





X TAIDEYLIOPISTO

Johanna Laakkonen

Taideyliopiston Kuvataideakatemia
Kuvataiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osa
9.4.2019



Kuvataiteen maisterin opinnäytteeni on kolmesta paneelista koostuva maalaus *Laskoksia / Folds*. Teos on toteutettu öljyväreillä kankaalle, ja sen koko on 2 x 3 metriä. Teos valmistui huhtikuussa 2018, ja se oli esillä Kuvan Kevät 2018 -ryhmänäyttelyssä Exhibition Laboratory -galleriassa 5.5–3.6.2018.

Opinnäytteeni ohjaajana toimi Hannele Kumpulainen sekä tarkastajina Tiina Heiska ja Harald Arnkil.

Halusta, illuusiosta ja viettelemyksestä

Maalasin kandityönäni sarjan havaintoon pohjaavia muotokuