mitä on havaittu tai mitä on haluttu nähdä. Havainto ikään kuin viipyy omassa kehossa, kiertää sen kautta ennen kuin siitä tullaan tietoiseksi, ennen kuin se nähdään tai tiedostetaan.

Edellä kuvattua tiedostamatonta näkemistä voisi verrata piirustuksiin, joita lapset tekevät ennen kuin oppivat piirtämään havainnon pohjalta. Lapset piirtävät sen, miten tietävät asioiden olevan, panevat maailmansa tuttuun järjestykseen.¹⁰² Sommittelua alkaa lasten piirustuksissa esiintyä jo ennen kuin kuvat oikeastaan esittävät mitään.¹⁰³ Myöhemmin, kun piirustuksissa alkaa olla tunnistettavia hah- moja, tärkeämpää niissä on oikea tieto kuin se miltä maailmaa näyttää. Piirtäessään pöytää lapsi antaa sille neljä jalkaa, vaikka useimmiten näemme pöydän jaloista katsekulmasta riippuen vain kaksi tai kolme.¹⁰⁴ Myöhemmin ”oikean” havainnon seuraamisesta tulee vallitsevampaa, ja alamme piirtää tai ainakin yritämme piirtää niin kuin näemme. Hyvän piirustustaidon mittarina pidetäänkin yleensä sitä, kuin- ka hyvin piirtäjä osaa jäljentää näkemäänsä.¹⁰⁵

Elävän mallin piirtämistä, havaintopiirtämistä, voi nimittää oman havaintonsa ja käytetyn välineen tutkimiseksi ja myös oman havaintoprosessinsa esitykseksi. Tietoisuutta omasta havainnosta ja sen esityksestä piirustuksessa voisi kutsua myös ilmaisuksi. Traditionaalinen mallipiirustus pyrkii lähtökohtaisesti välttämään ilmaisua esimerkiksi käyttämällä omaan traditioonsa liittyviä sääntöjä. Toisaalta tradition sääntöineen voitaisiin ajatella muodostavan tuon ilmaisun esiintuomisen raamit. Toisin sanoen piirtämisen säännöt kiinnittävät piirtäjän tekemiseen, ja asiat ilmenevät hänen huomaamattaan. Ilmaisua tapahtuu siten enemmän välineen ehdoilla. Sääntöihin voi uppoutua ja ilmaisu, jos sellaista on, tarttuu mukaan tekijän ulkopuolelta. Se koostuu opettajan ja koko muun ryhmän kanssa jaetusta ja oman piirtämisen kautta saavutetusta tiedosta. Tämän voisi ajatella myös niin, että ilmaisu tunnistetaan, kun se osuu kohdalle. Se siis löydetään tekemisen kautta. Ilmaisua syntyy tekotavan myötä vaivihkaa, kerros kerrokselta, tarttuu kiinni – ja tekijä erottaa teoksen luokan muista töistä tai omista jo aikaisemmin tehdyistä teoksistaan. Kuten totesin, ero tulee esille kehollisen viipymisen, kömpelyyden, virheiden, aistihavainnon suhteellisuuden ja persoonallisten valintojen avulla.¹⁰⁶

Piirustuksen jälki

Ajattelen piirtämistä mahdollisuutena liikkua paperilla vasemmalle, oikealle, ylös, alas, takaisin. Piirustus on reitin hakemista. Se on myös reittiin, jälkeen itseensä, tutustumista piirtämällä. Oikeastaan voisi puhua viivan tunnustelusta, mutta yhtä paljon piirtäminen on paperin, taustan tuntemista ja piirtäjän toistuvaa havahtumista piirustuksen näkyväksi tulemiseen.¹⁰⁷

Elävän mallin piirustuksella on ollut suora vaikutus omiin teoksiini. Seuraavassa käsitelen yksityiskohtaisemmin viivan näkyvää luonnetta, ja pohdin sen yhteydessä ajatustani piirtäjän eleestä. Havaintopiirtämisen yhteydessä kuvailin, kuinka havainto viipyy kehossa ennen kuin sille keksitään paikka paperilla. Piirtäessään tekijä havahtuu huomaamaan oman viivansa materiaalisuuden, kömpelyytensä, jäljen tai eleen. Pohdin seuraavassa piirtämisen jälkeä muun muassa Vincent van Goghin piirustusten avulla. Tutkin, miten viiva erotetaan havainnosta ja miten sitä voi käsitellä omana muotonaan ja jälkeenä. Pohdin myös viivan ajallista luonnetta, joka toimii immateriaalisena vastaparina viivan materiaaliselle jäljelle.

PIIRUSTUS JÄRJESTYKSENÄ JA SOMMITTELUNA

Piirustusta on pidetty kaikkien taiteenlajien perustana, ja kuvanveiston ja maalaustaiteen on ajateltu pohjautuvan siihen. Tällaista luokittelua voidaan nähdä Vasarin tai Albertin teorioissa. Vasarin käyttämä käsite *disegno* voidaan ymmärtää hahmottelun taidoksi, piirtämiseksi tai muodoksi. *Disegno* on taiteen isä, koska se on *concezione* (ajatuksen) näkyvä ilmaus. Toisaalta sen voi ajatella näyttävän idean muodon.¹⁰⁸ Albertin näköpyramidi, joka ennakoiki keskeisperspektiiviä järjestämisen ja tiedon keräämisen mallina, on myös esimerkki tiedon järjestämisestä.¹⁰⁹ Piirtäminen on siten ajattelua tai osa hahmottelun prosessia. Piirustus on myös oman hahmotteluprosessinsa näkyvä ilmaus: piirustuksen rakenne, viivat, voidaan aina valmiissa työssä erottaa.

Piirustus on muodon antamisen ja hahmottelun ohella myös asioiden järjestelyä tilaan ja tilassa. Piirtämällä asiat pannaan järjestykseen, luokitellaan, erotellaan toisistaan, erotellaan havainnosta, kuten esimerkiksi muodot erotetaan taustastaan. Toisaalta jokaisen viivan piirtäminen on jo erottelua: yksittäiset viivat erottuvat taustasta sekä edellisistä ja tulevista viivoista. Tässä mielessä kaikki piirtäminen on jo sommittelua eli asioiden erottelua havainnossa ja niiden järjestämistä uuteen, kaksiulotteiseen tilaan. Järjestys viittaa aina jonkinlaiseen mieleen ja liittyy läheisesti ajatteluun. Kirjoittaessani elävän mallin piirtämisestä pohdin lapsen kuval-

lista kehitystä. Ennen kuin lapset alkavat piirtää näkemäänsä, he tavallaan painottavat piirustuksessa juuri sommittelua: asiat järjestetään asenteella ”maailmaani kuuluvat nämä asiat ja juuri tässä järjestyksessä”.

Kun ajattelen sommittelun olevan piirtämisen yksi osa-alue, viittaan piirustuksen ei-materiaaliseen puoleen. Sommittelu ei valmiissa työssä ole näkyvää, tai sitä ei piirretä näkyviin, sille ei ole näkyvää viivaa. Kysymys on asioiden välisistä suhteista, kontrasteista ja liikkeen suunnista. Sommittelu on kenties ollut teoksen alussa apuväline, mutta nyt siihen ei enää ensisijaisesti kiinnitetä huomiota. Jos kuitenkin kiinnitämme huomiota sommitteluun, tulemme tavallaan tietoisiksi tästä näkymättömästä rakenteesta, kuvioista, kaavioista pinnan takana.

Sommittelun tiedostaminen on kuin ajatustauko, joka auttaa katsojaa huomaamaan piirustuksen järjestettynä rakenteena ja *rytminä*.¹¹⁰ Sommitteluoppaissa puhutaan usein sommittelun rytmistä, joka perustuu esimerkiksi samankaltaisten elementtien toistolle. Liitän rytmin tässä oikeastaan vielä yleisemmin katsojan tietoisuuteen sommittelusta ajallisena ilmiönä, joka erottaa katsojan teoksesta. Tulkitsemme sommiteltua kuvaa siihen uppoutuen ja siitä irti. Viittasin aikaisemmin David Hockneyn kollaasivalokuviin ja niiden sommittelun ajalliseen ja rytmilliseen luonteeseen. Niissä rytmi ilmensi kuvaustapahtumaan liittyvää aikaa, sekä valokuvaajan katseen liikettä. Rytmien avulla etsimme ikään kuin omaa paikkaamme tai oman katseemme paikkaa teoksen rakenteessa. Ymmärrämme, että teoksen rakenteella on jokin mieli, vaikka emme sitä sen paremmin pystyisikään sanallistamaan. Rytmii tuo siis esille teoksen rakenteen, mutta myös tietoisuuden katsojan omasta tavasta katsoa tätä rakennetta. Peter Greenawayn elokuvan *Piirtäjän sopimus* piirustukset olivat tästä konkreettinen esimerkki. Niissä piirretty kuva toimi vain yhdestä katselukulmasta käsin, ja pakopiste tavallaan määräsi katsojan paikan. Palaan sommittelun rytmiin myöhemmin *Verkko*-maalausten yhteydessä pohtiessani lähemmin teosten rakenteeseen liittyvää tekijän/katsojan paikkaa, jota kutsun myös teoksen *kätketyksi tarinallisuudeksi*.

PIIRUSTUKSEN KAKSI AIKAA

Yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Pamela M. Lee on pohtinut piirtämisen ajallisuutta ja piirtämisen merkitystä muun muassa suhteessa 1960–1970-lukujen antiformalistiseen installaatiotaiteeseen eli prosessitaiteeseen ja sellaisiin taiteilijoihin kuin Richard Serra (s. 1939), Robert Smithson (1938–1973) ja Eva Hesse (1936–

1970). Leen mukaan piirtämisellä on hyvin oleellinen osa tässä taidesuuntauksessa. Hän näkee piirtämisen olevan tämäntyyppisessä taiteessa toisaalta prosessin selitystä tai dokumentointia, toisaalta jo itsessään prosessia jonkinlaisena ”tässä ja nyt” -aikajanana.¹¹¹

Lee pohtii ajan ilmenemisestä piirustuksessa. Piirustuksella on yhtäältä aika, joka voidaan tunnistaa ja kokea kuvassa, ja toisaalta aika, joka liittyy sen välittömään materiaan ja tekemisen historiaan. Nämä kaksi aikaa tuntuvat sulkevan toisensa pois.¹¹² Valmis piirustus – tai piirustus, jonka tunnistamme valmiiksi – hävittää itsensä sekä myös paperin, jolle se on tehty. Paperista tulee ilmaa, taustaa, taivasta. Piirustus ikään kuin kadottaa itsensä viitatessaan toiseen tilaan, jota se kuvaa, ja samalla se kadottaa kaiken materiaalisuutensa. Toisaalta taas pelkässä materiaalisuudessaan se menettää illuusion toisesta tilasta ja ajasta ja muuttuu siis vain jäljeksi paperilla.

PIIRUSTUS ELENÄ. VINCENT VAN GOGHIN JÄLKI

Ajatus piirustuksesta oman tekotapansa kuvauksena on tuttu ja arkikokemuksena lähes itsestään selvä. Esimerkiksi sopivat vaikkapa lasten piirustukset tai leikkiminen piirtämällä. Ennen kuin alamme tunnistaa niissä mitään ”järkeä”, piirustukset ovat luonteeltaan toiminnallisia, väreillä ja viivoilla leikkimisen tulosta. Sitä jälkeä, johon niissä kiinnitämme huomiota, voisi kutsua piirtäjän *eleeksi*.

Piirtäjän eleen tutkiminen tulee hienosti esille Vincent van Goghin piirustuksissa. Ne ovat häikäisevä sarja tutkimuksia, jossa tietoisuus piirtämisestä näkyvänä ajatteluna (tai ainakin ajattelua tulvillaan olevana toimintana) piirtyi taiteilijan uran aikana vuosi vuodelta yhä kirkkaammin esiin. Van Gogh halusi esittää maisemansa piirrettynä jälkenä, joka nousee itsenäisesti esiin mustan ja valkoisen kontrastina.¹¹³ Piirustuksissaan van Gogh pakottaa katsojan koko ajan takaisin viivan jälkeensä niin, ettei tämä voi vain uppoutua piirretyn maiseman illuusioon. Siten van Goghin piirustukset ovat yhtä virtaa ja rytmiä. Hän sommittelee piirustusjäljellään.

Kiinnostavaa on, että van Goghin maalaus- ja piirustusjälki täsmentyi ja löysi lopullisen muotonsa, kun hän alkoi tehdä piirustuksia jo valmiista maalauksistaan.¹¹⁴ Hänen piirustuksensa omista maalauksistaan esittävät edelleen esimerkiksi maismaa, mutta nyt samalla myös värejä tai siveltimenvetoja. Piirustuksissa on lukuisin eri tavoin merkittyjä ”värialueita”, jotka myös tuovat niissä kuvattuihin kohteisiin,

maisemiin ja kasvoihin, ajallisen tason. Piirtäjänä van Gogh liikkuu maisemaa – tai omaa maalaustaan – tutkiessaan paperin pinnalla koko ajan vaihtuvilla merkinnoilla. Siveltimenvetojen ja värien mukaan muuntuva viiva muuttui piirustuksissa siten aiheeksi sinänsä, omaksi muodokseen.



Vincent van Gogh, *Peasant of the Camargue*, 1888.

David Hockney, *Mother I, Yorkshire Moors, August*, 1985.

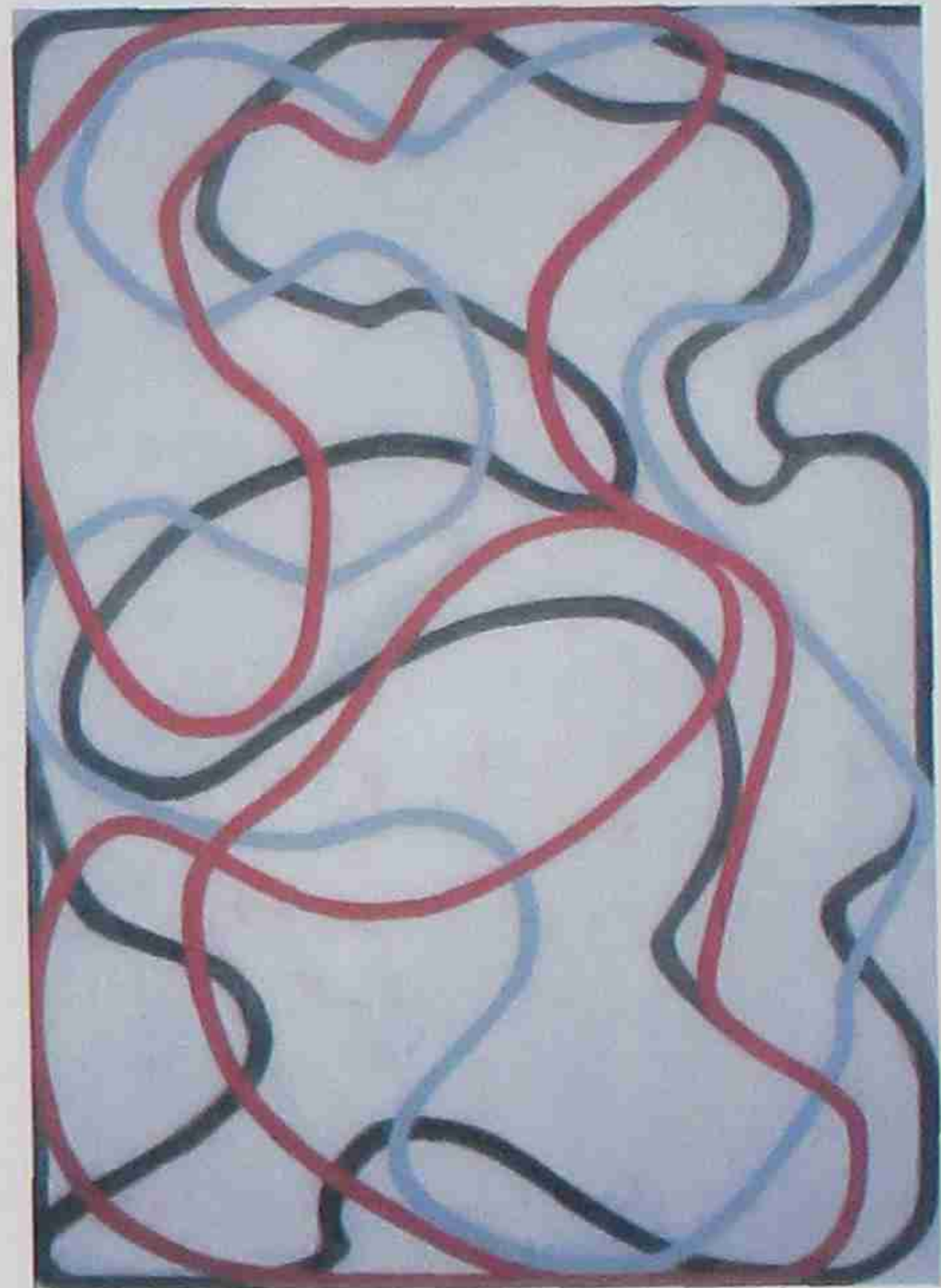
Vincent van Goghin persoonallisen maalausjäljen syntyyn vaikuttivat muun muassa hänen omista maalauksistaan tekemänsä piirustukset. Hänen vaihteleva ja ilmeikäs piirustusjälkensä tuo tekemiseen kulutetun ajan hyvin esille. Kuvassa olevassa Van Goghin piirustuksessa on eri tavoin merkittyjä alueita, piirtäjän eleitä. Katsojina liikumme erilaisia piirustustapoja seuraten kasvojen päällä kuin maisemassa. David Hockney on tutkinut valokuvakollaaseissaan havaintopiirtämisen luonnetta. Hänen äitinsä muotokuvassa valokuvien reunojen väliset hyyt kiinnittävät katsojan huomion itse kuvaustapaan ja havaintojen liikkuvaan luonteeseen. Hockneyn valokuvien kömpelöt liitokset ja niiden rytmikäs sijoittelu muistuttavat mielestäni van Goghin piirustuseleitä: jälkeä, joka kompastuu käytetyn välineen materiaalisuuteen ja siten inhimillistä ja konkretisoitettuja havaintoja.

Teoksessaan *Mémoires d'aveugle* ("Sokean muistelmat") Jacques Derrida luonnehtii piirtämistä sokeaksi toiminnaksi. Hänen mukaansa piirtimen jälki, joka rajaa ja muotoilee esiin piirtyvää kuvaa, on itse asiassa tarkoitettu näkymättömäksi. Sokeudessaan piirustus on Derridan mukaan siten aina muistinvaraista toimintaa.¹¹⁵ Derridan ajatusta voi tarkastella suhteessa aikaisemmin mainitsemaani *disegnon* käsitteeseen ja myös piirustuksen kahteen aikaan.¹¹⁶ Voimme nähdä piirustuksen tai sen, mitä se esittää, vasta kun se on valmis. Sitä ennen piirustus näyttäytyy järjettömänä eleenä, materiaalisena jälkenä ja viivoina paperilla. Valmiina tai tunnistettuna "kuvana" piirustus kuitenkin myös heti kadottaa itsensä tai materiaalisen luonteensa. Toisin sanoen emme voi nähdä samaan aikaan pyrkimystä, tekotapaa tai prosessia, ja valmista tulosta. Mutta valmiista piirustuksesta voimme edelleen löytää nämä kaksi puolta erikseen ja vaihtaa näkökulmaamme.

Vincent van Goghin teoksissa viiva persoonallisena muotona on osa teoksen näkyvää rakennetta ja siten myös sommittelua. Van Goghin ele tekee piirustuksen näkyväksi. Näin asia on nähty tai tehty näkyväksi: havainnoimisen hetkellisyys, impressio, jää painaumaksi paperin pinnalle. Uransa alussa van Gogh käytti maisemakuvissaan apuna rakentamaansa perspektiivikehikkoa ja pystyi siten keskittymään piirustuksissaan kaikkeen muuhun, kuten juuri jälkeen. Kuten Peter Greenaway elokuvassaan osoitti, perspektiivikehikko myös irrottaa piirtäjän maisemasta. Ruudukko tekee maisemaan ikkunan. Sisäistettyään myöhemmin maisemakuvia tehdessään suvereenisti perspektiivin käytön van Gogh lopulta luopui kehikosta. Ilman ruutukehikkoa hän alkoi tuottaa valtavalla intensiteetillä piirustuksia, jotka perustuivat yhä enemmän viivan vapaaseen liikkeeseen ja rytmilliseen jälkeen.¹¹⁷ Näistä piirustuksista voi hyvin aistia kartesiolaisen "järjen kehikon" murtumisen.¹¹⁸ Järjen sijaan piirustukset olivat nyt yhtä jäljen virtaa.

Ajattelen Derridan sokean piirtämisen kuvaavan aikaisemmin mainitsemaani piirustuksen viipymistä piirtäjän kehossa. Piirtäjä unohtuu piirtämään, ja tieto valmiista piirustuksesta näyttäytyy siten tekijälleen "unohtuneena" totuutena. Vincent van Goghin kuvaukset piirtämisestään ilmentävät vastaavaa tekemisen virtaa, piirtämisen "flow-kokemusta".¹¹⁹ Totesin, kuinka tekijä havahtuu oman jälkensä edessä ja näkee oman teoksensa – ja jälkensä ja kehoillisuutensa – uutena muotona. Piirtäjä rajautuu kehona irti kuvaamastaan maailmasta ja toisaalta sokeana uppoaa siihen – kuten Merleau-Ponty sanoo – "lainaamalla sille ruumiinsa".¹²⁰

Piirustusele tulee vielä enemmän käsin kosketeltavaksi teoksissa, joista on vaikea löytää mitään rakennetta ja sommittelua, kuten prosessitaiteen teoksissa joihin edellä viittasin. Richard Serran ajatukset piirtämisestä kuvaavat tätä hyvin. Hänelle piirustus on vain piirtämistä, sitä ei voi muilla keinoilla määritellä. Piirustus on vain elettä, toimintaa, materiaa, pintaa.¹²¹ Serran tahramaiset piirustukset, eleet seinällä, muuttavat kaikessa lakonisuudessaan ympäröivän näyttelytilan osaksi työtä. Teoksen muotoa tai edes sen paikkaa tilassa on vaikea määrittää, koska työ ei anna mitään viitettä esimerkiksi siitä, milloin se on valmis. Näyttelytila itsessään on työhuone, prosessin paikka, ja teos/piirustus on aina työvaiheessa. Jos ajatellaan piirustusta itseensä katoavana tai vaikkapa Derridan luonnehdintaa piirtämisestä sokeana toimintana, voidaan sanoa, että tällainen ”serramainen” elepiirustus on vain näkyvää, vain materiaa, vain maailmaa, vain ruumista. Piirustus on ikään kuin koko ajan läsnä, eikä sillä ole niitä ”kahta aikaa”, joista edellä oli puhetta. Ajattelen sen silloin jäävän sokealle alueelle, hapuiluun ja raapusteluun.¹²² Piirustus, joka on vain elettä, muuttaa työn jo joksikin muuksi kuin piirustukseksi. Prosessitaiteen yhteydessä puhutaankin installaatioista tai performansseista. Tälle rajapinnalle asettuvat nähdäkseni myös Bruce Naumanin varhaiset työhuonekävelyä kuvaavat esitykset: niissä piirustuksen jälki muuttuu keholliseksi eleeksi ja poseeraukseksi.

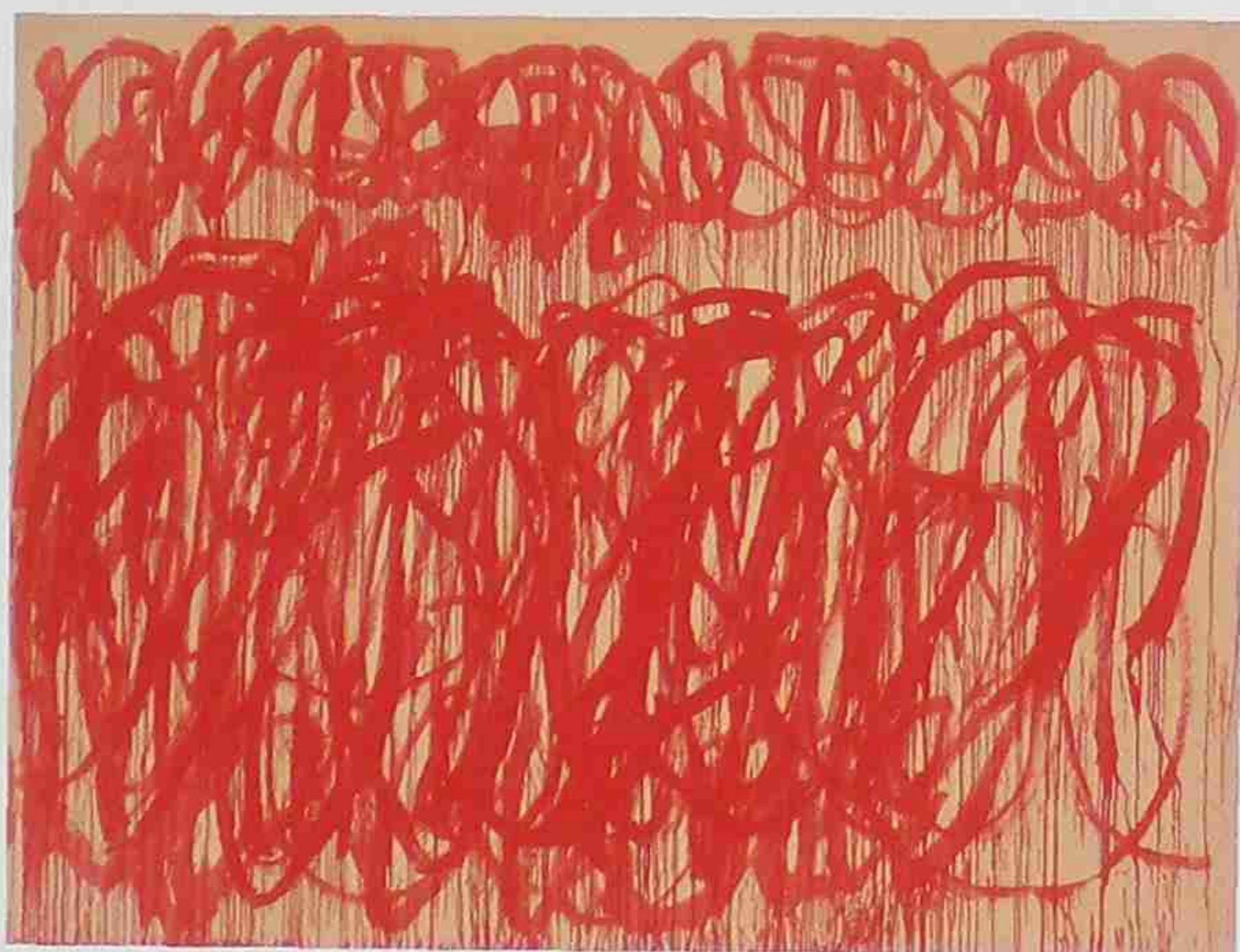


Brice Marden, *Teddy's Drawing*, 1964-65

Brice Marden, *Bear Print*, 1997-98/2000.

Brice Marden luonnehti omia piirustuksiaan uudeksi realismiksi. Hänelle piirustuksen ensimmäinen lähtökohta on paperi, joka on jo itsessään tilaa, väriä ja materiaa.¹²³ Piirustus tulee tähän toisena materiana – Mardenin tapauksessa peittävänä yksivärisenä pintana. Abstraktikkona Marden perustaa työnsä maalarin eleelle: pinta pikemminkin peitetään kuin että siihen yritettäisiin kuvata jotakin. Hänen myöhemmissä maalauksissaan, kuten 1990-luvulla alkaneessa *Cold Mountain Painting* -sarjassa, viivan käsiala ja kalligrafiamainen elemäisyys korostuu entisestään.

Cy Twomblya (1928–1911) on luonnehdittu puhtaaksi elemaalariksi. Hänen piirustuksissaan ja maalauksissaan lapsenomainen piirtäminen yhdistyy minimalistiseen ilmaisuun. Roland Barthesin (1915–1980) tulkintaa lainaten Twomblyn eleet ”tuottavat kaiken muun (yli jäämän) pyrkimättä välttämättä tuottamaan yhtään mitään. Taiteilija on ’elehtijän’ asemassa: hän pyrkii tuottamaan vaikutuksen, eikä kuitenkaan pyri. Ne vaikutukset, jotka hän tuottaa, eivät välttämättä ole olleet hänen pyrkimyksensä.”¹²⁴ Twomblyn teoksissa piirrettyjen kuvioden muodoilla tai kuvioden sekaan kirjoitetuilla sanoilla ei ole merkitystä, tai merkitys syntyy kaikesta muusta niiden ympärillä.



Cy Twombly, *Untitled VIII*, 2005.

Barthesin tulkinta Twomblysta liittyy piirustuseleen ruumiiseen, kehon toimintaan, elehtimiseen.¹²⁵ Twomblyn tapauksessa ajattelen kehollisuuden olevan tahallinen ja piirtämiseen liittyvänä välttämätön virhe – huonoa, epäsiistiä käsialaa, likaa. Ainakin sitä voi kutsua persoonalliseksi poikkeamaksi: jokainen keho tuo omanlaisensa särön ja poikkeaman uuteen piirustukseen. Twomblyn elehtiminen tuo kuitenkin esiin sen, kuinka jokainen piirtämisen ele on aina tarkoitettu kommunikaatioksi. Hapuilullakin on tarkoituksensa. Piirtämisessä on jokin mieli, ja näin ymmärrettynä se siis eroaa Serran ajatuksesta, että piirustus on vain olemista.

*Piirustuksia veistoksista,
veistoksia piirustuksista*

Yksityinen kokoelma -sarjan lähtökohtana olivat viivavyyhtimäiset piirustukset, jotka perustuivat havainnoille liikkuvasta ihmiskehosta. Valmistuttuaan maalaukset ikään kuin jähmettyivät kuvaamaan veistosmaisia hahmoja. Niitä oli edeltänyt Kappaleita-niminen teossarja, jonka piirustukset ja maalaukset perustuivat suorille sitaateille muiden taiteilijoiden veistoksista, esimerkiksi Henry Mooren teoksista.¹²⁶ Käytän näitä kahta teossarjaani esimerkkinä, jonka avulla pohdin piirtämisen ja veistämisen suhdetta. Tutkin, mitä piirustus mediumina paljastaa veistämisen luonteesta ja päinvastoin. Samalla jatkan pohdintaani viivan ja erityisesti ääriviivan luonteesta. Tutkin viivaa omana muotonaan suhteessa anatomiseen elävän mallin piirtämiseen käsitteen viivan jännite avulla. Yhtenä lähtökohtanani on Auguste Rodinin (1840–1917) ajatus ääriviivasta ”liikkeenä syvyydessä”.¹²⁷

Veistosviittauksista maalauksissani tuli myös keino välttää liian tuttuja sommittelun konventioita. Piirretty veistokseni ”seisovat” kuva-alan keskellä, ja niiden sommittelu perustuu hahmon sisäisille anatomisille suhteille. Maalauksissani olevat jalustamaiset tasot olivat minulle veistosviittauksen lisäksi toiminnan paikkoja.¹²⁸ Piirretty jalustat alleviivasivat maalaamiseni esitysluonnetta. Hahmojeni veistosmaisuuksia teki kamppailuni abstraktien kuva-aiheiden kanssa samalla tilallisemmaksi. Käyttämälläni kuvaelementeillä – orgaanisella taipuvalla viivalla ja väripalkeilla – on ikään kuin ilmaa ja tilaa ympärillään. Viivan liike tuntuu tapahtuvan kolmiulotteisessa tilassa – teoksen kuvallisiin elementteihin voi tarttua ja maalauksen tilalliseen esitykseen voi astua.

Moderni veistotaide on ollut minulle kuvallisten aiheiden arkisto. Modernismin perinne ja abstraktit veistokset toimivat itselleni kuin fiktiivisenä epookkimaisena ympäristönä, jossa formaalisten aiheiden tutkiminen oli mahdollista. Uppouduin modernismiin sen omia keinoja käyttäen, ja surrealistiset veistosaiheet tuntuivat jälleen mahdollisilta aiheilta. Suhteeni abstraktiin maalaukseen onkin ollut omistautumista sen säännöille ja perinteelle, mutta samalla veistosviittauksen kautta myös tietoista etäisyyden ottoa maalauksen puh- taaseen esteettiseen perinteeseen.

Teoksillani on siten kahtalainen luonne. Ne ovat todellisia kehollisia muistumia – tai kuten olen todennut, muotoja, jotka muistetaan työskentelyn loputtua ”unohtuneena totuutena.” Toisaalta tunnistan työni biomorfisiksi kappaleiksi, jotka muistuttavat veistospuistoihin viskottuja – ehkä jopa sinne unohtuneita – moderneja veistoksia. Siten niissä toteutuu toisenlaisen ”historiallisen totuuden” kierrätys. Hakunila-maalauksissa kahtalaisuus ilmenee hiukan vastaavalla tavalla. Ne ovat henkilökohtaisia paikan muistumia ja sisältävät samaan aikaan ilmeisiä taidehistoriallisia viittauksia konstruktiivisen maalauksen perinteeseen. Nämä kaksi puolta risteytyivät maalauksissa henkilökohtaisiksi muistojen monumenteiksi.

Kiinnostuin 1990-luvun loppupuolella Henry Mooren veistoksista, ja tein myös kaksi maalausinstallaatiota hänen teostensa pohjalta. Ensimmäisen kerran näitä veistosmaalauksiani oli esillä yksityisnäyttelyssäni Galleria Leena Kuumolassa vuonna 2001. Osana tätä näyttelyä olin tehnyt eräästä Mooren veistoksesta maalauksen suurelle, tilaa jakavalle irtosermille. Varsinaisen sysäyksen Mooren tuotannon tutkimiseen antoi yksittäinen teos, jonka näin Ruotsissa Lundin Skissernas museumissa vuonna 1997.

Skissernas museumissa on muutama pieni huone ahdettuna täyteen teoksia hyvin erilaisilta tekijöiltä. Museon kokoelmissa on myös yksi Mooren suurikokoinen kipsiveistos, harjoitelma *Hill Arches* -työtä (1973) varten. Ahtaassa museossa teosta oli pakko katsella läheltä ja oikeastaan melkein koskettaen ja kiertäen, astua sen syliin. Tämä läheisyys avasi itselleni Mooren veistosten lähes pakahduttavan inttiimiyden. Aluksi varsin arkipäiväiseltä tai ehkä liiankin tutun veistosmaiselta näyttävän teoksen kuoren alta paljastui emotionaalisesti raskas ja liikuttava puoli. Silti työ tuntui edelleen säilyttävän myös oudon ja huvittavankin luonteensa.

Aloin tutkia Mooren ja muiden samanhenkisten taiteilijoiden veistoksia enemmän.¹²⁹ Havaintopiirustus oli hyvä tapa hiljentyä ja tehdä tarkempia ja varsinkin hitaampia havaintoja teosten äärellä. Kopioin kirjoista teoksia piirtämällä muutaman vuoden ajan sen kummemmin ajattelematta, että voisin käyttää niitä mihinkään. Piirustus oli keino, jolla pystyin kaivamaan Lundin museon kokemuksen uudelleen esille. Piirtämällä aloin myös tutkia veistosten kaksiulotteisuuden ja kolmiulotteisuuden suhdetta ja myös niiden suhdetta liikkeeseen. Veistoksiahan katsellaan usein kierrellen, useasta suunnasta. Mooren veistokset olivat kuin jähmettyneitä liikkeen kuvauksia. Aloin kiinnostua yleisemmin omissakin piirustuksissani käsi-alan, liikkeen ja ajan suhteesta. Samalla kahden eri mediumin vertailu paljasti jotakin piirtämisen ja ääriviivan omasta luonteesta.

Kappaleita-piirustusten lähtökohtaa voisi nimittää ihmettelyksi: abstrakti veistos on itselleni aina ollut oudompi kuin abstrakti maalaus. Veistos on olemassa ja kohdattavissa konkreettisesti – veistoksen voi kiertää, siihen voi törmätä. Kiinnostuin Mooren abstrakteista, puistoihin ja museoihin säilötyistä kummallisista möykyistä, jotka tietynlaisessa arkipäiväisyydessään ja myös taidehistorian kirjojen perusteella olivat jo liiankin tuttuja. Ne näyttivät taiteelta. Näyttelyt, joissa esitin *Kappaleita*-sarjan piirustusinstallaatioita, ennakoivat niitä seuranneita *Yksityinen kokoelma* -sarjan maalauksia.¹³⁰



Kappaleita, 2003, installaatiokuva yksityisnäyttelystä Solidifications, galleria ProjecteSD, Barcelona. Kappaleita-teosten lähtökohtana olivat tekemäni piirustukset ja maalaukset modernista veistotaiteesta. Piirustukset olivat esillä muun muassa pöytäsoilla ja irrallisilla piirustuslevyillä, joita olin levittänyt ympäri galleriatilaa. Installaatiot olivat omiin valintoihini perustuvia

modernin veistotaiteen yksityisiä arkistoja. Vaikka yksittäiset teokset noudattivat tarkasti veistoksellisia lähtökohtiaan, isompana sarjana niissä alkoivat toisaalta korostua persoonalliset piirustus- ja maalaustekniset painotukseni. Kappaleita-installatiot johtivat myöhemmin omiin "veistosmaalauksiini", Yksityinen kokoelma -teoksiin.

Suljettu, 2004, piirustus- ja maalausinstallatio, Museu da Água, Lissabon, Portugali.

Suljettu-installatio kuuluu teossarjaan Kappaleita, ja se perustuu joukolle lyijykynäpiirustuksia, joiden aiheena olivat Henry Mooren "äiti ja lapsi" -teemaan liittyvät teokset. Piirustukset olivat esillä pitkällä pöytätasolla.



Installatioon kuului myös iso irtosermille tehty maalaus, joka jakoi näyttelytilan kahdella. Sermi koostui kolmesta levystä, joista yhdelle olin aloittanut Mooren veistokseen viittaavan maalauksen (vasemmalla). Kaksi muuta, MDF-levy ja lastulevy, olivat työstämättä. Irtosermi oli "tahallisesti kesken jätetty maalaus", ja toisaalta ajattelin sen isoksi minimalistiseksi raitamaalaukseksi, jonka Henry Moorelta lainaamani muoto rikkoo. Irtoseinän ideana oli myös se, että nähdäkseen maalauksen seinä piti kiertää. Ihmiskehoon liittyvä maalattu orgaaninen muoto oli varjonkaltainen tahra tai virhe muuten puhtaassa raitasommitelmassa. Pohdin katsojan liikkeen merkitystä myöhemmin tekemissäni piirustuksissa veistoksista. Näillä piirustuksilla oli suora merkitys myöhemmille Yksityinen kokoelma -maalauksilleni.

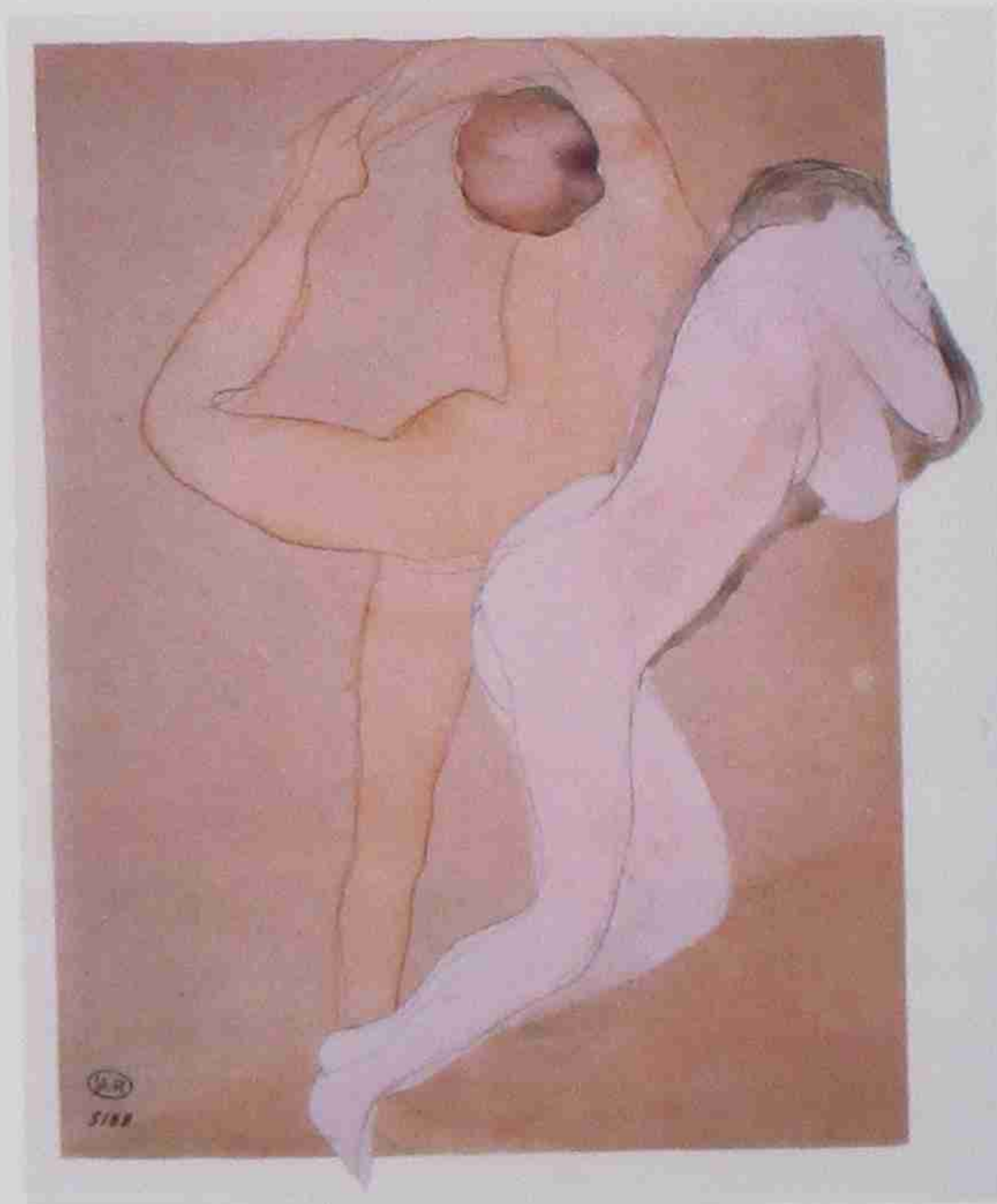
Gerhard Richter (s. 1932) on kertonut, kuinka hän alkoi käyttää valokuvaa maalaustensa lähtökohtana välttääkseen siten maalaamisen tietoista ajattelua. Hänen mukaansa valokuvilla ei ole tyyliä, kompositiota, niihin ei kuulu harkintaa. Ne näyttäytyivät hänelle puhtaina kuvina. Marja-Liisa Jokitalo pohtii esseessään ”Maalauksen hämärä kirkkaus” Richterin valokuvamaalausten suhdetta ilmaisuun. Jokitalo viittaa Derridan käsitteeseen *ilmaus (idiome)*, jonka tämä esittelee teoksessaan *La vérité en peinture* (”Totuus maalaustaiteessa”). Derridan mukaan ilmausta ei voi kääntää toiselle kielelle.¹³¹

Richter lainaa maalauksissaan valokuvaa ja haluaa näin kumota maalauksen väitteen kielen eheydestä ja esittämisen täydellisyydestä. Richterin valokuvasitaatit kertovat siitä, mikä on luonteenomaista valokuvan välineelle. Samanaikaisesti epäonnistuminen valokuvallisen ilmaisun kääntämisessä maalaukseksi perustuu myös siihen, mikä on luonteenomaista maalaukselle. Taidehistorioitsija Rosemary Hawkerin mukaan Richterin valokuvamaalaukset saavat näiden välineiden kesken aikaan vuoropuhelun, joka sallii valokuvauksen muotokielen paljastaa maalauksen totuuden.¹³²

Piirustuksissani veistoksista olin kiinnostunut veistoksesta pintana, jossa piirtämisen ajattelu on jo kertaalleen tapahtunut. Veistos piirustuksen aiheena on siis jo sommiteltu, käsitelty, tutkittu ja esimerkiksi kiveen piirretty. Lähtökohtana piirustuksilleni veistokset olivat myös ”puhtaita teoksia”: jo kertaalleen ilmaistuja. Toisaalta valmiina itsenäisinä teoksina ne olivat myös siinä mielessä puhtaita, että niitä ei voinut miksikään erityiseksi nimetä – ne olivat outoja maailmaan heitettyjä kummajaisia. *Kappaleita*-sarjan piirustukseni, jotka lainasivat kuva-aiheensa suoraan veistoksilta, eivät pelkästään jäljentäneet veistoksen ulkomuotoa, vaan pyrkivät sitaatteina nostamaan esille sen, mikä veistoksissa oli piirustuksellista. Omat työni palauttivat veistoksen piirustukseen, mutta osoittivat samalla näiden kahden eri piirtämisen tavan eron. Toinen piirustus tapahtuu kolmiulotteisessa tilassa (kiven pinnalla) ja toinen paperin litteässä tilassa.

PIIRUSTUKSIA SYVYYDESSÄ

Kappaleita-sarjan myötä tutustuin Auguste Rodinin ajatuksiin piirtämisen ja veistämisen suhteesta. Rodin piirsi koko uransa ajan ja myös kirjoitti piirustusten ja veistosten suhteesta, ja hänen ajatuksensa valaisevat hyvin havaintopiirtämisen luonnetta, jota pohdin jo edellä. Hän nimitti omia veistoksiaan ”piirustuksiksi syvyydessä” ja toisaalta ”ääriviivojen summiksi”.¹³³ Hänen veistostensa pohjavirettä voi siten pitää piirustuksellisenä. Rodinin ajatus liittyy nimenomaan hänen nopeisiin croquis-piirustuksiinsa, jotka perustuivat muun muassa havaintoihin liikkuvista malleista.¹³⁴



Auguste Rodin, *Couple feminine*, piirustus.

Rodin työsti nopeasti tehtyjä lyijykynäpiirustuksiaan jälkikäteen esimerkiksi värittämällä niitä vesiväreillä tai leikkaamalla ja liittämällä eri piirustuksia yhteen.

Mitä tarkoittaa ääri viivojen summa tai piirustus syvyydessä tai tilassa? Aikaisemmin pohtimani akateeminen mallipiirustus, anatominen mallitutkielma, perustuu ääri viivaan. Usein myös puhutaan viivapiirustuksesta erotuksena valööripiirtämisestä, jossa ääri viivaa ei käytetä. Piirtäjän havainto mallista, jossa ei luonnollisestikaan ole ääri viivaa, muutetaan paperilla ääri viivaksi. Viiva väännetään tasopinnalla oikeaan paikkaan ja muotoon. Koska ääri viivaa ei ole, se pitää keksiä jokaisessa tehdyssä havainnossa uudestaan. Tämän viivan keksimisen voi sijoittaa edellä mainittuun Derridan sokeaan pisteeseen, havainnon katkokseen havaintopiirtämisessä. Olemme sokeita viivalle, kun emme voi koko ajan olla tietoisia siitä, miltä piirtämämme jälki näyttää. Kokemus piirtämisestä tukee ajatusta: jos tiedostaisimme koko ajan piirtämämme viivan, jälki muuttuisi kovin takkuiseksi tai ainakin tekeminen kovin hitaaksi. Rodin kuvaili ”sokeaa” piirustusprosessia myös havainnollisesti: ”Tavoitteeni on testata, missä laajuudessa käteni jo tuntevat, mitä silmäni näkee.”¹³⁵

VIIVAN JÄNNITE

Kuvanveistossa mallia piirretään saven pintaan moneen kertaan, jolloin kolmiulotteinen hahmotus, käsin muovaileminen, seuraa kuvitteellisten viivojen liikkettua mallissa. Viivoja siis yksinkertaisesti keksitään enemmän kuin piirrettäessä. Toisaalta yksittäinen, rautalankamainen viiva ääri viivapiirustuksessa nousee esiin vastaavasta viivavyyhdestä: jokainen valittu viiva on yksi kaikkien mahdollisten viivojen joukosta. Piirtäminen on siten myös viivoilla muovailua – vähemmillä viivoilla vain. Hyvä esimerkki tästä ovat Alberto Giacomettin (1901–1966) piirustukset. Hänen viivakasaumapiirustuksensa näyttävät paperille litistetyiltä veistoksilta.

Ääri viivapiirtämisessä viivoja valitaan ja yhdistellään: puhutaan yksittäisen viivan jännitteestä. Anatomisen piirustuksen ääri viivassa usean viivan joukko tiivistyy yhdeksi rautalankamaiseksi jäljeksi, ja niinpä orgaanisen viivan jännite perustuu sen mahdollisuudelle koko ajan muuttua toiseksi viivaksi ja muodoksi. Elävän mallin piirtämisessä valitaan, korostetaanko esimerkiksi painopistettä, lihaksia, luita vai liikettä. Aloittelijakin oivaltaa nopeasti, kuinka ”oikein piirtäminen” on hyvin suhteellista. Havainnosta piirtäminen perustuukin oikeastaan siihen, mitä havainnosta haluaa näyttää, mihin haluaa kiinnittyä, minkä mahdollisista viivoista haluaa valita.¹³⁶ Piirtäjä kiertää katseellaan mallin pintaa ja valitsee sieltä viivat, joita haluaa painottaa tai piirustuksessaan esittää. Hän yhdistää lukuisia mahdollisia ääri viivoja – kaarevia, kuperia, pehmeitä, kovia, paksuja, ohuita – yhdeksi orgaani-



Alberto Giacometti, *Grande Femme*, 1948.



Barnett Newman, *Onement I*, 1948.

Alberto Giacometti ja Barnett Newman

Franz Meyer kirjoittaa, kuinka Barnett Newman sai mahdollisesti vaikutteita maalauksiinsa Alberto Giacomettin veistotaiteesta. Newman kuvailee Giacomettin veistoksia käsittein, jotka pitkälti vastaavat hänen ajatuksiaan omien maalaustensa luonteesta.¹³⁷ Newmanille viiva oli muoto, ele ja aihe. Hänelle maalaus ei ollut taidetta ilman aihetta.¹³⁸ Newmanin omat maalatut nauhat olivat paitsi toimintamaalausta, myös pystysuoria hahmoja – eivät kuitenkaan enää niin tunnistettavassa ihmismäisessä muodossa kuin Giacomettilla. Newmanin maalauksessa *Onement I* (1948) on yksivärisen kankaan yli paksulla värillä maalattu pystysuora linja. Nauhamainen jälki erottuu taustastaan kappaleena, omana materiaalisena muotonaan.

Newmanin *Onement*-teoksen muoto viittaa luojaan ensimmäiseen tekoon, eleeseen, aiheeseen – ja ihmisfiguurina siten ensimmäiseen ihmiseen Aatamiin.¹³⁹ Tämä ensimmäisen kuvan, muodon tai eleen ajatus on Newmanille keskeinen: maalaus näyttäytyy uutena, ei sommiteltuna, ei harmonisena, ensimmäisenä eleenä. Näin hän teki pesäeroa aikaisempaan, sommiteltuun eurooppalaiseen maalaustaiteeseen. Kiinnostavaa kuitenkin on, että Newmanin viiva tai maalauksen uusi muoto hakee kaikupohjaa veistotaiteesta. Hänen maalaustensa paksut nauhat voi ajatella myös ääriviivoina tai yhtenä paksuna ääriviivojen joukkona. Newmanin ajatus ensimmäisestä maalauksesta on siten kuin piirtäjän ele, joka tekee ääriviivan näkyväksi tekijälleen aina uutena tai keksittynä jälkenä.¹⁴⁰

seksi, sulavaksi viivaksi. Yksittäisenä ääriiviivana tämä anatominen rautalankaviivatutkielma kantaa edelleen mukanaan muistumaa mahdollisuuksistaan kääntyä lähes mihin suuntaan tahansa kehon pinnalla. Juuri tätä kutsun viivan jännitteeksi.

Kain Tapper (1930–2004) kuvaili omia teoksiaan muistumina ihmiskehon kaarista: tunnistamme niistä reiden, kaulan, ranteen.¹⁴¹ Toisaalta näemme hänen veistostensa pinnassa veistäjän käsialan suunnan ja siten tekijän oman mittakaavan ja jäljen. Hänen veistoksensa *Liike* (2000–2001) on tyypillinen tappermainen puukappale. Veistoksen nimi vaikuttaa ristiriitaiselta sen monumenttimaiseen pökkö-

öluonteeseen nähden. Teoksessa on kuitenkin jännite, joka nostaa sen erityiseksi kappaleeksi. Näen Tapperin veistoksen yhtenä paksuna viivana ja monumenttina kuvailemalleni viivan jännitteelle, ääriiviivan monumenttina.

Tapperin käyttämä viivan jännite tai liike muistuttaa Rodinin ajatusta croquis-piirtämisestä, jossa liike, jota hän tavoitteli, oli vaihe kahden hetken tai olotilan välissä. Piirustuksessa näemme asennon, joka esittää liikettä ennen tai jälkeen toiminnan. Ääriiviivan jännite, Rodinin ja Tapperin tavoittelema liike, on viivan näkyvä ominaisuus. Se on mahdollinen siirtymä kahden olotilan välillä: muistuma kehon kaaresta, joka jatkaa liikettään syvyydessä.¹⁴²

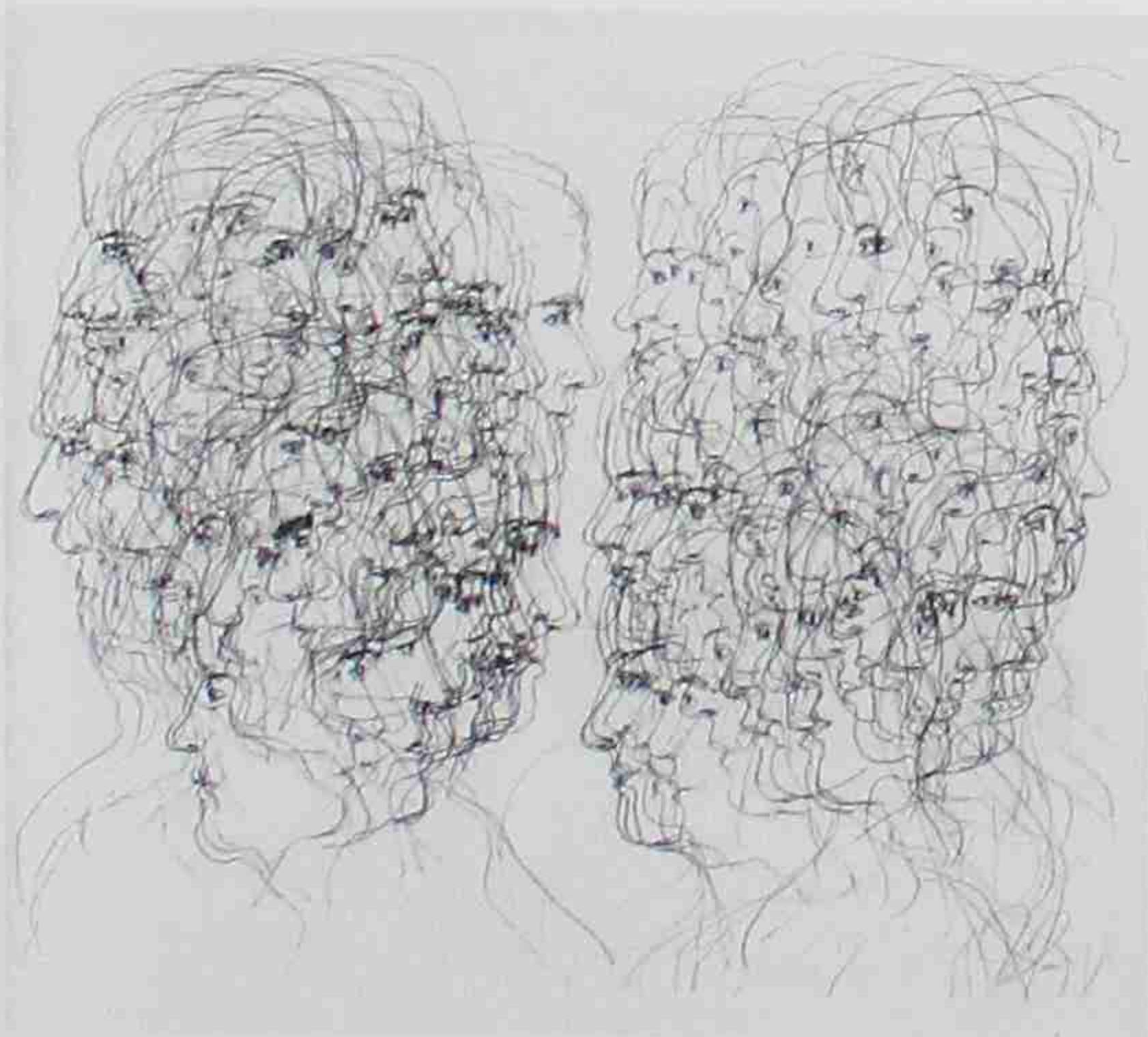


Kain Tapper, *Liike*, 2000–2001.

VIIVA VÄÄNTYY RAUTALANGAKSI

Brittiläinen kuvanveistäjä Tony Cragg (s. 1949) on venyttänyt veistotaiteen perinteitä Henry Mooren jalanjäljissä useilla persoonallisilla tavoilla. Hän havainnollistaa teoksissaan varsin konkreettisesti ajatusta viivasta omana muotonaan ja liikkeenä syvyydessä. Näyttelyssään *Figure out / Figure in* (2011) Pariisin Louvressa hän esitti veistossarjan, jonka lähtökohtana olivat hänen piirroksensa, joissa ihmismalli on piirretty perinteiseen kuvanveistämisen tapaan useasta eri suunnasta.¹⁴³ Cragg kuitenkin teki kaikki ääriiviapiirroksensa samalle paperille päällekkäin, ja nämä piirretyt viivaryöpyt toimivat malleina myöhemmille veistoksille. Valmiissa teoksessa on edelleen nähtävillä viivoja. Veistokset oikeastaan esittävät ääriviivoja, jotka nyt yhdessä muotoutuvat eriskummallisiksi möykyiksi ja tilallisiksi viivaryöpyiksi.

Cragg kirjaimellisesti yhdistää aikaisemmin kuvaamani viivan jännitteet yhdeksi viivoista koostetuksi kappaleeksi. Hänen veistoksensa muistuttavat siten myös kubistien asenteesta, heidän tavastaan tarkastella maalattua kohdetta useasta eri suunnasta samalla tasopinnalla. Yhtä Craggin veistoksessa kuvattua ääriviivaa kerrallaan seuraamalla voi silti edelleen erottaa alkuperäisen mallin profiilin. Kieräessä teoksen ympäri viivan perässä katsoja myös oikeastaan palaa alkuperäistä piirustustapahtumaa vastaavaan tilanteeseen – veistäjähän on myös kiertänyt mallia ympäri piirtäessään tätä useasta eri suunnasta samalle paperille. Näin Cragg palauttaa veistoksen takaisin sen havaintopiirustukselliseen alkuperään.

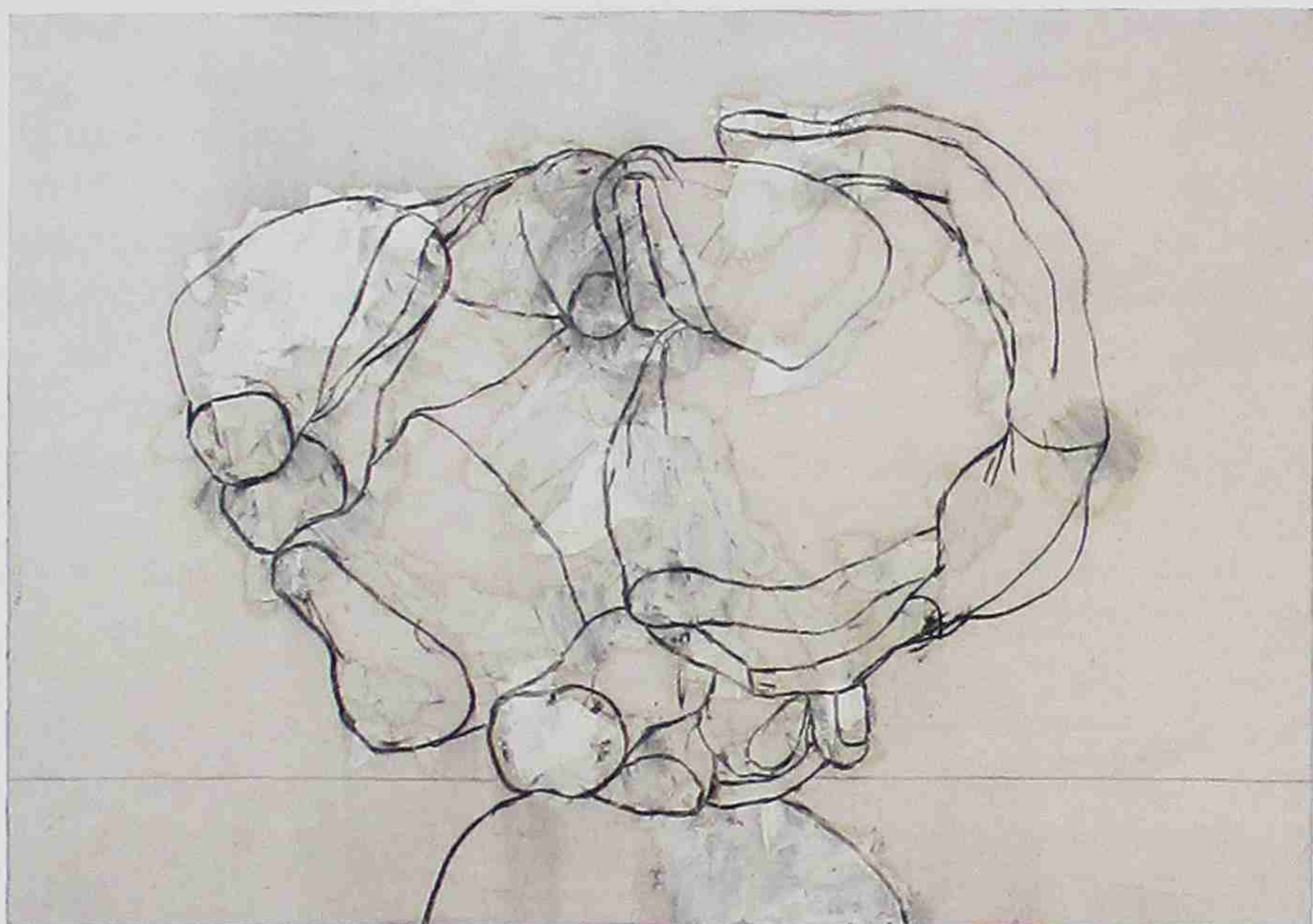


Tony Cragg,
Figure out / Figure in, 2011.

Olen kuvaillut piirtämistäni sokeaksi hapuiluksi ja käsitellyt sitä, miten näkijän, tekijän ja esiintyjän roolit vaihtelevat piirustusprosessissa. *Yksityinen kokoelma* -sarjan teosten pohjamateriaalina oli pelkkää käsialaa, piirtämisen viivavyyhtimäistä jälkeä, joka levittäytyi yli koko maalaus pohjan. Yksityiskohdissaan käsiala viittasi kehon muotoihin, mutta lopputulokset eivät esittäneet mitään tiettyä yhtenäistä kehoa. Teossarja oli yhden jatkuvan ääri viivan loputonta variaatiota.

Käyttämäni viiva, joka toistuu samantyyppisenä teoksesta toiseen, oli myös siinä aihe, jota varioin. Viivan voi tunnistaa ja sillä on oma näkyvä luonteensa. Maalauksissa pilkoin orgaanista ääri viivaa ja yhdistelin palaset yhdeksi biomorfiseksi, veistosta muistuttavaksi kappaleeksi. Siten työskentelyni oli oman viivani tulkintaa ja tutkimista. Viivojen liitoskohdat maalasin umpeen, aluksi pohjan värillä ja myöhemmin koko ajan selkeämmin toisistaan erottuvilla väreillä. Väriliitokset ”teippasivat” pilkotun viivan eheäksi, yhtenäiseksi muodoksi. Sarjan nimellä tarkoitin yksityisiä piirtäen tehtyjä valintoja. Teoksissa jokainen tehty valinta, keksitty viiva, rakentaa muotoa näkyvämmäksi ja tunnistettavammaksi.

Työskentelyni perustui olennaisesti kuvailemalleni viivan jännitteelle, joka tässä yhteydessä liittyy erityisesti anatomiseen elävän mallin piirtämiseen. Ääri viiva itsenäisenä muotona sisältää jännitteen, joka on seurausta eri vaihtoehtoista, sen mahdollisuudesta muuttua tai kääntyä joksikin toiseksi muodoksi. Samalla viiva on sidottu kehon anatomiaan, tilaan ja painoon: muistumaan kehosta tilassa. Maalauksissani tämäntyyppinen viivan jännite mahdollisti surrealistiset yhdistelmät, jotka silti tuntuivat todellisilta, muistuttivat kokemuksia.



Muovailtu, 2005, öljy ja hiili kankaalle, 50 x 60 cm, yksityiskokoelma.

VIIVA KEHOLLISEN KOKEMUKSEN JÄLKENÄ

Yksityinen kokoelma -sarjan teoksissa lähtökohtanani olivat havainnot liikkuvasta kehosta. Liikettä, liikkuvan kehon muotoa ja ääriviivaa piirrettäessä myös piirtäjän oma liike jää näkyviin maalauksen pintaan piirustuseleinä. Jälki on yhteydessä tekijän mittakaavaan ja piirtäjän oman liikkeen kokoon. Kokemus oman kehon rajoista seuraa viivaa, joka piirtää liikettä syvyydessä. Valmiissa piirustuksessa liike ilmenee toistensa yli liukuvina läpikuultavia tasoina. Kun itse liikkuu tilassa, kokemus omasta kehosta voi myös olla vastaavalla tavalla transparentti: kokemus omasta kehosta voi saada siten erilaisia muotoja tai tuntemuksia, kuten painava, iso, pieni, kevyt, suljettu tai avoin.

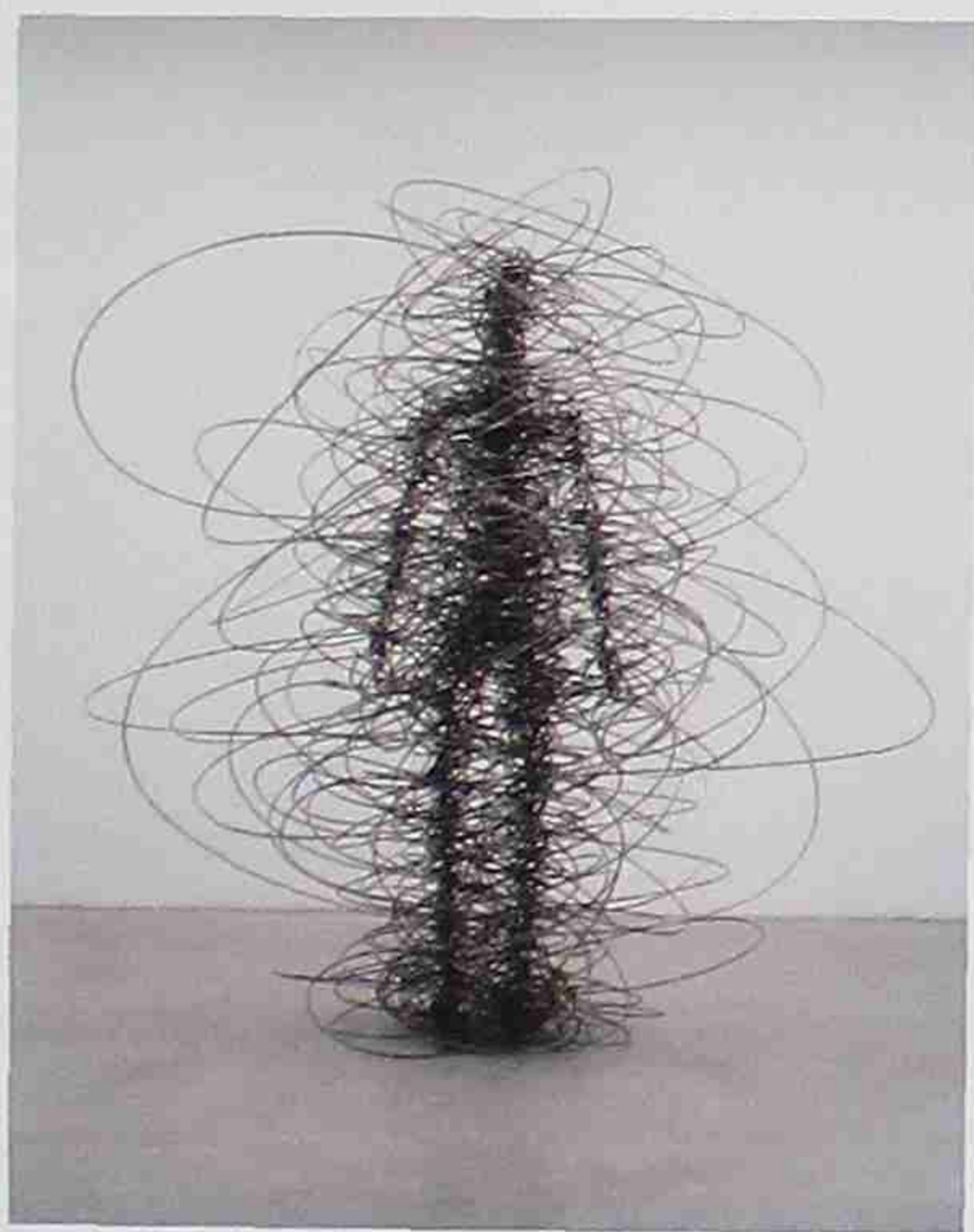
Arkinen kokemus eheästä kehosta ei perustu yhtenäiselle havainnolle ihmisruumiista. Todellisuudessa emme ikinä näe kehoa kokonaan, mutta tiedämme kyllä, miltä sen tulee näyttää tai miltä kehomme kokonaisuutena tuntuu. Toisaalta tuo oman kehon tuntukin vaihtelee: se on erilainen tanssiessa, unessa tai rakastellessa. Ajattelenkin, että maalauksissani esittelen kokoelman keinoja, joilla kokemus kehollisuudesta voidaan tavoittaa ilman, että niiden (keinojen) tuloksena syntyy mikään yksi tunnistettava keho.

Kirjoittaessani viivan jäljestä eli eleestä, johon piirtäjä havahtuu piirustustaan muotoillessaan, kuvailin kokemusta, jossa tekijä viivallaan leikkautuu irti kuvaamastaan todellisuudesta. Viiva tekee muotoa paperin tilaan, mutta samalla se paljastaa tekijän oman välttämättömän fyysisen ja ajallisen läsnäolon, kehollisen kömpelyyden. *Yksityinen kokoelma* -sarjan teoksissa tekemäni piirretyt ratkaisut olivat kehon muotoon ja sen liikkeeseen uppoutumista, piirtämiseen unohtumista. Työskentelyn alussa en tiennyt, mitä olen tavoittelemassa, mutta lopuksi tunnistan teoksen valmiina, ”unohtuneena totuutena”. Ajattelen nuo työni jähmettyneiksi tekemisen muotokuviksi ja piirretyiksi jäljiksi siitä tuntemuksesta, jolla asutamme omaa kehoamme.

ANTONY GORMLEYN KEHONKUORET

Brittiläinen kuvanveistäjä Antony Gormley (s. 1950) on tutkinut oman kehollisuutensa rajoja ja kehonsa fyysisten rajojen suhdetta ympäristöön. Hänen varhais-
tuotannossaan toistuivat taiteilijan oman kehon muotteihin perustuvat lyijyveistokset.¹⁴⁴ Näihin lyijykuoriin törmää nykyään useinkin maailman eri museoissa,

Suomessa Espoon modernin taiteen museossa. Gormleyn teokset toimivat mielestäni erilaisten näyttelytilojen skaalatikkuina: eri asennot mittaavat tilaa ja tuovat inhimillisen tilan ja paikan kokoa hienovaraisesti esille. Itseäni ovat Gormleyn selkeästi ihmisiksi tunnistettavien lyijykuoriteosten lisäksi erityisesti kiehtoneet hänen veistoksensa, jotka pohjaavat edelleen omakuvaposeeraukseen mutta ovat muodoltaan kehon omaa mittakaavaa suuremmaksi kasvatettuja eriskummallisia möykkyjä tai geometrisia kappaleita. Katsoja kenties ymmärtää möykkyjen liittyvän ihmiskehoon vasta tutustuttuaan niiden rakenteeseen lähemmin.



Antony Gormley, *Feeling Material*, 2003.

Gormley kirjoittaa omilla kotisivuillaan, kuinka *Feeling Material* -teosten lähtökohtana oli yritys kuvailla kehon täyttämää tyhjää tilaa toistuvilla rengasmuodoilla. Tämä johti ajatukseen käyttää materiaalia kuin piirustuksessa viivaa: yksi loputon spiraalimainen viiva kiertyy verkon lailla kehon ympäri ja samalla ympäröivään tilaan – kuin energiakentäksi.¹⁴⁵

Gormleyn veistokset ovat konkreettisia ruumiin jatkeita: toisia kuoria ensimmäisen nahkakuoren päällä. Omissa *Yksityinen kokoelma* -maalauksissani lähdin vastaavalla tavalla kasvattamaan piirtämäni kehon rajoja. Lähtökohtana ollut kehon liike venytettiin ja mukautettiin erikokoisille ja erimallisille maalauspohjille. Läpinäkyvät, toistensa yli liukuvat piirustukset kasvattivat samalla piirretyn hahmon kokoa. Maalauksissani viiva palautui aina suljetuksi veistosmaiseksi muodoksi. Silti ne kantavat Gormleyn teosten tapaan muistumaa kokemuksesta liikkuvasta mallista. Ajattelen ne muistumiksi unohtuneesta kehon kuvasta, joka esimerkiksi liikkeessä on kokemuksena transparentti, liukuva, laajentuva.



Aamu, 2005, öljy kankaalle, 180 x 270 cm.

Olen nimittänyt *Yksityinen kokoelma* -maalauksiani myös sarjakuva-abstraktioiksi.¹⁴⁶ Maalausten taustojen värit mukailivat esimerkiksi *Aku Ankka* -lehden sarjakuvaruutujen taustojen sävyjä sellaisina kuin ne muistin. Kluuvin galleriassa työt oli ripustettu yhdeksi pitkäksi riviksi, kuin yhden tarinan jatkumoksi. Sarjan maalaukset ovat esityksiä, mutta esitys tapahtuu veistosmaisen roolin kautta. Liikkumiseni modernin abstraktin taiteen (Pollock, Moore) ja sarjakuva-abstraktion (Carl Barks) välillä oli samalla arkisen ja intiimin välisen jännitteen hakemista teoksiini. Tämä asenne on läsnä myös näyttelyn jälkeen syntyneissä *Hakunila-maalauksissa*, vaikka ne kuva-aiheiltaan ovatkin jotakin aivan muuta. Oikeastaan tämä jännite arkisen ja ylevän välillä on mielestäni ollut kiinnostava piirre koko abstraktin taiteen historiassa. Ylipäätään itselleni yksi abstraktin maalauksen haasteista on pelkän koristeellisuuden välttäminen. Ymmärrän myös Kandinskyn esoteeriset teoriat kuvan henkisyudesta abstraktin maalauksen puheenvuorona koristeellisuutta tai pinnallisuutta vastaan.



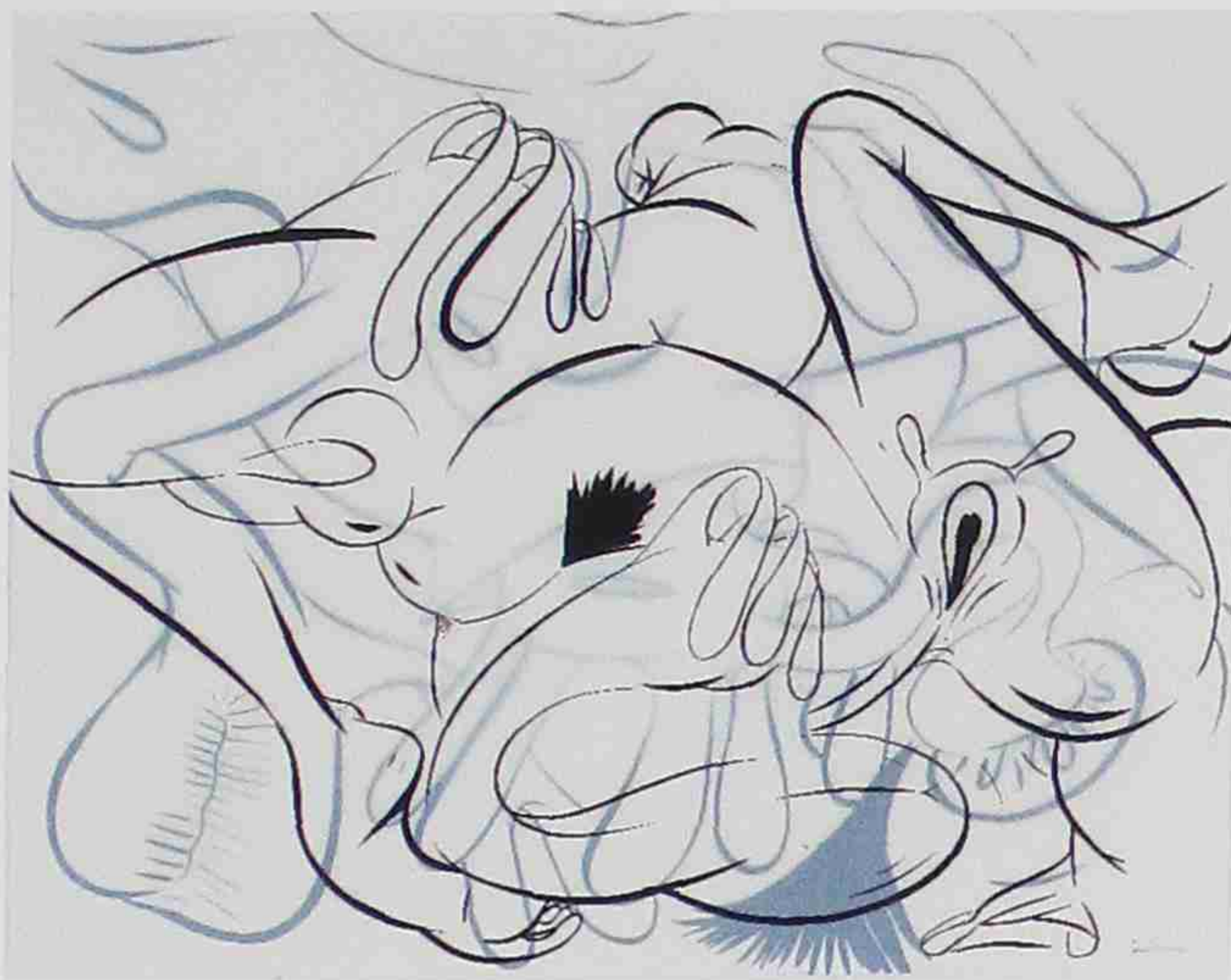
Richard Deacon, *Like you know*, 2002.

Brittiläisessä kuvanveistossa nousi 1980-luvulla pinnalle sellaisia nimiä kuin Richard Deacon (1921–1984), Tony Cragg (s. 1949) ja Antony Gormley, jotka kaikki ovat raikkaasti kommentoineet modernin kuvanveiston ja esimerkiksi juuri Henry Mooren perintöä. Yhdistävänä tekijänä näiden taiteilijoiden työskentelyssä on myös epämuodon tai käsitämättömän muodon tutkiminen.¹⁴⁷ Raimund Stecker pohtii Deaconin teosten muodon suhdetta ajatteluun. Miellän hänen ajatuksensa liittyvän läheisesti myös maalauksiin, joissa käytetään biomorfisia muotoja. Deaconin teosten orgaaninen, luonnosta löytyvä muoto on jotakin, jota ei voi kuvailla tai siirtää muuksi muodoksi. Steckerin mukaan tämäntyyppisiä kompleksisia muotoja voidaan ajatella, suunnitella, rakentaa ja siten myös järkeistää. Se, mitä ei voi kuvata sanoin, voi silti olla olemassa. Vaikkapa Henry Mooren tai Deaconin veistosten biomorfiset, kehoon tai luonnon orgaanisiin muotoihin liittyvät kappaleet eivät ole maailmaan heitettyjä, autonomisia kummajaisia. Teokset ovat käsiteltäviä, vaikka eivät käsitettäviä.¹⁴⁸ Steckerin mukaan Deacon onnistuu sijoittamaan teoksensa lähelle Platonin muotoilemaa veistoksen ideaa. Teokset ovat vapaita representaatiosta ja representatiivisuudesta. Ne ovat vain sitä mitä ovat: johdonmukaisesti suunniteltavissa ja valmistettavissa, ja siten ideaan perustuvia. Ne näyttävät olemassaolonsa todelliset, rakenteelliset edellytykset ja sitä kautta yksilöllisen luonteensa.¹⁴⁹ Stecker puhuu Deaconin veistosten läpinäkyvästä rakenteesta. Teokset paljastavat veistoksellisen rakenteensa ehdot ja houkuttelevat katsojan ajatukselliseen rekonstruointiin, mikä sitoo katsojan itse veistokselliseen ilmiöön.¹⁵⁰

Venezuelalaisen Arturo Herreran (s. 1959) maalaukset ja piirustukset käsittelevät niin ikään orgaanista, ihmiskehoon viittaavaa viivaa ja käsialaa. Herreran sarjakuviin viittaavissa abstrakteissa teoksissa vilahtelee ihmiskehosta tuttuja muotoja: kaulaa, reittä, rannetta jatkuvasti muotoaan muuttaen. Hänen käyttämänsä ääriviiva pyörii itsensä ympäri ja kääntää koko ajan kiinteän, pyöreän, kehollisen kokemuksen ontoksi ja päinvastoin. Teokset vastaavat kokemusta äärettömästi jatkuvasta ihon ääriviivasta.

Herreran työskentely on myös kiinnostavaa viivan esittävyiden ja luonteen tutkimista. Taiteilijan työskentely perustuu usein sitaateille muun muassa Walt Disneyn (1901–1966) elokuvista ja sarjakuvista. Hän on tullut tunnetuksi piirustuksista, joissa piirustusviiva on leikattu irti ja yhdistetty erilaisiin materiaaleihin, kuten sarjakuvalehtiin tai huopaan. Tässä mielessä hänen tapansa tutkia viivaa onkin tekniikkana lähellä Rodinin vesivärikollaaseja. Herreran viiva kantaa yksityiskohdissaan aina mukanaan kehollista viitettä. Viiva myös viittaa kappalemaisiin muotoihin ja on siten hyvin veistoksellinen luonteeltaan. Hänen jättimäiset viivaryöpsähdyksensä muistuttavat myös Jackson Pollockin maaliroiskeita, all over -sommittelua ja maalausta ruumiin jatkeena – nyt kuitenkin disneymäisen keho-tulkinnan kautta kierrätettynä.

Herreran ”Disney-viivaan” perustuvat maalaukset tuovat esille sen, miten viiva näkyvänä muotona – tai nyt tyylinä – on myös helposti tunnistettava. Herreralle viiva itsessään on jo aihe. Viivan tunnistaa nimenomaan ”Disney-viivaksi”, vaikka ei heti kokonaisuutta tai yksittäisiä hahmoja tunnistaisikaan. Hänen ääriviivansa säilyttää maalauksissa koko ajan oman luistavan ja liukkaan animaatiopiirustusmaisen luonteensa. Groteskin, itsensä ympäri kääntävän ruumiin tavoin ääriviiva hänen maalauksissaan saa koko ajan uusia muotoja muodostaen vuorotellen tyhjiä aukkoja ja lihallisia hahmoja.



Sue Williams, *Flooby Fellowship #7*, 2002.

Arturo Herreran aiheena on myös Disneyn kaikkialle maailmaan levinnyt ihmis- tai ruumiinkuva, jota hän revittelee uuteen muottiin ja siten kyseenalaistaa sen neutraalisuutta. Yhdysvaltalainen Sue Williams (s. 1954) liikkuu samoilla linjoilla. Herreran tapaan myös Williams vyöryttää maalauksissaan kehoallista viivaansa tasaisesti yli koko kuvapinnan ja käyttää sarjakuvamaista tyyliä jälkeä. Williamsin juokseva, värikäs viiva pysäyttää katseen merkityksillä ladattuihin yksityiskohtiin, jotka palauttavat maalausten lennokkaan viivatanssin aina takaisin painovoiman piiriin. Jos Herreran teokset viittaavat Disneyn surrealistisiin ihmiskuviin, on Williamsin viivan muoto ladattu erityisen feminiiniseksi. Piirustukset ovat luonteeltaan biomorfisia abstraktioita, mutta niiden aiheena on tunnistettavasti ja groteskisti liioitellen nimenomaan naisen ruumis. Williamsin työt muistuttavat Marianna Uutisen (s. 1961) teoksia, joissa aiheena on esimerkiksi sukkahousuja, torsoja, pikkuhousuja. Uutisen töiden paksulla väripursotuksella tehty viiva, joka on jälkeenä tuttu abstraktin ekspressiivisen maalauksen perinteestä, rinnastuu siten viitteenomaisesti naisen kehoon. Sekä Williams että Uutinen korostavat teoksillaan sitä, kuinka pelkkä neutraalisuuteen pyrkivä, tai tässä tapauksessa sukupuoleton, formaalinen kuvallinen tulkinta ei ole riittävä tapa lähestyä maalauksia.¹⁵¹

Abstrakti muoto aiheena

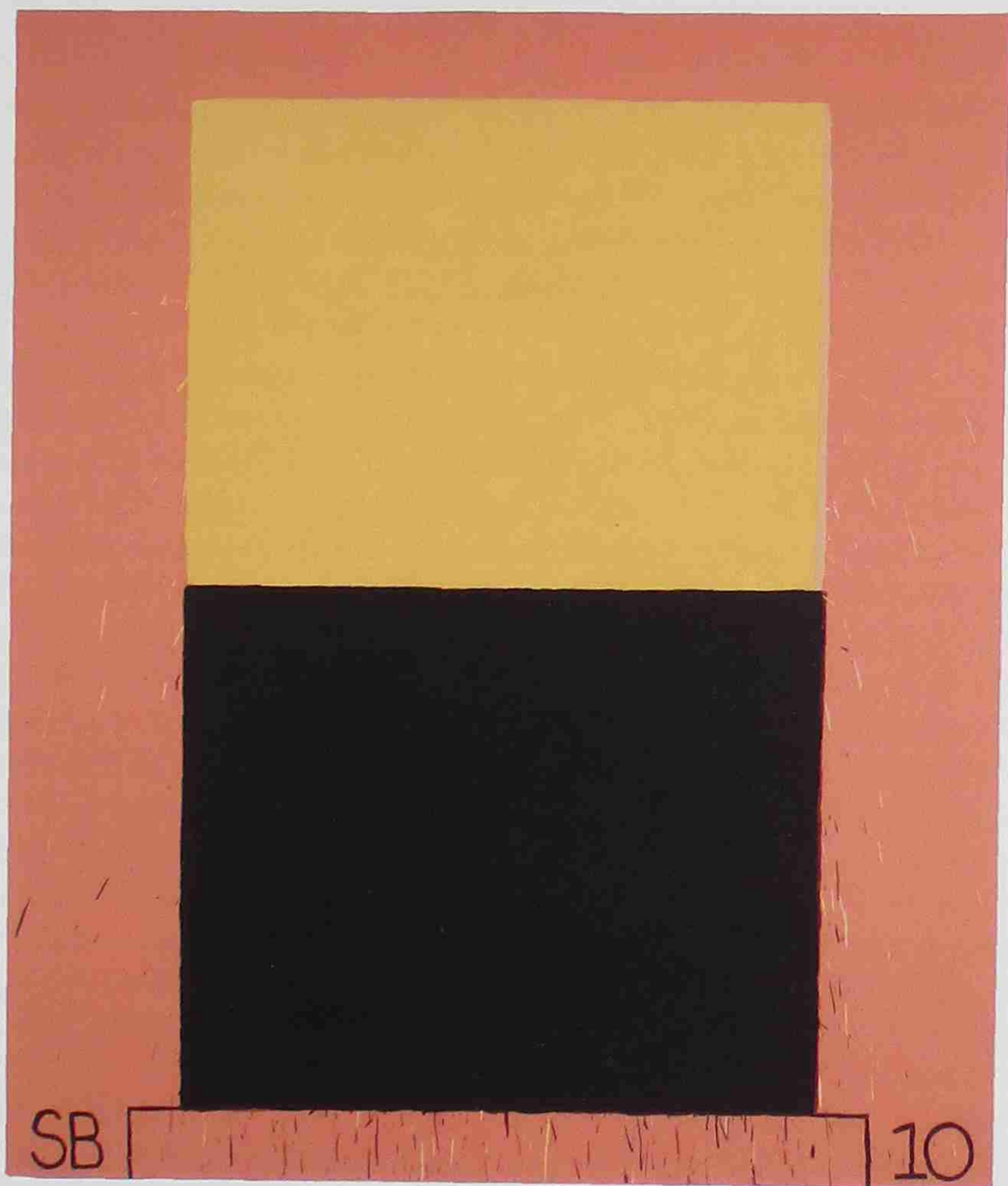
Lopetettuani työskentelyn Yksityinen kokoelma -teosten parissa aloin työstää kahta uutta maalaussarjaa, Hakunila-maalauksia sekä Verkkoa. Uusien teosten myötä maalausteni kuvalliset aiheet muuttuivat. Luovuin orgaanisesta ihmiskehoon viittaavasta ääriviivasta, ja maalausteni kuvallisiksi aiheiksi tulivat enemmän tai vähemmän geometriset kappaleet. Pohdin seuraavassa luvussa yleisemmin abstraktin taiteen kuvallisen aiheen problematiikkaa.

Sovellan teoksiini edelleen piirustuksen eleen käsitettä, jota aikaisemmin tutkin suhteessa viivan näkyvään muotoon. Yksityinen kokoelma -teosten yhteydessä kehittelin eleen käsitettä liittyen viivan jännitteeseen. Jännitteen tutkiminen liittyi läheisesti anatomiseen elävän mallin piirtämiseen. Maalausteni surrealistisia, outoja ja tunnistamattomia veistosmaisia hahmoja ajattelen myös ”tekotapani muotokuvina”. Piirtäessäni noita teoksia olin niin kiinni maalausteni rakenteessa, että ajatus maalauksista ruumiin jatkeena ei tuntunut kaukaiselta. Tämä siitä huolimatta, että veistoshahmot myös auttoivat minua ottamaan etäisyyttä tekemiseeni: halusin maalausteni näyttävän abstrakteilta veistoksilta, abstraktilta taiteelta.

Tutkin seuraavaksi Hakunila-maalauksen ja Verkko-teosten myötä, mitä ele tarkoittaa teoksen sommittelussa eli maalauksen näkymättömässä rakenteessa. Aikaisemmin kuvailemani piirustuksellinen hapuilu on nyt pikemminkin asioiden järjestelyä kuvapinnalla. Järjestys perustuu asioiden välisille suhteille, joilla ei ole jälkeä, kehoa, muotoa.

TOISTUVA UUSI ALKU

Tulee aika, jolloin maalaussarja tulee valmiiksi tai siitä on paljastunut kaikki siitä etsimäni mahdollisuudet ja työskentely sen parissa loppuu. Sarjan kehittelyyn ei ole enää motivaatiota, siinä ei ole mitään tutkittavaa, uuden maalauksen aloittaminen on väsyttävää, ja sarjan parissa työskentely alkaa tuntua itsepetokselta. Maalaamiseen tulee kriisi. Omassa työssäni olen usein ikään kuin aloittanut taas alusta ja ajautunut tilanteeseen, jossa keksin oman maalaamiseni uudestaan. Näin kävi, kun aloin piirtää Kappaleita-teoksissa modernin kuvanveiston klassikkoja. Sitä seurasi Yksityinen kokoelma -sarja, jonka jälkeen aloin puhdistaa työpöytäni maalaamalla mustia neliöitä. Nämä päättyivät sarjaksi, jonka myöhemmin nimesin Hakunila-maalauksiksi. Uudet työt lähtivät liikkeelle eräänlaisesta raivon energiasta.¹⁵² Halusin maalata järjestystä, yksinkertaisia muotoja, jotka eivät ole muuta kuin neliöitä, kappaleita, esineitä tilassa.



Heporinne, 2010, öljy kankaalle, 160 x 137 cm.

Aloin Hakunila-maalauksissa ensi kertaa käyttää signeerausta osana teoksen sommitte-
lua.¹⁵³ Nimikirjaimet toimivat myös mittakaavatikkuina. Hyvin suuret, 275 x 220 cm:n,
öljyvärimaalaukset perustuivat pienille 20 x 15 cm:n kokoisille öljypastelliteoksille, jot-
ka olin myös signeerannut. Maalausten ”liian iso” signeeraus tavallaan inhimillisti ison
työn mittakaavaa ja muistutti pienemmistä töistä. En ikinä signeerannut *Yksityisen ko-*
koelman teoksiani – ehkä juuri siksi, että koin ne niin läheisiksi, ruumiin jatkeiksi tai pei-
likuvamaisiksi hahmoiksi.

HAKUNILA-MAALAUKSET

Hakunila-maalaukset viittaavat lapsuuteni kotilähiöön. Tämän viittauksen käyttäminen oli aluksi enemmän intuitiivista – en niinkään tietoisesti valinnut aiheeksi Hakunila-nimistä lähiötä. Oikeastaan vain aloin maalata neliöitä, jotka sitten työskentelyn myötä palauttivat mieleeni tuon lähiön värikkäät betonipinnat, sen perusmuodot. Siten sain kiinnitettyä itseni henkilökohtaisemmin teoksiin ja pidettyä jännitettä niissä yllä.

Kutsun maalauksiani myös abstrakteiksi, tai ainakin niissä käytetyt aiheet tai perusmuodot muistuttavat niin sanottua abstraktia maalaustaidetta – ovat abstraktin taiteen näköisiä. *Yksityinen kokoelma* -maalauksissa käytin materiaalina modernin kuvanveiston kuvallista arkistoa. Nyt oma kotilähiöni toimi vastaavasti esimerkkinä modernista arkkitehtuurista ja reittinä geometrisen abstraktin maalaustaiteen pariin.

”Hakunila-modernismi” arkipäiväistettynä lähiöestetiikkana oli rakennusmateriaalia, jonka avulla sain itseni uskottavasti kiinnitettyä käyttämiini kuva-aiheisiin. Teoksista tuli henkilökohtaisesti koetun kaltaisia. Lähiöön liittyvän viitekehyksen avulla kokosin uutta ja subjektiivista kokonaisuutta, joka operoi samanaikaisesti henkilökohtaisella betonipinnan tasolla ja yleisellä modernismin konkretismitasolla. Maalatessani noita suorakaiteen muotoisia kappaleita suhtauduin modernismiin menneenä fiktiona. Etäisyyden ottaminen modernismiin mahdollisti keskittymisen muodon estetiikkaan, rakenteeseen ja sommitteluun sekä maalaamisen muodon ”totuuden etsimiseen”.¹⁵⁴ Silti modernismi arkkitehtonisena ideana oli ollut totta lapsuuteni pihojen betonipintojen kuvallisena näyttämönä. Uusissa maalauksissani modernismin loppu tai siitä luopuminen pusertui siten elävänä esiin henkilökohtaisesti koettuina väripintoina.

Hakunila-maalauksen toisiinsa kiinnittyneet möhkäleet olivat kuin hahmoja maisemassa, ja annoin yksittäisille maalauksille usein myös ihmisten nimiä. Lähiön suomenkielinen nimi ei merkitse mitään. Paikan alkuperäisessä ruotsinkielisessä nimessä Håkansböle esiintyy henkilön nimi, joka antaa paikalle edes jotakin identiteettiä.¹⁵⁵ Lapsena kutsuimme Hakunilaa myös Håkaniksi, ja yksi sarjan maalauksista on nimetty tämän kutsumanimen mukaan. Maalausteni geometriset aiheet seisovat usein jalustanomaisilla tasoilla, vastaavilla kuin mitä olin käyttänyt jo aikaisemmissa maalauksissani. Ajattelen maalattua tasoa myös näyttämönä: kappaleet on tuotu esille tai maalaustapahtuma itsessään on kuin esitys. Siten näissäkin töissä ymmärrän maalauksen ensisijaisesti toiminnan paikkana. Maalaaminen näkyy teoksen pinnassa siveltimenjäljissä ja roiskeissa.

Yksinkertaiset geometriset muodot mahdollistivat myös sen, että aloin keskittyä enemmän maalauksissani käyttämiini väreihin. Värit eivät enää olleet entiseen tapaan alisteisia piirtämiselle. Kirjoitin aikaisemmin, kuinka *Yksityinen kokoelma*-teoksissa värien tuli erottua toisistaan selkeästi niin, että ne voi esimerkiksi nimetä vihreäksi, pinkiksi ja niin edelleen. *Hakunila-maalauksissa* värien valinnoista tuli enemmän kuin kannanottoja ja värillä esiintymistä. Väririnnastukset eivät myöskään enää olleet luokiteltavissa yhtä helposti kuin aikaisemmin. Teosten valovaikutelma oli myös maisemallisempi: kappalemaiset hahmot seisovat usein kuin vastavalossa.

VAPAASTA MUODOSTA PERUSMUOTOIHIN

Ulkoisesti tarkasteltuna *Yksityinen kokoelma* ja *Hakunila-maalaukset* näyttävät sarjoina hyvinkin erilaisilta ja viittaavat kahteen abstraktin taiteen joskus toisilleen vastakkaiselta vaikuttavaan suuntaukseen, informalistiseen vapaaseen muotoon perustuvaan maalaamiseen ja konkreettiseen, niin sanottuun perusmuotoihin perustuvaan taiteeseen.¹⁵⁶ *Yksityinen kokoelma*-maalauksen informalistisiin ratkaisuihin kuuluivat lukuisat yli kuvapinnan risteilevät viivavyyhdet. Niissä tunnistettavaa oli nimenomaan persoonallinen jälki, viivan jännite ja käsiala, josta luovuin uudemmissa maalauksissani.

Informalistisen ja konkreettiseen maalauksen ero on tulkittu myös eroksi aistillisuuteen ja älyyn perustuvan asenteen välillä.¹⁵⁷ Suomessa Unto Pusa nousi omalla muoto-opillaan vapaan muodon ja ekspressiivisen taiteen suuntauksia vastaan 1960-luvulla. Pusa pyrki opillaan löytämään täsmällistä ja jaettavaa tietoa maalauksen keinoista vapaan muodon vastapainoksi.¹⁵⁸ Tällainen formaaliseen lähestymistapaan tai tunnistettuihin kuvallisiin teemoihin perustuva arvottaminen tuntuu nyt mielivaltaiselta. Eri kuvallisia genrejä – tai tässä tapauksessa myös kuvallisia aiheita – voi lähestyä yhtä rakenteellisesti tai älyllisesti.

Informalismen ja konkretismin vastakkainasettelussa kuuluu kaikuja edellä mainitusta ”klassismin” ja ”romantiikan” erosta. Huomionarvoista tässä jaottelussa oli se, kuinka ääriviiva ja sommittelu asettuivat rationaalisina tekijöinä värillisen ja aistillisen ilmaisun vastakohdaksi. Tästä näkökulmasta katsottuna *Yksityinen kokoelma*-maalaukseni näyttäytyisivät älyllisinä suhteessa värikkäisiin, geometrisia muotoja käyttäviin maalauksiini. Itse en tämän tyyppistä jakoa teosteni välille voi tehdä. Oikeastaan jo informalismin myötä taiteilijoiden viivan käytössä alkoi korostua materiaalisuus ja aistillisuus. Esimerkiksi Pollockin shamanistinen vii-

vatanssi johdattelee nimenomaan intuition ja kehollisen aistillisuuden alueelle. Toisaalta tuntuu erikoiselta ajatella vaikkapa jotakin Piet Mondrianin (1872–1944) sommitelmaa rationaalisempaan kuin Pollockin valutettua viivaa vain sen takia, että siinä käytetään kaarevien viivojen sijaan suoraa.¹⁵⁹

AIHE ABSTRAKTISSA TEOKSESSA

Abstraktin taiteen varhaishistoria modernissa taiteessa on myös aiheen kadottamisen historiaa. Teos, jolla ei ole aihetta ja joka ei enää esitä mitään – tai teos, jossa ei ole erottuvaa taustaa ja objektia – muuttuu objektina omaksi aiheekseen. Toisin sanoen maalauksen tekemisen tapa tai sen sommittelu nousee teoksen aiheeksi. Kuitenkin voimme tunnistaa nämäkin teokset, jos ei muuta niin ainakin abstrakteiksi. Teoksilla on oma esitystapansa ja tunnistettavat ja toistuvat kuvalliset aiheensa, tyyli tai käsiala.

Altti Kuusamon mukaan abstraktismissa on aiheita. Aihe voi ei-esittävässä teoksessa näyttäytyä esimerkiksi korostettuina siveltimenvetoina. Se voi myös ”täyttää” teoksen koko pinnan (ruudukko). Kuusamo on tutkinut laajasti aiheen (*subject matter*) ongelmaa modernismin ikonografiassa, esimerkiksi sitä, mikä on aiheen ja tyylin suhde. Kuusamon mukaan ”[v]arhaisessa modernismissa uusi taiteellinen diskurssi johti tyylin ja aiheen samastamiseen ja ’aihe’ oli jotakin ’esittävää’ ja muodot taas taiteellisuutta. Modernismin perinteisessä diskurssissa kuvataidetta tarkastellaan ’merkitsevän muodon’ kannalta tai ’symbolisina muotoina’. Ikonografian kannalta itse taiteellisuus voidaan mieltää ’aiheeksi.’ Taide tulee siis tietoiseksi itsestään juuri taiteellisuuden teeman alaisuudessa.”¹⁶⁰ Tutkimuksessaan Kuusamo hahmottelee useita keskeisiä tapoja tutkia ei-esittävää aihetta ikonografisesti.¹⁶¹

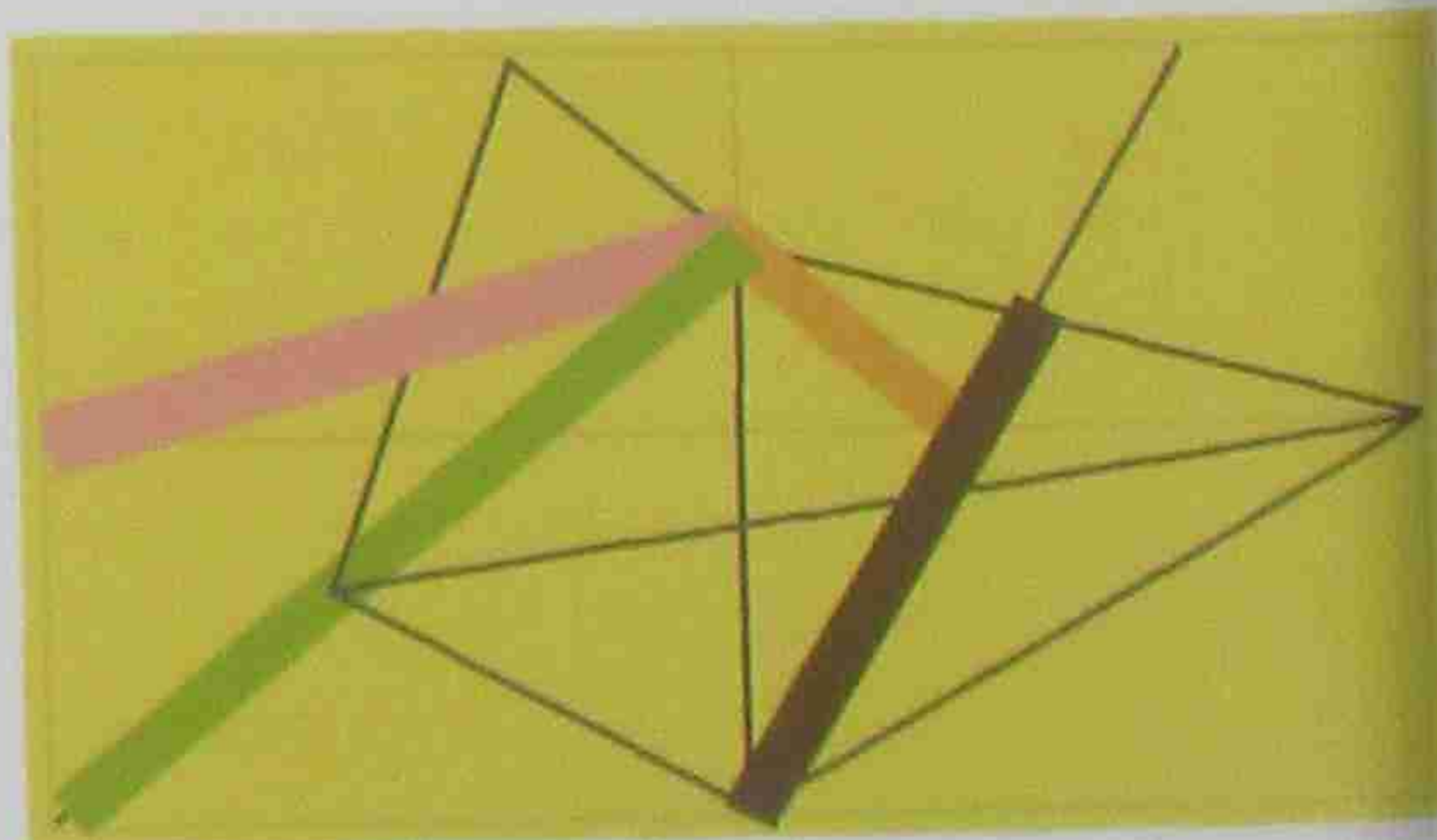
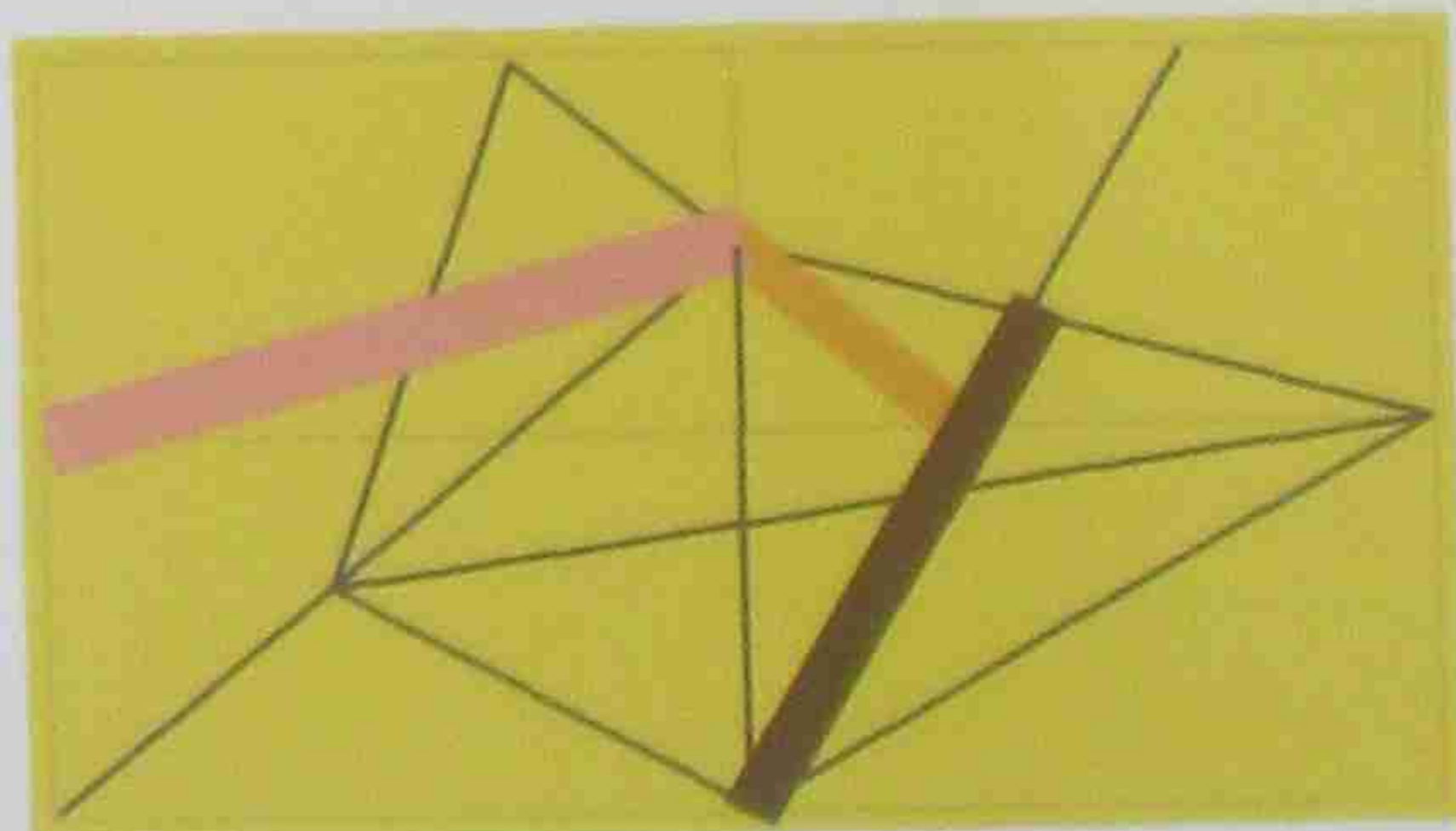
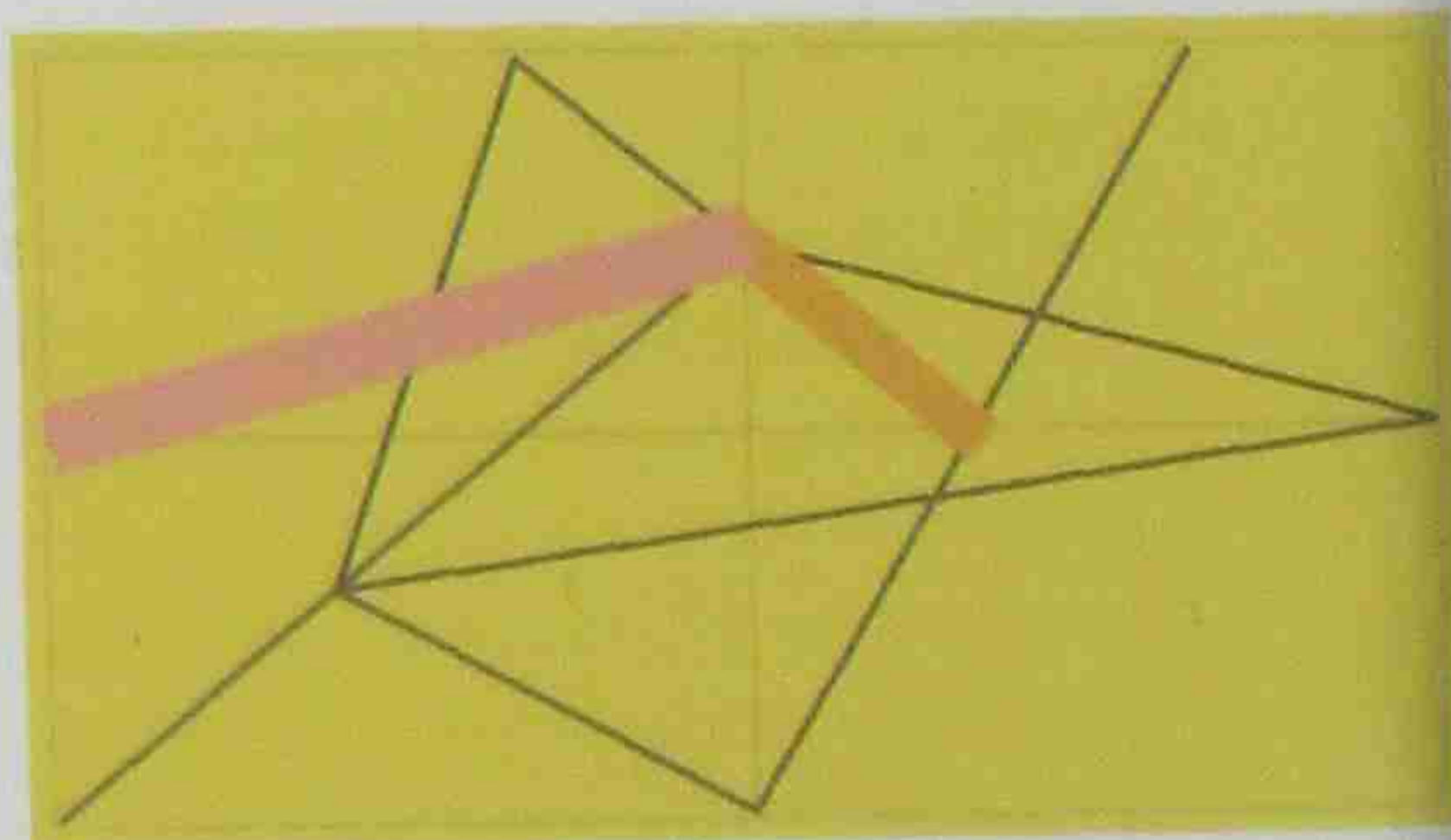
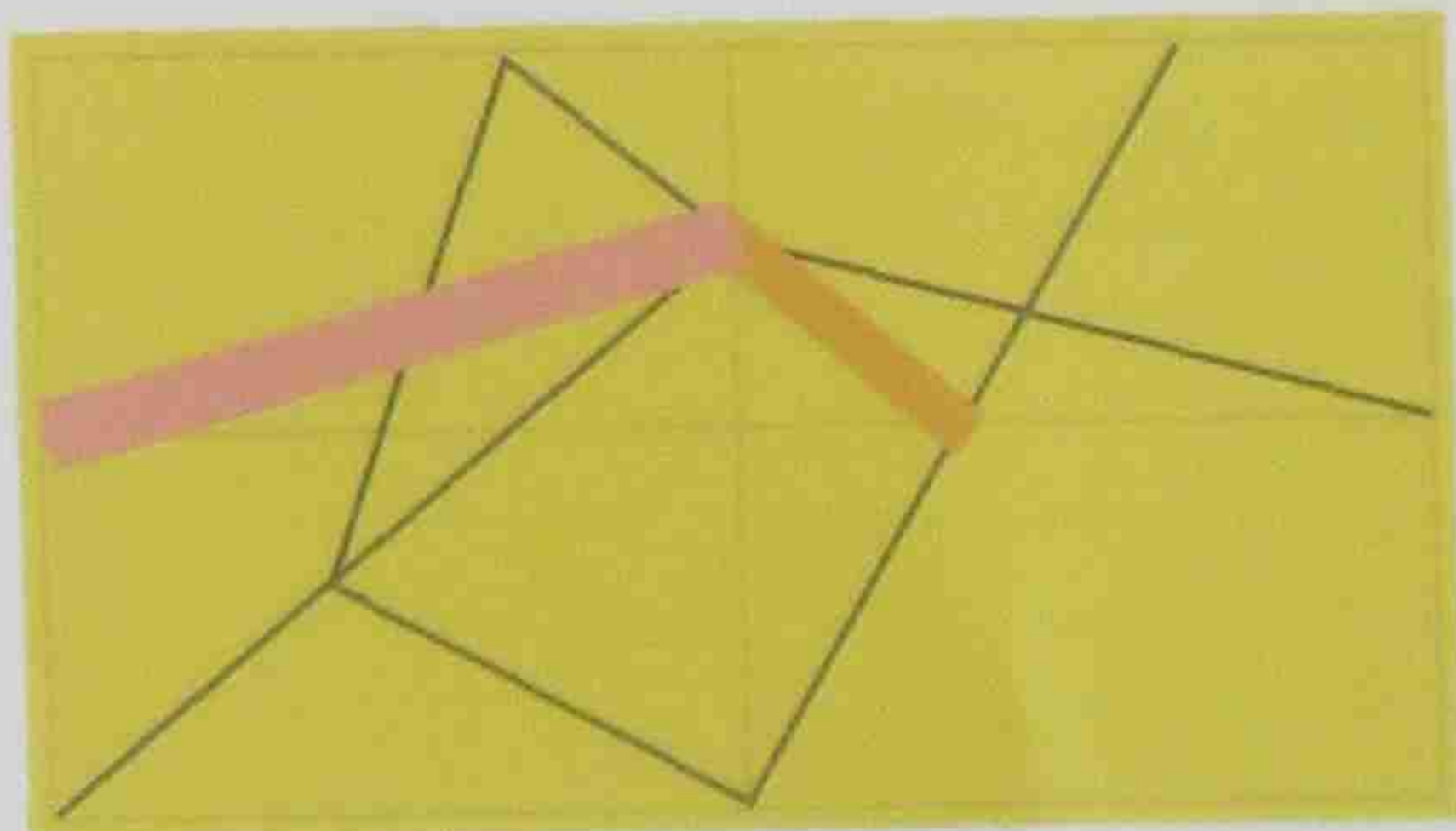
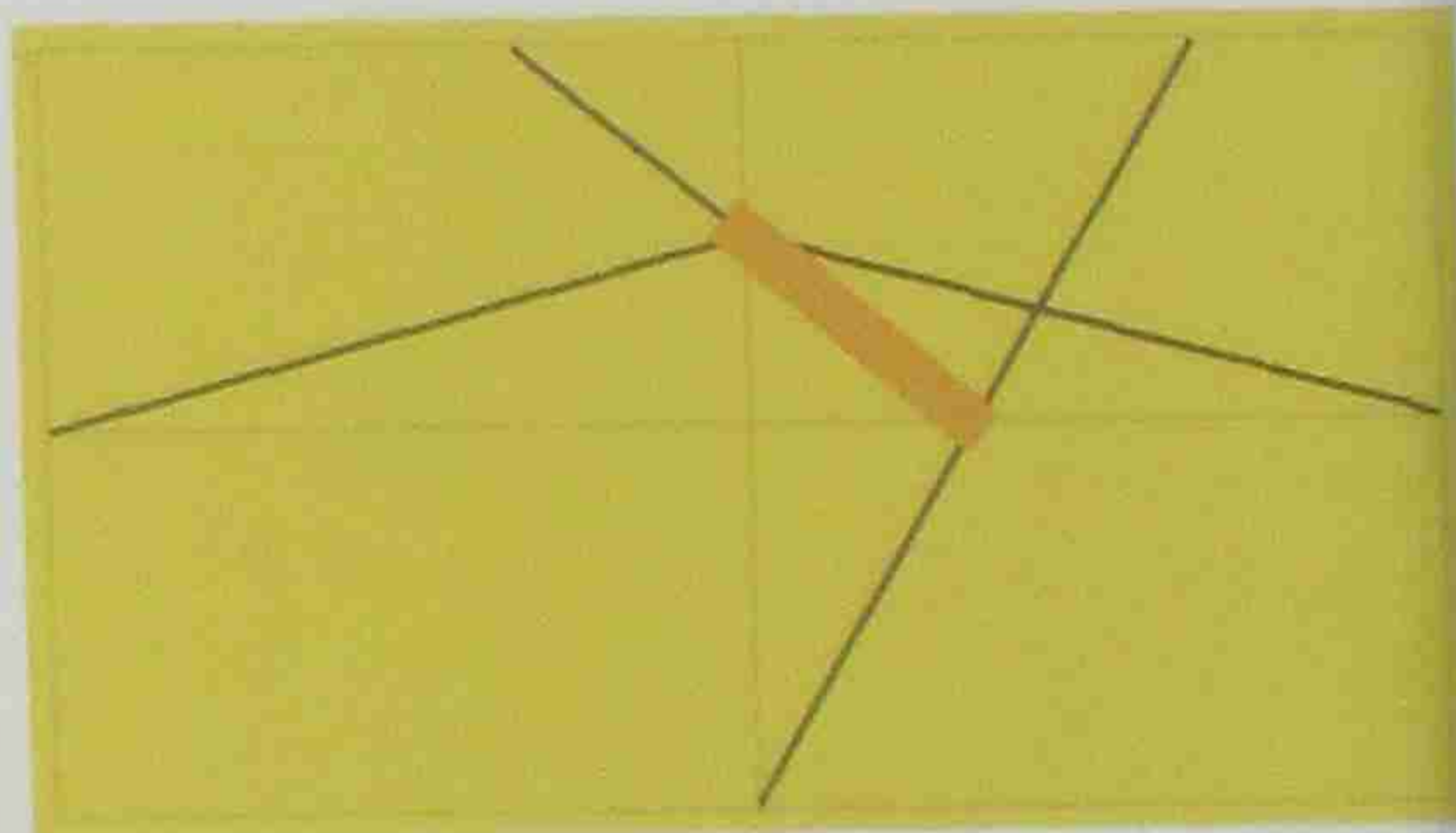
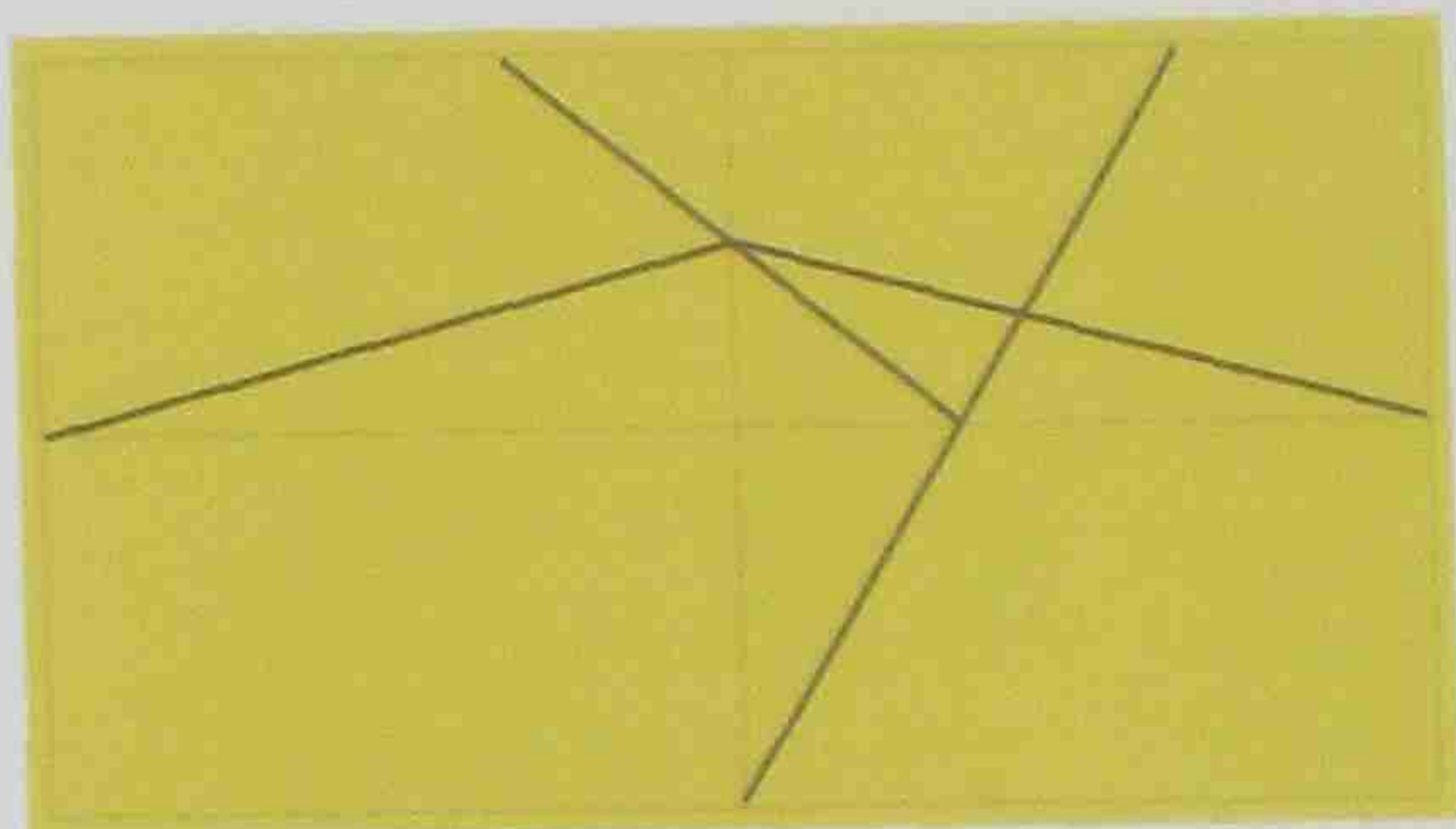
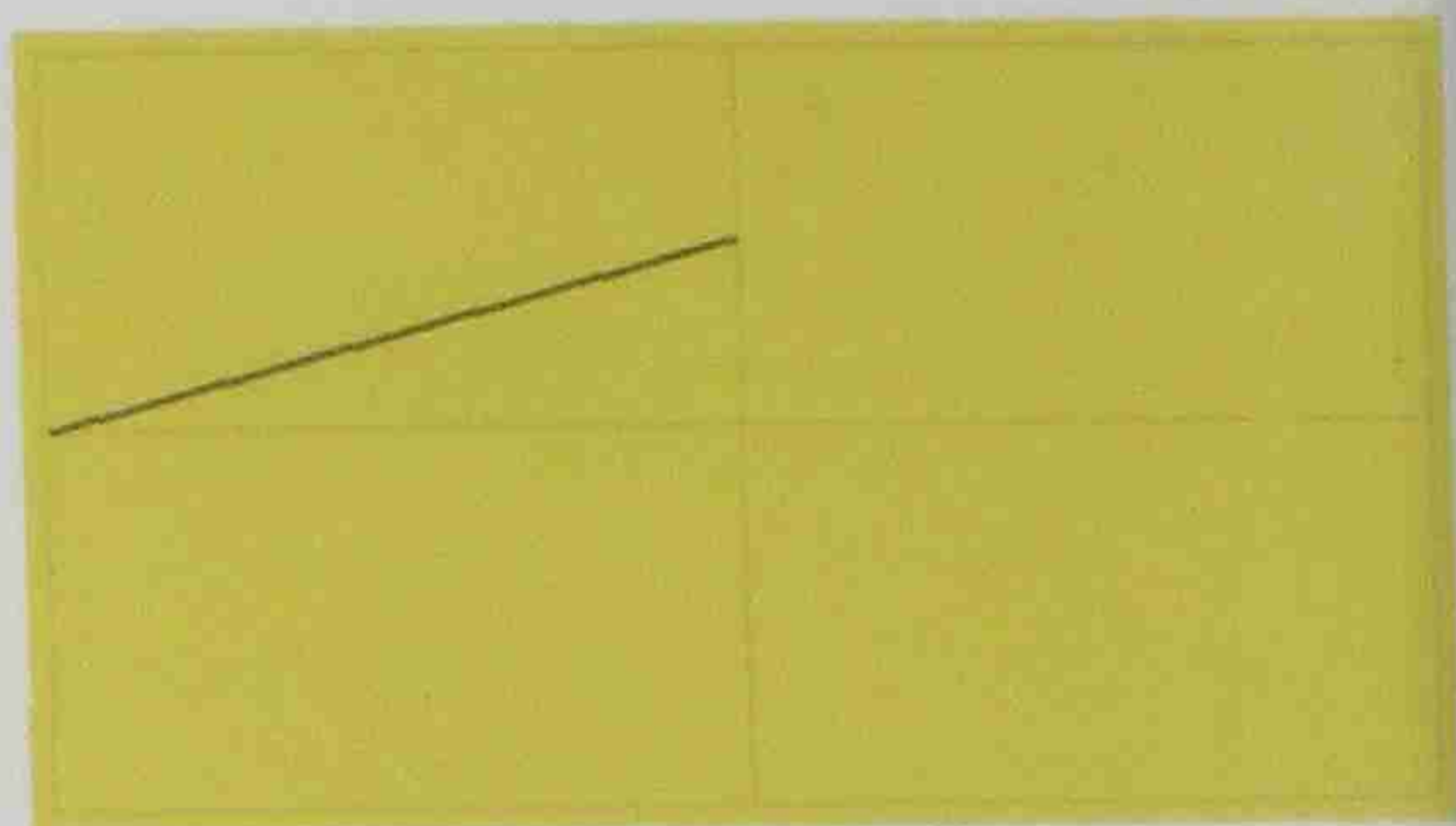
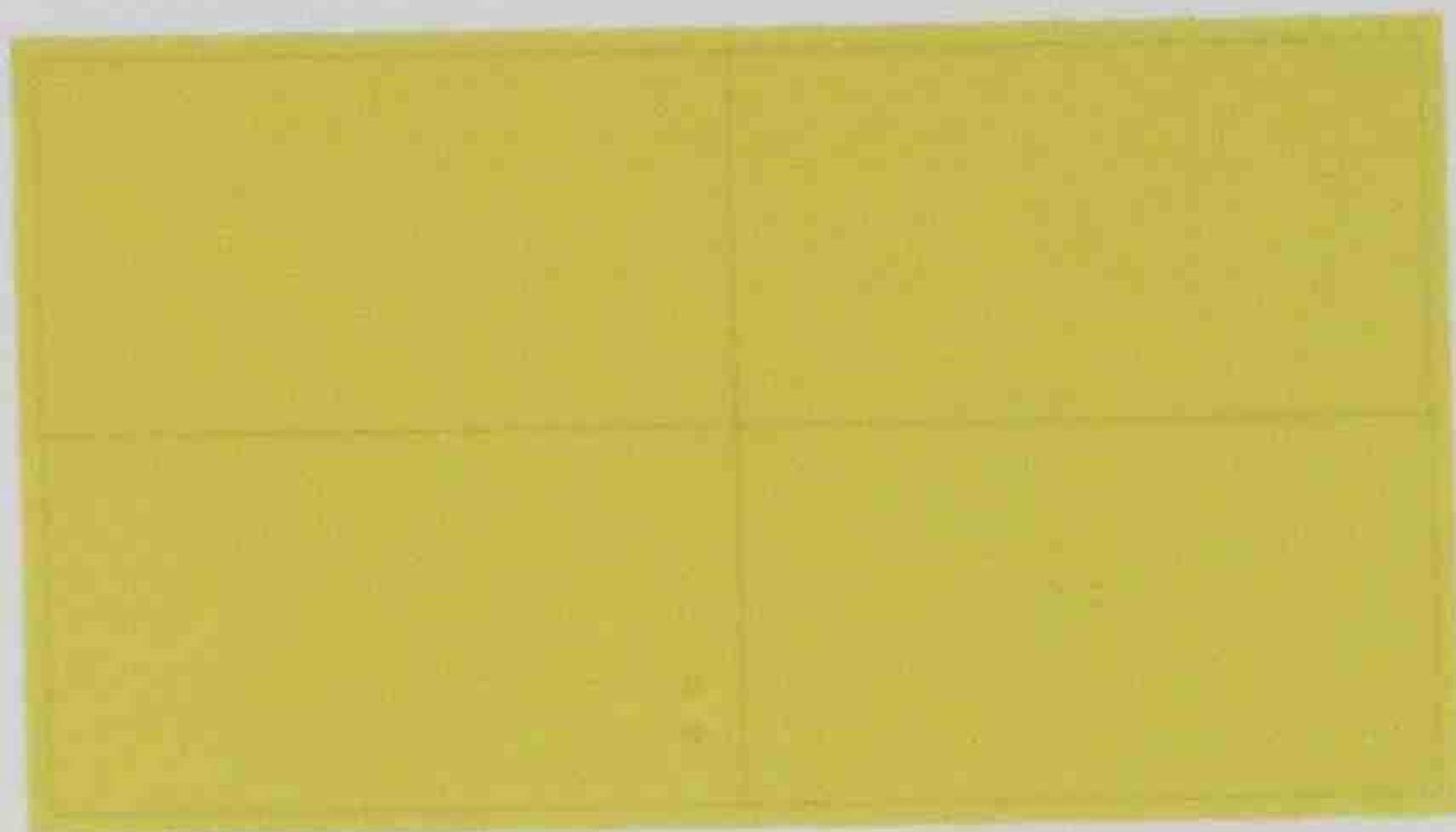
1980-luvun abstrakti neo-geo-maalauksista omaksui teoksiin aiheita esimerkiksi ornamentiikasta.¹⁶² Toisaalta taiteenhistoriasta tutut maalausjäljet ja tyylit, kuten ”pollockmainen” tyyli, saatettiin maalauksessa yhdistää johonkin toiseen tyyliin ja kontekstiin. Suomessa esimerkiksi Mari Rantasen (s. 1956) työt ovat olleet tällaisia ei-esittävän taiteen kuvallisten aiheiden kohtaupaikkoja. Maalauksiahan usein luokitellaan tällä tavoin formaalisesti – toisin sanoen kuvaillaan, miten jokin uusi teos muistuttaa tyylistään vanhempaa tai on useamman tyylin risteytys. Ei-esittävän taiteen tapauksessa ei kuitenkaan aina ole itsestään selvää, puhutaanko silloin teoksen aiheesta, tyylistä vai muodosta.

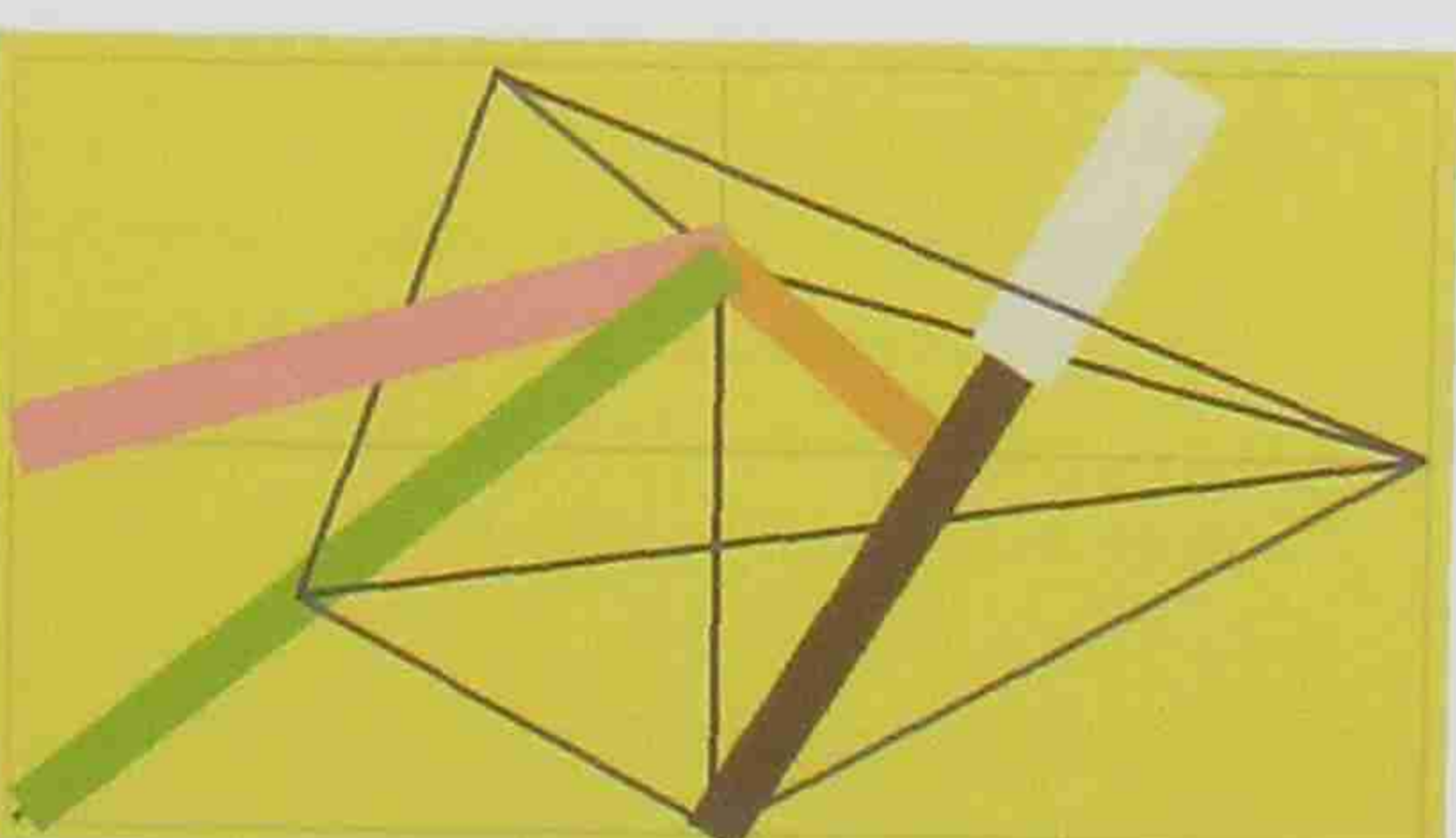
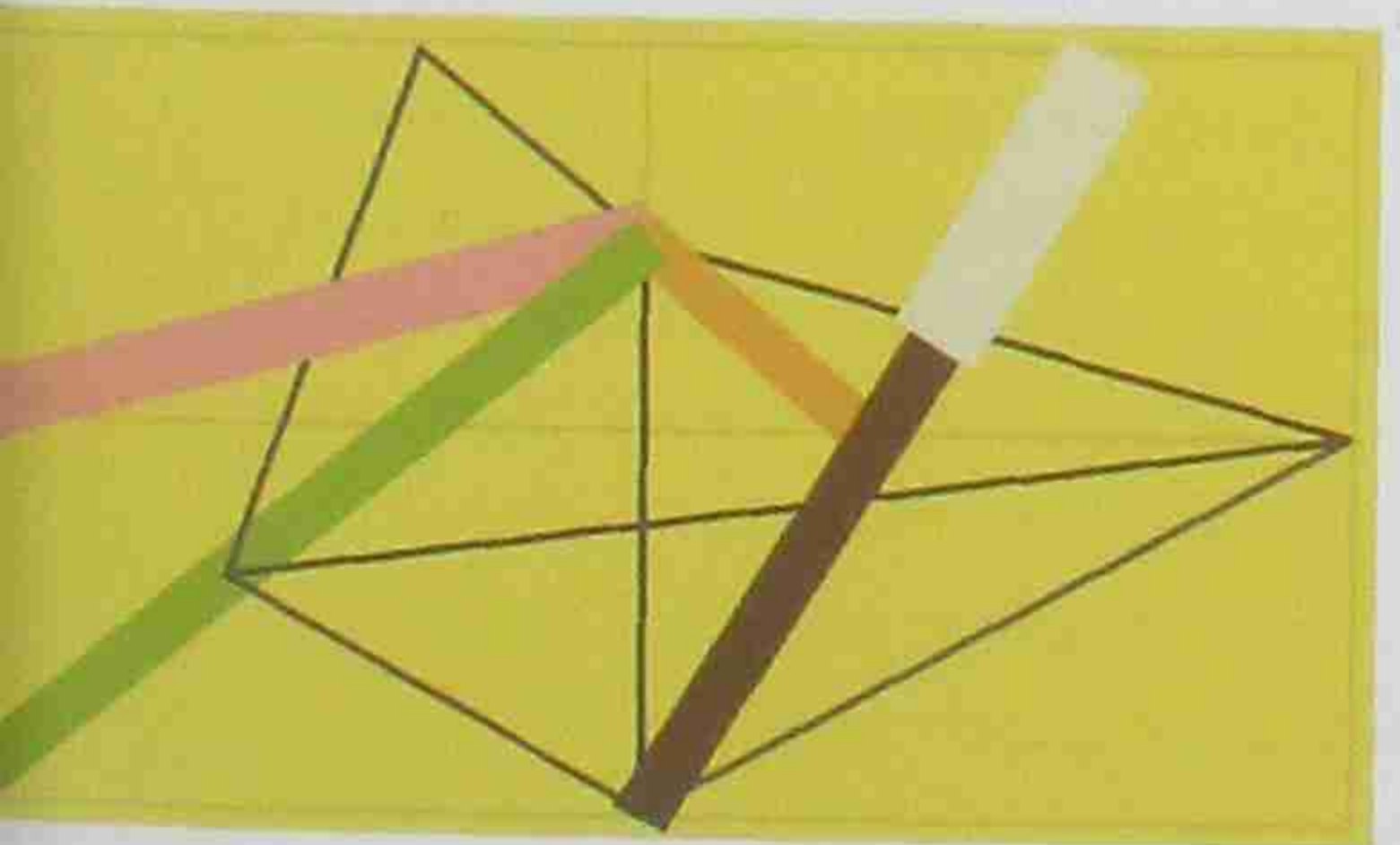
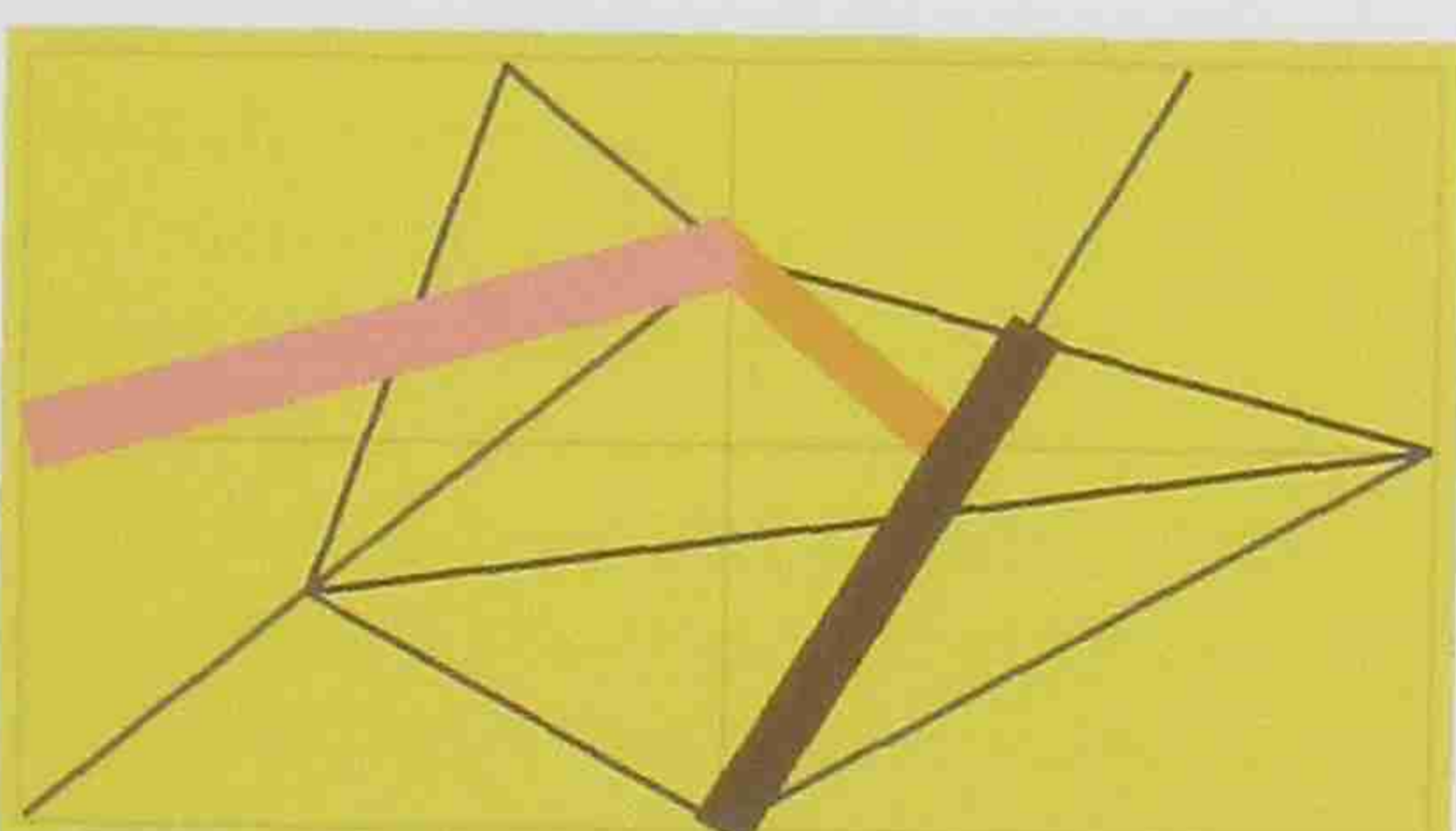
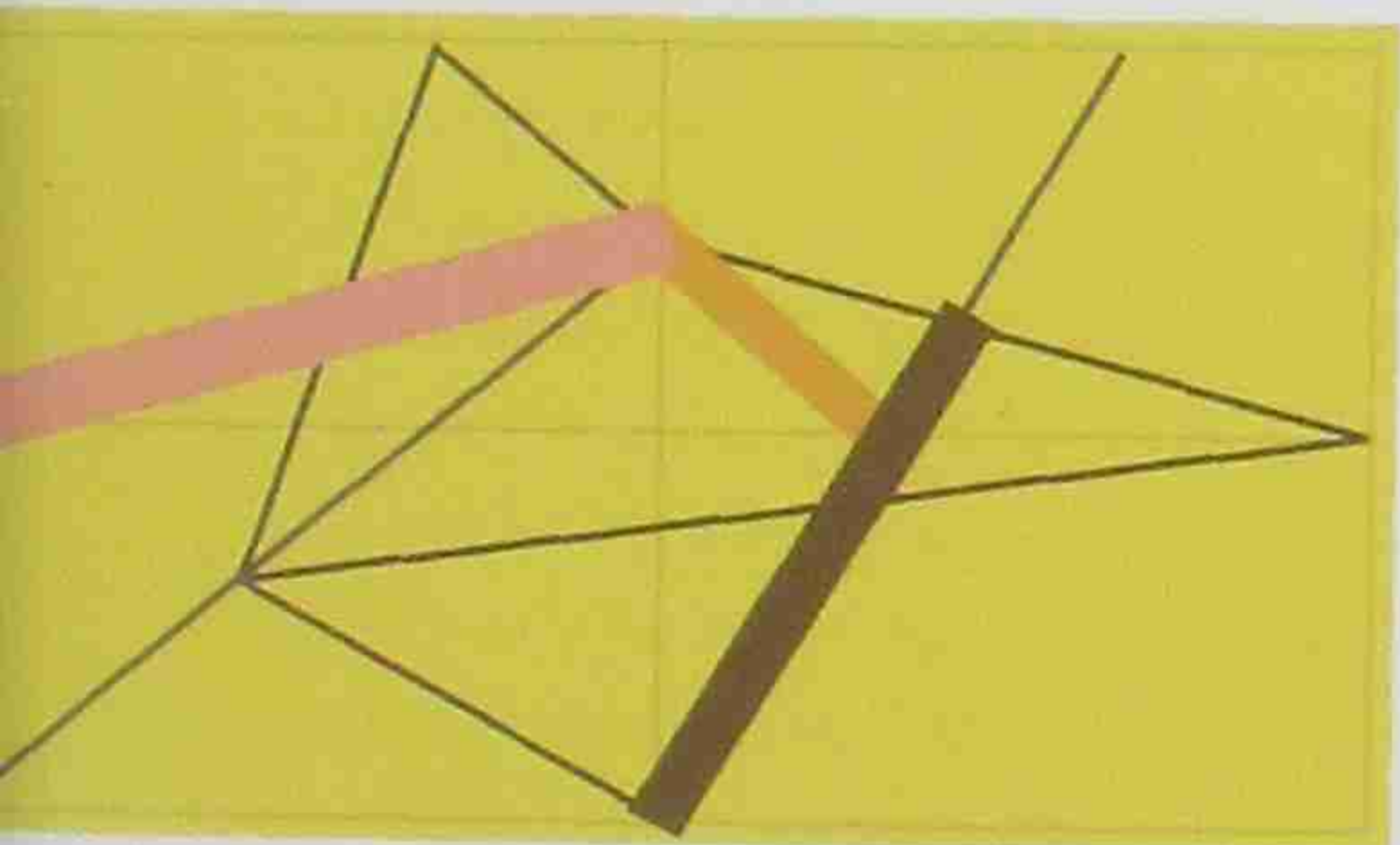
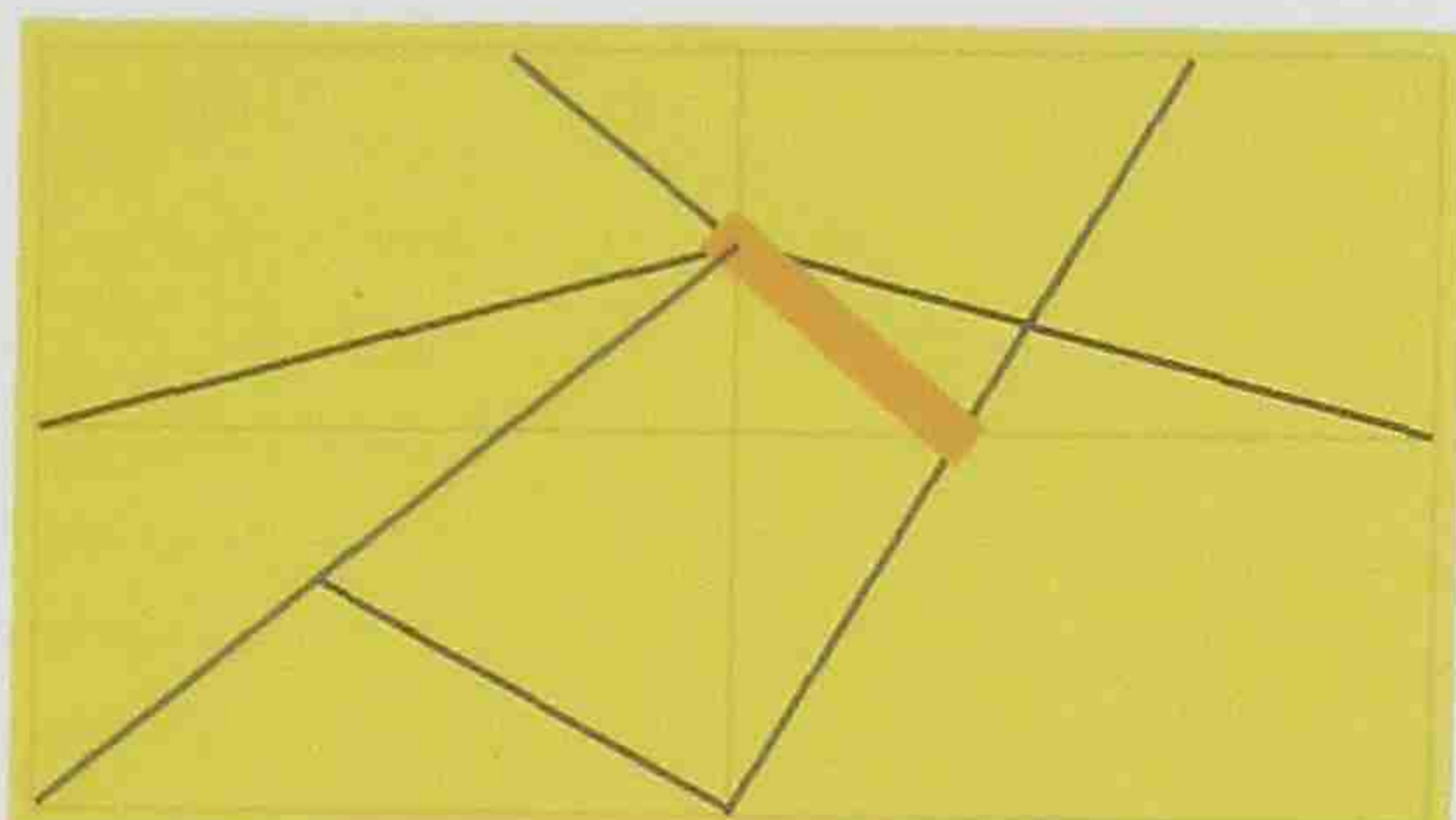
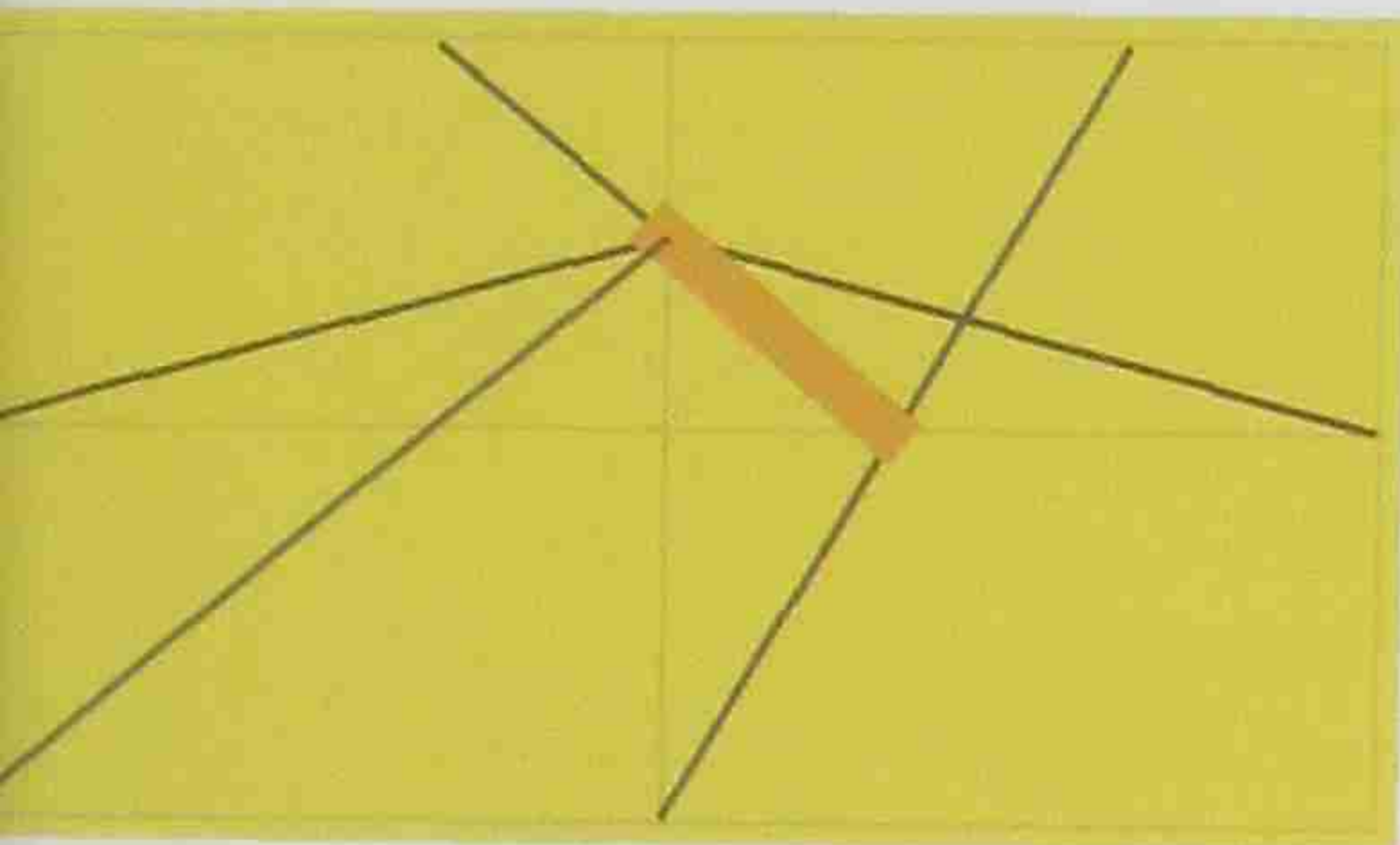
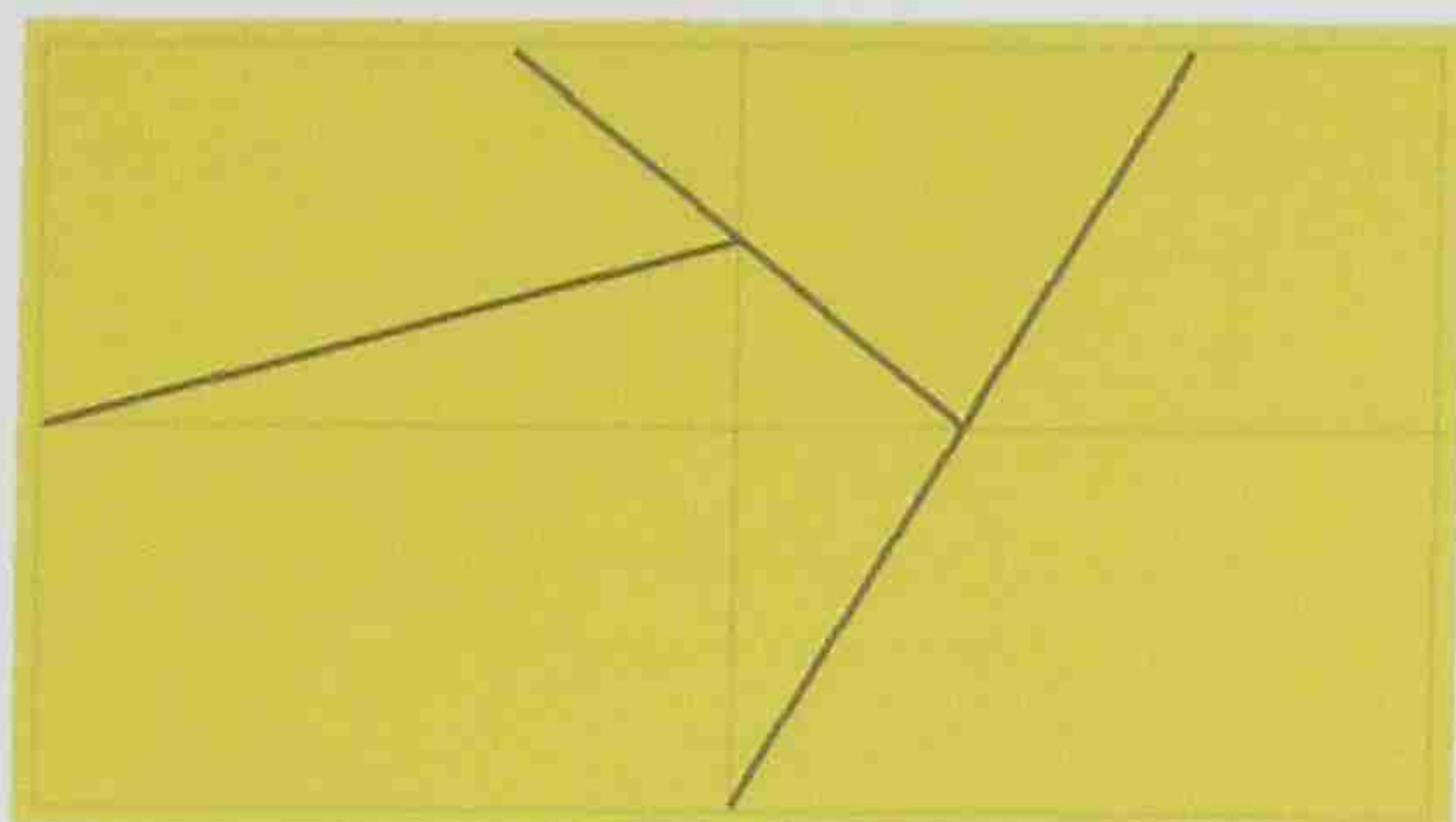
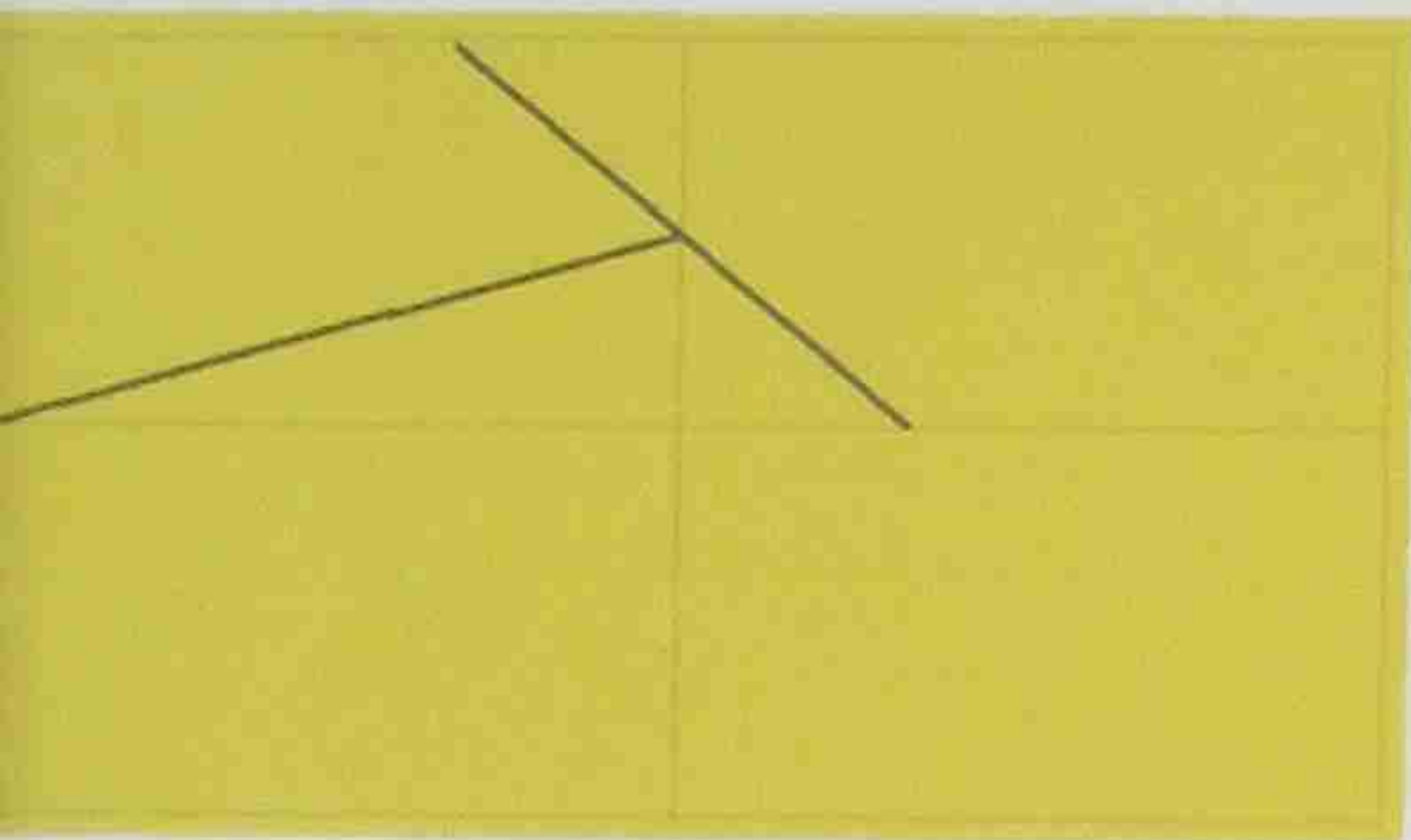
Erilaisten abstraktista taiteesta tuttujen kuvallisten aiheiden yhdistäminen samassa maalauksessa tuo esille, miten abstrakti taide myös usein toistaa konventionaalisia maalausratkaisuja. Teokset ovat silloin abstraktista taiteesta tuttujen aiheiden asetelmia. Toisaalta eri kuvakonventioiden yhdistäminen paljastaa, missä määrin abstrakti taide on jo abstraktien kuva-aiheiden kyllästämän yhteiskunnan heijastumaa. Kuvalliset perusmuodot ovat saaneet vaikutteita ornamentiikasta, kaupunkiestetiikasta, arkkitehtuurista, designista.

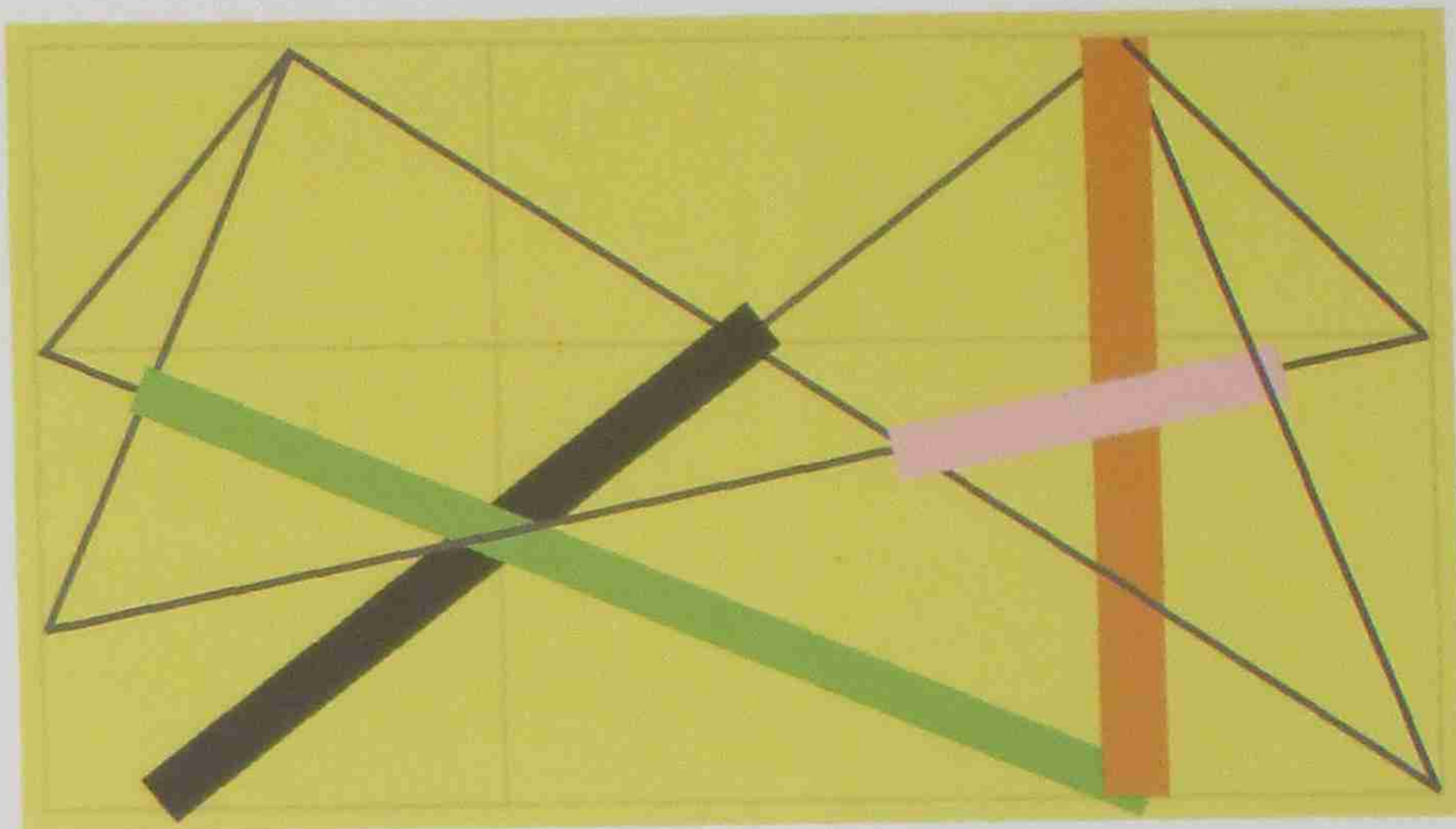
Kimmo Pasasen on tutkinut kirjassaan *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat* länsimaaisen abstraktin taiteen historiaa ja toteaa, että maalauksissa samannäköiset kuvalliset aiheet, kuten mustat neliöt, ”kuvittivat” hyvin erilaisia tai jopa vastakkaisia ideoita.¹⁶³ Vastaavasti Kirk Varnedoe tuo amerikkalaisen abstraktin taiteen historiaa läpi käydessään esiin, kuinka eri vuosikymmenten formaalisesti samanlaisia teoksia tulkitaan hyvin eri tavalla.¹⁶⁴ Geometrinen abstrakti taide jakaantuu siten kärjistäen kahteen leiriin: taiteeseen, joka abstrahoi tai pelkistää todellisuutta, ja toisaalta taiteeseen, joka itsessään luo uutta todellisuutta.

Abstraktin taiteen pioneerit, kuten esimerkiksi Johannes Itten, saivat omaan värioppiinsa vaikutteita aikaisemmista väriteorioista, joissa värejä luokiteltiin geometrisin kaavioin. Värioppien tehtävistä ja kaavioista taas ei ole enää pitkä hyppäys opettajien itse tekemään taiteeseen.¹⁶⁵ Sixten Ringbom on tutkinut varhaisten modernististen abstraktikkojen kehittämää kuvakieltä tai teoriaa ja todennut heidän maalaustensa lähentelevän esoteerista symbolikuvastoa. Ringbomin kuvaesimerkit henkitieteen opuksista yhdistettyinä esimerkiksi Kandinskyn maalauksiin saavat jälkimmäiset näyttämään henkitieteen kuvitukselta.¹⁶⁶

Viime vuosina on jälleen alettua kiinnostua abstraktin taiteen esoteerisista alkulähteistä ja yhteyksistä. Hilma af Klintin (1862–1944) laaja näyttely Tukholmassa 2012 ja Helsingissä 2014 tai Venetsian biennaalin päänäyttely vuonna 2013 osoittivat varsin selkeästi, että niin sanotun abstraktin taiteen juuret löytyvät esimerkiksi symbolismista.¹⁶⁷ Af Klintin ja monen muun hänen aikalaisensa taide paljastaa, miten abstraktin taiteen keinot ja kuvasto olivat jo yleisemminkin käytössä kuvakulttuurissa. Af Klint yhdisteli omissa teoksissaan figuratiivisia aiheita geometriisiin muotoihin. Hänen teoksensa ovat siten kuvallisten aiheitten risteysasemia, ja niiden abstraktisuuden ymmärrän nimenomaan kuvallisina aiheina, joita on myöhemmin totuttu liittämään abstraktin taiteen perinteeseen.¹⁶⁸







Thinking Yellow, 2009, pysäytyskuvia videosta.

Jokainen piirustus alkaa tyhjästä ruudukosta. Ruudukot antavat koordinaatit viivojen liikkeille. Jokainen uusi viiva synnyttää lisää koordinaatteja. Värilliset leveämmät viivat, nauhat, peittävät jo tehtyjä viivoja ja muodostuvat omaksi kuviokseen valmistuvan piirustuksen sekaan. Edellisellä aukeamalla yhden piirustuksen kaikki vaiheet, yllä yksi valmis piirustus.

VERKKO-MAALAUKSET

Hakunila-maalausten rinnalla olin kehitellyt samanaikaisesti toista maalaussarjaa nimeltään *Verkko*. Osa tästä sarjasta oli esillä myös Forum Boxissa omana rinnasteisena kokonaisuutenaan, johon kuului myös monitorista esitetty digitaalinen maalaus *Thinking Yellow*. *Verkko*-maalauksia pidän muita teoksiani sarjallisempina. Niissä toistuvat aina samanlainen alkuasetelma, samankaltaiset väriyhdistelmät ja samantyyppinen viivankäyttö. Teosten kuva-aiheille on muita töitani vaikeampi löytää mitään viittauskohtia ja ne ovat siinä mielessä abstraktimpia.

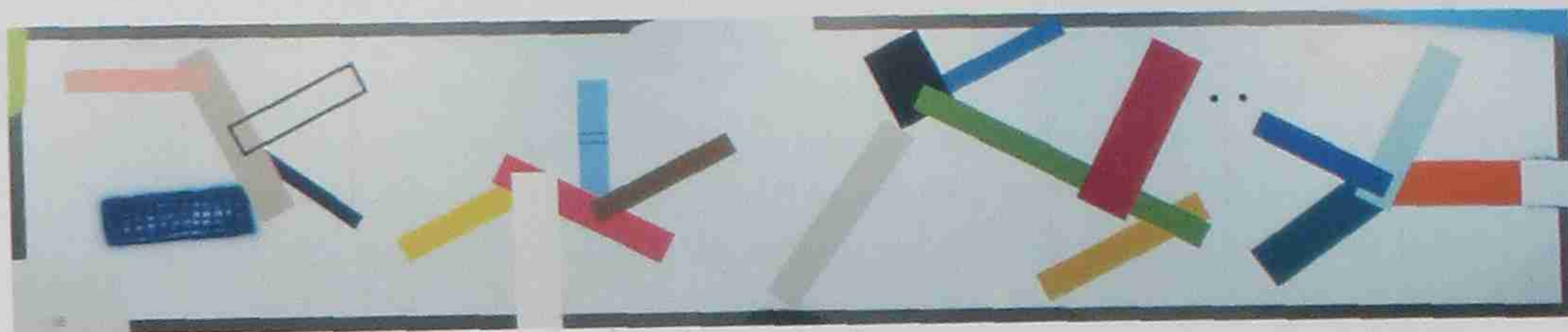
Verkko-teoksissa on toteutettu sarjalle yhteistä tekemisen kaavaa ja noudatettu keskenään samankaltaisia sääntöjä. Kuva-aiheina ovat geometriset muodot ja suorat ääriveriivat. Kuten *Yksityinen kokoelma* -maalauksissa, myös näissä tekemisen pro-

sessi muuntuu omaksi kuvalliseksi aiheekseen. *Thinking Yellow* on nopeatempoinen videopiirustus, jossa seurataan neljän *Verkko*-maalauksen syntyä. Työskentelyn lähtökohtana oli piirretty symmetrinen ruudukko, *grid*, joka ohjasi piirrettyjä kuvioita.

Maalaukset, niin digitaaliset kuin öljyvärimaalauksetkin, oli tehty tiukan ohjeistuksen mukaan: jokaisen piirretyn mustan viivan täytyi noudattaa annettua ruudukon koordinaatistoa. Jokainen uusi viiva myös synnytti leikkauspisteissään ruudukon kanssa uusia koordinaatteja, joita seuraavat viivat pystyivät käyttämään. Värillisillä palkeilla peitin jo tehtyjä piirrettyjä viivoja. Palkit siis käyttivät samoja polkuja ja koordinaatteja, joita olin jo mustilla viivoilla piirtänyt, mutta jotka nyt halusin värillä peittää. Tekotapa muistuttaa edellä mainittua klassisen maalauksen järkevää järjestystä: ensin kuvio piirretään näkyviin, ja sen jälkeen piirustus (ääri-viiva) maalataan pois. Vastaavaa piirtämisen ja poismaalaamisen tapaa olin käyttänyt *Yksityinen kokoelma* -maalauksissa. Poispyyhkiminen viittaa tekoprosessiin oikeiden ja väärin valintojen tekemisenä. Väärät valinnat tai virheet sidoin osaksi teoksen kokonaisrakennetta. Värillisistä palkeista muodostui lopulta oma kuvionsa valmistuneen rautalankapiirustuksen sekaan.

Näin maalaus eteni kahden rinnakkaisen sommitelman vuoropuheluna. Sommitelmista toinen koostuu suorista mustista ääri viivoista ja toinen värillisistä palkeista. Videolla tämä vuoropuhelu tuli esille ajallisena prosessina. Kahden pikkuhiljaa piirtyvän kuvion (viiva ja väripalkit) välille syntyi dialogia, kun kuviot risteytyivät ja punoutuivat toisiinsa kiinni. Keskenään risteävät palkit saivat aikaan myös voimakasta tilallisuuden tunnetta varsin litteästä, koordinaattimaisesta lähtökohdastaan huolimatta.

Verkko-öljyvärimaalauksissa käytin väriainetta korostuneen paksusti. Väri-contrasteilla korostin teoksen tilallisuutta. Toisiinsa kiinnittyneet viivat ja pinnat kietoutuivat verkkomaiseksi vyyhdiksi, ja kuvallisiin elementteihin saattoi sitten helpommin tarttua. Paksuun väriin maalauksen pinnassa on pakko kiinnittää huomiota. Varsinaiset öljyvärimaalaukset olivat sommittelultaan huomattavasti monimutkaisempia kuin videomaalaukset. Maalauksista on hyvin työlästä yrittää jälkikäteen tunnistaa, miten työ on edennyt. Korkeintaan katsoja voi tunnistaa, että jotakin kaavaa teoksessa on käytetty.

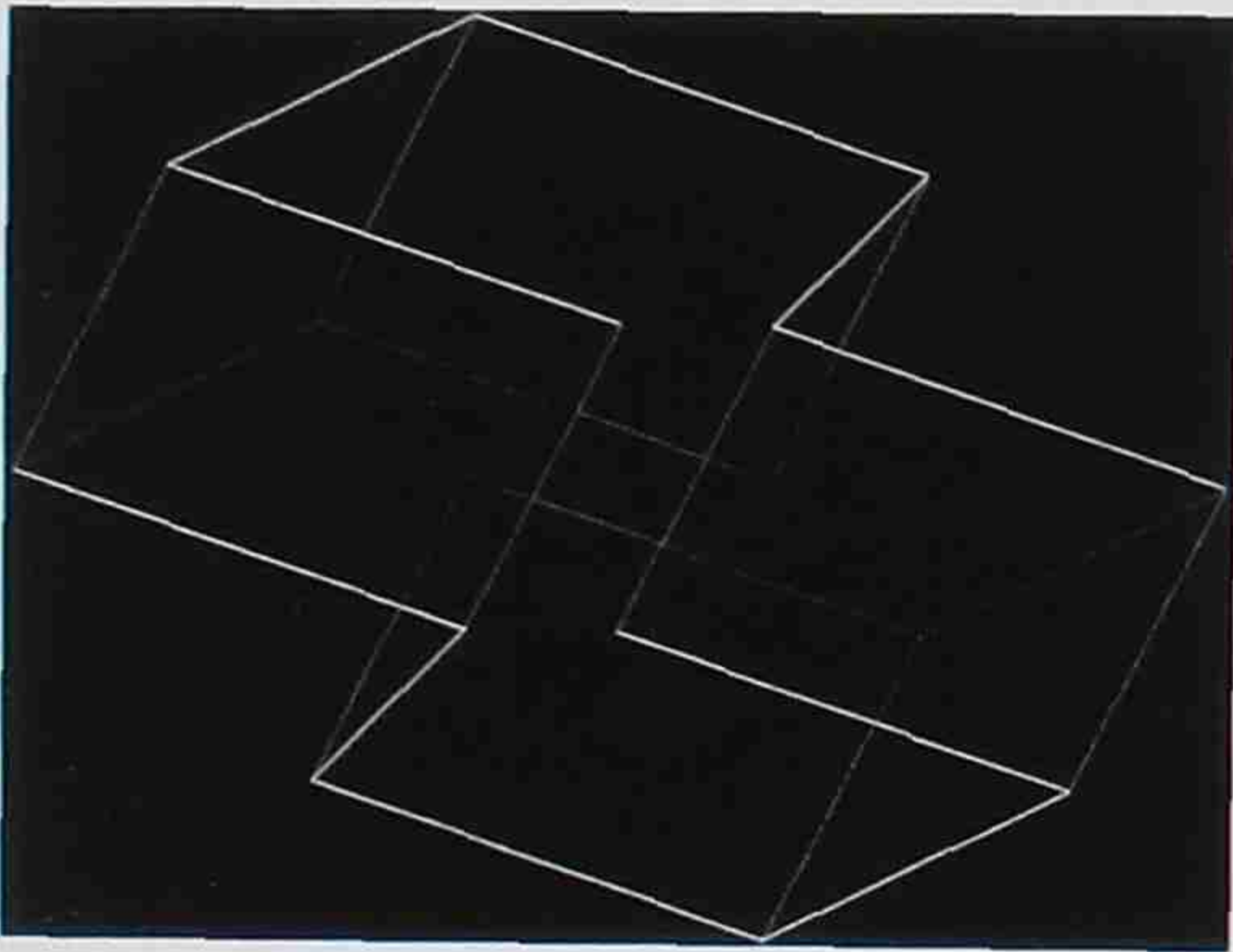


Pelipalapeli, 2014, öljy kovalevyllä, 290 x 1460 cm, Espoonlahden koulu, EMMA.

Verkko-maalauksen historia juontaa tekemiini seinämaalauksiin, joita varten olin kehittänyt omanlaistansa muotokieltä. Näistä ensimmäiset valmistuivat Helsingin Arabianrantaan vuonna 2004. Sen jälkeen olen toteuttanut kaksi muuta isompaa julkista seinämaalausta vuosina 2008 ja 2014. Seinämaalauksen luonnostelu tapahtui osittain digitaalisesti tietokoneella, ja niinpä digitaalisen videon rinnastaminen öljyvärimaalauksiin vaikutti myöhemmin Verkko-töissä luontevalta. Seinämaalauksissa eräs olennainen tekijä on mittakaava ja työn suhde ympäröivään tilaan. *Pelipalapeli*-maalauksessa tikku-ukkomaisiin hahmoihin syntyy eloa ja liikettä ohikulkevien ihmisten liikkeistä. Maalauksen värilliset palkit taas näyttävät kuin ympäröivästä rakennuksesta maalauksen päälle viskotuilta rakennuselementeiltä. Teoksen sommittelun pohjana käytin kehittämäni geometrinen kolmioihin perustuvaa kaavaa, jonka katsoja huomaa vasta teosta lähempää tarkastellessaan. Kaava sitoo elementit yhteen ja toimii maalauksen rakenteellisena selkärankana.

JOSEF ALBERSIN LINEAARISET RAKENTEET

Verkko-maalausten ja *Thinking Yellow* -videon yhtenä esikuvana oli Josef Albersin piirustuskokonaisuus *Structural Constellations*.¹⁷⁷ Kirjassaan *Formulation: Articulation* Albers kokosi yhteen uransa keskeiset aiheet ja teki niistä kirjaan uudet toisinnot uniikkeina grafiikanvedoksina. Kuvien yhteyteen hän liitti lyhyet selostukset siitä, miten esimerkiksi viivamaiset kuviot teoksissa rakentui-
vat. Albersin piirretyt rakenteet vahvistavat hyvin häneen usein liitetyn teesin "less is more". Jokaisella viivoitinsuoralla viivalla on tarkkaan harkittu paikkansa, ja kaikki ylimääräinen, kuten käsiala tai värit, on karsittu pois. Albersin viiva ja materiaalin käyttö oli siinä mielessä eleetöntä, että hän karttoi persoonallista käsialaa, viivan materiaalisuutta ja kaikkea maalauksellista jälkeä.¹⁷⁸



Josef Albers,
Structural Constellation. Alpha. 1954.

Albersin piirustukset ovat symmetrisiä: niissä toistuu sama kuvio kaksi kertaa, usein peilikuvana. Nämä kaksoisrakenteet muistuttavat minua palindromi-sanaleikeistä. Vaikka palindromin lukija tietää saman asian toistuvan kaksi kertaa, asia pitää kuitenkin aina todistaa lukemalla teksti oikein ja väärin päin. Albersin piirretyt palindromit selittävät tai näyttävät tällä tavoin oman rakenteensa. Kaksoisluonteellaan ne todistavat, että piirretyllä viivalla ei tässä yhteydessä voi olla muuta paikkaa – tai jos on, koko keksitty järjestelmä luhistuu. Albersin kauniit rakennelmat eivät oikeastaan kaipaakaan sanallistamista, ja niitä on varsin helppo lähestyä vain katselemalla ja yrittämällä eläytyä niiden hiukan surrealistiseen tilakokemukseen. *Formulation: Articulation* -kirjan liitteenä olevat Albersin itsensä kirjoittamat lyhyet kommentit eivät tuo piirustusten luonteesta esiin mitään sen enempää kuin mitä silmä on jo paljastanut.

Albersin viivarakennelmat kuuluvat konstruktivisen taiteen perinteeseen. Niissä on pelkästään viivaa ja pintaa, ja teoksissa kuvattu tila ei ole yksiselitteinen. Niitä ei voi lähestyä kuin formaalisesti, seuraamalla viivan liikettä ja sommittelua. Teokset ovat formaalisia, mutta ne ovat jo muotoa itsessään, toisin sanoen rakennelmia, jotka selittävät tai näyttävät rakenteensa tyhjentävästi eivätkä viittaa mihinkään muuhun kuin itseensä.

David Raskin käyttää Olle Baertlingin (1911–1981) taidetta määritellessään jakoa, joka liittyy toisen maailmansodan jälkeisen abstraktin amerikkalaisen ja eurooppalaisen taiteen eroon. Amerikkalainen taide määritellään materialistiseksi suhteessa idealistiseen tai spiritualistiseen, sotaa edeltävään eurooppalaiseen taiteeseen. Raskinin mukaan sodanjälkeistä eurooppalaista taidetta voidaan nimittää formaaliseksi (*format*) ja amerikkalaista muodon (*form*) taiteeksi.¹⁷⁹

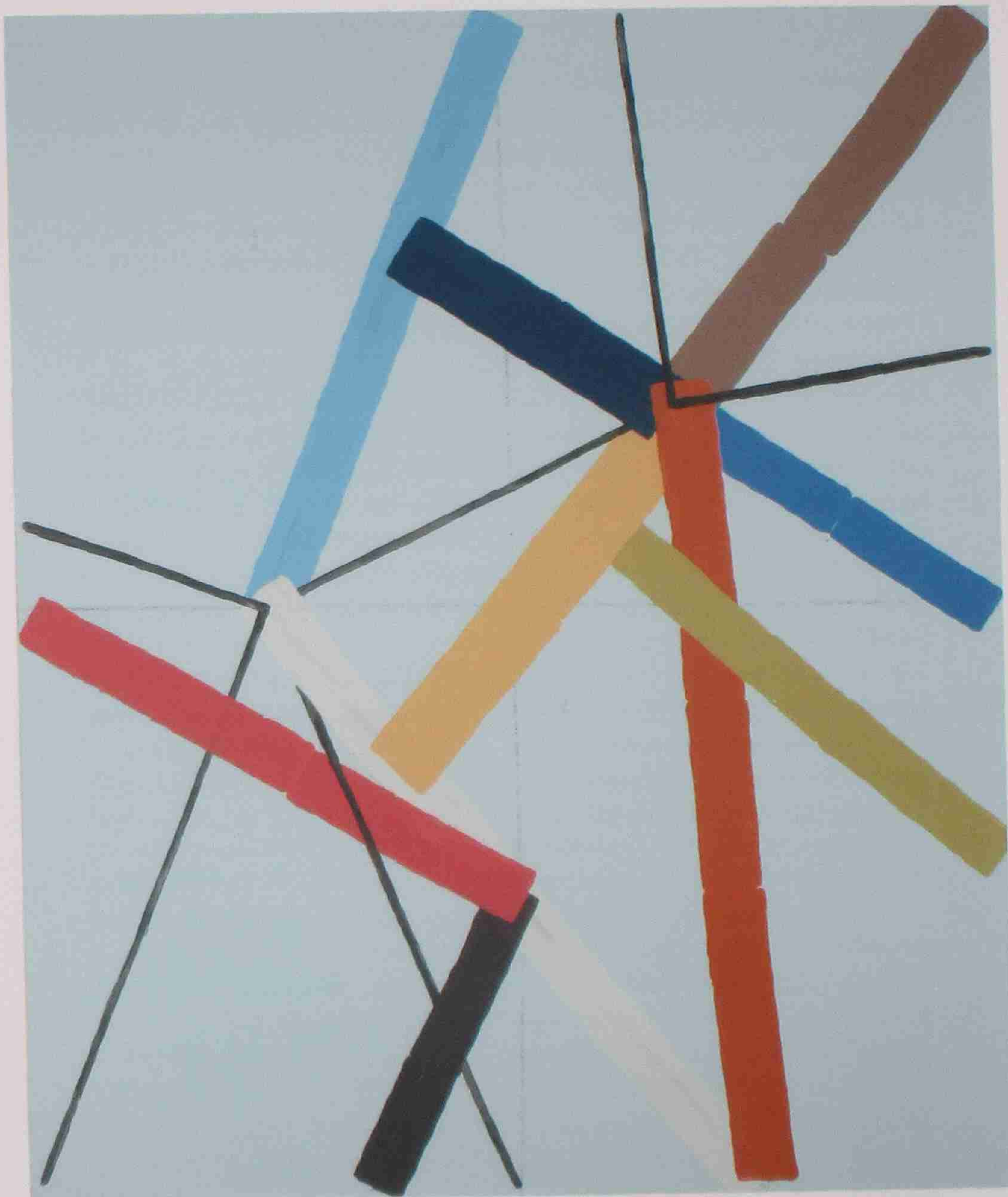
Raskinin mukaan käsite *format* viittaa sommitteluun sekä jakoon henkisen ja materiaalisen välillä. Maalauksessa on viitteitä todellisuuteen, mutta maalaus tuo havaitun todellisuuden alla piileviä ja sen läpäiseviä henkisiä voimasuhteita esille sommittelun, pelkistämisen ja tyylyttelyn avulla. Taiteessa, joka on vain muotoa (*form*) jakoa esimerkiksi henkeen ja aineeseen ei enää voi tehdä, koska maalauksen kuvatilaan ei ole sommiteltu mitään jaettavaa – toisin sanoen teoksista ei voi erottaa taustaa ja objektia. Maalaus on täytetty muodolla. Teoksilla ei myöskään ole mitään lähtökohtaa, josta aiheet olisi pelkistetty tai abstrahoitu. Esimerkiksi Frank Stellan *Stripe*-maalauksissa viivat seuraavat maalauksen muodon äärioviivaa toistuvasti sisäkkäin ja täyttävät siten koko kuvapinnan muotona. Barnett Newmanin kommentit maalarin ensimmäisistä eleistä uuden maalauksen alkuna kuvaavat myös tätä: maalaukselta ei kaivata harmoniaa tai sommittelua. Brice Mardenin maalaukset, joita hän piti uutena realismina, olivat niin ikään uuden muodon (*form*) taidetta.

Albersin piirustukset edustavat mielestäni Baertlingin teosten tapaan *formatin* ja *formin* rajapintaa. Albersin lineaariset viivarakenteet ovat mitä ilmeisimmin sommiteltuja ja tasapainoisia, niistä löytyy liikettä ja kuvallisia voimasuhteita ja työt tuntuvat esittävän jotakin. Niissä on piirroksen illuusion lumoa. Toisaalta työt ovat nimenomaan muotoa sinänsä. Niissä käytetyt sommitteluratkaisut tuskin kätkevät mitään piileviä merkityksiä tai monimutkaisempia kuvallisia lähtökohtia, jotka olisivat pelkistyneet näihin tarkasti hiottuihin rakenteisiin. Albersin piirustuksissa muoto ja rakenne selittävät itse itsensä. Ilmaisuu on niissä asioiden ilmentymisen mahdollistamista.

Albersin sommittelulla, piirretyillä kuvioilla, on oma jakamaton muotonsa. Sommittelun analysoiminen, pilkkominen osiin, purkaa samalla teoksen kuvion ja muodon. Albersin piirustuksissa toteutuu hämmästyttävän kiehtovasti aikaisemmin kuvailemani ajatus piirretyn muodon ja rakenteen läpinäkyvyydestä. Viiva, joka itsessään on jo muotoa, näyttää oman rakenteensa ja katoaa taas itseensä muotona. Tarraudumme kiinni sen peliin irrottautumatta kuitenkaan koskaan sen esittämän tilan lumosta.

Thinking Yellow -videoni keskittyi Albersin *Structural Constellation* -töiden tapaan rakenteeseen, sommitteluun ja sen esittämiseen muotona. Digitekniikan myötä halusin vähentää maalaamisen jälkeä ja pohtia enemmän itsensä selittävän rakenteen luonnetta. Videoteos näyttää, miten yksittäiset työt on tehty ja miten jokainen keksitty viiva nojaa ruudukon koordinaatteihin. Silti lopputuloksena on kuvio, joka valmistuttuaan kadottaa oman rakenteensa ja muuttuu pelkäksi kuvioksi. Tietyn pisteen – ehkä kuvion tunnistamisen – jälkeen katsojalle on oikeastaan yhdentekevää, miten piirustus on tehty. Teoksen sääntöihin voi silti luottaa, ne ovat teoksen mieli – sen unohdettu tai kätkeyty totuus. Säännöt kannattelevat teoksen muotoa keksittynä ja rakennettuna mallina.

Kuten edellä kuvailin Albersin yhteydessä, katsoja tarrautuu kiinni teoksen esittämään rakenteen selitykseen. *Thinking Yellow* -videolla rakenteen selitys tai sen logiikan näyttäminen, järkeistäminen, on tapa kiinnittää katsojan huomio aiheeseen. Silti video ei selitä tai paljasta maalatusta kuviosta mitään, mikä auttaisi ymmärtämään, miksi olin kiinnostunut saamaan sen valmiiksi tai mikä erottaa väärät valinnat oikeista.



Verkko, 2011, öljy kankaalle, 110 x 90 cm.

Verkko-maalauksen rinnalle olin Forum Boxin näyttelyssä ripustanut figuratiivisia muotokuvamaalauksia, joiden lähtökohtana olivat antiikin Rooman muotokuvapatsaat. Muotokuvat olivat minulle lähtökohtana neutraaleja, kertaalleen käsiteltyjä ja jo sommiteltuja aiheita. Kaikessa neutraalisuudessaan nimettömät muotokuvat ovat myös itselleni ”ensimmäisiä aiheita”, aluetta, jota ei tarvitse selitellä tai järkeistää. Ne ovat aiheina maisemaa, jossa tunteet tapahtuvat, tai maisemaa, jossa tunteita opiskellaan ja kohdataan.

Rinnastamalla Verkko-maalaukset muotokuvaan pyrin tuomaan esiin sen, että ei-esittävät tai geometrisiin muotoihin perustuvat maalaukseni eivät myöskään sijoitu järjen alueella. Ne ovat nimettömiä, käsittämättömiä ja kohti tuntematonta lähtevän prosessin myötä aina myös ”ensimmäisiä” kuvia. Työt eivät ole mistään (järkevästä syystä) syntyneitä, eivät mitenkään sommiteltuja, eivätkä tarkoita mitään. Ne vain työn valmistuttua tunnistetaan ilahtuneena.

Verkko-maalaukset liittyvät läheisesti tekemiini seinämaalauksiin. Forum Boxin näyttelyssä halusin tutkia, miten saan teeman toimimaan galleriassa yksittäisinä pienempinä irrallisina maalauksina. Julkisessa ympäristössä ja kiinteästi rakennuksen arkkitehtuurin kanssa vuoropuhelussa olleet teokset olin suunnitellut niin, että maalausten liikkuva ja rytmikäs sommittelu otti rakennuksen ja ihmisten mittakaavan huomioon. Julkisessa tilassa maalausten geometriset muodot peilaavat rakennusta käyttävien ihmisten liikettä ja ihmisen anatomisia mittasuhteita tilassa. Forum Boxin näyttelyssä, jossa siis esillä oli yksittäisiä, pienempiä maalauksia, teoksista jäi tämä puoli pois, ja patsaiden painovoima suhteessa geometrinen viivojen lennokkuuteen paikkasi liikkuvien katsojien roolia. Kappalemaiset veistokset myös korostivat Verkko-maalauksen tilallisuutta.

Geometrinen kappaleiden muodostamat tilalliset rakenteet ovat tunnistettavia, todellisia tiloja ja poikkeavat esimerkiksi tässä suhteessa konstruktivisen taiteen tilallisista ratkaisuista, jotka jättävät epäselväksi, mikä on taustaa, mikä etualaa ja mikä muotoa.



Kasvotusten,

2010, öljy kankaalle, 40 x 40 cm.

Tutkin edellä katsojan kiinnittymistä teoksen tekotapaan pohtiessani viivan luonnetta. Kuvasin viivan näkyvää ja materiaalista luonnetta käsitteen ”piirtäjän ele” avulla. Piirretyllä viivalla on aina oma elemäisyytensä, oli se sitten tehty vapaasti käsin, Albersin tapaan viivoittimella tai vaikka tietokoneella. Viivaa ei pidä tässä yhdistää vain persoonalliseen ja ekspressiiviseen käsialaan. Näkyvän jälkensä lisäksi viiva on aina myös rakennetta, eli se näyttää aina oman tekotapansa. Albers nimitti viivapiirustuksiaan juuri rakenteiksi. Omat biomorfiset ääriviivatutkielmani keskittyivät pikemminkin viivan jälkeen tutkien esimerkiksi viivan jännitettä. Verkko-maalauksen piirtäminen perustui enemmän sommittelulle, asioiden välisille suhteille.

Verkko-töideni yhteydessä aloin pohtia lähemmin sitä, mitä teoksen tunnistaminen rakenteena tarkoittaa. Aloin myös tutkia, miten muutokset rakenteessa eli tekijän yksittäiset valinnat tulevat esiin tekijän persoonallisina *eleinä*. Tekijän *eleellä* ei ole rakenteessa näkyvää jälkeä, vaan se ilmenee tässä tapauksessa asioiden välisinä suhteina – jonakin pinnanalaisena.¹⁸⁰ Tekijän *ele* tai subjektiivinen valinta sitoo meidät maalauksen aiheeseen havaitun muutoksen kautta. Se auttaa astumaan maalauksen maailmaan, kommunikoimaan teoksen tilan kanssa. Ele ei selitä mitään eikä paljasta mitään muuta kuin muutoksen. Se on apuväline, joka samalla luo tilaa maalauksen ja sen kokijan välille.

Videoteoksessani *Thinking Yellow* oikeastaan opetan katsojalle ne säännöt, joiden puitteissa toiminta tai elehdintä voi tapahtua. Aikaisemmin vertasin tämäntyyppistä säännöstöä perspektiiviruudukkoon, jota käyttivät esimerkiksi Vincent van Gogh ja *Piirtäjän sopimus* -elokuvan traaginen taiteilijahahmo. Piirtäjä jää kiinni omaan ruudukkoonsa (järjen kehikkoon), ja kuten elokuvassa käy, hän epäonnistuu omassa aistillisuudessaan. Prosessin näkyvänä jälkenä on piirros paperin pinnalla. *Thinking Yellow* -videolla piirtyvät hahmot muodostavat keskinäisillä suhteillaan myös tilaa ympärilleen. Ne takertuvat toisiinsa kiinni jakamattomaksi kuvioksi ja jäävät kiinni verkkoon. Vastaavasti *Metsää, puita* -videolla piirtäjä, joka piirtää maisemaa ympärillään, rajautuu katsellaan raivaamalleen alueelle, metsään piirustusensa keskelle.

Tekijän *ele* maalauksen rakenteessa näyttäytyy siten *ajattelun* jälkenä. Rakenteen muutos tekee näkyväksi tilaa, jota usein kutsutaan juuri abstraktiksi. Toisaalta tämäntyyppistä tilallisuutta voi löytää mistä tahansa maalauksesta, kutsuttakoon sitä sitten abstraktiksi tai figuratiiviseksi. Esimerkiksi omissa maalauksissani tila on il-

lusorinen, eli teoksissani on etuala ja tausta ja figuuri. Ele luo maalaukseen sitä jännitettä, joka havahduttaa katsojan siirtymään rakenteesta tekemisen tapaan ja siten astumaan maalauksen esittämään tilaan, sen (abstraktiin) tilalliseen esitykseen.

Maalarin valinta

Vastasin taannoin kyselyyn, jossa minun piti sijoittaa itseni nykytaiteen kentälle taide-maalarina. Luettelin muun muassa joukon nimiä, joiden vaikutuksen näen omassa työssäni. Tiedostan varsin hyvin, että pelkillä nimillä ilman tarkempaa selitystä en mitenkään saa sijoitettua itseäni tai ketään muutakaan millekään selkeälle kartalle.¹⁸¹ Tarkastelen seuraavassa kuitenkin vielä tarkemmin kolmea itselleni tärkeää taidemaalaria, Philip Gustonia, Sean Scullya ja Peter Halleyta. Heidän vaikutuksensa näen erityisesti Hakunila-maalauksen taustalla. Esittelemäni taiteilijaesimerkit valottavat niitä ajatuksia, joita sarjan kehittäminen synnytti.

Rinnastamalla nämä kolme taiteilijaa en kuitenkaan pyri sijoittamaan Hakunila-maalauksia erityisesti yhteen maalaustaiteen kontekstiin tai tietylle kentälle. Sen sijaan valitsemani taiteilijat kommentoivat kaikki omalla tavallaan abstraktin ekspressionismin perintöä, johon viittaa myös omassa työssäni. Gustonia, Scullya ja Halleyta voi lähestyä esittelemästäni formaalisesta näkökulmasta, ja formaalisuus on edelleen yksi avain heidän teostensa tulkinnassa. Taiteilijaesimerkkien jälkeen palaan vielä ajatukseen tekijän paikasta ja eleestä maalauksen rakenteessa. Käytän apuna Sean Scullyn maalauksiin liitettyä ajatusta maalauksen kätkeytyksestä tarinallisuudesta.

LISÄÄ MAALAREITA

Opiskellessani taiteilijaksi turhauduin jatkuviin pohdintoihin siitä, millä mediumilla työskentelisin ja voisinko työskennellä useammalla välineellä samaan aikaan. Koin maalaamisen sen verran marginaaliseksi ilmiöksi nykytaiteen kentällä, että minun piti aluksi lopettaa maalaaminen kokonaan.¹⁸² Minun piti toisin sanoen päästä eroon tutusta mediumista, maalaamisesta, ja sitten miettiä, mitä tällä läpeensä tutulla välineellä oli minulle annettavaa taidemuotona.

Maalaaminen on auttamattomasti kiinni omassa traditiiossaan. Maalarina voin olla jopa kiinnostunut vain maalaustekniikoista, väreistä, piirustustekniikasta, maalaus pohjasta, kehyksistä, siveltimisestä, silmäluomen heijastuksista, varjosta seinällä ja kaikesta maalaamiseen liitetystä ikivanhasta käsityöläisyydestä. Taidemaalarina voin jopa hyvin olla kiinnostunut muiden taidemaalareiden teoksista vain siksi, että ne ovat maalauksia. Toki oman työni vaikutteet tulevat muualta tai muista taiteenlajeista, kuten olen jo aikaisemmin tuonut esille.

Taiteilijakatalogeissa erityisen kiinnostavia ovatkin usein taiteilijoiden haastattelut, joissa he kertovat omista välillä hyvinkin yllättävistä vaikutteistaan. Sean Scullylle tärkeitä ovat olleet Giorgio Morandi (1890–1964), Mark Rothko, Vincent

van Gogh, Piet Mondrian (1872–1944) ja Philip Guston.¹⁸³ Philip Guston puolestaan puhuu Paulo Uccellosta (1397–1475), Masacciosta (1401–1428), Francisco de Goyasta (1746–1828) ja Picassosta.¹⁸⁴ Peter Halley ei kirjoituksissaan varsinaisesti omia suosikkejaan paljasta. Häneen vaikutuksen tehneet maalarit, kuten Barnett Newman tai Mark Rothko, ovat pikemminkin hyökkäyksen tai haasteen kohteena.

Tällaisena nimiluettelona taidehistoriaa ei yleensä käsitellä: on vaikea kirjoittaa samaan hengenvetoon varhaisrenessanssin freskoista ja 1960-luvun pop-taiteesta. Kuitenkin kun esimerkiksi Philip Guston kirjoittaa Uccellosta ja varhaisrenessanssin maalaustaiteesta, hänen kiinnostuksensa avaa erilaisia näkökulmia myös hänen omaan työhönsä. Freskomaalaukset toimivat hänelle esimerkkinä maalaamisen suoruudesta tai yksinkertaisuudesta: miten maalata kertamaalauksena hevonen, pää, kengät.¹⁸⁵ Ja kun Juhana Blomstedt vastaavasti kirjoittaa Edvard Munchin (1863–1944) taiteesta, lukija tajuaa, kuinka henkilökohtaisia, ekspressiivisiä tai jopa kehollisia elementtejä esimerkiksi hänen *Kuunteleva silmä* -maalauksissaan on. Sitä ymmärtää paremmin, kuinka huonosti Blomstedtin tuotanto oikeastaan istuu esimerkiksi konstruktivismin perinteeseen.¹⁸⁶

Abstraktin maalaustaiteen historiaa käsittelevissä kirjoissa on tapana niputtaa taiteilijoita yhteen koulukunnittain, vaikkei varsinaista koulukuntaa olisi ikinä edes perustettu. Hämmentäväksi koulukunta-ajattelu menee erityisesti silloin, kun lukee taiteilijoiden omia kommentteja heidän vaikutteistaan ja esikuvistaan. Esimerkiksi Sean Scully saatetaan luokitella postminimalistiksi, mutta omien sanojensa mukaan hänellä ei juurikaan ole tekemistä minimalismin kanssa. Minimalismista Scully löysi muodon ekonomisuuden, mutta muuten hän pitää itseään romantiikan perinteen jatkajana. Luonnollisestikaan taiteilijat eivät itse ”määrää”, mihin koulukuntaan heidät lopulta luetaan ja miten heidän töitään eri yhteyksissä tulkitaan, mutta on selvää, että taiteilijoiden omat mieltymykset vaikuttavat siihen, millaisiksi heidän työnsä lopulta muotoutuvat.

PHILIP GUSTON JA MAALARIN TARINA

Yhdysvaltalainen taidemaalari Philip Guston ajautui taiteilijana kriisiin 1960-luvun alkupuolella. Guston kävi läpi omaa maalarin tarinaansa useissa haastatteluisissa, ja hänen taiteelliset ongelmansa ja uransa isot suunnanmuutokset ovat olleet suosittu esimerkki koko abstraktin ekspressionismin kriisistä ja sen uudistumisen pakosta 1960-luvulla.

Gustonin taiteellinen tuotanto jaetaan usein kolmeen vaiheeseen. Uran alkuun kuuluivat poliittissävyyiset seinämaalaukset, joista hän pikkuhiljaa siirtyi kohti abstraktia taidetta. Abstraktina ekspressionistina hän kuului niin sanottuun New Yorkin koulukuntaan, jonka jäsenistä erityisesti Willem de Kooning (1904–1997) oli hänelle koko loppu-uran ajan läheinen kollega.¹⁸⁷ Guston ajautui 1960-luvun alussa työskentelyssään pisteeseen, jossa itsensä uudistaminen tuli välttämättömäksi. Hän lopetti maalaamisen pariksi vuodeksi kokonaan ja piirsi tuona aikana valtavan joukon piirustuksia, joilla teki eroa siihen abstraktiin ajatteluun, josta oli jo tullut laajalti tunnetuksi. Gustonin ensimmäinen uuden tyylin yksityisnäyttely vuonna 1971 sai tyrmäävän vastaanoton, ja kesti lähes kymmenen vuotta ennen kuin hän alkoi taas löytää tukijoita. Tämä uran viimeinen vaihe, josta hänet pääosin nykyään tunnetaan, käsittää provokatiivisen kömpelöllä tekniikalla maalattuja suuria sarjakuvamaisia teoksia, joita leimaavat selkeä tarinallisuus ja viittaukset vallitseviin yhteiskunnallisiin oloihin sekä usein myös hänen omaan henkilökohtaiseen elämäänsä.¹⁸⁸

Philip Guston, Paw, 1968.

Gustonin sarjakuvamainen maalaus, jossa iso käsi piirtää viivaa, on hyvä vertauskohta Barnett Newmanin ajatukselle ensimmäisestä maalauksesta. Guston on kuvaillut Paw-maalustaan ”ensimmäisen maalauksen” kuvaksi.¹⁸⁹ Hänelle pop- ja sarjakuvataiteen kautta löydettyt arkiset aiheet olivat avaus uuteen maalaukseen ja koko hänen uransa uudistumiseen suhteessa hänen varhaisempaan abstraktiin ilmaisuunsa.

Guston kuvaili, kuinka hän ei halunnut kuvittaa ajatuksiaan vaan maalata jotakin, mitä hän ei ollut aikaisemmin nähnyt. Hän oli kiinnostunut siitä erityisestä hetkestä, jolloin muoto syntyy ja jolloin se tulee näkyväksi. Gustonille kyse on viivan metamorfoosista. Hänen maalauksissaan esittävät, arkipäiväiset muodot myös muuttuvat maalausprosessin myötä, toisin sanoen maalausta aloittaessaan hän ei välttämättä tiennyt, mitä se lopulta esittäisi.¹⁹⁰



Philip Guston ennakoi teoksillaan maalaustaiteen laajempaa murrosta 1980-luvulla, ja hän toimi esikuvana tuolloin vahvasti esiin ponnistaneelle uusfiguratiiviselle maalaustaiteelle.¹⁹¹ Suomessa vastaavaa tyyllistä takinkääntämistä tapahtui siirryttäessä 1970-luvulta 1980-luvulle. Toisaalta postmodernismin myötä taitelijoiden tyylinvaihdokset alkoivat myös menettää painoarvoaan, kun heiltä ei enää odotettu yhtä vuodesta toiseen jatkuvaa yhtenäistä tyyliä.

Gustonin hyökkäys amerikkalaista, hänen mukaansa ”valheellista”, abstraktia maalaustaidetta kohtaan oli raju suunnanmuutos.¹⁹² Toisaalta Guston ei koskaan saavuttanut abstraktin maalauksen tai niin kutsutun greenbergiläisyyden piirissä itseään tyydyttävää tulosta, joten muutoksen syynä saattoi olla turhautuminen omaan tekemiseen sekä poliittisen ilmapiirin muuttuminen 1960-luvun lopun Yhdysvalloissa.¹⁹³ Gustonin omien kommenttien perusteella häntä ei kuitenkaan voi pitää ei-esittävän taiteen vastustajana. Hänelle abstrakti maalaus ei vain ollut niin erityislaatuista kuin millaisena Greenberg sen esitti. Se mitä hän kutsui abstraktiksi on läsnä myös figuratiivisessa maalauksessa. Gustonille abstraktio oikeastaan vain näyttäytyy figuratiivisessa maalauksessa monimerkityksisempänä. Perusmuodoiksi kelpasivat nyt väripintojen lisäksi kengät, lamput, viinipullot, hehkulamput. Tässä mielessä Guston lähestyi pop-taiteen ideoita, vaikkapa Roy Lichtensteinin (1923–1997) maalauksia.

Oikeastaan Gustonin abstraktin ekspressionismin kauteen luetut teokset olivat epäonnistuneita figuurimaalauksia. Teoksissa toistuu esittävän aiheen, esimerkiksi kasvojen, poispyyhintä ja saman muodon uudelleen etsiminen. Lopullisessa maalauksessa kasvoja ei enää voi nähdä, ainoastaan sen, että jotakin on poispyyhitty tai poismaalattu. Maalausten värisävyt, erilaiset harmaat ja pinkit, ovat seurausta tästä etsimisen ja sotkemisen prosessista. Näissäkin töissä on kuitenkin mielestäni hieno jännite juuri tämän ei-minkään (eli poispyyhityn) ja löydetyn muodon välillä. Poispyyhintä maalarin eleenä viittaa virheeseen: väärin maalattu, huono sommitelma, epäonnistunut maalaus. Virhe tietoisesti esitettynä eleenä muuttuu samalla teoksen aiheeksi, tai sen myötä aiheeksi muuttuvat tekotapa ja maalaamisen prosessi.

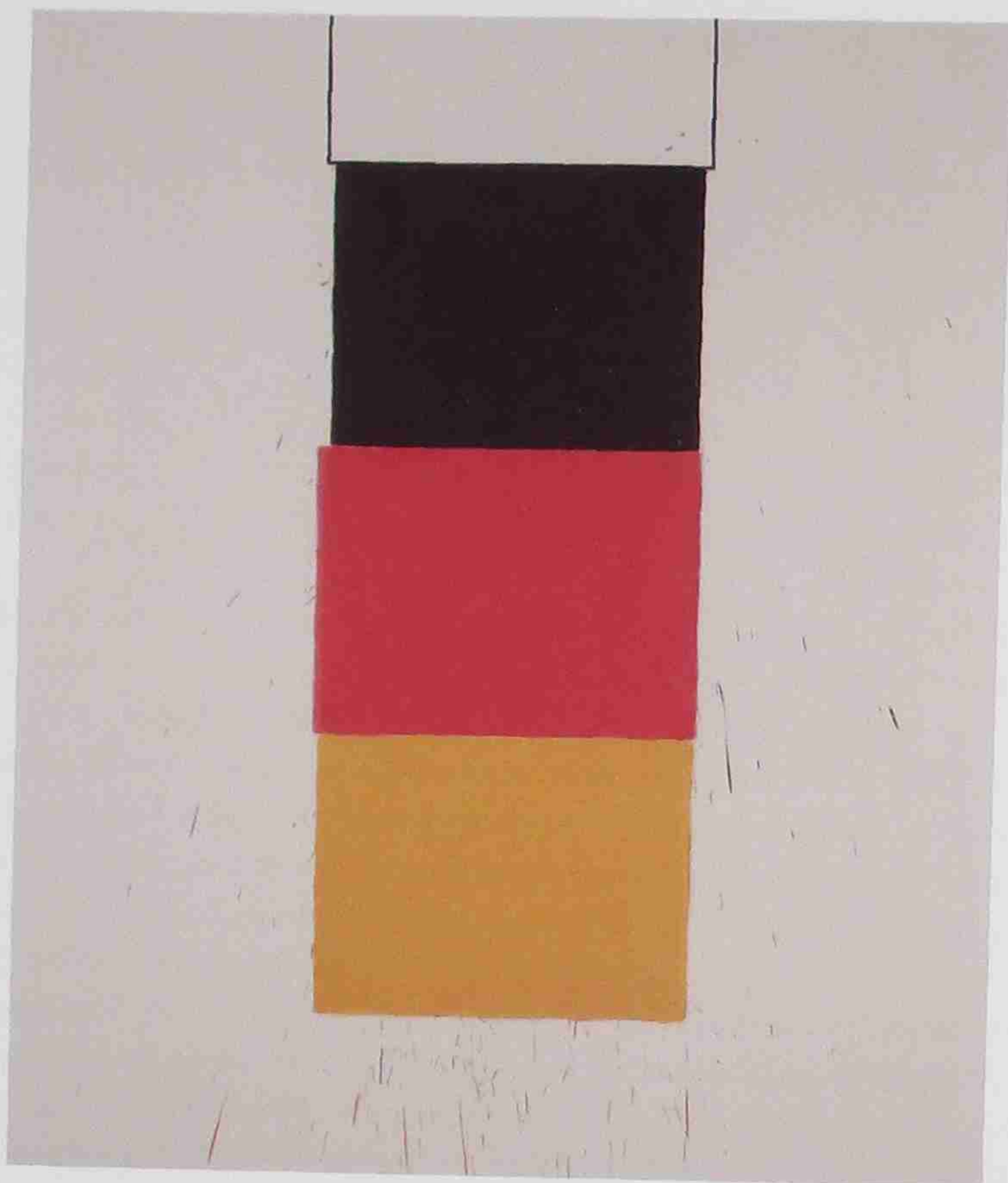
Guston jatkoi vastaavaa sotkemiseen tai etsimiseen perustuvaa työtapaa myöhemmissä figuratiivisissa maalauksissaan. Kuvalliset aiheet olivat nyt vain moninaisempia, ja hän keksi maalausten edetessä koko ajan lisää esittäviä aiheita.¹⁹⁴ Maalauksissa säilyi poispyyhkimisen – oikean muodon etsimisen – estetiikka, mikä näkyi väripintoja elävöittävinä harmaina ja ”likaisina” läikkinä. Gustonin maalauksissa säilyi abstraktista ekspressionismista tuttu toimintamaalauksen luonne. Nyt hän vain piirsi itsensä mukaan maalauksiinsa selkeän figuratiivisena hahmo-

na. Maalaus oli edelleen esitys, jonka kuvamateriaalia oli kaikki se, mitä ympäriltä löytyi.¹⁹⁵ Teokset eivät olleet vain omakuvia vaan pikemminkin fiktiivisiä tarinoita modernista tai modernismiin pettyneestä maalarista – mutta varsin raikkaasti ja innolla toteutettuna.

ARKIPÄIVÄN ABSTRAKTIKKO

Gustonin maalausten aiheet sijoittuvat työhuoneelle tai taidemaalarin arkeen: tekijä on maalattu suljettuun työhuoneloukkoonsa, mutta hän on vapaa valinnoissaan. Omissa teksteissään Guston peräänkuulutti suoruutta, tuoreutta ja karkeutta, asioita joita hän oli kohdannut juuri varhaisrenessanssin freskomaalauksissa. Omien maalausteni möhkälemäisyys, painovoima, kappaleiden asettelu tilaan, muotojen raskaus ja arkipäiväisyys olivat itselleni ”gustonmaisia” ratkaisuja. Maalaukseni eivät olleet symboleja eivätkä varsinkaan pelkistettyjä versioita mistään monimutkaisemmista aiheista kuten lähiöarkkitehtuurista. Ne olivat ensisijaisesti laatikoita, kappaleita. Möhkälemäisyydestä tuli keino pitää ”abstrakti” ajatteluni maanpinnalla, käsin kosketeltavana, todellisena ja läsnä olevana. Luonnehtimani abstrakti maailma jakaa siten saman tilaa katsojan kanssa. Maalausteni kappaleet ovat painovoimalle alttiita, maata kohti kallellaan, ja niiden tasapaino perustuukin osittain arkiselle painon kokemukselle: työ on harmoninen, kun figuuri näyttää pysyvän pystyssä.

Gustonin takinkääntö muutti hänen ajatuksiaan maalauksesta pelkkänä pintaan tai muotona. Vastaavasti minun on vaikea sijoittaa omia arkipäivän laatikoitani edellä esittelemälleni formaalisuuden (format) ja muodon (form). Maalaukseni ovat kuin muistoja joistain jo tehdyistä teoksista, jotka olivat vain muotoa, vain jotakin näkyvää. Nämä muodot olen sitten sijoittanut uuteen värilliseen maisemaan, jolloin ne saavat uudenlaisen jännitteen ja tunnelman. Tällainen uudelleen sommittelu, uusi järjestys, ei kuitenkaan töissäni viittaa ideaaliin tai utopiaan, vaan jo elettyyn ja koettuun. Ehkä siksi voin kokea ja muistaa maalaukseni intiimeinä, persoonallisina ja henkilökohtaisinakin tilanteina.



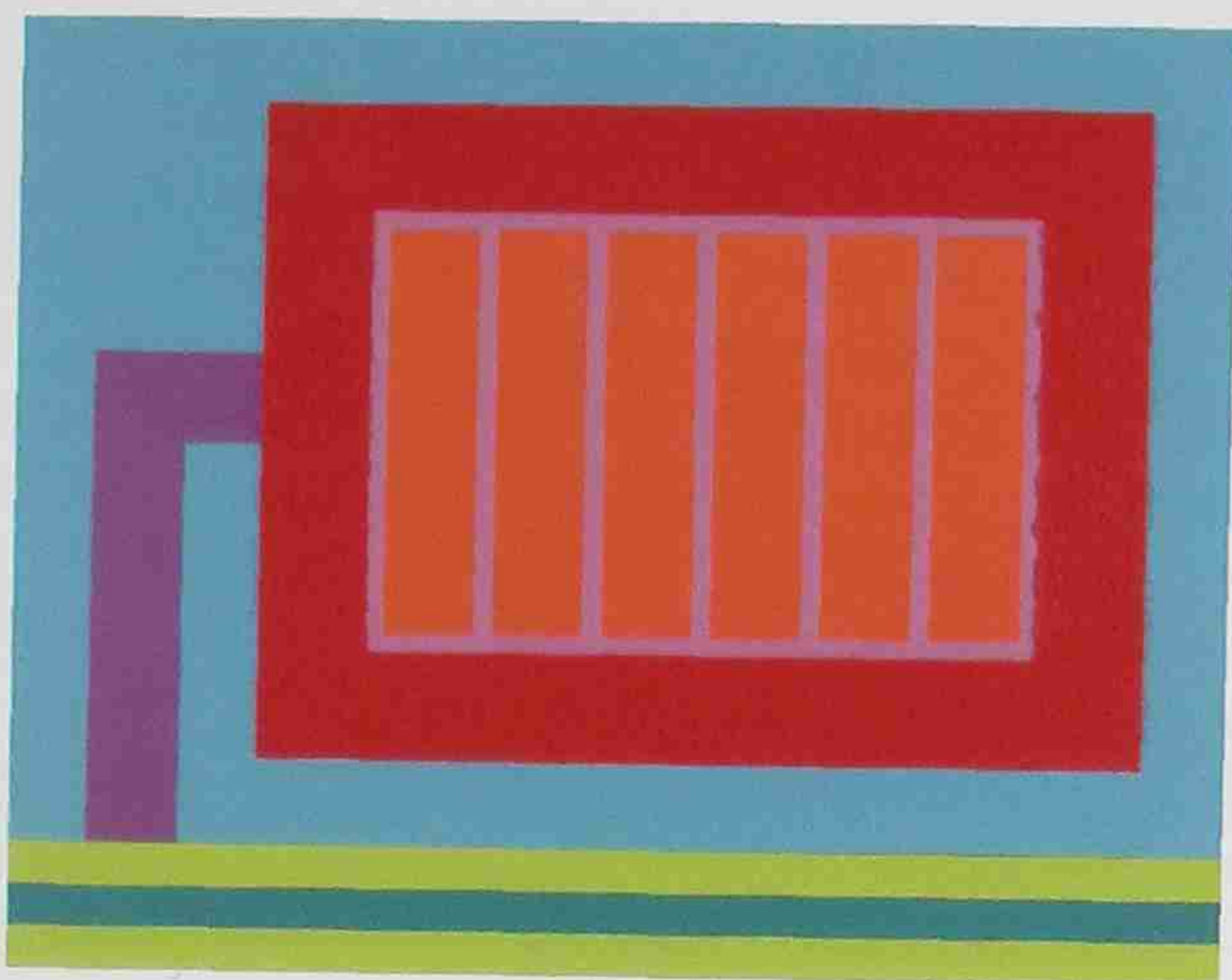
Philip, 2011, öljy kankaalle, 240 x 200 cm.

*Hakunila-maalauksissa käyttämäni aiheet ovat siinä määrin tuttuja ja tunnistettavia abstraktin taiteen historiasta, että annoin osalle maalauksista nimen, joka viittaa muihin tekijöihin, kuten Philip Gustoniin tai Mark Rothkoon. Maalaukset olivat kuin taiteilijoiden muistomerkkejä. Formaalisesti ajatellen *Hakunila-maalaukset* muistuttavatkin enemmän Rothkon kuin Gustonin teoksia. Samoin kuin Rothkolla on maalauksissani peruspinnan vertikaalimuodolle sommiteltuja päällekkäisiä värikenttiä. Maalausteknisesti erot sen sijaan ovat oleelliset. *Hakunila-maalauksissa* korostuu paksun värin käyttö, kun taas Rothkon maalauksissa on käytetty läpikuultavia värikerroksia. Roiskeiden avulla palautin värikentät takaisin painovoiman piiriin. Toisaalta ne toimivat kontrastina taustalle, joka oli maalattu useilla läpikuultavilla värikerroksilla.*

Philip Gustonin myöhäiskauden figuratiiviset maalaukset ovat pop-taiteen ja abstraktin ekspressionismin törmäystä ja sulautumista yhteen. Guston toimi yhtenä tienraivaajana 1980-luvulle tultaessa. Toinen minulle tärkeä ja teoksiini vaikuttanut tekijä on yhdysvaltalainen maalari Peter Halley. Halley nousi maailmanmaineeseen 1980-luvun alussa geometrisilla neo-geo-maalauksillaan. Hänen töitään leimasi tuona aikana hyvin kriittinen ja ajalle tyypillinen postmodernistinen ironia suhteessa modernismin perinteeseen. Halley on itse sanonut töidensä olevan minimalismin ja pop-taiteen risteytyksiä, mikä oli jo lähtökohtaisesti ristiriitoja herättävää.¹⁹⁶ Hänen minimalisminsa palauttaa Gustonin tapaan abstraktin maalauksen arkipäiväiselle tasolle, tosin hyvin erilaisin keinoin.

Halley'n maalaukset on helppo tunnistaa, ja niitä näkee tämän tästä maailman museoissa. Hänen toistuvia aiheitaan ovat teippisuorat neliöt ja suorakaiteet, joihin yhdistyy eripaksuisia kanavia, sekä kalteri- tai viiva-aiheet neliöiden päällä. Nämä neliö- tai vankilamaalaukset on usein toteutettu fluoresoivilla väreillä yhdistettyinä paksuihin, teollisuusmaaleilla tehtyihin pintoihin.¹⁹⁷ Halley'n maalaukset ovat tinkimättömän abstrakteja – toisin sanoen ne noudattavat formalismin perinteitä, ja ne on helppo tunnistaa sen jatkumoon kuuluviksi. Kuitenkin hänen maalauksissaan on myös tietoista visuaalista ”häirintää”, joka palauttaa teokset konkretismin universaalisuudesta aina takaisin tunnistettavaan urbaanin maisemaan, neonväriihin, mainosten, kylttien ja seinärappausten maailmaan. Halley'n maalaukset – tai niiden kuvalliset aiheet – eivät siten katoa omaan rakenteeseensa: maalausten neliö on aina myös talo, seinä tai vankila. Tällainen häirintä ja kuvalliset kontrastit saavat parhaimmillaan katsojassa aikaan levottomuutta, kun arkipäivän valtarakenteiden tai kontrollin näkymättömyys lyödään päin kasvoja räikeillä fluoresoivilla väreillä ja banaaleilla, sarjakuvamaisilla kalterikuvioilla. Toisaalta teoksissa ovat koko ajan läsnä tutut kuvalliset keinot, jotka mitä ilmeisimmin ja vakuuttavasti jatkavat konkretismin maalaustaiteen perinteitä.

Halley on koko uransa ajan saanut huomiota myös varsin provokatiivisten taidetta käsittelevien kirjoitustensa takia. Esseissään hän tekee pesäeroa sodanjälkeisen amerikkalaisen abstraktin maalaustaiteen suuriin nimiin, kuten esimerkiksi Newmaniin ja Rothkoon.¹⁹⁸ Halley'n ajattelun ja kirjoitusten punaisena lankana on osoittaa abstraktin taiteen yhteydet yhteiskunnan muihin intellektuaalisiin käytäntöihin ja voimiin.¹⁹⁹ Hänen mukaansa abstrakti taide on aina koodattu merkityksiä, ja esitysmuotona se on aina vallan ilmaus.²⁰⁰ Hän määrittelee abstraktiksi teok-



Peter Halley, *Revenge*, 2013.

sen, jossa yksityiskohtien väliset suhteet ovat tärkeämpiä kuin yksittäisten osien symbolinen identiteetti.²⁰¹ Tällaista taideteosta voidaan ajatella kaaviona, jossa vain osien keskinäisellä järjestyksellä on väliä. Abstrakti geometrinen maalaustaide ilmentää tätä järjestystä niin sanotuilla perusmuodoilla eli neliöillä, ympyröillä ja kolmioilla. Toisaalta voidaan myös sanoa, että maalaukset esittävät näitä neliöitä ja ympyröitä, ja tätä puolta Halley on omissa ”vankilamaalauksissaan” korostanut.

Neliö edustaa Halleylle näkymättömiä voimasuhteita niin kuvapinnalla kuin yhteiskunnassakin. Ajatus neliöstä vankilana viittaa abstraktiin, näkymättömään valtaan ja kontrolliin ja samalla modernismin formalistiseen, näkymättömään kuvapinnan alaiseen järjestykseen. Nytemmin Halley on todennut, että varsin banaali kalteriaihe, jonka tunnistaa hänen tavaramerkikseen, ei viittaa ainoastaan vankilaan vaan on merkki yleisemmästä yksilöiden eristäytymisestä yhteiskunnassa. Kalteri-ikkunan voikin ymmärtää vaikka näyttöpäätteeksi.²⁰²

Abstrakti taide ei Halleylle enää ole väline, jolla viitata henkiseen, psykologiseen tai maagiseen, kuten sotaa edeltävissä eurooppalaisen abstraktin taiteen teorioissa ajateltiin.²⁰³ Geometrisen abstraktin taiteen historiassa on tosin ollut erilaisia suuntauksia, joissa on käytetty kuitenkin suhteellisen samankaltaisia kuvallisia aiheita. Eri suuntausten samankaltaiset neliöt ovat myös viitanneet lähes vastakkaisiin käsitteisiin, kuten esimerkiksi toiset henkisiin tai näkymättömiin – maalauksen pinnan alaisiin – suhteisiin ja toiset konkreettisiin fyysisiin kappaleisiin.²⁰⁴ Geometrisen abstraktin taiteen historiasta ei siten oikeastaan voida yleisesti puhua.

Peter Halleylle ympäröivä todellisuus itse on muuttunut geometriseksi malliksi: esimerkiksi ympäristö, asuminen ja liikkuminen on korvattu abstrakteilla ympäristön, asumisen ja liikkumisen malleilla. Tällainen yhteiskunnan mallintaminen on todellisuutta, jota geometrinen taide Halleyyn mukaan itse asiassa heijastaa. Tältä pohjalta hän tiivistää ajatuksensa, jonka mukaan abstrakti taide ei ole mitään muuta kuin abstraktin maailman realismia.²⁰⁵

Halley viittaa usein Barnett Newmanin 1950-luvulla esittämiin ajatuksiin taiteesta. Essee ”Response to Barnett Newman’s ”The Sublime is Now”” on hyvä esimerkki Halleyyn retoriikasta. Halley tarkastelee abstraktin maalaustaiteen käsitettä *grid* ja rinnastaa maalauksen ruudutuksen New Yorkin pohjakaavan. Rinnastuksella hän haluaa tuoda esille, kuinka Newmanin lanseeraama ”Now” heijastelee 1950-luvun New Yorkin kaupunkikulttuurin mentaliteettia – kaupungin, jossa jokainen kortteli, talo ja tapahtuma on ainutlaatuinen ”nyt-hetki”, mutta ilman pysyvää historiaa ja on myös vaihdettavissa. Vastaavalla tavalla maalauksen *grid* muuttuu Halleyyn mukaan historiattomana itsessään monumentiksi.²⁰⁶ Newmanilaisessa maalausprosessissa maalauksella luotiin uusi kieli, mutta se ei vielä merkinnyt mitään.²⁰⁷ Tämä johtaa Halleyyn toiseen johtopäätöksen, jonka mukaan abstrakti taide on muuttunut monumentiksi ilman sisältöä.²⁰⁸

Näen Halleyyn lähestymistavassa yrityksen tehdä maalauksista geometrisen abstraktin taiteen *ready-made*-teoksia. Hal Foster pitää modernismin perinnettä *ready-madena*, annettujen merkitysten kokoelmana, jonka historia on päättynyt. Tätä kokoelmaa voidaan kierrättää historiallisesta kontekstistaan irrotettuna teemavarastona.²⁰⁹ Toisaalta ajattelen Halleyta – joka otti konstruktiivisen taiteen kuvalliset keinot aiheeksi itsessään – käsitetaiteilijana, joka on kiinnostunut taulun käsitteestä. Maalaus on hänelle väline nimenomaan tauluna. Se ei mediumina kurottele uusille alueille tai niin sanotulle ”maalauksen laajentuneelle kentälle”, jolla maalaamisen traditiota tai maalauksellista ajattelua tutkitaan muilla välineillä ja materiaaleilla.²¹⁰

Halley'n maalaukset ovat tehokkaita ja itsenäisiä esteettisiä kokonaisuuksia. Halley haluaa nähdä itsensä osana maalaustaiteen jatkumoa tai diskurssia, samaa johon hän kirjoituksissaankin viittaa. Maalarina hän on kuitenkin myös jättäytynyt käyttämänsä visuaalisen retoriikan vangiksi. Hän on kolmenkymmenen vuoden ajan tuottanut lähes samanlaisia teoksia ja tällä tavoin paljastanut toistuvalla muodolla taideinstituution käytäntöjä.²¹¹ Toiston voi ymmärtää yhdeksi abstraktin avantgardetaiteen tavaksi yrittää lopettaa maalaustaide viimeisillä maalauksilla. Toisaalta Halley'n asenteessa on hänen oman luonnehdintansa mukaan nykyään myös karnevalismia, jolla hän tekee pesäeroa oman alkutuotantonsa ankaruuteen. Hän jopa nimittää maalauksiaan omakuviksi.²¹² Halley'n harjoittama maalauksen lopun karnevalisointi sopii mielestäni aikaisemmin esittämäni ajatukseen modernismista aiheiden arkistona. Nimittäisin sitä myös jo kertaalleen kadotetuksi, kuolleeksi ja uudelleen löydetyksi fiktioksi, jonka antoi Halleylle mahdollisuuden määritellä maalauksen asema uudelleen.

SEAN SCULLY, KLASSINEN MODERNISTI

Sean Scullyn tuotanto käsittää pääasiassa geometrisia raitamaalauksia. Häntä on luonnehdittu osuvasti jopa klassiseksi modernistiksi.²¹³ Scully jakoi esseessään "The Argument" (2004) modernismin perinnön kahtia ja nimesi puolikkaat Henri Matissen (1869–1954) ja Marcel Duchampin (1887–1968) perinteeksi. Duchamplaisesta taideteoksesta on aivan relevanttia sanoa, että teos ei ole yhtä huono kuin miltä se näyttää. Teoksella on siis muita kuin esteettisiä arvoja. Scullyn mukaan usein kuitenkin unohtuu – ja tämä on niin sanottua Matissen perintöä – että on olemassa myös teoksia, jotka ovat yhtä hyviä ja kiinnostavia kuin miltä näyttävätkin.²¹⁴ Sean Scully voidaan oman tuotantonsa perusteella liittää tämän "matisselaisen" esteettisen modernismin perinteeseen.

Scully luonnehtii itseään abstraktiksi maalariksi.²¹⁵ Abstraktin taiteen teorioista, esimerkiksi Greenbergin kirjoituksista, on helposti löydettävissä vastaavaa "matisselaista perinnettä": maalausta on analysoitava vain sen omista lähtökohdista ja sen omalle mediumille ominaisesta näkökulmasta.²¹⁶ Myös Frank Stellan huomautus, että maalaus on vain sitä, miltä se näyttää, muistuttaa Scullyn ajatusta. Scullyn klassisuudessa tai eurooppalaisuudessa on kuitenkin vivahde-ero suhteessa Stellan sodanjälkeiseen rationaaliseen retinaalisuuteen.



Sean Scully, Wall of Light June, 2010.

MAALAUKSEN "KÄTKETTY TARINALLISUUS"

Scully on maininnut haluavansa teoksissaan yhdistää objektiivisen ja subjektiivisen, järkevän ja emotionaalisen. Lorand Hegyi kirjoittaa Scullyn maalausten "kätkeystä tarinallisuudesta", joka liittyy niiden dualistiseen luonteeseen. Maalauksissa emotionaalinen (yksityinen) yhdistyy järjestykseen (yleiseen). Dualistisuus ilmenee usealla eri tavalla, esimerkiksi värien maisemallisessa ja itse koetussa luonteessa ja geometrisessa rakenteessa tai maalattujen kappaleiden materiaalisuudessa suhteessa niiden tilalliseen litteyteen.²¹⁷ Scully itse puhuu taiteilijan pakosta saavuttaa yhtenäisyys maalauksen avulla. "Maalauksessa aistillisuuden on annettava suunta, jos muoto ei itse sitä anna."²¹⁸ Niinpä maalaukset ovat hänen mukaansa "fyysisiä ja rakenteellisia, mutta eivät merkitysten rakenteita vaan tunteiden rakenteita".²¹⁹

Tunnistan omissa töissäni piirteitä, jotka vastaavat Scullyn tapaa rakentaa maalauksensa. Scullyn pehmeästi maalaamat kappalemaiset värikentät eivät tunnu noudattavan mitään heti tunnistettavaa järjestystä. Donald Kuspit on kirjoittanut Scullyn maalausten rakenteesta: ”Koemme epäjärjestystä järjestyksessä tai pikemminkin jatkuvan uudelleen järjestymisen prosessin, ikään kuin jokin ratkaisematon (tunne)ongelma olisi ratkaistava ja tuloksena on maalaus, joka on arvoitus, eräänlainen geometrinen Gordionin solmu.”²²⁰

Scullyn tapa järjestää kuvaelementtejään muistuttaa kivisten seinämuurien pinoamista: ensin vaakaan ja sitten pystyyn. Siinä mielessä värikentillä on ikään kuin oma suuntansa, joka viittaa painovoimaan, todelliseen tilaan. Toisaalta hänen töissään on myös aineeton puolensa, joka liittyy värien läpikuultavuuteen sekä sommitteluun, joka ei tunnu pysähtyvän mihinkään tiettyyn tilaan – aiheet jatkuvat yli koko kuvapinnan ”all over” -sommittelun tapaan.

Scully on abstraktin maalauksen rakennetta ja tilallisuutta tutkiessaan kirjoittanut Giorgio Morandin maalauksista. Morandin maalaukset näyttävät hänen mukaansa uudenlaisen tilan tai luovat omalla esityksellään tilan, joka ei voi olla olemassa missään muussa muodossa.²²¹ Scullyn maalauksiin liitetty ”kätkeyty tarinallisuus” ei paljasta merkityksiä vaan tuntemuksia. ”Kätkeyty tarina” tulee nähdäkseni esiin nimenomaan rakenteen tilallisen tunnistamisen myötä. Kun teos tunnistetaan valmiiksi, ensimmäiseksi tai uudeksi kuvaksi, sitä ei järkeistetä: emme tiedä, mikä teos on, mutta tunnistamme sen joksikin järjestykseksi. Tunnistus tapahtuu maalauksen itsensä rakentamassa tilassa. Scully puhuu aistillisuudesta, itse olen käyttänyt myös kehollisuuden käsitettä. Scullyn maalauksissa risteytyvät immateriaalinen (maalauksen uusi järjestys) ja materiaalinen (aistillinen, subjektiivinen, kehollisesti muistettu).

Maalaamalla ja piirtämällä keksitty muoto luo aina ympärilleen uutta tilaa, jota ei voi määritellä kuin sen omista lähtökohdista käsin. Maalari keksii maalauksen tilan maalauksessaan. Tila näyttäytyy tai tunnistetaan aina uudeksi tilaksi. Ymmärtääkseni Philip Guston yritti kuvailla juuri tätä seikkaa omien teostensa yhteydessä. Hänelle maalauksen aihe ei ollut pelkästään sen figuratiivinen tarina vaan myös tapa, jolla tuo tarina on muotoiltu. Figuratiivinen tarina saattoi jopa muuttua muotoilun ehdoilla – hän keksi maalaukseen tarvittaessa uutta figuratiivista tarinaa, jotta se olisi valmis myös sommitelmana.

Niin sanotussa abstraktissa taiteessa tarinaa ei varsinaisesti ole, tai ainakaan se ei merkitse (juuri) mitään. ”Kätkeyty tarinallisuus” ei siksi tarkoita mitään. Se on pikemminkin asioiden välisten suhteiden välitöntä läsnäoloa. Kirjoitin aikaisem-

min tekijän eleestä maalauksen rakenteessa, siitä kuinka se tekee tekijän paikan näkyväksi. Tässä yhteydessä elemäisyys ilmenee asioiden välisinä suhteina.²²² Kätetty tarinallisuus on maalauksen abstrakti taso, joka löydetään maalauksen itsensä opettamien sääntöjen nojalla. Jan Verwoert nimitti tätä Tomma Abtsin maalausten yhteydessä tekemisen muistiksi. Omista maalauksistani olen puhunut myös oman tekotapansa muotokuvina.

Donald Kuspit toteaa, ettei henki enää (Scullyn) abstraktissa maalaustaiteessa ole abstrakti käsite vaan todellista aistikokemusta.²²³ Kuspit tarkoittaa ajatusta kirjoittaessaan Scullyn ”maalausten ilmaisun tilasta; tilasta, jossa maalaus alkaa elää ilmaisuna.”²²⁴ Tämäkin liittyy hänen teostensa dualistiseen luonteeseen: ”Tila joka on sekä luotu että löydetty, samalla kertaa sekä subjektiivinen että objektiivinen [...], tila jossa kiteytymätön, kehittymätön tunne voidaan ilmaista koko hahmottomuudessaan ja epätäydellisyydessään, sitä ei järkeistetä eikä käsitteellistetä. Kyseessä on se kaistale tilaa, jossa havainnon ovet avataan – tilan nyanssi, jossa havainto voidaan esittää voimakkaimmin.”²²⁵ Nyanssit Scullyn taiteessa tarkoittavat vapautta alista vista dogmeista, joihin hänen ilmiselvä geometriansa myös viittaa. Scullyn maalarin asenne eroaa siten Mondrianin ”matemaattisesta taiteilijaluonteesta”.²²⁶

Scully on maalaustensa ohella valokuvannut tiloja ja paikkoja sekä tehnyt maalauksiaan muistuttavia kiviveistoksia. Hänen valokuvasarjansa kivi- ja lautamuu reista ovat varmasti toimineet innoittajina hänen tunnetulle, pitkäaikaiselle ja edelleen jatkuvalle maalaussarjalleen *Wall of Light*. Nämä maalaukset, joissa erikokoisia raitapalikoita tai kappaleita on pinottu toisiinsa kiinni koko kankaan täydeltä eivät kuitenkaan ole maalauksia seinästä tai muurista. Tila ja rakenne kenties luodaan niissä samaan tapaan kuin kiviseinissä, mutta rakenne ei toista mitään tiettyä seinää.

Scullyn maalausten sommittelu tuttua ja helposti ymmärrettävää. Töiden asetelmallisuus, asioiden asettelu järjestykseen, liittyy ne läheisesti Morandin asetelma-maalauksiin tai Gustonin haluun kuvata asioita ympärillään, konkreettisia tuttuja kappaleita. Scully liittää omat kappaleensa abstraktin maalauksen sommittelupe rinteeseen, ja hänen maalaustensa kappaleet muodostuvat mitä ilmeisimmin myös gridiksi, joka nyt maisemaviittauksen kautta saa henkilökohtaisen luonteen.²²⁷ Gridillä on nyt oma persoonallinen ja paikannettava, maisemaan liittyvä historiansa. Tekemisellä on muisti, ja siinä Scullyn grid eroaa Peter Halley'n gridin käsitteestä, joka modernismissa muuttui monumentiksi itsessään ilman pysyvää historiaa.

Lopuksi

Robert Rowland Smith pohtii kirjassaan *Aamiaisella Sokrateen kanssa* valinnan vapautta: ”Mitä enemmän pienennät todennäköisyyttä tehdä virhe, sitä suuremmassa määrin luovut vapaudestasi, mikä on huono juttu. Ratkaisevaa on säätää näiden kahden välinen jännite optimiin, vähän kuin etsisi hyvän basson ja diskantin tasapainoa.”²²⁸ Hän viittaa John Miltonin *Kadotettu paratiisi* -runoelmaan ja siinä kuvattuun Eevan tottelemattomuuteen Eedenin puutarhassa.²²⁹ Eevan viattomuus saa hänet tekemään väärän valinnan, mutta se että hän ylipäätään tekee valinnan osoittaa, että hänellä on vapaa tahto – toisin sanoen hänellä on vapaus tehdä virhe. Rowland Smith toteaa, että ”tästä mahdollisuudesta kumpuaa vapaus, koska ihminen ei voi olla vapaa olemaan oikeassa ellei hän voi olla vapaa myös olemaan väärässä”.²³⁰

Tutkimukseni lähti liikkeelle kuvallisen sommittelun muoto-opeista. Muoto-opit, kuten Theo van Doesburgin konkreettisen taiteen manifesti, jonka hän loi vuonna 1930 vaikuttaessaan De Stijl-ryhmässä, tai Unto Pusan muoto-oppi, määrittelevät taiteen tekemiselle universaaleja, yhteisesti omaksuttavia sääntöjä ja ohjeita. Pusan teoria esimerkiksi on usein hyvin täsmällinen ja analyyseissaan oivaltava, mutta taiteen – varsinkaan abstraktin taiteen, jota se selkeästi puolustaa – tekemisen työkaluna oppi ei lopulta vakuuta.²³¹ Formaalisuuteen tai maalauksen kuvallisiin muotoseikkoihin keskittyminen pohjaa usein ajatukseen, että muoto on teoksessa sen sisältöä tärkeämpi. Sisältö tai aihe taas on abstraktissa maalauksessa liukuva käsite eikä välttämättä lainkaan täsmällisesti määriteltävissä.

Omassa tutkimuksessani olen lähestynyt teoksiani formaalisen muoto-opin hengessä. Tutkimukseni alaotsikon mukaisesti olen sisällyttänyt työskentelyyni paikan tekijän subjektiivisille valinnoille. Ajatus tekijän paikasta maalauksen rakenteessa pohjaa omiin varhaisiin performanssiesityksiini ja installaatioihini, joissa tekijän välttämätön läsnäolo muokkasi teoksen rakennetta ja muotoa. Teokset rakentuivat ympärilleni ja tekijänä jäin niiden sisälle. Tämän tyyppinen esityksellisyys (tekijän performanssi) osana maalaamista muotoutui ajatukseksi tekijän jäljestä ja paikasta teoksen rakenteessa.

Ajatus valmistuneista abstrakteista maalauksistani poikkeaman tai virheen kaltaisina kumpuaa tekemiseni tapaan sisältyvästä vapaan valinnan mahdollisuudesta ja sen tunnistamisesta osana teoksen rakennetta. Virheen käsite on ikään kuin teoksessa olevaa kitkaa, joka estää maalausta olemasta vain ennalta määrättyä järjestystä ja ennalta päätettyjä kuvallisia suhteita. Virheellä en tässä yhteydessä

tarkoita sitä, että teokseen päätyneet piirustukselliset vaihtoehdot olisivat vääriä valintoja tai huonoja piirustuksia. Virhe on pikemminkin paperille ilmestynyt jälki havainnon inhimillisestä ja aistimellisesta luonteesta – esimerkiksi merkki viivan kehoillisesta viipymisestä.

Yksityinen kokoelma -teoksissani toistuvat maalaukselliset valinnat johtivat työskentelyn edetessä orgaanisiin kappalemaisiin muotoihin, joita nimitin myös maalausprosessini muotokuviksi. Nämä kappaleet olivat kuin omaan maailmaansa eristettyjä kummajaisia, jotka muistuttivat abstrakteja moderneja veistoksia. Yhtä hyvin ne voi nähdä vääristyneinä kehonkuvina. Kuvailin tekotapaani muun muassa kömpelöksi kehoilliseksi kompasteluksi. Toisin sanoen en miellä ajatusta ja mieltä vastaavalla tavalla kömpelöksi kuin ruumista. Maalauksissani sain katkonaiset kehoilliset havainnot puristettua yhteen ääriveriivän materiaaliseen jälkeen.

Kuvailin, kuinka kehoillista kömpelyyttä tai viivan kehoillista viipymistä tapahtuu havaintopiirtämisessä aina. *Yksityinen kokoelma* -töissä yksittäisen ääriveriivän jännitteen tutkiminen muistutti elävän mallin piirtämistä. Havaintopiirustuksessa katsettaan voi seurata usealla eri tavalla, ja piirtäminen on usein tasapainoilua opitun tiedon ja ”puhtaan havainnon” välillä. Piirrettäessä viivaa piirretään ja pyyhitään. *Yksityinen kokoelma* -maalauksissa poispyyhkimisen ja rakentamisen vuorottelu muuntui ääriveriivän ja värien vuorotteluksi. Maalasin kunkin poispyyhinnän tunnistettavalla värillä, ja näin virheen merkinnästä tuli osa teoksen näkyvää sommittelua. Vastaavaa metodia käytin myöhemmin myös *Verkko*-maalauksissani.

Piirtäessä ääriveriiva on keksittävä koko ajan uudestaan. Jokainen uusi viiva rajaa muotoa, vie muotoa enemmän valmiin piirustuksen suuntaan, ja lopulta valmis piirretty muoto irtoaa taustastaan. Samalla jokainen uusi viiva myös rajaa piirtäjää irti havaintonsa virrasta. Esiin piirtyvä viivan jälki on piirtäjälle kuin hänen oman kehonsa näkemistä ensi kertaa – minä piirryn esiin kehona. Piirtäminen on Derridaa mukaillen kuin sokeaa hapuilua, ja tekijä havahtuu huomaamaan oman jälkensä vasta piirustuksen valmistuttua. Tekijä huomaa oman kehonsa havainnon paikaksi, joka on menetetty (tai luovutettu) valmiiseen työhön. Piirustuksesta luovutaan, omaa työtä ja jälkeä (ja kehoa) katsotaan kuin ulkoapäin, uusin silmin.

Teos näyttää uudelta ja muistuttaa jokaisessa yksityiskohdassaan tekijän omasta kehoillisesta kokemuksesta. Tekstini alussa kuvailin tätä kokemusta muistamisen kaltaiseksi: teos muistetaan valmiina, unohtuneena totuutena. Tietoisuus omasta kehosta on piirtäessä myös traagista, häpeällistä – tältäkö minä näytän, tai miksi ylipäättään tulin näkyviin, kun tavoittelin jotakin muuta? Piirtäminen on siten havahdumista omaan rajallisuuteen.

Kun Lee toteaa, piirustuksella on kaksi aikaa niin lisäisin siihen vielä, että piirtäjällä on vain omansa. Siksi piirustuksen kehollinen viive ja oman kehon luovuttaminen teoksen rakenteelliseksi paikaksi havahduttaa piirtäjän. Teoksen (piirustuksen) näkyvä rytmi muistuttaa myös katsojan rajallisuudesta, kuolemasta – Greenawayn elokuvassa aistimellisuus kulki käsi kädessä kuoleman kanssa. Piirtäjä rajaa äärivivalla maailmaa, ja samalla hän rajaa itsensä esiin ja irti maailmasta – paratiisista, johon ei mahdu virheen ja vapaan valinnan mahdollisuutta.²³²

Tutkimukseni otsikolla *Virhe abstraktissa maalauksessa* en viittaa pelkästään yksittäisen maalauksen tekotapojen avaamiseen. Ajattelen virhettä myös mahdollisuutena vaihtaa näkökulmaa. Sukeltaessani modernismin maailmaan Henry Mooren opastuksella halusin nähdä hänen veistoksensa maalauksina ja siten uudistaa omaa maalaamisen tapaani. Veistosviittauksesta tuli minulle myös avain modernismin maailmaan, jossa nuo museoiden takapihojen puistoista löytyvät veistokset alkoivat näyttäytyä taas ajankohtaisina. Mooren suljetuissa muodoissa oli jotakin samaan aikaan julkista ja intiimiä ja – kuten hyvässä taiteessa yleensäkin – jotakin aseistariisuvan paljastavaa. Hänen ”äiti ja lapsi” -aiheensa viittaavat omalla tavallaan kadotettuun paratiisiin: teokset ovat pakahduttavia ja niihin liittyy lempeyttä, mutta myös häpeää kaikessa inhimillisessä alastomuudessaan. Löytämäni modernismi oli sekin eräänlainen kadotettu paratiisi ja unohdettujen aiheiden arkisto.

Aluksi esittämäni kysymykset – kuten miten voin ylipäättään ymmärtää maalauksissani tekemiäni valintoja, mikä on abstraktin maalaukseni aihe ja miten voin lähestyä teoksia formaalisesti ilman että formaalisuudesta tulee aihe itsessään – johtivat ajatukseen tekijän eleestä.

Jos abstrakti maalaus viittaa esimerkiksi ideaaliin, johonkin henkiseen tai ei-materiaaliseen, tekijän pyrkimys päästä tuohon tilaan on välttämättä virhe, kömpelö ele ja jälki. *Verkko*-teosten yhteydessä totesin, että kuvaamani tekijän ele tekee tekijän paikan näkyväksi maalauksen immateriaalisessa rakenteessa – ei siis välttämättä siveltimen ja piirtimen jäljessä. *Yksityinen kokoelma* -teoksissa ele piirtyi esiin orgaanisessa viivassa ja sen poispyyhinnöissä, viivan jännitteessä. *Verkko*-teoksissa tekijän ele vastaavasti palauttaa abstraktion pelkästä dogmaattisesta rakenteellisuudesta maalauksen aiheeksi.

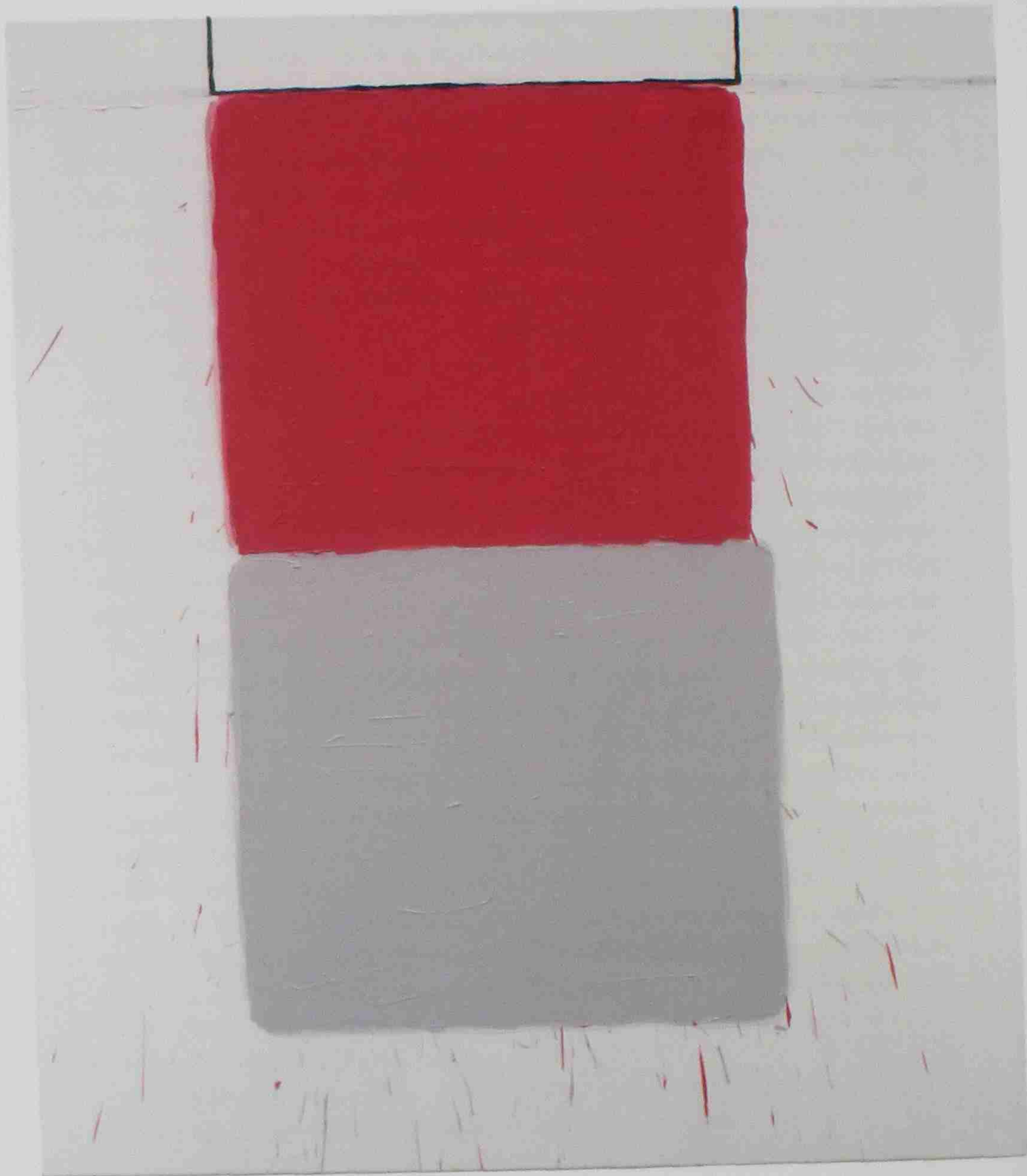
Määritellessäni tekijän eleen paikkaa maalauksen rakenteessa rinnastin ajatuksen muun muassa Sean Scullyn näkemyksiin maalauksista tunteiden rakenteina. Totesin, että hänen teoksiinsa liitetty ajatus kätkeytyä tarinallisuudesta estää maalauksia putoamasta puhtaaseen formalismiin. Kätkeytyä tarinallisuutta ajattelen myös teoksiin liittyvänä poikkeamana. Sille ei löydy sääntöä, vaan tekijän paikka on tois-

tuva poikkeama teoksen opitusta rakenteesta. Silti kätkeynkin tarinan voi tunnistaa ja kokea teoksen itsensä rakentaman tilan kautta. Abstraktissa teoksessa, joka ei lähtökohtaisesti tarkoita mitään ja jossa aiheen, tyylin ja rakenteen käsitteet liukuvat toistensa yli, kätkeyty tarinallisuus ilmenee välittömänä tilallisena läsnäolona.

Hakunila-maalauksissa viittasin myös rakennettuun ympäristöön. *Hakunila*-niminen maalaus on sekä välittömän karkeasti maalattu konkreettinen muistuma betonipinnoista että edellä kuvailemaani abstraktin ilmaisen välitöntä läsnäoloa. Kirjoittaessani Peter Halleysta nimitin hänen maalauksiaan provokaatioiksi, jotka ovat avanneet uusia näkökulmia abstraktin maalauksen asemaan taidehistoriassa ja yhteiskunnassa. Vastaavasti *Hakunila-maalauksen* juuret juontavat konkretismin perinteeseen, ja ne saivat painoarvoa arkipäiväisen ja ylevän painiottelusta – lehdistötiedotteessa liitin neliön piirtämisen tappelemiseen. Maalausteni kätkeyty tarina liittyi tuolloin varsin henkilökohtaisiin muistoihin. Teosten valmistumista ohjasivat muistot ja tunnetilat, kuten pelko, häpeä, ilo ja turva.²³³

Kirjoittaessani maalauksen prosessista totesin olevani tekijänä sokea monillekin käyttämilleni kuvallisille keinoille. Välillä en todellakaan tiedä, mihin teos lopulta päättyy – ja kaikki maalaukset eivät todellakaan valmistu. Sikäli ymmärränkin formaaliseksi nimittämäni lähestymistavan keinoksi, jolla rajaan osan itsestäni ulos tekemisen prosessista. En haluakaan tietää, mitä olen tekemässä tai miksi.

Kirjoittamiseni on edennyt päinvastaiseen suuntaan kuin maalaamiseni. Kirjoittaessani minulla on jo edessäni varsin konkreettisia teoksia lähtökohtana kysymyksenasettelulleni. Valmiina teokset näyttäytyvät unohdettuina totuuksina, ja niinpä pidän niitä enemmänkin jo vastauksina esittämiini kysymyksiin. Olen rinnastanut valitsemani kolme maalaussarjaa niiden pohjalta kehittelemiini ajatuksiin ja myös ajatuksiini muiden taiteilijoiden teoksista. Se, kuinka paljon omieni ja muiden taiteilijoiden teosten pohdinta on vaikuttanut teoksiini, on jopa minulle epäselvää – siitä huolimatta, että kirjoitukseni ovat aina tulleet teoksiini nähden jälkeenpäin. Päivittäinen työskentelyni alkaa kuitenkin aina uusilla piirustuksilla. Olen ensin kiintynyt ja kiinnittynyt kuviini ja vasta sen jälkeen kirjoittanut niistä.



Yhteen liitetty, 2009, öljy kankaalle, 140 x 105, Saastamoisen säätiö.

Maalatessani kaksi suorakaidetta kiinni toisiinsa, harmaan ja punaisen, ja antaessani työlle nimeksi *Yhteen liitetty* en ajattele harmoniaa vaikka nimi siitä juontaakin.²³⁴ Maalaamani hikiset neliöt roikkuvat ilmassa, niillä on massaa ja roiskeita ympärillään. Ne hakevat turvaa toisistaan. Ovat tulleet tähän esille ja näytteille. Yhdessä ne ovat kuin lyhty (yhdessä ne ovat kuin kaksi rakastavaista!). Kiinni toisissaan. Yhdessä ne synnyttävät valoa. Tiedän, miten niihin saadaan valoa. Voisin sen selittää, opettaa. Silti olen aina yllättänyt, kun teos alkaa loistaa. Ja useinhan minä epäonnistun.

Nyt neliöt tuntuvat olevan jossakin valossa ja tilassa. Neliöiden koot olen päättänyt, kun olen ensin valinnut oikean kokoisen pohjan. Niiden värit ovat syntyneet maalatesani. Ensin päätän maalata pohjaväri: jotakin vaaleaa harmaata. Kymmenen ohutta kerrosta. Sävy löytyy. Sitten ajattelen maalata jotakin punaista ja harmaata, kaksi suorakaidetta. Sen jälkeen pohjan sävyä ei enää voi muuttaa. En voi palata alkuun.

Työssä on vähän maalattavaa, vähän aiheita – niin kuin kaikissa sarjan töissä. Niin vähän, että jokaisen kohdalla olen joutunut kysymään, voinko näin mitättömistä aiheista saada mitään aikaiseksi. Kuitenkin päätän maalata työn loppuun, vaikka häpeän sen olematonta muotoa. Maalaan useamman kerran: ensin toisen neliön, sitten toisen. Uudestaan, aina molemmat peräjäälkeen. Sitten alan kiintyä maalaukseen. Se alkaa jo muistuttaa jotakin. Se pitää saada valmiiksi. Maalaus on hyvä! Maalaamisesta luopuminen on vaikeaa. Eikö enää ole mitään maalattavaa?

VIITTEET

Johdanto

- 1 Abstraktin taiteen perinteessä toistuu kuvallisia aiheita, jotka voidaan tunnistaa ja luokitella. Toisaalta abstraktin maalauksen tapauksessa ei aina ole selvää, mikä teoksessa on aihetta, mikä tekemisen tyyliä ja maalaamisen keinojen esittelyä. Altti Kuusamon mukaan abstraktin teoksen taiteellisuus voi olla jo aihe sinänsä. (Kuusamo 1996, s.122.)
- 2 En käsittele taiteellisessa tutkimuksessani abstraktin maalaustaiteen koko monenkirjavaa historiaa. Näkökulmani painottuu toisen maailmansodan jälkeiseen angloamerikkalaiseen abstraktiin taiteeseen. Abstraktin taiteen historiaan keskittyvien tutkimusten lähtökohtana on usein itse termin "abstrakti" epätasällisyys tai käyttökelpoisuus. Esimerkiksi Josef Albers käy läpi erilaisia vaihtoehtoja, kuten konkreettinen, välitön, puhdas, absoluuttinen, ei-objektiivinen, nonfiguraatiivinen, nonrepresentationaalinen, presentationaalinen ja presentatiivinen, ja päättyy kuitenkin sanaan abstrakti, joka on hänen mukaansa yleisin ja käyttökelpoisin. (Albers 1985, s. 59–60.) Taidehistoriassa abstraktin taiteen ontologiaan liittyvä keskeinen kiistanaihe on, määritelläänkö abstrakti havaintoon liittyväksi pelkistämiseksi vai tarkoitetaanko sillä jotakin konkreettista ja uutta muotoa luovaa. Käsite abstraktio juontaa latinan *abstractus* -termistä, joka tarkoittaa pois vetämistä. Abstrakti on silloin jotakin havainnosta johdettua tai pelkistettyä. Konkreettisen taiteen määritelmässä abstrakti taas nähdään pelkistämisen vastakohtana: taide luo uutta muotoa, joka ei perustu havaintoon. (Varnedoe 2006, s. 47–48.) Tämän tyyppinen kahtiajako ei kuitenkaan vaikuta mielekkäältä: jokainen havaintoon perustuva, maailmaa rajaava (ja pelkistävä) muoto on sinällään jo uusi muoto. Toisaalta konkreettisuudessa voidaan tunnistaa myös kuvallisia aiheita tai maalauksellisia tyylejä. Tutkimuksessani ymmärrän abstraktin useimmiten maalauksen rakenteena (sommitteluna) ilman symbolista sisältöä.
- 3 Tekemisen historialla tarkoitan maalauksen tekotapaa, joka abstraktin maalauksen tapauksessa nivoutuu helposti limittäin teoksen aiheen, tyylin ja rakenteen kanssa.
- 4 Maalauksen formaalinen lukutapa on toki vanhempi kuin modernismi, mutta abstraktin maalauksen kohdalla formaalisella lähestymistavalla on kuitenkin ollut erityinen merkitys. Formaalisella tarkoitan sommitteluun ja viivan ja värin muoto-oppiin liittyviä käsitteitä, joita käsittelen luvussa "Maalauksen muoto-oppia". Formaalista lähestymistapaa ei pidä tässä sekoittaa formalismiin. Päälaan näihin käsitteisiin luvussa "Abstrakti muoto aiheena".
- 5 Ks Derrida 1993.
- 6 Amerikkalaista abstraktia ekspressionismia on ryhmitelty ainakin kahteen luokkaan: toimintamaalaukseen (*action painting*), jossa maalaus käsitetään aktina ja jossa taiteilijan identiteetti nähdään eksistentiaalisen filosofian käsiteapparaatin läpi, ja värikenttämaalaukseen (*colour field painting*), jonka tulkinnan avainsanoja ovat subliimi ja ylevä. Abstraktia ekspressionismia pidetään taidekriitikoiden (kuten esimerkiksi Harold Rosenbergin) nimeämänä ja määrittelemänä tyyliuuntana. (Honnour & Fleming 1994, s. 836.)
- 7 Esimerkiksi Jackson Pollockin (1912–1956) roiskemaalausten muotoon tai tyyliin vaikutti se, että ne tehtiin lattialla ja että maalari liikkui maalausten ympärillä valuttaen maalia niiden päälle. Maalattut kuvalliset aiheet mukailevat siten tekijän mittakaavaa ja liikettä.
- 8 Hegyi 2007, s. 25.
- 9 Platon kirjoittaa oppimisesta muistamisena. Platonilla maailma jakaantuu järjen käsitettävissä olevaan ideamaailmaan ja aistein havaittavissa olevaan maailmaan ympärillämme. Siinä missä aistit liittyvät epävakaisiin aistittaviin asioihin, muistamalla saatu tieto tavoittaa pysyviä asioita, eli ideoita, jotka ovat tiedon perusta. (Platon 1979, s. 28–32.)

- 10 Tapani nimittää teoksiani sarjoiksi ei kuitenkaan tarkoita sarjallista työskentelyä. Sarjallisuus oli esimerkiksi yksi minimalismin keinoista. Sarjallisessa työskentelytavassa taiteilija työstää useita teoksia samanaikaisesti varioiden samoja teemoja, metodeja, muotoja. Esimerkiksi Sol LeWitt ajatteli omia sarjallisia teoksiaan suhteessa sarjakuvaan, ja niinpä hänen sarjansa voi ymmärtää myös liikkeen kuvauksiksi. LeWittin esikuvia olivat muun muassa Muybridgen liikettä tutkivat valokuvat. Sarjallista työskentelyä esiintyy modernismissa jo ennen minimalismia, esimerkiksi Claude Monet'n tuotannossa. (Krauss 2012, s. 52.)
- 11 Termin "hidden narrative" olen lainannut Lorand Hegyiltä, joka käyttää sitä analysoidessaan Sean Scullyn taidetta. Tulkintaani käsitteestä olen soveltanut omiin teoksiini. (Ks. Hegyi 2007, s.19.)
- 12 En esittele tekstissäni jokaista yksittäistä maalausta tai piirustusta, joita on tutkimukseeni liittyvissä näyttelyissä ollut esillä yli sata kappaletta. Sen sijaan käsittelen teoksiani pääosin isompina ryhminä.
- 13 Taiteen tohtorin opintoihini liittyvä symposiumi Kuvataideakatemiassa vuonna 2011 oli nimeltään "The philosophy of the line". Symposiumissa luennoivat lisäksi Martta Heikkilä, Hanna Johansson, Aline Helmcke ja Jani Purhonen. Symposiumin pohjalta julkaistiin kirja *Viivan filosofia* (toimittaneet Martta Heikkilä ja Hanna Johansson, Kuvataideakatemia 2014).
- 14 Aina ei ole kovin helppoa määritellä, onko työ piirustus vai maalaus. Esimerkiksi Jackson Pollockin roiskemaalaukset, joissa yksittäiset viivamaiset toisiaan risteävät värikerrokset sulautuvat värillisiksi maalauksinnoiksi, voi nähdä sekä piirustuksina että maalauksina. Omien teosteni yhteydessä piirtäminen tarkoittaa joko viivalla piirrettyä muotoa tai sommittelua.
- 15 Kuvataideakatemiassa olen ollut järjestämässä kursseja, jotka liittyivät tutkimukseeni. Niihin kuuluvat muun muassa elävän mallin piirtämisen kurssit. "Kadotettu ja uudelleen löydetty kuva" -kurssilla (yhdessä Kari Yli-Annalan kanssa) tutkimme tiedostamatonta muun muassa unipiirustusten kautta. "Living Stroke" -kurssi perustui piirustuksen ja sen prosessin tutkimiselle videon keinoin. Opettajina olivat lisäksi Aline Helmcke ja Juha Mäki-Jussila. "Piirustus, liike ja koreografia" -luentosarja toteutettiin yhdessä Teatterikorkeakoulun tanssiopiskelijoiden kanssa. "Move in image" -kursilla tutkittiin omaan läsnäoloon perustuvan esityksen muodossa piirtämisen ja liikkeen suhdetta. Opettajina olivat lisäksi Riina Koivisto ja Marika Orenius. "Experimental anatomy" -kursseilla, jotka pidin yhdessä Frank Brummelin kanssa, lähtökohtana oli ihmisen anatomian ja kehon suhde tilaan. "Väri- ja sommittelulaboratorio" yhdessä Petri Hytösen kanssa perustui puolestaan vierailevien taiteilijoiden ja tutkijoiden luennoille, ja sen teema oli kurssin nimen mukainen.
- 16 Termillä rakenteellinen en viittaa pelkästään abstraktin taiteen perinteisiin, vaan yleisemmin minä tahansa maalauksen muoto-oppiin. Toisaalta Verkko-maalaukseni viittaavat kuvallisilla geometrisilla aiheillaan konstruktiviseen maalaustaiteeseen, vaikka työni eivät muuten tyyliuunnan "ehtoja" täytäkään. Termi konstruktivinen taide liittyy latinan sanan *constructio* johdannaisiin. Konstruktivinen taide erotellaan joskus konkreettisesta taiteesta, joka terminä juontaa latinan sanojen *concretio* (tiivistys) ja *concretus* (tiivis) johdannaisista. Suomalaisen abstraktin taiteen syntyhistoriaa tutkinut Tuula Karjalainen ajattelee, että termien konkreettinen ja konstruktivinen välille ei voida tehdä tarkkaa eroa – pikemminkin konkretismi voitaisiin ajatella konstruktivismiin yhdeksi haaraksi. Termejä käytetäänkin nykyään rinnakkain, vaikka niiden etymologia ja taidehistoriallinen tausta on eri. Konkreettisen käsite liittyy erityisesti De Stijl-ryhmään ja heidän laatimaansa vuonna 1930 julkaistuun konkreettisen taiteen manifestiin. Ryhmässä vaikuttaneen Theo van Doesburgin (1881–1931) mukaan konkreettinen tuli ymmärtää nimenomaan abstraktin vastakohtana: mikään ei ole niin todellista ja konkreettista kuin viiva, väri ja pinta. Myöhemmin esimerkiksi Max Bill määrittelee käsitteen *Konkrete Kunst* viittaavan taiteeseen, jossa matemaattiset suhteet ja muodot ovat hallitsevia. Pohjoismaissa termiä konkreettinen taide käytettiin yleisesti. Olle

Bonnier julkaisi *Prisma*-lehdessä kirjoituksen ”Naturavbildning, abstraktion, konkretion – en begreppsutredning” vuonna 1948. ”Maalauksen idea on universaali: kuva on luotava muodoin ja värein ja niiden kautta on synnytettävä ilmaisu.” Sodanjälkeiseen konstruktivismiin vaikuttanut taiteilija ja teoreetikko Charles Biederman luopui vuonna 1952 termistä konstruktivismi ja korvasi sen käsitteellä strukturismi, joka kuitenkin sekin lähenee ajatukseltaan De Stijl-ryhmän manifestia. (Karjalainen 1990, s. 12–13.)

17 Kuusamo 1994, s. 19.

18 Käytän sanaa tekijä tutkimukseni otsikossa viitaten sillä hyvinkin konkreettisesti maalarin esitykseen (performanssiin) teoksessaan ja konkreettiseen kädenjälkeen: joku tekijä on aina välttämättä fyysisesti läsnä maalauksessa/piirustuksessa. Tutkimuksessani en pohdi erityisesti taideteoksen tekijyyteen liittyvää keskustelua, jossa viitataan useimmiten Roland Barthesin (1915–1980) kirjoitukseen ”Tekijän kuolema, tekstin syntymä” (1968) tai Michel Foucault’n (1926–1984) esseeseen ”Mikä tekijä on?” (1969). Näissä esseissä katsojan rooli ja konteksti nousevat teoksen tulkinnassa (luennassa) keskeisiksi elementeiksi. Tutkimuksessani olen halunnut tekijyyden käsitteen kautta painottaa teoksen kohtaamista fyysisesti tilassa tai sitä, että teoksen tulkinta vaatii subjektiivisen tekijyyden tunnistamista osana teoksen rakennetta.

19 Kiinnostus maalauksen omaan itsenäiseen materiaalisuuteen ja pintaan alkoi korostua valokuvan kehityksen myötä. Lars Saari kirjoittaa, kuinka maalauksen ”omin” oli redusoitavissa teoksen pintaan, jossa realisoituivat kosketusjälki, tekstuuri ja maalauksellinen ele ja jonka kanssa valokuva ”mekaanisena taitona” ei voinut kilpailla. (Saari 2006, s. 30.) Ele tai käsiala korostui esimerkiksi Jackson Pollockin tai Willem de Kooningin töissä. Pollockista voidaan sanoa, että hänen töissään itse prosessista tulee ensimmäistä kertaa kuva. (Andre 2005, s. 16.)

Näyttelyt

20 Näyttelyissäni on ollut esillä myös muilla tekniikoilla tehtyjä teoksia, kuten videoita ja piirustus-sarjoja. Näillä teoksilla on ollut oma tärkeä osuutensa näyttelyiden kokonaisuuden ja teemojenkin kannalta. Tutkimukseni keskittyy kuitenkin näyttelyiden sijaan kolmeen maalaussarjaan ja niiden kehittelyyn. Kirjoitan muista teoksistani sikäli kuin ne jollakin tavalla tukevat tutkimukseni kokonaisuutta.

21 Esimerkiksi yksityisnäyttelyni *New Order* Korjaamon galleriassa vuonna 2013 oli suoraa jatkoa *Hakunila-maalauksille*. Verkko-maalaukset liittyvät puolestaan läheisesti tekemiini julkisiin seinämaalauksiin, kuten teokseen *Trans Orange*, joka valmistui vuonna 2008, sekä *Pelipalapeliin*, joka valmistui vuonna 2014.

22 Biomorfisella muodolla tarkoitan orgaanista, luonnonmukaista muotoa. Teoksissani olen viitannut joko suoraan tai epäsuorasti biomorfisia muotoja käyttäviin veistäjiin, kuten Jean Arpiin (1886–1966) ja Henry Mooreen (1898–1986). Biomorfinen abstraktio liitetään myös orgaanisia muotoja käyttäviin taiteilijoihin, myös maalareihin, kuten Joan Miró (1893–1983), Yves Tanguy (1900–1955) ja Wassily Kandinsky. Termin ”biomorfinen veistos” otti käyttöön Alfred H. Barr vuonna 1936. Biomorfisen taiteen määritelmä liittyy Henri Bergsonin (1859–1941) ajatukseen, jonka mukaan luonnon evolutiiviset prosessit ja taiteilijan luovuus kumpuavat samasta lähteestä. (Ruhrberg 2012, s. 477–478.) Omissa teoksissani biomorfinen muoto viittaa ihmiskehon anatomiaan.

23 Tutkimuksessani olen halunnut keskittyä kolmeen maalaussarjaani ja niiden kehittelyyn. Olen rajannut osan teoksistani, kuten juuri piirustussarjan *Venytyksiä, kumarruksia, kurkotuksia*, tutkimukseni ulkopuolelle.

24 Videolla käyttämäni animaation ja videokerronnan keinot vaikuttivat valmistuviin piirustuksiin niin, että piirtämisestä tuli kameralle esiintymistä. Videota varten valmistuneet piirustukset muuttivatkin lopulta omaksi itsenäiseksi sarjaksi.

25 Baumgartner 2009.

26 Sana harmonia tulee kreikan kielen termistä *harmos* (yhteen liittäminen, sopusointu, liitos) (Arnkil 2008, s. 118).

Maalauksen muoto-oppia

27 Termillä sommittelu eli kompositio (lat. *compositio*) tarkoitan taideteoksen kokonaisrakennetta. Sommittelu on kuvallisten elementtien järjestämistä mielekkääksi kokonaisuudeksi kuvapinnalla. Maalauksen formaalista tulkintaa olen opiskellut Taideteollisessa korkeakoulussa kurssilla "Kuvalliset perusmuuttujat ja syntaktinen kuva-analyysi". Kurssilla ajatuksena oli tutkia maalauksia geometriasta tuttujen perusmuotojen, kuten viivan, pisteen ja pinnan avulla. Maalaus ajatellaan silloin pintana, jonka päällä olevia kuvaelementtejä tutkitaan muun muassa viivojen ja niiden lukusuunnan, pisteiden, liikkeen, rytmin, valon ja värikontrastien avulla. Syntaktisen ajattelun soveltaminen kuviin on usein hyvin tulkinnanvaraista. Piste kuvassa voi olla esimerkiksi silmä, hattu, lintu tai mikä tahansa "pisteen tavoin" käyttäytyvä kuvallinen elementti. Piste on kuvallinen aihe, jolla ei ole liikettä, suuntaa. Se merkitsee alueen ja aktivoi sen. Tämän tyyppinen analyysi voi auttaa tiettyynajaan saakka, mutta luokituksia ei voi pitää mitenkään ehdottomina.

28 Formalistisen taideteorian alun yhtenä merkittävänä kulmakivenä pidetään Clive Bellin (1881–1964) teosta *Art* (1914), jossa hän esittää ajatuksen taideteoksen "merkitsevästä muodosta" esteettisen kokemuksen perustana. Bell esittää, miten tietyllä tavalla toisiinsa yhdistetyt viivat, värisävyt, tietyt muodot ja niiden väliset suhteet saavat meissä aikaan esteettisiä tunteita. Merkitsevä muoto ei ole luonnollinen eikä sitä voi siksi havaita luonnossa. Formalistinen perinne on jatkunut hyvinkin erilaisissa muodoissa, joista esimerkkeinä voidaan mainita De Stijl -ryhmä, Kandinskyn taiteen teorian, venäläinen avantgarde ja myöhemmin Clement Greenbergin teorian. (Seppä 2012, s. 76–82.)

29 Unto Pusa opetti Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiosastolla vuosina 1946–1970 sekä toimi muun muassa Vapaan Taidekoulun rehtorina vuosina 1953–1961. Viittaa tässä erityisesti hänen kirjaansa *Plastillinen sommittelu* (1979). Pusan esittelemät sommitteluopit löytyvät pääpiirteissään uudemmistakin sommittelukirjoista, ja muodostavat esimerkiksi opiskeleman "syntaktisen kuva-analyysin" selkärangan. Toisaalta Pusan taiteen ja ajattelun taustalla ovat varhaisen modernismin ja abstraktin maalaustaiteen formaaliset teoriat, ja siten hänen kirjansa on oman aikansa yritys ymmärtää ja myös puolustaa abstraktia taidetta. Pusan teoria muistuttaa Wassily Kandinskyn (1866–1944) ja Johannes Ittenin (1888–1967) muoto-oppeja, joihin hän myös tekstissään viittaa. Lisäksi Pusa on todennut saaneensa vaikutteita ranskalaisesta perinteestä ja erityisesti Fernand Legerin ajattelusta ja taiteesta. (Pusa 1982).

30 Cennini 1995.

31 Alberti 1998.

32 Kuusamo 1994, s. 13.

33 Olen todennut maalauksistani, että värit eivät niissä kaipaa selityksiä, mutta niiden ilmapiiriin pitää voida astua tai niiden luoma ilmapiiri pitää ainakin voida tunnistaa. Värit maalauksissani ovat siten kuin säätila, ja valmiilla maalaussarjalla on ikään kuin oma ilmastonsa. Tämän tyyppinen määrittely voi juontua opiskelemistani väriopeista, kuten Ittenin teorioista, jotka konkretisoituivat mielestäni esimerkiksi impressionistisissa maalauksissa. Niissä nimenomaan tutkittiin säätilan vaihtelua, valon ja varjon hetkellistä liikettä, ja luotiin valon ja varjon kontrasteja vastavärein tai värin eri lämpötiloihin perustuvilla valinnoilla.

34 Pusa 1979.

- 35 Antropologit Brent Berlin ja Paul Klay julkaisivat vuonna 1969 tutkimuksen, joka kartoitti yli sadan kielellisesti yhtenäisen etnisen ryhmän tapaa tunnistaa ja nimetä värejä. Jos värimikkeitä oli esimerkiksi viisi, ensimmäisinä väreinä esiintyivät aina musta, valkoinen, punainen, keltainen ja vihreä. (Arnkil 2008, s. 154.)
- 36 Palaan van Goghin teoksiin tarkemmin luvussa "Piirustuksen jälki".
- 37 Johannes Itten perusti värioppinsa seitsemälle värikontrastille. Idea oli lainattu Adolf Hölzeliltä. Ittenin väriympyrä oli jaettu kahteentoista osaan, ja hän vertasi sitä diatonisen sävelasteikon kahteentoista säveleen. Ympyrän värit voidaan luokitella esimerkiksi vastaväreiksi, pääväreiksi, väliväreiksi ja niin edelleen. Kontrastien kesken tehdään harmonisia värisoinnutuksia, joiden hahmottamiseksi Itten on piirtänyt erilaisia geometrisia kaavioita ympyrän sisälle. Kaavioita on käytännössä hyvin vaikea soveltaa värien soinnutuksessa. (Arnkil 2008, s. 134.)
- 38 Sixten Ringbomin kirjassa *Pinta ja syvyys* on esimerkki eräästä henkisten ominaisuuksien värikartasta. Kandinsky, joka käyttää tämällyyppistä värien tulkintaa, esittelee kykyään kuulla värit ääninä. Harald Arnkil kirjoittaa, kuinka synestesia ja ajatus aistipiirien välisestä yhteydestä kiinnosti abstraktin taiteen pioneereja, koska se mahdollisti ei-näkyvän näkyväksi tekemisen: musiikki ja sen värähtely voitaisiin muuttaa väreiksi. Tällaiset synesteettiset taidot ovat harvinaisia, mutta ymmärrän ne tässä tapauksessa suhteessa Ittenin ensimmäiseen luokitteluun, värit sinällään (*an sich*). Väriillä on siis muitakin välittömiä ominaisuuksia kuin vain nimensä tai paikkansa värisointujen suhteellisessa taulukossa. (Ringbom 1989, s. 68; Arnkil 2008, s. 131.)
- 39 Wallenstein 2002, s. 48–53.
- 40 Mt., s. 48–53.
- 41 Mt., s. 48–53.
- 42 Ihmisellä on nisäkkäistä paras värinäkö. Useimmilta nisäkkäiltä värinäkö puuttuu, ja on myös ihmisiä, joilta se puuttuu. Puna-vihervärisokeus on nykyään paljon yleisempää ihmisellä kuin apinoilla. Tämä saattaa johtua siitä, ettei ihminen ole enää pitkään aikaan tarvinnut yhtä tarkkaa värinäköä esimerkiksi ruokansa hankkimiseen. (Arnkil 2008, s. 18–19.)
- 43 Väriopin tehtävissä opiskelija saa ison määrän sävytettyjä papereita, joita leikataan ja liimataan yhteen. Sävyrinnastuksilla tutkitaan esimerkiksi, miten peittävä väripinta muuttuu aineettomaksi tai läpikuultavaksi tai miten yksittäisen sävyn luonne vaihtelee erilaisissa väririnnastuksissa.
- 44 Albersin *Kunnianosoitus neliölle* -maalauksissa sommittelu oli staattinen, se perustui vain sisäkäisille samankaltaisille neliöille, ei-organaisille muodoille, joilta itsessään puuttui dynaaminen liike. Dynamiikka syntyi värien vuorovaikutuksesta. (Saari 2006, s. 37.)
- 45 Albers 1978.
- 46 Kolmiomalli vastaa Johann Wolfgang von Goethen (1749–1832) väriympyrää, jonka hän esittää väriopissaan (*Zur Farbenlehre*, 1810; ks. Goethe 2006). Hänen lähtökohtanaan on subjektiivinen havainto. Goethen väriopin erikoisuus on valon kaksi erilaista spektriä: valkoinen ja musta spektri. Goethen opissa väriympyrään on jo liitetty henkisiä ominaisuuksia, kuten kaunis, jalo ja hyvä. (Ove Ek, luento Kuvataideakatemiassa 14.3.2013.)
- 47 Väriympyrässä käytetty jaottelu on ongelmallinen. Sen mukaan päävärit (punainen, sininen, keltainen) esiintyisivät havainnossamme tasavertaisina. Todellisuudessa esimerkiksi vihreän pään sävyjä pitäisi olla enemmän suhteessa muihin sävyihin, ja siksi esimerkiksi ympyrän osoittamat vastavärit eivät asetu kohdilleen.

- 48 Elävän mallin piirtämisessä käytetään usein apuna geometrisia kaavioita asentojen rytmin, tasapainon ja sopusuhtaisuuden aikaansaamiseksi. Kontraposto-asennossa esimerkiksi lantio viivalla, joka menee vastakkaiseen suuntaan kuin hartioiden linja.
- 49 Kuvataiteilija Markus Heikkerö esittelee muun muassa tämäntyyppisiä viivan luokituksia sommittelukirjassaan, joka on hänen pitkän taiteilija- ja opetuskokemuksensa pohjalta tehty persoonallinen tiivistelmä eri sommitteluopeista (Heikkerö 2001).
- 50 Kandinsky 1979.
- 51 Pusa 1979, s. 25–26.
- 52 Paul Klee puhuu viivasta liikkeenä, pisteen liikkeenä (Klee 1997, s. 6).
- 53 Grafologia eli käsialantutkimus tarkoittaa 1900-luvun alusta peräisin olevaa, projektiiviseen ilmaisanalyysiin perustuvaa menetelmää ihmisen luonteenpiirteiden selvittämiseksi käsialasta. Sen mukaan henkilö ilmentää persoonallisuutensa tiedostumattomia ominaisuuksia myös kaikessa inhimillisessä toiminnassaan, toisin sanoen käsiala ilmaisee ihmisen persoonallisuutta samaan tapaan kuin vaikkapa ilmeet tai eleet. Teoriaan vaikuttivat mm. psykologi Ludwig Klages (1872–1952), psykologi Hans Jacoby sekä tšekkiläis-brittiläinen Robert Saudek (1880–1935). (<http://fi.wikipedia.org/wiki/Grafologia>)
- 54 Pusa 1979, s. 1.
- 55 Kandinsky 1979.
- 56 Diagonaaliliikettä vasemmasta alakulmasta kohti oikeaa yläkulmaa kuvataan sommittelukirjoissa termillä lyyrinen diagonaali ja vastakkaiseen suuntaan menevää liikettä kuvaa termi dramaattinen diagonaali. Termit olivat käytössä Kandinskyllä ja Pusalla ja ne toistuvat edelleen useimmissa sommitteluoppaissa. Katso esimerkiksi Aalto yliopiston (Taik avoin korkeakoulu) Sommittelun perusteet -kurssi. (<http://www.uiah.fi/akk/kuvasom/>)
- 57 Kuvapinnan voimaliikkeiden ajateltiin olevan myös heijastuksia euklidisen geometrian kolmen ulottuvuuden takana olevasta neljännestä ulottuvuudesta, mikä vaikutti 1900-luvun alkupuolella kubistien ja muiden kuvapinnan rikkojen ajatteluun. Olle Baertling (1911–1981), diagonaaliliikettä tehokkaasti käyttänyt maalari, esimerkiksi puhui avoimesta muodosta, jolla viittasi kenties juuri tämäntyyppisiin heijastuksiin. (Denney 2007, s. 36–37.)
- 58 Geometrisia kuvioita sisältävät maalaukset heijastelevat myös muun yhteiskunnan visuaalista geometrista kuvastoa. Peter Halley on ollut työssään kiinnostunut abstraktin taiteen ja ”abstraktin yhteiskunnan” suhteesta. Palaan tähän myöhemmin luvussa ”Maalarin valinta”.
- 59 Krauss 1989 (1979).
- 60 Kuusamo kysyy: ”Voiko se [ruudukko] esittää itseään? Voiko ruudukko olla aihe? Voiko se esittää itseään, jos se – aiheena – täyttää koko teoksen?”. Kuusamon aiheen pohdinta perustuu niinkään Kraussin toteamukseen, jonka mukaan ruudukko ”on vankila, jossa häkkiin teljetty taiteilija kokee olevansa vapaa”. (Kuusamo 1996, s. 131.) (Kuusamo 1996, s. 131.)
- 61 Kuusamo viittaa esseessään Rosalind E. Kraussin ajatuksiin tämän kirjoituksessa ”The Double Negative. A New Syntax for Sculpture”. (ks. myös Krauss 1981)
- 62 Frank Stellan uran alun maalaukset, joissa samaa viivan muotoa toistetaan samanarvoisena yli koko kuvapinnan eivät varsinaisesti ole ruudukkosommitelmia, mutta sommittelun ajatus (taustan ja figuurin vastakohtaisuuden poistaminen) toteutuu niissä hyvin samantyyppisin keinoin kuin grid-sommittelussa. Ruudukkomaista sommittelua voi löytää jo varhaisemmasta modernismista, kuten esimerkiksi Paul Kleen värillisistä ruudukkoaiheista. Stellan alkuperäinen kommentti kuuluu: ”European

art has never been anything more than a balancing act. You do something in one corner and balance it with something in the other corner." (Bois 1990, s. 123.)

63 Mitä tahansa kuvaa voi tulkita pusalaisella käsitteistöllä, mutta esimerkiksi Stellan varhaisissa Stripe-maalauksissa viivan liike seuraa aina toistuvasti maalauksen reunojen muotoa ja sommittelulisten jännitteiden etsiminen on saman toistuvan kehän kiertämistä. Myöhemmin Stellan työt muuttivat rönsyileviksi ja varsin sommitelluiksi kokonaisuuksiksi. Tässä mielessä Stella palasi 1970-luvun alun töittensä myötä aikaisemmin kommentoimansa traditionaalisemman "eurooppalaisen" sommittelun pariin.

64 Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, elokuva, Ranska, 1956.

65 Kubistien kollaaseissa, joissa esimerkiksi oikeaa seinätapettia rinnastettiin viivapiirustukseen, viiva alkoi korostua omana muotonaan. Viiva rinnastui väriin ja muihin materiaaleihin samanarvoisena. Picasson kollaasit vaikuttivat esimerkiksi Wassily Kandinskyyn, joka alkoi pohtia kuvallisia perusmuuttujia, jotka eivät enää olisi läpinäkyviä suhteessa kohteisiin, joihin ne viittaavat, vaan joilla olisi omaa kouriintuntuvaa muotoa. (Zegher 2010, s. 27–30.)

66 Tätä kosketuksen ja värin materiaalisuuden merkitystä sekä maalaamisen taktiilisuuutta on tutkinut muun muassa Tarja Pitkänen-Walter omassa taiteen tohtorin opinnäytteessään *Liian haurasta kuvaksi* (2006).

Oudon kuva ja sen maalaaminen

67 Blomstedt 1995, s. 7.

68 Mt., s. 72–73.

69 Blomstedt on sanonut ajautuneensa näissä maalauksissa rajoille, joiden toisella puolella koko maalauksen käsitettä ei enää ole olemassakaan. (Mt., s. 72.) Tässä hän tulee lähelle Barnett Newmanin ajatuskulkuja.

70 Clement Greenberg oli yhdysvaltalainen taidekriitikko, joka tuli tunnetuksi abstraktin ekspresionismin puolestapuhujana sekä jyrkän ja selkeän formalistisen taidekriitikin kehittäjänä. Hänelle modernin maalaustaiteen historiallinen johtolanka oli taidemaalareiden keskittyminen maalauksen muodollisiin elementteihin, erityisesti kuvapinnan litteyteen. (Lintinen 1989, s. 81–82.)

71 Bois 1990, s. 230. Inkamajaja Iitiä tutkii väitöskirjassaan *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia* maalaustaiteen lopun myyttiä. Tutkimuskohteenaan hänellä on 2000-luvun suomalaisia taidemaalareita. Maalaustaiteen kuolemaa on pohtinut myös esimerkiksi Douglas Crimp kirjasta *Museon raunioilla* (1990) löytyvässä artikkelissaan "Maalaustaiteen loppu" muun muassa Gerhard Richterin teosten kautta. Sven-Olov Wallenstein tutkii kirjassaan *Den sista bilden* (2002) maalaustaiteen toistuvaa loppua. Giorgio Agamben on vastaavasti pohtinut kirjassaan *The Man Without Content* (1999, alkukielellä 1970) avantgardetaiteen toistuvaa oman loppunsa määrittelyä, joka on johdattanut taiteen loppumattoman itseanalyysin vallihautaan (Agamben 1999, s. 9).

72 Newman 1990, s. 192.

73 "All over"-sommittelulla tarkoitetaan yli koko kuvapinnan tasaisesti leviävää sommittelua. Tällöin sommittelun yhteydessä ei voida enää puhua siihen vaikuttavista voimalinjoista tai suunnista, vaan kaikki alueet ovat samanarvoisia. Grid-sommittelu on yksi "all over"-sommittelun muoto. Peter Halley on kiinnittänyt paljon huomiota käsitteeseen "grid" omissa kirjoituksissaan, esimerkiksi esseessä "Abstraction and Culture" (Halley 1988).

74 Ad Reinhardt esittää esseessään "Kaksitoista sääntöä uudelle akatemialle" "ne kaksitoista sääntöä"

töä, joita on noudatettava (eli miten onnistua välttämään ne kaksitoista asiaa, joita on kartettava)". Sääntöjä ovat esimerkiksi seuraavat: ei pintarakennetta, ei siveltimenjälkeä, ei muotoa, ei väriä, ei tilaa, ei aihetta. (Reinhardt 1995, s. 202–206.)

75 Peter Friedin artikkeli "Taide ja esineellisyys" on – Hanna Johanssonia lainatakseni – kiihtynyt "sodanjulistus" uutta "teatterillista" taidetta kohtaan. Fried tutki modernismin kehitystä 1700-luvulta aina artikkelinsa kirjoittamisvuoteen (1967) asti ja pohti, kuinka maalaustaiteessa pyrittiin eroon teatraalisuudesta esittämällä kohteet välittöminä kokemuksina, esimerkiksi kuvaamalla ihmiset selin katsojaan. Friedin kritiikin kohteena oli erityisesti minimalismi, jossa teatraalisuus, katsojan ajallinen ja tilallinen osallistuminen, on hänen mukaansa keskeistä teoksen kokemisen kannalta. Mielestäni Bruce Naumanin teokset vaikuttavat "friediläisen ajattelun" suorilta kommenteilta. Toisaalta Naumanin teoksissa, kuten performanssitaiteessa yleensäkin, keskeistä on teoksen esiintyjän välittömyys. Tarkoitin sitä, että Nauman pikemminkin suorittaa mekaanisia liikkeitä kuin näyttölee. Hän on läsnä teoksessaan, installaationsa liikkuva osa. (Johansson 2014; Fried 1967.)

76 Tom Sandqvist kuvailee, kuinka Pollock "käsittää maalauksen sekä eläväksi esineeksi että jonkinlaiseksi ruumiin ja tunnetilan pidentymäksi". Hän lainaa Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) ajatusta: "maalari elää maailmassa ja maailman kanssa lainaamalla sille ruumiinsa, ja koska maailma on samaa ainetta kuin ruumis ja koska se aukenee katsottavaksi, niin itse näköelämys syntyy ruumiillisuuksien joukossa, aineellisuuden omassa todellisuudessa." Pollock itse kuvailee maalaamistaan näin: "When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It's only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image etc. Because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess." Sandqvist kuvailee, kuinka Pollock on maalatesaan Roland Barthesin keksimässä "jouissancen" tilassa, josta syntyy lavertelevaa nonsense-tekstiä, joka jakaa kielen "sanojen paratiisiksi". Paratiisi on vapautus kielen laista. Sandqvist viittaa tässä Jacques Lacanin peiliteoriaan. Sen mukaan subjekti tavoittaa Toisessa heijastuvan kuvan itsestään ja siirtyy symboliseen järjestykseen puheessa, kielessä Lakina. Siten Pollock ollessaan yhtä maalauksensa kanssa vie maalauksen (äidin)kielensä rajalle, jonka vain ruumis voi tunnistaa – ja taiteilijana hän ylittää tuon rajan. Sandqvist kysyykin polveilevassa esseessään, "onko kuolema – symbioottisessa paratiisissa – maalaustaiteen äärimmäinen edellytys", millä hän myös viittaa Pollockin itsemurhaan. (Sandqvist 1991, s. 70–74.)

77 Kuusamo 1996, s. 123.

78 Prosessitaide on 1960-luvulla alkanut taidesuuntaus, jossa luomisprosessia pidetään tärkeämpänä kuin valmista taideteosta. Prosessitaiteessa taiteen tekeminen itsessään on teoksen aihe – vastaavalla tavalla kuin jo abstraktin ekspressionismin yhteydessä. Prosessitaiteen teokset ovat muodoltaan ja tekotavoiltaan hyvin moninaisia ja asettuvat maalaus-, valokuva- ja veistotaiteen välimaastoon. Prosessitaiteellisen teoksen luomisprosessi voi yhä olla käynnissä, kun teos asetetaan esille. Teokset liittyvät usein kehoon, satunnaisiin ilmiöihin, improvisaatioon ja epätraditionaalisiin materiaaleihin. Prosessitaidetta edustavat muun muassa Robert Morris ja Richard Serra. (Butler 1999, s. 81–93; Clarke 2010, s. 203.)

79 Lee 1999.

80 Eva Hesse (1936–1970) kuvailee työskentelyään seuraavasti: "not painting, not sculpture // I remember I wanted to get to non art, non connotative, non anthropomorphic, non geometric, non, nothing, everything, but of another kind, vision, sort. from a total other reference point, is it possible? // it's not the new, it is what is yet not known, thought, seen, touched but really what is not, and that is." (Butler 1999, s. 93.)

81 Lee 1999, s. 56.

82 Performanssi- ja kehotäiteeseen on alusta lähtien liittynyt myös poliittisia näkökulmia. Tarkastelun kohteeksi nousi erityisesti taiteilijan oma kehollinen läsnäolo ja sen politisoiminen. Esimerkiksi Carolee Schneemannin taiteessa olennaista on feministinen ja naisnäkökulma. Alastomuuden ja kehon eritteisiin liittyvien ritualististen performanssien kautta kehoa ei esitetty neutraalina toimijana, vaan hänen performanssiaktinsa olivat selkeän tietoisia sukupuolitettuja eleitä. (Butler & de Zegher [toim.] 2010, s. 193.)

83 BAR-tyhmään kuului lisäksi kuvataiteilijat Björn Aho ja Vesa-Pekka Rannikko. Ryhmän teokset olivat kunkin ryhmän jäsenen taideteosten pohjalta koottuja installaatioita, joiden lomaan suunniteltiin esitys. Esityksissä viitattiin toiminnan ja puheen tasolla ympärillä olleisiin teoksiin. Esitykset perustuivat usein toistolle, jolloin aluksi arkiseltakin vaikuttavat puheen ja tarinan tasot alkoivat saada uusia merkityksiä. Ryhmän teoksissa pohdittiin myös tekijyyden rooleja ts. esiintyjien (Baumgartner, Aho, Rannikko) nimet ja roolit saattoivat vaihtua keskenään kesken esityksen. BAR teki esityksiä ja näyttelyitä vuosina 1996–2001.

84 Rosalind E. Kraussin lähtökohtana esseessä "Video. Narsismin estetiikka" ovat abstraktin formaalisen taiteen ja videotaiteen "formalismin" erot. Krauss toteaa, kuinka esimerkiksi Vito Acconci Centers -videossaan tekee – osoittamalla koko videon 20-minuuttisen keston ajan sormellaan kuvan keskipistettä – naurettavaksi abstraktin formalististen keinojen käytön videotaiteessa. Kuitenkin Acconcin teos Kraussin mukaan paljastaa, kuinka "videon väline on narsismi". Kraussin mukaan video- tai videoperformanssitaiteessa välineen itsereflektiivisyys tulee ymmärtää lähes päinvastaisesti suhteessa siihen, kuinka se on maalaustaiteessa ymmärretty. Videotaiteessa väline pitää ymmärtää pikemminkin psykologisena tilana, ja sitä hän narsismin käsitteen avulla esseessään tutkii. Krauss ymmärtää maalaustaiteen formalismin hyvin greenbergiläisessä hengessä, ja on ilmeistä, että sen käsitteet eivät sovellu videotaiteeseen. (Krauss 1993, s. 80–89.) Itseäni kiinnosti fyysinen läsnäoloni tekijänä osana maalausinstallaatioitten rakennetta. Teosteni rakenteellisuus ja sommittelu nojautui esimerkiksi kehoni mittakaavaan.

85 Knoebelin teoksissa voi nähdä viittauksia hänen opettajansa Joseph Beuysin (1921–1986) installaatioihin, joissa esimerkiksi huopia on pinottu yhtenäisiksi väri- ja materiaalikasoiksi (Stüttgen 2006, s. 45–69).

86 Davidts vertaa Raum 19 -teosta perinteeseen, jossa studion kuvaaminen oli ikään kuin omakuvan tekemistä. Teokset viittasivat taiteilijan asemaan yhteiskunnassa tai esittivät luomisen salaisuutta ja draamaa. (Davidts 2008, s. 123.)

87 Bruce Naumanin lakoniset kommentit taiteen tekemisestä ovat samanhenkisiä kuin Knoebelin taiteilijana ottama asenne: "If you see yourself as an artist and you function in a studio and you are not a painter, if you don't start out with a canvas, you do all kinds of things – you sit in a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around in his studio." (Davidts 2008, s. 128.)

88 Palermon kirja *To the People of New York City* käsittelee hänen viimeiseksi jäänyttä teossarjaansa. Kirjassa kerrotaan, kuinka Palermo työskenteli ja kehitti ideoita yhdessä läheisten kollegoidensa Richterin, Knoebelin ja Polken kanssa. Knoebel oikeastaan löytää oman värimaalauksensa Palermon viimeistä teossarjaa kommentoimalla.

89 Näyttelyt olivat Mäntän Kuvataideviikot 1999, Vilnan maalaustaiteen triennaali 2000, Cinco continentes y una ciudad Méxicossa vuonna 1999 ja Nuorten näyttely Taidehallissa vuonna 2001.

Piirustuksia havainnosta

- 90 Peter Greenaway, *Piirtäjän sopimus* (1982). Elokuvasa tehtyjen piirrosten kohteet, kuten 1600-luvun barokkipuutarha, toimivat mallina jumalaisesta järjestyksestä, jossa jokaisella osalla on oma paikkansa. Vastaavasti perspektiivipiirustus itsekkin on keino laittaa luonto ja aistihavainnot siitä järjestykseen.
- 91 Lehtonen 1994, s. 48.
- 92 Kirjassa Hockney esittelee muun muassa kahdeksaa kameraa samanaikaisesti käyttävän laitteen, jonka avulla hän on toteuttanut videomaaluksiaan. Kameran lisäksi havaintopiirtämisen digitaaliset apuvälineet, kuten piirtopöydät, kiinnostavat häntä suuresti. (Gayford 2011.)
- 93 Maurice Merleau-Ponty kuvailee tämältyyppisen perspektiivikuvan ongelmia esseessään ”Silmä ja henki”: ”Tila lepää absoluuttisesti itsessään, se on kaikkialla samanlainen itsensä kanssa, homogeeninen, ja esimerkiksi sen ulottuvuudet ovat määritelmänsä mukaan korvattavissa toisillaan. [...] Oliot eivät koskaan ole toistensa takana. Oliot tunkeutuvat toistensa alueelle, koska ne ovat toistensa ulkopuolella. [...] Maailma on ympärilläni, ei edessäni.” (Merleau-Ponty 2012, s. 443–452.)
- 94 Olen opiskellut elävän mallin piirtämistä Hakunilan työväenopistossa, Vapaan taidekoulun iltakursseilla, Taideteollisessa korkeakoulussa ja Kuvataideakatemiassa, jonka ensimmäisellä vuosikurssilla vuonna 1993 mallipiirustusta tutkittiin koko vuosi. Silloin sen näinkin hallitsevaa asemaa suhteessa muuhun Kuvataideakatemiassa opetukseen ei perusteltu, mikä aiheutti syystäkin vastustusta. Toisaalta itselleni piirtämisen ja havainnon tutkiminen mallin avulla tuntui silloin, kuten tuntuu edelleenkin, mielekkäältä ja haastavalta.
- 95 Alberti 1998, s. 80.
- 96 Ks. Winckelmann 1992.
- 97 Näiden sääntöjen taustalta voi löytää Winckelmannin uusklassismiin viittaavia ajatuksia tai Georges-Pierre Seurat’n (1895–1891) valööripirustuksiin perustuvaa oppia. Käymälläni Vapaan taidekoulun piirustuskursseilla oli kaksi toistensa poissulkevaa lähtökohtaa. Kun auringonvaloa oli riittävästi, piirsimme vain valöörejä. Ääriviivaa ei saanut käyttää. Esikuvina näille hiilimaalauksille olivat juuri Seurat’n hiilityöt. Sähkövalossa piirsimme sitten pelkästään ääriviivalla, ja nyt oli puolestaan kiellettyä käyttää mitään varjostuksia. Molemmissa lähtökohdissa korostui mallin suhde ympäröivään tilaan tai paperin tilaan joko tilaa muokkaavana valona tai viivana, joka myös ottaa paperin pinnan muodon koko ajan huomioon.
- 98 Hockney 2006.
- 99 David Hockney on sanonut, että puilla ei ole perspektiiviä: emme tunnista niissä niin helposti kuvakulmaa saatikka mittasuhteita. Sama pätee osittain ihmisen piirtämiseen. Hyväksymme paljonkin poikkeamia ja liioittelua, ja vääristely, esimerkiksi silmien keskinäisen suhteen muuttaminen, saattaa tehdä kohteesta jopa ”normaalimman”. (Livingstone 2012, s. 36–37.)
- 100 Arnkil 2008, s. 30–41.
- 101 Muotokuvissa aikaisempi tieto ja havainnot menevät helposti sekaisin. Tiedämme, että ihmisellä on kaksi samankokoista ja -muotoista silmää samalla korkeudella, ja sellaisiksi ne haluamme myös helposti piirtää, oli pään asento ja kuvakulma mikä hyvänsä.
- 102 Salminen 2005, s. 176.
- 103 Matthews 2003, s. 21.
- 104 Lapsen kuvallista kehitystä tutkiessaan Antero Salminen (1939–2003) tarkasteli valokuvantar-

kasti piirtävän autistisen lapsen piirustuksia. Esimerkin nojalla hän päätyi olettamaan, että piirtäminen on lapsille ensi sijassa tapa ymmärtää maailmaa ja sen lainalaisuuksia. Lapsen piirtäminen ei siinä mielessä ole niin luovaa kuin helposti ajatellaan, vaan jatkuvasti toistuvilla samoilla aiheillaan se on ajattelemista ja asioiden ymmärtämistä. (Salminen 2005, s. 83.)

105 Salmisen mukaan käsitteellisen piirustusajan kattavat lapsen ensimmäiset noin 6–7 vuotta, ja sen jälkeen tilalle astuu perspektiivipiirtäminen (Salminen 2005).

106 Maurice Merleau-Pontyn tutkimukset havaintopiirtämisestä maailmasta saatavan tiedon väli-
neenä kuvaavat tätä ilmaisun vaikeasti paikallistettavaa aluetta. Tekstissään ”Silmä ja henki” hän
puhuu taidemaalarin työstä mykkänä olemisena, joka itse ilmestyy tuomaan esiin oman merkityk-
sensä. ”Näkeminen on kuin risteys, jossa olemisen kaikki aspektit kohtaavat. [...] [O]n mahdotonta
sanoa, mihin luonto loppuu ja missä ihminen tai ilmaisuus alkaa.” (Merleau-Ponty 2012, s. 472.)

Piirustuksen jälki

107 Piirtämisellä en tarkoita pelkästään kynällä paperille tehtyjä viivapiirustuksia: piirtää voi kan-
kaalle, hiekkaan, kuparilevyille tai puhelimen näytölle. Myös värillä voi piirtää tai siveltimenjälki voi
olla piirustuksellinen.

108 Altti Kuusamon mukaan Vasarin käsitteet leviävät viuhkan lailla toistensa yli, eikä esimerkiksi
muodon ja sisällön käsitteitä voi aina helposti erottaa. *Disegno* ja *concetto* (ajatus) ovat kaikesta huo-
limatta lähellä toisiaan. (Kuusamo 1994, s. 19.)

109 Alberti 1998. Pamela Leen mukaan havaitut asiat saadaan *disegnon* avulla järjestettyä hierark-
kiseksi sommitelluiksi kuviksi, mikä renessanssissa ymmärrettiin universaalina tiedonsaantimallina
(Lee 1999, s. 33).

110 Olen poiminut rytmin käsitteen Giorgio Agambenilta, joka on pohtinut kreikan kielen rytmisä-
nan alkuperää suhteessa taideteoksen rakenteeseen. Hänen mukaansa rytmi on osa teoksen raken-
netta ja nimenomaan se osa, joka avaa teoksen olevaksi. Teoksen rytmi pysäyttää katsojan huoma-
maan oman ajallisuutensa. (Agamben 1999, s. 94–103.)

111 Lee 1999, s. 25.

112 Mt., s. 31.

113 Pohjaan tulkintani näkemääni Vincent van Goghin piirustusnäyttelyyn New Yorkin Metropolitan
Museum of Artissa vuonna 2005.

114 Van Gogh ei ollut tyytyväinen maalaustensa siveltimen jälkeen ja tutki omaa maalaustapaansa
piirtämällä. Hän lähetti piirustuksia maalauksistaan useammalle eri ihmiselle ja tuli näin samalla teh-
neeksi hiukan erilaisia versioita omista töistään. Taiteilijan graafisen jäljen löytämiseen vaikuttivat
toki muutkin asiat, kuten kiinnostus rasterointiin painotekniikassa, impressionistien käyttämä poin-
tillistinen piirustusjälki ja mieltymys karkeisiin työläisnäköisiin piirustusvälineisiin, jotka korostivat vii-
van materiaalisuutta. (Alyson 2005, s. 266–269.)

115 Derrida 1993, s. 2–6.

116 Leonardo da Vinci (1452–1519) sanoi, että hän voi luonnosmaisesta jäljen kautta hakea ilmaisua
samalla tavalla kuin runoilija lausuessaan hakee oikeaa sanaa. Taiteilijan ei tarvinnut olla käsityö-
läinen, joka piirtää korjaamatonta ja täsmällistä viivaa, vaan hän sai jättää näkyviin oikean muodon
löytymiseen johdatelleet viivat. Luonnoksista tuli siten inspiraation lähteitä. Leonardon teorioissa
piirroksen merkitys korostui entisestään, ja sen tehtävänä olikin tuoda esiin kuvataiteilija ajattelijana.
(Kuusamo 1994, s. 13.)

117 Alyson 2005, s. 186.

118 Maurice Merleau-Ponty pohtii keskeisperspektiivimallin keinoja kuvata syvyyttä ja toteaa karte-
siolaisen mallin puutteet maailman hahmottamisessa. Hän viittaa Descartesiin, jolle ”näkemistä ei
ole olemassa ilman ajattelua. Mutta näkemiseen ei riitä, että ajattelee: se on ehdollista ajattelua, se
syntyy, kun jokin ruumiissa tapahtuva ’antaa sille tilaisuuden’, se on ruumiin ’virittämää’ ajattelua.”
(Merleau-Ponty 2012, s. 443–447.)

119 Jyrki Siukonen on kirjoittanut aiheesta kirjassaan *Vasara ja hiljaisuus*.

120 ”Lainaamalla ruumiinsa maailmalle maalari muuttaa maailman maalaukseksi. Jotta ymmärtäi-
simme nämä muodonmuutokset, meidän on löydettävä uudelleen toimiva ja todellinen ruumis, joka ei
ole pala tilaa eikä nippu toimintoja, vaan näkemisen ja liikkeen punos.” (Merleau-Ponty 2012, s. 420.)

121 Serran lause kuuluu alkukielellä: ”*There is no way to make a drawing – there is only drawing*” (Lee
1999, s. 25).

122 Robert Morrisin (s. 1931) *Blindfolded*-piirustukset toteutettiin nimenomaan sokkona raapustellen
ja haparoiden ohjeiden mukaan suoraan näyttelytilaan. Työt ovat rajalla, jolla voi kysyä, onko kysees-
sä enää piirustus vaiko esitys, veistos, tapahtuma tai tilateos.

123 Shiff 2007, s. 35.

124 Barthes 1989, s. 152.

125 Mt., s. 152.

Piirustuksia veistoksista, veistoksia piirustuksista

126 *Kappaleita*-työt eivät sisälly opinnäytteeseen, mutta niiden vaikutus *Yksityinen kokoelma* -sarjan
töihin on sen verran suora, että selkeyden vuoksi on hyvä esitellä tässä molempia sarjoja.

127 Bonnet 2005, s. 12.

128 Prosessitaiteen yhteydessä käsitteelin tekijän esiintymistä ja oman läsnäolon merkitystä teosten
valmistumisprosessille.

129 Etsin näitä taiteilijoita taidehistorian kirjoista. Herbert Readin *Modernin kuvanveistotaiteen histo-
rian* piirsin kokonaan läpi. Erityisesti olin kiinnostunut taiteilijoista, jotka luokitellaan termin ”biomor-
finen abstraktio” alle – taitelijoista kuten Jean Arp (1886–1966) ja Barbara Hepworth (1903–1975). (Ks.
Ruhrberg 2012, s. 477–485.)

130 Installaationi olivat esillä esimerkiksi yksityisnäyttelyssä galleria ProjecteSD:ssä Barcelonassa
vuonna 2003 ja ryhmänäyttelyssä *On the Road* Lissabonissa vuonna 2004. Piirustukset oli lajiteltu
näyttelytilaan pöytätasolle, ja niihin rinnastuivat isommat seinämaalaukset, joista osa oli tehty suu-
rille tilaa jakaville irtosermeille.

131 Gerhard Richterin tuotanto jakaantuu karkeasti kahteen luokkaan, fotorealistisiin maalauksiin
ja informalistisiin abstraktioihin, jotka molemmat omilla keinoillaan lähestyvät ”puhtaan” maala-
uksen käsitettä. Richterin abstrakteissa teoksissaan toteuttama ylimaalaamisen ele on tahallisesti
aikaansaattua häiriötä: ele sotkee lähtökohtana olleen, jo valmiin sommitelman. Marja-Liisa Jokitalo
viittaa Richterin mustavalkoisiin, epätarkoilta valokuvilta näyttäviin maalauksiin, kuten esimerkiksi
maalaukseen *Onkel Rudi* (öljy kankaalle, 87 x 50 cm, 1965). Taidekriitikko Benjamin Buchlohin mukaan
Richterin teokset muistuttavat Duchampin tapaa asettaa käyttöesineitä esille teoksina. Hän viittaa
Richterin omaan toteamukseen ”Duchampin jälkeen kaikki on ollut ready madea, myös käsin maalat-
tu.” (Jokitalo 2008, s. 10.)

132 Mt., s. 11.

133 Rodinin piirustukset, joita hän nimitti avoimiksi töikseen, olivat hänelle varsinkin uran myöhemmässä vaiheessa itsenäisiä teoksia, eivät pelkästään luonnoksia veistoksia varten. Rodin sanoi piirustustensa olevan lopulta veistostensa tulos eikä päinvastoin – toisin sanoen piirustukset eivät olleet veistosten luonnoksia. (Bonnet 2005, s. 12.)

134 Rodin teki yhteistyötä tanssijoiden, muun muassa Isadora Duncanin, kanssa. He saivat molemmat taiteilijoina vaikutteita toisiltaan. (Judrin 2006, s. 68.)

135 Bonnet 2005, s. 12.

136 Muistan saaneeni joskus ohjeeksi katsoa ihmiskehoa kuin siinä ei olisi yhtään koveraa kohtaa. Alueet, jotka koverilta näyttävät, muodostuvatkin silloin lukuisista kuperista pinnoista. Niinpä jos koveralta näyttävän pinnan kehossa piirtää koverana, muodossa oleva viivan jännite katoaa. Omat maalaukseni, kuten *Valkoinen taulu*, perustuvat tällaisille havainnoille viivan luonteesta – eli miten kovera muuttuu kuperaksi ja miten viivalla tehty muoto kääntyy itsensä ympäri ja muuntaa helposti tunnistettavaa muotoaan.

137 Meyer uskoo, että vuoden 1948 suuri Giacometti-näyttely auttoi Newmania olennaisesti löytämään tien ulos muodon ongelmasta. Tämä ratkaisu toteutuu esimerkiksi *Onement*-teoksissa. Newman kuvailee maalauksiaan: "new things with no form, no texture, but somehow filled..." (Meyer 1992, s. 56–63.)

138 "The central issue of painting is the subject matter" (lainattu teoksessa Meyer 1992, s. 62).

139 Mt., s. 62.

140 Määritellesään modernin maalauksen asemaa itsenäisenä taiteena Clement Greenberg pohjaa ajatuksensa maalauksen litteyteen ja sen eroon kuvanveistosta. "Kolmiulotteisuus on kuvanveiston valtakuntaa, ja maalaustaiteen on autonomisuutensa nimissä ennen muuta kavahdettava kaikkea sellaista, mikä voisi olla yhteistä näille kahdelle taidemuodolle. Juuri pyrkiessään suoriutumaan – eikä siis niinkään yrittäessään sulkea pois esittävän eli 'kirjallisen' aineksen – maalaustaide on tehnyt itsestään abstraktista." (Greenberg 1989, s. 138.)

141 Timo Vuorikoski pohtii Kain Tapperin teoksista kirjoittaessaan, onko abstraktilla muodolla sukupuoli. Tapperin tuotannosta hän nostaa esille punaiseksi maalatun *Emma*-veistoksen, jota hän pitää "miehen katseen kuvana". Vuorikoski kirjoittaa, kuinka Tapperin veistoksia on tulkittu maskuliinisenä heeroksena. "Samalla toteutuu pitkälti se sukupuolidiskurssin paradoksi, että Mies-Tapper saa luonnontaiteilijan sukupuolen." Luonnontutkijana tai luonto-abstraktikkona hän olisi ikään kuin sukupuoleton. Vuorikosken mukaan Tapperin teosten yhteydessä pitää kuitenkin muistaa, kuinka "sukupuoli on keskeinen (elollista) maailmaa jäsentävä periaate". Tapperille luonto ja sen säätilat olivat yksi innoituksen lähde, mutta muotokielellään hän viittaa voimakkaasti ihmiskehoon: "Luonnon selästä se tulee [...]. [H]iihtämällä ja soutamalla saan sen rytmin itseäni. Lisäksi tulevat ihmisen tunnot, ihmisen läheisyys ja ihmisen anatomia. Teokseen tulee jotakin poskea ja polvea [...]." (Vuorikoski 2001, s. 63–67.)

142 Kritisoidessaan valokuvan tapaa kuvata liikettä Rodin on sanonut, että "liike välittyy sellaisesta kuvasta, jossa käsivarret, jalat, vartalo ja pää on kuvattu eri hetkellä kukin. Se siis esittää ruumiin asennossa, jossa se ei ole millään hetkellä sekä luo ruumiinosien välille fiktiivisiä kytköksiä, ikään kuin tällainen yhteensopimattomien elementtien yhteensattaminen – ja vain se – kykenisi [...] ilmentämään siirtymää ja kestoja." (Auguste Rodin, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Grasset, Paris, 1911, lainattu teoksessa Merleau-Ponty 2012, s. 466.)

143 Cragg 2011.

144 Gormley 2005.

145 <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/226>

146 *Comic Abstraction* (MoMA, New York 2007) oli näyttely, jossa taiteilijoina olivat mukana muun muassa Arturo Herrera, Ellen Gallagher, Gary Simmons, Franz West, Sue Williams ja Julie Mehretu.

147 Semir Zeki toteaa kirjassaan *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* (1999), että kaikki kuvataide tottelee aivojen lakeja. Hänen mielestään erityisesti moderni abstrakti taide heijastaa aivojen rakennetta. Taiteilijat ovat "neurologeja, jotka tutkivat aivoja vain heille ominaisilla menetelmillä päätyen mielenkiintoisiin, mutta määrittelemättömiin lopputuloksiin aivojen rakenteesta". (Zeki 1999, lainattu teoksessa Arnkil 2008, s. 26.)

148 Stecker 2005, s. 23.

149 Mt., s. 30.

150 Mt., s. 31.

151 Ajattelen Williamsin taiteessaan leikittelevän sillä, kuinka sokeita olemme kulttuuriimme sisältyville sukupuolitetuille koodeille ja kuinka toisaalta alastoman naisen kehon kuvan esittäminen taiteessa on ollut "neutraalia". Vastaavasti esimerkiksi Ellen Gallagher on tuonut omien abstraktien teostensa yksityiskohtiin afroamerikkalaiseen kulttuuriin liittyvää populaarikuvastoa. Näkymättömyyden rakenteeseen viittaavat yksityiskohdat ovatkin voimakkaasti kulttuurisesti koodattuja: pisteet maalauksissa ovat silmiä, huulia, afroperuukkeja. (Gallagher 2013.) Sukupuolitetulle viivalle voi löytää taidehistoriallista kaikupohjaa esimerkiksi Eva Hessen teoksista, jotka osittain juuri piirtämisen keinoin irtautuivat minimalismista.

Abstrakti muoto aiheena

152 Katso esimerkiksi kirjoittamani lehdistötiedote, joka löytyy tämän kirjan johdannosta.

153 Perinteisesti signeerauksella on haluttu osoittaa omistajuutta ja tekijyyttä. Viimeistään Marcel Duchampin R. Mutt -nimellä varustetun pisuaari-teoksen jälkeen signeeraus voidaan nykytaiteessa ymmärtää monella muullakin tavoin. Signeeraus voi olla duchamplainen tekijyyteen liittyvä kommentti tai vitsi tai sillä voi olla sommittelullista merkitystä. Abstrakteista ekspressionisteista teoksensa signeerasivat näkyvästi esimerkiksi Philip Guston sekä Jackson Pollock ja toisinaan myös Barnett Newman, kun taas esimerkiksi Clyfford Still (1904–1980) ei puolestaan signeerannut teoksiaan lainkaan. Robert Ryman (s. 1930) maalasi varhaisissa töissään selkeästi erottuvat ja tyylitellyt nimikirjaimet (RRYMAN) osaksi muuta geometrista sommitteluaan. Uudemman polven geometrisen taiteen maalareista Mark Grothjahn (s. 1968) merkitsee välillä maalauksensa räikyvän näkyvillä nimikirjaimilla. Grothjahn haluaa tällä eleellään palauttaa tekijän takaisin maalaukseen. Josh Smith (s. 1977) puolestaan maalaa teoksia, jotka perustuvat hänen abstrahoidulle nimikirjoitukselleen. Jokainen maalaus on vapaasti ja värikkäin ekspressiivisin keinoin maalattu nimikirjaimiin perustuva sommitelma. (Haus 2004; Archey 2011.)

154 Viittaan totuudella johdannossa esittelemääni ajatukseen maalausprosessista ensin unohdettuna ja sitten uudelleen muistettuna totuutena. Ajatus on käsitteellisesti eri kuin abstraktin maalaustaiteen muoto-opeissa, esimerkiksi Kandinskyllä, esiintyvät universaalit totuudenomaiset lait. Derrida on kirjoittanut usein siteeratun kirjan nimeltä *La vérité en peinture* ("Totuus maalaustaiteessa"), jossa hän viittaa Paul Cezannen (1839–1906) ajatuksiin maalaamalla löydetyistä totuudesta. Derridan totuus maalaustaiteessa löytyy maalauksen itsensä opettamasta näkökulmasta käsin. (Derrida 1989.)

155 Nimi Hakunila on suomenkielinen muoto vanhasta ruotsinkielisestä paikannimestä Håkansböle, joka oli käytössä ainakin jo 1500-luvulla, kirjoitettuna toisinaan myös Hokonsböle. Se on todennäköisesti ollut alun perin talon, mutta myöhemmin myös kylän nimenä. Nimi johtuu tuohon aikaan yleisestä miehen etunimestä Håkan tai Hokon. Vuoden 1540 maakirjoissa mainitaan kylän suurimman talon isäntänä Hokon Jönson. Håkan saattaa viitata myös seudulla runsaasti oleviin kukkuloihin, sillä sitä håkan vanhassa pohjoismaisessa nimistössä on merkinnyt. (<http://fi.wikipedia.org/wiki/Hakunila>). Näyttelyssä oli esillä myös maalauksia veistoksista sekä öljypastellimaalaus Hakunilan vesitorista – lähiön epävirallisesta maamerkistä, joka jökittää yksinäisenä möhkäleenä kalliokorokkeella ja tulee vastaan Lahden moottoritietä pitkin ajavia.

156 Informalismi (ranskan *l'art informel* = ei-muodollinen taide, taide ilman muotoa) on abstraktin taiteen eurooppalainen suuntaus, jota vastaa Yhdysvalloissa hieman varhaisempi abstrakti ekspressionismi. Informalismissa pyrittiin vapaaseen ilmaisuun, jossa hylättiin esittävät geometriset ja konstruktiiviset muodot ja luotettiin materiaalin voimaan. Termin otti käyttöön ranskalainen kriitikko Michel Tapié, ja suuntaus oli huipussaan Venetsian biennaalissa 1958. Suomessa läpimurto tapahtui vuonna 1960. Suuntauksen edustajia olivat esimerkiksi Jean Dubuffet (1901–1985), Antoni Tàpies (1923–2012), Ahti Lavonen (1928–1970) ja Laila Pullinen (s. 1933). (Konttinen & Laajoki 2000, s. 155.)

157 Ranskassa nonfiguratiivinen taide on joskus jaettu kylmään ja kuumaan abstraktismiin. Jälkimmäiseen on laskettu kuuluvaksi emotionaalinen, lyyrinen, ekspressiivinen ja orgaaninen, edelliseen taas rationaalinen ja geometrinen abstraktismi. (Karjalainen 1990, s. 12.)

158 Pusa hyökkäsi muoto-opillaan informalistista suuntausta vastaan. "Sillä informalismi narkissomaisessa estetismissään on yhtä dekadenttisen epätaiteellinen kuin aikoinaan naturalismi, koska se katsoo asioita yhdeltä äärimmäisen suppealta kannalta" (Pusa 1979, s. 1). Juhana Blomstedt, jonka tuotannossa näkyy viitteitä sekä ekspressionismiin että konkretismiin, vertailee esseessään "Muutuva muoto" (1959) näitä kahta ääripäätä (tasismi ja konkreettinen realismi) ja pitää niiden eroa laadultaan muodollisena. Hän ei myöskään Pusan tapaan jyrkästi arvota näitä kahta suuntausta. (Blomstedt 1995, s. 17.)

159 Piet Mondrianin abstraktismin kehityksestä käytetään usein esimerkkinä piirustussarjoja puista, joissa monimutkaiset oksien muodot muuntuvat sarjan edetessä koko ajan enemmän suoria viivoja ja kulmia käyttäviksi viivasommitelmiksi. Näistäkään toista ei mielestäni voi ajatella, että suorakulmaiset vapaat sommitelmat perustuisivat vahvemmin tai kovinkaan erilaiseen sommittelulliseen älyyn kuin puun piirtäminen muistista käyttäen käyriä ja epäsäännöllisiä oksia. Puiden oksien kierrolla on niiden kasvuun liittyvä logiikkansa ja Mondrian korvaa sen omalla suorakulmalogiikallaan.

160 Kuusamo 1996, s. 122.

161 Näitä ovat yleiset diskurssit taiteellisuudesta, taidekritiikki funktioikonografian sääntelijänä, materiaalisuuden ikonografian mahdollisuus, abstraktismin motiivien tutkiminen ja merkkijärjestelmäkäännösten affirmatiiviset funktiot (mt., s. 142).

162 Neo-geo on taidesuuntaus, joka sai alkunsa 1980-luvun alussa. Termillä viitataan yleensä joukkoon newyorkilaisia taiteilijoita. Suuntaukselle oli tyypillistä ironinen ja viileä asenne kontrastina samaan aikaan vallinneelle uusekspressionismille. Termi juontuu sanoista *neo* (uusi) ja *geo* (geometria), ja suuntauksen nimi kuuluu kokonaisuudessaan *neo-geometric conceptualism* eli uusgeometrinen käsitetaide. (Clarke 2010, s. 93.)

163 Pasanen 2004.

164 Varnedoe 2006.

165 Ks. esim. Arnkil 2008, s. 124–135.

- 166 Ks. esim. Ringbom 1989.
- 167 Venetsian biennaalin päänäyttelyssä oli esillä muun muassa Rudolf Steinerein (1861–1925) luento-merkintöjä, jotka esitettiin piirustussarjana, sekä Carl Gustav Jungin (1875–1961) piirustuksia.
- 168 Tukholman Moderna Museetissa 2013 järjestetty laaja Hilma af Klimtin näyttely esitteli Klimtin Abstraktin taiteen pioneerina (Abstrakt pionjär). Kuitenkaan ei ole ollenkaan selvä pitikö Klimt omia maalauksiaan abstrakteina tai ylipäättään edes taiteena vaikka hänet näyttelyn myötä esiteltiin abstraktin taiteen keksijänä ja edelläkävijänä. Klimt itse uskoi maalauksillaan välittävänsä spirituaalisissa istunnoissaan kokemiaan henkivoimien energioita. Maalauksia ei voi pitää siten formalistisina vaan ne esittävät pikemminkin henkistä todellisuutta. Apunaan hän käytti vastaavaa kuvakieltä, mitä abstraktissa taiteessa on totuttu näkemään. (Muller-Westermann 2013, s. 113–128.)
- 169 www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2006/tommaabts.htm
- 170 Verwoert 2008b, s. 94
- 171 www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2006/tommaabts.htm
- 172 Verwoert 2008a.
- 173 Iitiä 2008, s. 273.
- 174 Iitiä lainaa arkistoa koskevat ajatuksensa Michel Foucault'ltä, jonka mukaan "[arkisto] perustuu katkokseen, joka erottaa meidät siitä, mitä emme voi enää sanoa, siitä mikä putoaa diskursiivisten käytäntöjemme väliseen kuiluun" (Foucault 2005, s. 173). Iitiän mukaan "arkisto on ero menneisyyteen, se mikä nykyisyydestä katsoen ei enää ole mahdollista, mutta mikä säättää sanottavissa olevan rajoja. Se voitaneen ymmärtää myös tapoina, joilla tietyt menneet teemat, käsitteet ja asiat (vielä) aktualisoituvat ja muuntuvat nykyisyydessä. Lopullinen valinta jää siten katsojalle, ja tämä valinta pitää suhteen esimerkiksi modernismin arkistoon elävänä." (Iitiä 2008, s. 50.)
- 175 Ks. esim. Valkoinen taulu ja sen yhteyteen kirjoittamani prosessikuvaus.
- 176 Mark Rothkon teokset viittaavat pohjan vertikaalimuodollaan enemmän henkilökuvaan kuin maisemamaalauksen perinteeseen. Myös Juhana Blomstedt kuvailee omien töittensä viittaavan juuri ihmiskehoon tai figuurin ja maiseman suhteeseen. Hänen 1960-luvun maalauksissaan, kuten teoksessa *Valaistu yhdistelmä* (1966), "viivat ja niiden päissä olevat pisteet edustavat ihmisen hahmoa tai ihmisen elettä". Myöhemmissä *Symposium*-sarjan töissä, jotka perustuivat aina samalle, pystysuoraa maalauspohjan muotoa käyttävälle neliösommitelmalle, mittakaava ja koko peilasi taiteilijan oman kehon kokoa. Teokset olivat kuin toisia ihmisiä, samankokoisia: "se puhuu minulle, minä puhun sille." (Blomstedt 1993, s. 76.)
- 177 *Formulation: Articulation* -kirjassa työt esitellään termillä *linear constructions*, mutta aikaisemmat vastaavat lyijykynäpiirustukset on luokiteltu nimikkeeseen "Structural Constellation" alle (Albers 2006).
- 178 Opettajana ja kirjoittajana Albers vastusti henkilökohtaista ilmaisua ja subjektiivisuutta, joka ilmeni hänen mukaansa maalauksissa muun muassa persoonallisena jälkenä. Albersin kannanoton voi ajatella vastavedoksi 1950–1960-lukujen informalistiselle ja ekspressiivisyyttä korostaneelle maalaukselle. Värimaalauksissaan hän oli kiinnostunut siitä, miten asiat ilmenevät ja mitä tarkoittaa värien vuorovaikutus: miten vaikkapa punaisen luonne paljastuu suhteessa muihin väreihin. (Albers 1985.)
- 179 Kandinskyn spiritualismi käy esimerkiksi *format*-taiteesta, ja Frank Stellan taide sekä hänen kuuluisa kommenttinsa "What you see is what you see" edustavat *form*-taiteeseen liittyvää asennetta (Raskin 2007, s. 39).
- 180 Pinnanalaisella viittaan sommitteluun teoksen näkyvän pinnan alla. Sommittelua, kuten pakopistettä, ei piirretä näkyviin, vaan sen olemus perustuu kuvallisten aiheiden välisille suhteille.

Maalarin valinta

- 181 Kyse oli nimenomaan maalareista, ja listallani olivat Edvard Munch (1863–1944), Pablo Picasso, Sol LeWitt (1928–2007), Eva Hesse, Imi Knoebel, Josef Albers, Sean Scully, Philip Guston, Juhana Blomstedt, Peter Halley ja Silja Rantanen.
- 182 Tuohon aikaan ajankohtaisilta vaikuttivat edellä mainitut tekstit maalauksen kuolemasta ja mediumien välisten rajojen hälvenemisestä, esimerkiksi Rosalind Kraussin ja Douglas Crimpin esseet.
- 183 Scully 2006.
- 184 Guston 2011, s. 112; Guston 2003, s. 74.
- 185 Kertamaalaus Gustonin tapauksessa tarkoittaa, että teos maalataan kerralla valmiiksi saman päivän – tai usein hänellä yön – aikana eikä esimerkiksi kerroksittain. Hänen tapansa muistuttaa siinä mielessä freskotekniikoista, että teoksen korjaaminen tai muuttaminen on työlästä: korjattava kohta pestään pois tai pohjustetaan kokonaan uudestaan.
- 186 Blomstedt kuvailee esseessään ”Irrallisia muistiinpanoja” (1961–1962) elävästi kokemuksiaan Os-lon Munch-kokoelmista, joiden äärellä hän oivalsi ”elämyksellisesti, kuinka taiteen ymmärtäminen ja läsnäolo ovat sama asia” (Blomstedt, 1995, s. 32; luennot Kuvataideakatemiassa 1993). Blomstedt piti itseään enemmän käsitetaiteilijana kuin konstruktivistina. Hän piti taulun käsitteestä ja sen traditiosta eikä yrittänyt omilla absoluuttisilla tai maalauksen omia keinoja purkavilla teoksillaan lopettaa maalausta. (Blomstedt 1993, s. 72.)
- 187 New Yorkin koulun taiteilijat eivät Gustonin mukaan ikinä olleet mikään yhtenäinen ryhmä, vaan siihen kuului hyvinkin erilaisia tekijöitä. Guston ja de Kooning edustivat maanläheisempää puolta ja esimerkiksi Newman ja Rothko taas spiritualistisempaa suuntaa. De Kooning oli yksi harvoista, joka alusta lähtien hyväksyi Gustonin ”uuden” tyylin. (Guston 2011, s. 291.)
- 188 Renessanssivaikutteiden lisäksi Gustonin töissä on ilmeisiä vaikutteita Picassolta ja Fernand Légeriltä (1881–1995) sekä pop-taiteesta ja underground-sarjakuvasta, kuten Robert Crumpin (s. 1943) töistä (Guston 2011, s. 213).
- 189 ”Then I started to have romantic fantasies about when, in evolution, the ape became a man, and he had this hand. And then the first line he drew, you know? I am very romantic about the whole thing. So, of course, I started having fantasies about how I would paint if I had never seen any painting. Doing it for the first time. The first line drawn. That paw. Somewhere in Egypt near the Nile. The Ur Valley or something. The first line.” (Guston 2011, s. 156.)
- 190 Guston 2011, s. 259–261.
- 191 Uutta figuratiivista maalausta kutsuttiin muun muassa uusekspressionismiksi. Suuntausta edustaa esimerkiksi Georg Baselitz. Uusekspressionismilla tarkoitetaan 1970-luvun lopulla syntyneitä suuntausta, joka ammensi tyyliinsä ekspressionismin perinteestä. Vaikka suuntaus edusti figuratiivisuutta, aiheet eivät tulleet niinkään reaalityodellisuudesta kuin unesta, alitajunnasta, myyteistä, historiasta tai seksuaalisuudesta. Italiassa suuntausta kutsuttiin transavantgardeksi, ja siihen liitettiin sellaisia taiteilijoita kuin Enzo Cucchi (s. 1949) ja Francesco Clemente (s. 1952).
- 192 ”The only thing I have is my radicalism against art. All that abstract shit – museums and art history aesthetics. What a lie – lie! The only true impulse is realism. Arty art screws you in the end, always be on guard against it!” (Guston 2011, s. 311.)
- 193 Kirjoituksissaan Guston ei suoraan mainitse Greenbergiä. Jälkeenpäin katsottuna Gustonin niin sanottu ”abstrakti vaihe” jäi lopulta melko lyhyeksi verrattuna kaikkeen muuhun mitä hän ehti tehdä sitä ennen tai varsinkin sen jälkeen.

- 194 Gustonin työskentely muistuttaa sellaista kuvan tekemisen tapaa, jossa tekijä kalastelee sommitelullaan itselleen tärkeitä figuratiivisia aiheita, joista ei välttämättä ole aluksi edes tietoinen. Maalaukseen haetaan jännitettä tai tasapainoa ikään kuin sommittelullisin perustein, ja samalla työhön keksitään lisää kerronnallisia aiheita. Gustonia ei varsinaisesti voi pitää värimaalarina. Samat pinkit ja harmaat sävyt toistuvat teoksesta toiseen, ja hän itsekin puhuu niihin liittyen enemmän piirtämisestä. Hän piirtää koko ajan uusia aiheita maalauksiinsa, ja maalauksellinen jälki on piirretyn poispyyhintää – poispyyhkimisestä on kyse myös värien sekoittamisessa suoraan maalauksen pinnalla.
- 195 Guston on tehnyt työhuonemaalausten ja omaelämäkerrallisten töiden lisäksi teoksia, jotka kommentoivat Yhdysvaltojen politiikkaa, muun muassa ison sarjan maalauksia Richard Nixonista.
- 196 Halley 2003, s. 270. Vastaavaa pop-taiteen ja minimalismin tai abstraktin ekspressionismin eri tyylien yhteen sulauttamista esiintyy monilla 2000-luvun alun taiteilijoilla, kuten jo mainituilla Arturo Herreralalla ja Sue Williamsilla.
- 197 Nämä paksut ”stukkopinnat” viittaavat motellien kattoihin, halpuihin sisustuksiin (Halley 1988, s. 23).
- 198 Halley tekstejä on koottu teoksiin *Collected Essays, 1980–1987* (1988) ja *Recent Essays, 1990–1996* (1997).
- 199 Halley 1997, s. 27.
- 200 Hän viittaa kirjoituksissaan usein Michael Foucault’n ideoihin, erityisesti *Tarkkailla ja rangaista* -teokseen (1975, suomeksi 1980), josta hänen ajatuksensa abstraktista kuvasta vallan ilmaisuna kumpuaa.
- 201 Halley 1997, s. 28. Halley käyttämää abstraktin määritelmää voidaan toki soveltaa yleisesti, ja se soveltuu yhtä hyvin esimerkiksi Gustonin sarjakuvamaalauksiin kuin tarkasti maalattuihin neliömaalauksiin. Oikeastaan Halley’n ”abstrakti” on käsitteenä lähellä sommittelun määrittelyä.
- 202 Halley on itse huomannut jälkikäteen, kuinka ensimmäiset kalteri-ikkunat muistuttavat lähes yksi yhteen hänen vanhan työhuoneensa ikkunaa, mitä hän ei siellä työskennellessään pannut merkille (Halley 2000, s. 105). Kimmo Sarje kuvailee Halley’n neliötä kartesiolaiseksi ideaksi, joka kuvastaa modernia arkkitehtuuria ja eksistentiaalista ahdistusta (Sarje 1987).
- 203 Kirjoittaessaan Halley’n vuoden 2006 Helsingin-näyttelystä Timo Valjakka nimittää Halley’n teoksia ”viruksiksi, jotka paljastavat pohjimmiltaan modernismin nostalgisen pohjavireen – sillä utopia ei voi koskaan suuntautua tulevaan vaan etsii aina kadotettua paratiisia” (Valjakka 2006). Halley’n itsensä mukaan geometrinen taide on virheellisesti yrittänyt vakuuttaa meille olevansa osa humanistista sivilisaation historiallista jatkumoa (Halley 1988, s. 129).
- 204 Geometrisen nonfiguratismin pääsuunnista merkittävimmät ovat konkretismi ja konstruktivisismi. Konkretismi ja Theo van Doesburgin konkreettisen taiteen manifesti taas ovat synteesi neoplas-tisismista ja venäläisestä konstruktivismista. Venäläinen avantgardismi puolestaan jakaantuu kah-teen lähes vastakkaiseen koulukuntaan (vaikka ne varsin samalta näyttävätkin), eli Kazimir Male-vitsin ”henkiseen tai symboliseen” suprematismiin ja Aleksandr Rodtšenkon ”yhteiskunnalliseen” konstruktivismiin. (Pasanen 2004, s. 93–107.)
- 205 Halley 1997, s. 32.
- 206 Halley 1988, s. 165.
- 207 Seuraava Barnett Newmanin oman työskentelynsä kuvaus vuodelta 1951 on hyvä esimerkki siitä, miten Newman ymmärtää maalauksensa: ”These paintings are not ‘abstractions’, nor do they depict some ‘pure’ idea. They are specific and separate embodiments of feeling, to be experienced, each picture for itself. They contain no depictive allusions. Full of restrained passion, their poignancy is revealed in each concentrated image.” (Newman 1990, s. 178.)
- 208 Halley 1988, s. 165.

209 Foster kritisoi 1980-luvun neo-geo-taidesuuntausta, johon Halley myös usein liitetään: maalaukset "näyttivät modernistiselta abstraktisilta mutta eivät olleet sitä vaan ironisoivat sen merkitykset". Hänen mukaansa modernismia siteeraavat tyylit epäonnistuivat yrityksessään luoda käsitteellinen, kriittinen suhde abstraktioon, koska ne eivät onnistuneet raamittamaan taidetta sosiaalisiin olosuhteisiinsa vaan imaisivat sen kaupallis-sosiaalisen kontekstinsa sisään. Tästä seurasi vanhemman käsitetaiteen, instituutiokriittisen taiteen ja feministisen kritiikin hyödykkeistäminen. (Iitiä 2008, s. 38; Foster 1996, s. 101–103).

210 Sven-Olov Wallenstein kirjoittaa maalauksen laajentuneesta kentästä kirjassaan *Den sista bilden*. Termin hän otti käyttöönsä Rosalind E. Kraussin esseestä "Kuvanveiston laajentunut kenttä" (1979). Krauss käsitteli kuvanveistossa 1960-luvulta lähtien tapahtunutta muutosta, jonka seurauksena perinteiset käsitteet eivät enää kyenneet määrittämään uusinta kuvanveistoa. Maalaustaiteen laajentuneen kentän käsitettä on yritetty käyttää vastaavalla tavalla. Nykyisin Wallenstein tosin pitää termin kierrättämistä kuvanveistosta maalaustaiteeseen ongelmallisena. *Den sista bilden* käsittelee modernin maalaustaiteen seitsemää kriisiä, joiden yhteydessä maalaus käsitteenä on jouduttu määrittelemään uudelleen. (Wallenstein 2002.)

211 Halley'n harjoittama toisto muistuttaakin esimerkiksi Daniel Burenin (s. 1938) raitamaalauksia, jotka aina samanlaisina muotoina siirtävät huomion maalauksista itse taideinstituutioon teosten ympärillä. Douglas Crimp käyttää Burenia esimerkkinä pohtiessaan maalaustaiteen loppua. (Crimp 1990, s. 103.)

212 Reynolds 2000, s. 270.

213 Habermas 2003, s. 56.

214 Scully 2006, s. 73.

215 Scully luokitellaan usein post-minimalistiksi. Minimalismi syntyi Yhdysvalloissa 1950-luvulla reaktionona spontaanisuutta ja emotionaalisuutta korostavalle abstraktille ekspressionismille. Muodon ja värin niukkuus sekä sarjallisuus olivat maalauksissa tyypillisiä minimalismin keinoja. Scullyn mukaan minimalismi oli suuntauksena formalismia mielenkiintoisempi, koska se auttoi purkamaan abstraktin ekspressionismin perintöä ja mahdollisti maalauksen uudelleenrakennuksen sen jälkeen. Scully viittaa tässä erityisesti Agnes Martiniin (1912–2004) ja Frank Stellaan. (Vuorikoski 2003, s. 15; Konttinen & Laajoki 2000, s. 272.)

216 Greenberg 1989.

217 Hegyi 2007, s. 19.

218 Vuorikoski 2003, s. 15.

219 Hegyi 2007, s. 16.

220 Kuspit 2003, s. 30.

221 Scullylle abstrakti ei kuitenkaan ole siinä mielessä vallankumouksellista, että sen myötä olisi keksitty jokin uusi medium tai newmanilaisittain "keksitty maalausta uudestaan". Morandi, jonka tuotannosta suurin osa on figuratiivisia asetelmamaalauksia, teki Scullyn mukaan esittävillä maalauksillaan saman kuin abstrakti taide. (Scully 2006, s. 9.)

222 Eleellä en viittaa nyt viivan näkyvään jälkeen tai käsialaan – toisin sanoen eleeseen ei tässä yhteydessä liity aikaisemmin kuvaamaani viivan kehollista kömpelyyttä, joka rajatessaan muotoa samalla tuo esille piirtäjän eroa kuvaamastaan kohteesta.

223 Kuspitin mukaan "abstrakti taide ei ole olemisen ilmaisullinen vertauskuva vaan asian ilmiäsinänsä. Taide on tie asiaan sinänsä [...] mutta abstrakti taide on itsessään asia sinänsä. Parhaimmillaan abstrakti taide on, kuten Scullyn maalauksissa, asia sinänsä ilmaisemassa läsnäoloaan." (Kuspit 2003, s. 36.)

224 Mt., s. 36.

225 Mt., s. 34.

226 Kuspit nostaa vertailukohdaksi Mondrianin ajatuksen "uudesta plastisuudesta". Uusi plastisuus ei voi ilmaista ankaraa älyllisyyttä, koska se syntyy "sielun välittämänä" ja "värittyä sielun ominaisuuksilla". "Universaali ajatus elävöitetään ja koetaan sielussa ja näin se muuttuu tunteen ilmaisuksi. [...] Uusi plastisuus ilmaisee kypsää, tietoista yhtenäisyyden tunnetta, josta tulee uudenlaisen tietoisuuden perusta." Kuspitin mukaan tämä on Scullylle Mondriania enemmän prosessi ja tässä on myös ero Mondrianin "geometriseen paratiisiin". (Mt., s. 31–32.)

227 Eva Hessen ajattelussa on yhtymäkohtia Scullyyn. Hesselle grid-rakenne oli eräs keskeinen sommittelun keino ja aihe. Hän liitti siihen feminiinisiä ja kehollisia elementtejä ja sai siten avattua modernismin (maskuliiniseen) perinteeseen uusia mahdollisuuksia. Tässä yhteydessä feminiinisellä tarkoitetaan rakenteita häiritsevää ja avaavaa muotoa sekä kehollisten mielikuvien käyttöä materiaalien valinnassa. (Butler 1999, s. 203.)

Lopuksi

228 Rowland Smith 2011, s. 28–29.

229 Ks. Milton 2011.

230 Rowland Smith 2011, s. 28–29.

231 De Stijl -ryhmän esittämät universaalisuuteen pyrkivät, kulttuurierot ylittävät opit on helppo kumota. Jokainen poikkeama tästä universaalisuudesta tulee esille ikään kuin jo virheen kaltaisena. Tämäntyyppistä modernismin uudelleen tulkintaa ja kommentointia esittelin jo Peter Halley'n ja feministisen taiteen, esimerkiksi Sue Williamsin töiden, yhteydessä. Tutkimuksessani en ole ollut kiinnostunut abstraktin modernismin muoto-oppien ajankohtaisuudesta tai universaalisuuden ongelmallisuudesta. Huomioni kohdistuu siihen, että esimerkiksi pusalainen muoto-oppi soveltuu työkaluna hedelmällisemmin modernismia edeltävän taiteen analyysiin kuin vaikkapa Pusan omaan taiteeseen. Yksinkertaistaen Pusan oma taide on ikään kuin seurausta vanhemman taiteen formaalisesta analyysistä.

232 Viittausta paratiisiin on piirtämisen yhteydessä käyttänyt myös Yves Klein (1928–1962). Vuonna 1954 Klein suunnitteli elokuvaa, jonka aiheena olisi ollut "Sota (viivan ja värin välillä)", *La guerre (de la ligne et de la couleur)*; käsikirjoituksessa väri samastuu paratiisiin, ja viiva puolestaan tunkeutuu värin paratiisiin ja rikkoo yhteenkuuluvuuden. (Albera 2006.)

233 Hakunila-maalaukset olivat minulle aluksi hyvinkin henkilökohtaisia. Ensimmäinen teos viittasi lapsuudestani juontuvaan, isäni meille lapsille toistuvasti huutamaan sanontaan "piirrä neliö", joka tarkoitti samaa kuin "tapellaanko". Aloin siis vihdoinkin piirtää näitä neliöitä ja signeerasin työt vielä mahdollisimman selkeästi omalla nimelläni ikään kuin olisin nyt valmis tappeluun. Maalaamalla antamani vastaus oli myös kommentti konkretismin perinteeseen, tappelua sen kanssa. Maalaukset olivat väärin maalattua konkretismia. Ne eivät viittaneet immateriaaliseen tai henkiseen. Maalauksissa oleva tila oli pikemminkin tunnistettavissa maisemaksi, josta voi erottaa raskaan kömpelöitä kappaleita.

234 Teos sai nimen, jonka olin antanut jo aikaisemmin maalausreliefilleni MUU Gallerian näyttelyssä. Yhteen liitetty -reliefissä olin koonnut yhdelle horisonttilinjalle kahdeksan epätäydellistä neljän suorakaitteen sommitelmaa. Teos ennakoi Hakunila-maalauksia, ja Forum Boxin näyttelyssä monenkin maalauksen nimi olisi voinut olla Yhteen liitetty. Reliefissä sidoin kahdeksan maalausta yhteen seinään piirtämälläni jalustalla tai tasolla. Hakunila-maalauksen veistosmainen alusta taas viittaa siihen, että teos jatkuu kehystensä ulkopuolella. Hakunila-maalauksen kappalemaiset hahmot olivat siten kuin isommasta kokonaisuudesta irti repäistyjä, osia kokonaisemmista sarjoista, jotka jatkuvat maalauksen reunojen ulkopuolella.

KIRJALLISET LÄHTEET

- Andre, Carl 2005. *Drawing From the Modern, Volume 2: 1945–1975*. New York: MoMa.
- Agamben, Giorgio 1999/1979. *The Man Without Content*. Käännös Georgia Albert. Stanford: Stanford University Press.
- Albers, Josef 1985. *Taito nähdä. Runoja, arvioita ja muita kirjoituksia*. Käännös Kimmo Pasanen ja Pentti Saaritsa. Helsinki: Vapaa Taidekoulu.
- Albers, Josef 1978. *Värien vuorovaikutus*. Käännös Maija Kärkkäinen ja Eero Laitinen. Helsinki: Vapaa Taidekoulu.
- Albers, Josef 2006/1972. *Formulation and Articulation*. London: Thames & Hudson.
- Alberti, Leon Battista 1998/1435. *Maalaustaiteesta*. Käännös Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Taide.
- Alyson, Susan 2005. "Drawing After Painting". Teoksessa Colta, Ives (toim.) *Vincent van Gogh. The Drawings*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Archev, Karen 2011. "Signature and Style". *Flash Art* 2/2011.
- Arnkil, Harald 2008. *Värit havaintojen maailmassa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Barthes, Roland 1989. "Cy Twombly eli non multa sed multum." Teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide.
- Barthes, Roland. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Käännös Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Baumgartner, Stig. *Lehdistötiedote, Metsää, puita ja muita aiheita*. MUU Galleria 13.2.–8.3.2009.
- Bell, Clive 1958/1914. *Art*. New York: Capricorn Books.
- Blomstedt, Juhana 1995. *Muodon arvo*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Blomstedt, Juhana 1993. *Luonnoksesta valmiiseen maalaukseen*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Bois, Yve-Alain 1990. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press.
- Bonnet, Anne-Marie (toim.) 2005. *Auguste Rodin. Images of Desire. Erotic Watercolours and Cut-Outs*. Verona: Schirmel/Mosel.
- Zegher, Catherine de 2010. "A Century Under the Sign of Line: Drawing and Its Extension (1910–2010)". Teoksessa Butler, Cornelia H. & Zegher, Catherine de (toim.) 2010 *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*. New York: MoMa.
- Butler, Cornelia H. 1999. "Ends and Means". Teoksessa Butler, Cornelia H. (toim.) 1999 *Afterimage: Drawing Through Process*. Cambridge: The MIT Press.
- Cennini, Cennino 2006. *Kirja maalaustaiteesta*. Käännös Sinikka Kallio. Helsinki: Taide. (Alkuteos *Il libro dell'arte* 1437.)

- Clarke, Michael 2010. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. Second Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Cragg, Tony 2011. *Figure out / Figure in*. Katalogi. Toimittaneet Grégoire Robinne & Marie-Clémentine Pierre. Paris: Musée du Louvre.
- Crimp, Douglas 1990. *Museon raunioilla*. Käännös Tauno Saarela. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide & Valokuvataiteen museo.
- Davidts, Wouter 2009. "From Painting to Sculpture and Back Again (And Again, and Again): On Imi Knoebel's Raum 19". *Afterall Autumn/Winter 2008*, 122–139.
- Denney, Nina 2007. "Dynamics, Eternity and Manifestos". Teoksessa Nilsson, John Peter & Ustvedt, Øystein & Yvenes, Marianne (toim.) *Olle Bærtling: A Modern Classic*. Stockholm: Moderna Museet.
- Derrida, Jacques 1993. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Käännös Pascale-Anne Brault ja Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press. (Alkuteos *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* 1990.)
- Derrida, Jacques 1989. "Totuus maalaustaiteessa". Teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide. (Alkuteksti "La vérité en peinture" 1978.)
- Foster, Hal 1996. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press.
- Foucault, Michel 1986. "What an Author Is?" *The Journal of Philosophy*, Vol. LXXXIII, No. 11, 1986. (Alkuteksti "Qu'est-ce qu'un auteur?" 1969.)
- Foucault, Michel 2000. *Tarkkailla ja rangaista*. Käännös Eevi Nivanka. Helsinki: Otava. (Alkuteos *Surveiller et punir* 1975.)
- Foucault, Michel 2005. *Tiedon arkeologia*. Käännös Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *L'archéologie du savoir* 1969.)
- Fried, Michael 2014. "Taide ja esineellisyys". *ISSUE*, helmikuu 2014. (Alkuteksti "Art and objecthood" 1967.)
- Gallagher, Ellen 2013. *AxME*. Katalogi. Toimittanut Chris Dercon. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Gayford, Martin 2011. *A Bigger Message. Conversations with David Hockney*. London: Thames & Hudson.
- Goethe, Johann Wolfgang von 2006. *Theory of Colours*. Käännös Charles Eastlake. New York: Dover. (Alkuteos *Zur Farbenlehre* 1810.)
- Jensen, Leo & Luijten, Hans & Bakker, Nienke 2009. *Vincent van Gogh. The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*. London: Thames & Hudson.
- Gormley, Antony 1995. *Antony Gormley*. Katalogi. Toimittaneet Ernst. H. Gombrich, John Hutchinson ja Lela B. Njatin. London: Phaidon Press.
- Greenberg, Clement 1989/1961. "Modernistinen maalaustaide". Teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide.
- Gross, Beatrice (toim.) 2012 *Sol LeWitt*. Paris: Editions du Centre Pompidou-Metz.

- Guston, Philip 2011. *Collected Writings, Lectures, and Conversations*. Toimittanut Clark Coolidge. Berkeley: University of California Press.
- Guston, Philip 2003. *Philip Guston Retrospective*. Katalogi. Toimittanut Pam Hatley. London: Thames & Hudson.
- Habermas, Jürgen 2003. "Moderni, josta tuli perinne". Teoksessa Riitta Valorinta (toim.) 2003 *Sean Scully*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Halley, Peter 1988. *Collected Essays 1980–1987*. Zurich: Bruno Bischofberger.
- Halley, Peter 1997. *Recent Essays 1990–1996*. New York: Edgewise.
- Halley, Peter 2003. "Peter Halley talks to Dan Cameron". *Artforum*, March 2003.
- Halley, Peter. Kirjassa (toimittanut Cory Reynolds) *Peter Halley, maintain speed*. D.A.P: New York, 2000
- Haus, Mary 2014. "Sign here!". *ARTnews* 7/2014.
- Hegyí, Lorand 2007. "The Possibility of Emotional Painting: Sean Scully's Hidden Narrative". Teoksessa Eccher, Danilo (toim.) 2007 *Sean Scully: A Retrospective*. London: Thames & Hudson.
- Heikkerö, Markus 2001. *Taiteilijan käsikirja*. Helsinki: Taide.
- Heikkilä, Martta & Johansson, Hanna (toim.) 2014. *Viivan filosofia*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Hockney, David 2006. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. London: Thames & Hudson.
- Honour, Hugh & Fleming, John 1994. *Maailman taiteen historia*. Helsinki: Otava.
- Iitiä, Inkamaija 2008. *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Johansson, Hanna 2014. "Sodanjulistus teatterilliselle taiteelle". *ISSUE*, helmikuu 2014.
- Jokitalo, Marja-Liisa 2008. "Maalauksen hämärä kirkkaus". *Synteesi* 3/2008.
- Judrin, Claudie 2006: *Rodin, Hell and Paradise: Sculptor's Drawings*. Paris: Musée Rodin.
- Kandinsky, Wassily 1979. *Point and Line to Plane*. New York: Dover. (Alkuteos *Punkt und Linie zu Fläche* 1926.)
- Kandinsky, Wassily 1988. *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Käännös Marjut Kumela. Jyväskylä: Taide. (Alkuteos *Über das Geistige in der Kunst* 1951.)
- Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Klee, Paul 1997. *Pedagoginen luonnoskirja; Modernista taiteesta*. Käännös Bjarne Lindroos ja Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide.
- Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa 2000. *Taiteen sanakirja*. Helsinki: Otava.
- Krauss, Rosalind E. 1981/1977. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press.

- Krauss, Rosalind E. 1989/1979. "Kuvanveiston laajentunut kenttä". Teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) 1989 *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide.
- Krauss, Rosalind E. 1993/1976. "Video: Narsismin estetiikka". Teoksessa Tarkka, Minna (toim.) 1993 *Video, taide, media. Antologia*. Helsinki: Taide
- Krauss, Rosalind E. 2012 "The LeWitt Matrix". Teoksessa Gross, Beatrice (toim.) 2012 *Sol LeWitt*. Paris: Editions du Centre Pompidou-Metz.
- Kuspit, Donald 2003. "Vivahde ja kiihkeys Sean Scullyn taiteessa. Humanismi abstraktion kaavussa". Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 2003 *Sean Scully*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Kuusamo, Altti 1994. "Esipuhe". Teoksessa Vasari, Giorgio 1994 *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloön*. Käännös Pia Mänttari. Helsinki: Taide.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lee, Pamela 1999. "Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art". Teoksessa Butler, Cornelia H. (toim.) 1999 *Afterimage: Drawing Through Process*. Cambridge: The MIT Press.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- Livingstone, Marco 2012. "The Road Less Travelled". Teoksessa Livingstone, Marco & Drabble, Margaret & Barringer, Tim & Salomon, Xavier & Comer, Stuart 2012 *David Hockney: A Bigger Picture*. London: Thames & Hudson.
- Marcoci, Roxana 2007. *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making*. New York: MoMA.
- Matthews, John 2003/1999. *The Art of Childhood and Adolescence: The Construction of Meaning*. London: Falmer Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 2012. *Filosofisia kirjoituksia*. Toimittaneet ja suomentaneet Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Meyer, Franz 1992. "Alberto Giacometti ja Barnett Newman". Teoksessa Alanko, Tiina & Heino, Taru & Valorinta, Riitta (toim.) 1992 *Alberto Giacometti*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Milton, John 2000. *Kadotettu paratiisi. Runoelma*. Suomentanut Yrjö Jylhä. Helsinki: WSOY. (Alkuteos *Paradise Lost. A Poem* 1667, suomeksi ensimmäinen painos 1933.)
- Müller-Westermann, Iris 2013. "There is no Religion Higher than Truth". Teoksessa Müller-Westermann, Iris (toim.) 2013 *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Newman, Barnett 1990. *Selected Writings and Interviews*. New York: Alfred A. Knopf.
- Oja, Onni 1978. *Piirtämisen taito*. Jyväskylä: Gummerus.
- Palermo, Blinky 2009. *To the People of New York City*. Toimittaneet Lynne Cooke, Karen Kelly ja Barbara Schröder. New York: Dia Art Foundation.
- Pasanen, Kimmo 2004. *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat*. Helsinki: Taide.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2006. *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like/Kuvataideakatemia.

- Platon 1979. *Teokset 3. Suomentaneet Marja Itkonen-Kaila, Pentti Saarikoski, Marianna Tyni ja A.M. Anttila.* Helsinki: Otava.
- Pusa, Unto 1979. *Plastillinen sommittelu.* Espoo: Otakustantamo.
- Pusa, Unto 1982. *Taiteesta.* Jyväskylä: Gummerus.
- Raskin, David 2007. "Where Bærtling is". Teoksessa Nilsson, John Peter & Ustvedt, Øystein & Yvenes, Marianne (toim.) *Olle Bærtling: A Modern Classic.* Stockholm: Moderna Museet.
- Read, Herbert 1965. *Modernin kuvanveistotaiteen historia.* Suomentaneet Raija Mattila ja Pekka Suhonen. Helsinki: Otava. (Alkuteos *A Concise History of Modern Sculpture* 1964.)
- Reinhardt, Ad 1995. *Taide taiteena. Valikoituja kirjoituksia.* Käännös Kimmo Pasanen. Helsinki: Vapaa Taidekoulu.
- Reynolds, Cory (toim.) 2000. *Peter Halley: Maintain Speed.* New York: D.A.P.
- Rihlma, Seppo 1978. *Rakentavaa sommittelua.* Tampere: Tammertekniikka.
- Ringbom, Sixten 1989. *Pinta ja syvyys.* Helsinki: Taide.
- Rowland Smith, Robert 2011. *Aamiaisella Sokrateen kanssa. Arkipäivän filosofiaa.* Käännös Veli-Pekka Ketola. Hämeenlinna: Karisto.
- Ruhrberg, Karl 2012. *Art of the 20th Century.* Köln: Taschen.
- Saari, Lars 2006. "Antelias maalaus". Teoksessa Kalhama, Pilvi (toim.) 2006 *Muotoutuva maalaus. Konteksteja ja kohtaamisia.* Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Salminen, Antero 2005. *Pääjalkainen.* Toimittanut Inkeri Koskinen. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Sandqvist, Tom 1991. "Maalaustaide, symbioosi ja kuolema. Ajatuksia Jackson Pollockista ja pragmatismista". Teoksessa Hautala, Jorma (toim.) 1991 *Taidehalli 1991.* Helsinki: Taidehalli.
- Sarje, Kimmo 1987. "Neogeo, Abstraktin taiteen uudet vaatteet". Helsingin sanomat 5.4.1987.
- Scully, Sean 2006. *Resistance and Persistence: Selected Writings.* London: Merrel.
- Seppä, Anita 2012. *Kuvien tulkinta.* Helsinki: Gaudeamus.
- Shiff, Richard 2007. "Force of Myself Looking". Teoksessa Garrels, Gary (toim.) 2007 *Plane Image: A Brice Marden Retrospective.* New York: MoMA.
- Siukonen, Jyrki 2011. *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan.* Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Stecker, Raimund 2005. "Valistuksen ajan monumentteja". Kirjassa (Toimittanut Riitta Valorinta) *Richard Deacon: The size of it.* Saara Hildenin taidemuseo, 2005
- Stüttgen, Johannes 2006. "Excerpts from a Conversation with Johannes Stüttgen in Düsseldorf on April 2, 1999". Teoksessa Martin, Dirk & Knoebel, Carmen (toim.) 2006 *Imi Knoebel.* Bielefeld: Kerber.
- Valjakka, Timo 2006. "Tienviittoja todellisuuteen". Taide 6/2006.
- Valjakka, Timo (toim.) 2007. *Juhana Blomstedt.* Katalogi. Helsinki: WSOY.
- Varnedoe, Kirk 2006. *Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock.* Princeton: Princeton University Press.

Verwoert, Jan 2008a. "Choosing to Choose". Parkett 84/2008.

Verwoert, Jan 2008b. "The Beauty of Latency". Teoksessa Phillips, Lisa (toim.) 2008 *Tomma Abts*. New York: Phaidon.

Vuorikoski, Timo 2001. "Kain Tapper, kokonainen mies". Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 2001 *Kain Tapper*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.

Vuorikoski, Timo 2003. "Sean Scully: A Feminine Macho". Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 2003 *Sean Scully*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.

Wallenstein, Sven-Olov 2002. *Den sista bilden. Det moderna måleriets kriser och förvandlingar*. Stockholm: Eriksson & Ronnefalk.

Winckelmann, Johann Joachim 1992. *Jalosta yksinkertaisuudesta. Kirjoituksia antiikin taiteesta ja arkkitehtuurista*. Suomentanut Vesa Oittinen. Helsinki: Kuvataideakatemia/VAPK-kustannus. (Alkuteos *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildbauer-Kunst* 1755.)

Zeki, Semir 1999. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

SÄHKÖISET LÄHTEET

Abts, Tomma. Saatavissa www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2006/tommaabts.htm (Viitattu 6.3.2009.)

Albera, François 2006. "Yves Klein au cinéma". *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 49/2006, s. 92–127. Saatavissa: <http://1895.revues.org/1202>. (Viitattu 1.6.2009.)

Gormley, Anthony. Saatavissa: <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/226> (Viitattu 12.9.2014).

Sommittelun perusteet. Aalto yliopisto (Taik avoin korkeakoulu). <http://www.uiah.fi/akk/kuvasom/> (Viitattu 4.5.2014.)

Wikipedia, grafologia, saatavissa: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Grafologia> (Viitattu 5.2.2014.)

Wikipedia, Hakunila, saatavissa: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Hakunila> (Viitattu 26.1.2015.)

MUUT LÄHTEET

Clouzot, Henri-Georges 1956. *Le mystère Picasso* (*Picasso mysteeri*). Elokuva. Ranska.

Ek, Ove. luento Kuvataideakatemiassa 14.3.2013.

Greenaway, Peter 1982. *The Draughtsman's Contract* (*Piirtäjän sopimus*). Elokuva. Iso-Britannia.

KIRJASSA MAINITUT TAIDETEOKSET, VALOKUVAT JA TEOSOIKEUDET ESIINTYMISJÄRJESTYKSESSÄ

Maalauksen muoto-oppia

- Pusa, Unto. *Abstrakti sommitelma* (1951). Maalaus. Oulun taidemuseo.
Géricault, Théodore. *Le Radeau de la Méduse* (Medusan lautta) (1819). Maalaus. Louvre, Pariisi.
Kaila, Jan. *Vastasyntyneet* (1998/2000). Valokuvia. Kiasma.
Clouzot, Henri-Georges. *Le mystère Picasso* (Picasso mysteeri) (1956). Elokuva. Ranska. Valokuva Edward Quinn : La garoupe n° 1 / tournage du Mystère Picasso.

Oudon kuva ja sen maalaaminen

- Blomstedt, Juhana. *Henkilö* (1976). Maalaus. Sara Hildénin taidemuseo. Valokuva Seppo Hilpo.
Blomstedt, Juhana. *Symposium* (1992). Maalaus. Yksityiskokoelma. Valokuva Stig Baumgartner.
Nauman, Bruce. *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967–1968). Video. The Stedelijk Museum, Amsterdam.
Nauman, Bruce. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967–1968). Video. MACBA Collection. MACBA Foundation.
McCarthy, Paul. *Face Painting – Floor, White, Line* (1972). Video. Courtesy Hauser & Wirth, Zürich Lontoo.
Barney, Matthew. *Drawing Restraint 1-6* (1988). Esitys.
Acconci, Vito. *Centers* (1971). Video. Collection Centre Georges Pompidou, Pariisi.
Knoebel, Imi. *Raum 19* (1968). Installaatio. Dia Art Collection, New York.
Mangold, Robert. *X Withing X (Red, Yellow, Orange)* (1981). Maalaus. Courtesy Lisson Gallery Lontoo.

Piirustuksia havainnosta

- Ateneum, oppilaat piirtävät veistoksia. Museovirasto, Helsinki. Valokuva Pietinen 1930.
Warhol, Andy. *Mao Tse-Tung* (1974). Silkkipaino. Valokuva kirjasta Andy Warhol Helsingin Taidehalli (1997). Katalogi Toimittaneet Sointu Fritze, Timo Valjakka, Camilla Granbacka.
Helsingin Taidehalli ja Image Match. The Andy Warhol Foundation for the visual arts /Kuvasto.
Holbein the Younger, Hans. *Sir Richard Southwell*, (1536), Piirustus. RL 12242, The Royal Collection ©2009 Her Majesty Queen Elizabeth II.

Piirustuksen jälki

- Van Gogh, Vincent. *Peasant of the Camargue* (1888). Piirustus. Harvard Art Museums / Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943.515. Valokuva: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College.
Hockney, David. *Mother I, Yorkshire Moors, August, 1985*. (1985) Valokuva kollaasi. Edition of 10 David Hockney.
Marden, Brice. *Teddy's Drawing* (1964–1965). Piirustus, yksityiskokoelma. Valokuva Courtesy Brice Marden
Marden, Brice. *Bear Print* (1997–98/2000). Maalaus. © Brice Marden/Artists Rights Society (ARS). New York. Valokuva Bill Jackson.
Cy Twombly. *Untitled VIII* (2005). Maalaus. Gagosian gallery. Valokuva Rob McKeever.

Piirustuksia veistoksista, veistoksia piirustuksista

- Moore, Henry. *Hill Arches*, (1973). Veistos. Skissernas Museum, Lund.
- Richter, Gerhard. *Onkel Rudi* (1965). Maalaus. Lidice Gallery, Lidice.
- Rodin, Auguste. *Couple feminine*. Piirustus. Musée Rodin, Pariisi. Valokuva kirjasta Claudie Judrin: Rodin, Hell and Paradise: Sculptor's Drawings (2006). Paris: Musée Rodin.
- Giacometti, Alberto. *Grande Femme* (1948). Veistos. Fondation Beyeler, Basel. Valokuva Robert Bayer.
- Newman, Barnett. *Onement I* (1948). New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2014. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
- Tapper, Kain. *Liike* (2000-2001). Veistos. Tampereen taidemuseo.
- Cragg, Tony. *Figure out / Figure in* (2011). Piirustus. Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Pariisi. Kuva kirjasta *Figure out / Figure in* (2011). Katalogi. Toimittaneet Grégoire Robinne & Marie-Clémentine Pierre. Paris: Musée du Louvre.
- Gormley, Antony. *Feeling Material XXX* (2007). Veistos.
- Deacon, Richard. *Like you know* (2002). Veistos. © the artist; Courtesy, Lisson Gallery, Lontoo. Image ref#: DEACo20007.
- Williams, Sue. *Flooby Fellowship #7* (2002). Piirustus.

Abstrakti muoto aiheena

- Abts, Tomma. *Heeso* (2005). Maalaus. Valokuva Marcus Leith / Courtesy greengrassi, Lontoo.
- Abts, Tomma. *Mehm* (2005). Maalaus. Valokuva Marcus Leith / Courtesy greengrassi, Lontoo.
- Blomstedt, Juhana. *Valaistu yhdistelmä* (1966). Maalaus. Amos Andersonin Taidemuseo.
- Albers, Josef. *Structural Constellation. Alpha*. Kaiverrus puulle (1954). Grafiikka. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Maalarin valinta

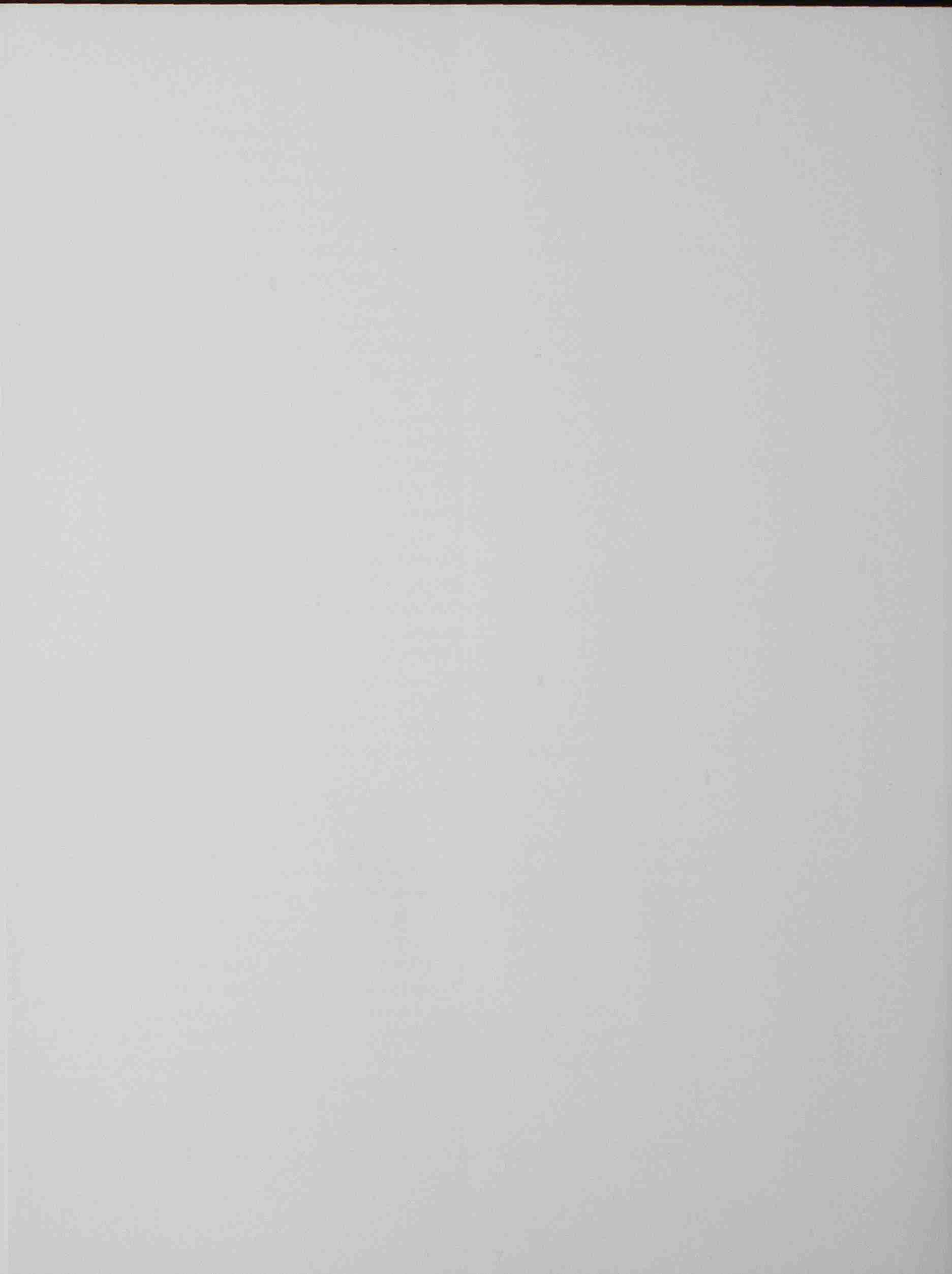
- Guston, Philip. *Paw* (1968). Maalaus. Kuva kirjasta Philip Guston Retrospective (2003). Katalogi. Toimittanut Pam Hatley. London: Thames & Hudson.
- Halley, Peter. *Revenge* (2013). Maalaus. Courtesy of Waddington Custot Galleries, Lontoo.
- Scully, Sean. *Wall of Light June* (2010). Maalaus. Yksityiskokoelma.

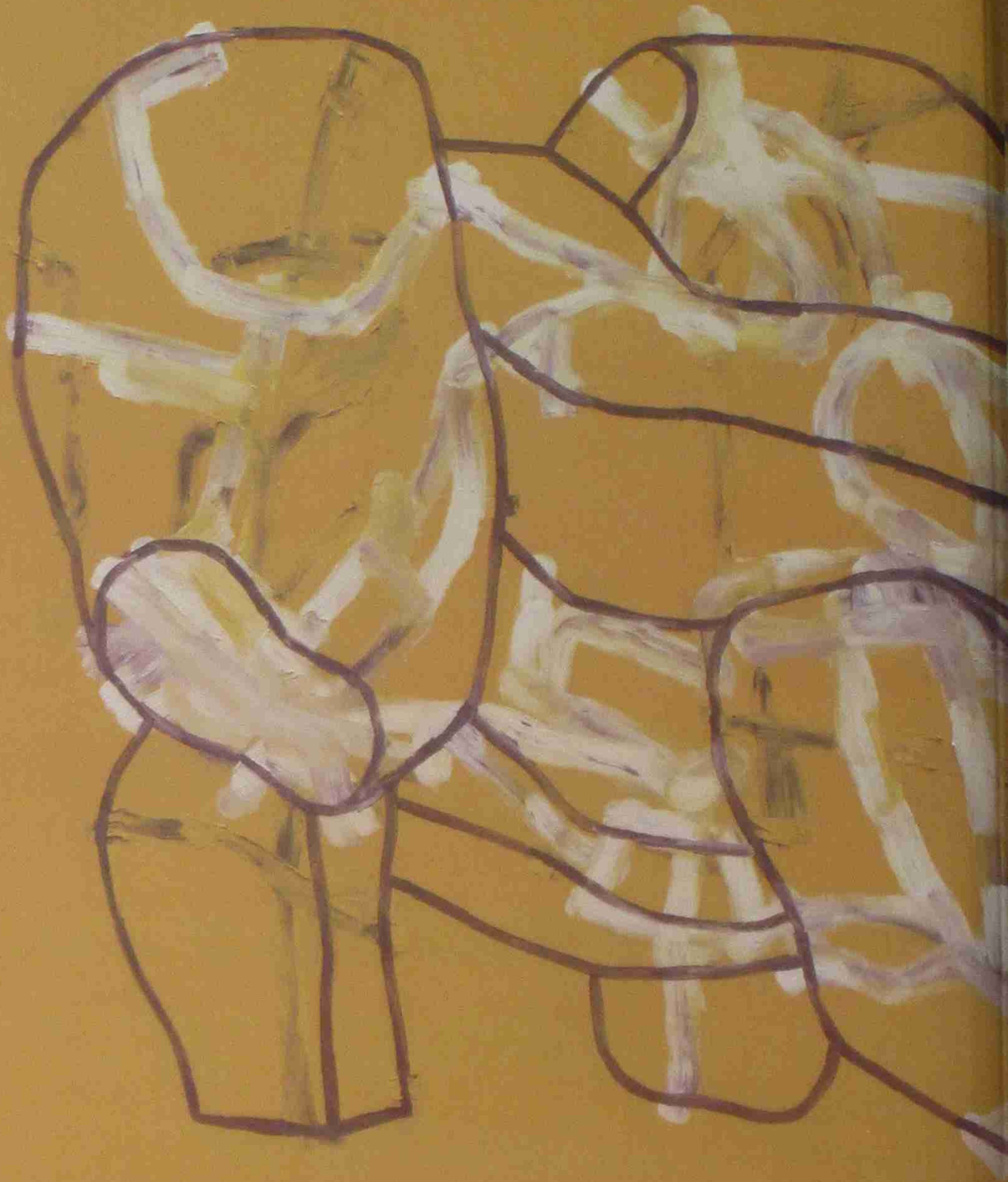
Teosluettelo: Stig Baumgartner

Valokuvat:

- Stig Baumgartner s.14-49, 68, 102-104, 108-111, 115, 138, 147, 150, 157, 165-168, 200.
- Jouko Vatanen s. 53, 54, 59-67, 174, 175, 185.
- Rauno Träskelin s. 94.
- Arto Liiti s.51, 57.
- Ari Karttunen s.170.
- s. 14. Yksityinen kokoelma, 2007, öljy kankaalle, 160 x 130 cm.
- s. 14. Verkko, 2010, öljy kankaalle, 91 x 61 cm.
- s. 15. Musta, 2010, öljy kankaalle, 80 x 90 cm. Amos Andersonin Taidemuseo.
- s. 22. Yksityinen kokoelma, 2007, piirustus sarjasta, lyijykynä paperille, 30 x 40 cm.
- s. 25. Yksityinen kokoelma, 2007, öljy kankaalle, 90 x 60 cm, Kiasma.
- s. 27. Yksityinen kokoelma, 2007, öljy kankaalle, 180 x 120 cm, Kiasma.
- s. 29. Yksityinen kokoelma, 2007, öljy kankaalle, 120 x 120 cm, Kiasma.

- s. 31. Yksityinen kokoelma, 2007, öljy kankaalle, 105 x 105 cm, yksityiskokoelma.
- s. 33. Yksityinen kokoelma, 2007, öljy kankaalle, 160 x 137 cm.
- s. 35. Yksityinen kokoelma, 2007, öljy kankaalle, 137 x 110 cm.
- s. 37. Tylppä, 2006, öljy kankaalle, 91 x 60 cm, yksityiskokoelma.
- s. 37. Pinkero, 2006, öljy kankaalle, 91 x 60 cm, yksityiskokoelma.
- s. 38. Aukkonen, Lihatiski, Tyhjäksi imetty, Imettäjäkukka, Kaari, 2006, 3min 24s. Kiasma.
- s. 39. Raskaat kädet, 2006, 4min 24 s.
- s. 42. Kaksi aikaa, 2005/2009, lyijykynä paperille, 7 piirustuksen sarja, kukin 38 x 42 cm.
- s. 44. Yhteen liitetty, 2008, öljyväri puulle, lyijykynäpiirustus seinällä, 32 x 350 cm.
- s. 48. Luola, 2006/2009, video, piirustuksia ja maalaus, DV-Pal, kesto 2 min 55 s.
- s. 49. Metsää, puita, 2009, video ja piirustuksia, video DV-Pal, kesto 3 min 21 s.
- s. 51. Hakunila, 2009, öljy kankaalle, 250 x 180 cm, Jenny ja Antti Wihurin säätiö.
- s. 53. Valo yössä, 2009, 270 x 210, öljy kankaalle, 270 x 210 cm, yksityiskokoelma.
- s. 55. Rotko, 2009, öljy kankaalle, 270 x 210 cm.
- s. 57. Lisbeth, 2008-2010, 250 x 210, öljy kankaalle, 270 x 210 cm, Jenny ja Antti Wihurin säätiö.
- s. 59. Häkan, 2010, öljy kankaalle ja lastulevyllä, 303 x 200 cm.
- s. 61. Poikki ja pinoon, 2010, 140 x 160, öljy kankaalle.
- s. 63. Pari, 2010, öljy kankaalle, 118 x 137 cm.
- s. 64. Verkko, 2010, öljy kankaalle, 120 x 90 cm.
- s. 65. Verkko, 2010, öljy kankaalle, 120 x 90 cm.
- s. 66. Kasvotusten, 2010, öljy kankaalle, koot: 50 x 80 cm, 40 x 40 cm, 40 x 40 cm, 50 x 40 cm.
- s. 68. Verkko, 2010, öljy kankaalle, 160 x 250 cm.
- s. 94. Valkoinen taulu, 2005, öljyväri ja hiili kankaalle, 228 x 347 cm, Jenny ja Antti Wihurin rahasto.
- s. 102. Tein itseni omaksi kuvaksi, 1997, video DV-Pal loop.
- s. 103. Kutsu minua nimellä, 1999, esitys, Kluuvin galleria.
- s. 104. Edessä keskellä, 1997, 183 x 61 cm, hiili MDF-levylle, Helsingin kaupungin taidemuseo.
- s. 108. Suljettu, 1999, installaatio: valokuva, piirustuksia paperille, öljypastelli kovalevyllä, valokuva 60 x 170 cm.
- s. 109. Suljettu, 1999, installaatio: valokuvia, seinämaalaus, öljypastelli paperille, Mäntän kuvataideviikot.
- s. 111. Sukulaissuhteita, 2006, öljyväri kankaalle, kolme osaa, koko yhteensä 180 x 270 cm.
- s. 138. Kappaleita, 2003, maalausinstallaatio: öljyväri kovalevyllä, lyijykynä paperille, puu, koko vaihteleva.
- s. 138. Suljettu, 2004, piirustus- ja maalausinstallaatio: öljyväri puulle, lyijykynä paperille, puu, koko vaihteleva, maalaus 220 x 360 cm.
- s. 147. Muovailtu, 2005, öljy ja hiili kankaalle, 50 x 60 cm, yksityiskokoelma.
- s. 150. Aamu, 2005, öljy kankaalle, 180 x 270 cm.
- s. 157. Heporinne, 2010, öljy kankaalle, 160 x 137 cm.
- s. 165. Aiheita, 2009, öljypastelli paperille, kukin piirustus 42 x 30 cm.
- s. 166. Thinking Yellow, 2009, video/digitaalinen piirustus, kesto 3 min 15 s.
- s. 170. Pelipalapeli, 290 x 1460 cm, 2014, öljy kovalevyllä, Espoonlahden koulu, EMMA.
- s. 174. Verkko, 2011, öljyväri kankaalle, 110 x 90 cm.
- s. 175. Kasvotusten, 2010, öljyväri kankaalle 40 x 40 cm.
- s. 185. Philip, 2011, öljyväri kankaalle, 240 x 200 cm.
- s. 200. Yhteen liitetty, 2009, 140 x 105, öljyväri kankaalle, Saastamoisen säätiö.





ISBN 978-952-7131-02-2



9 789527 131022

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO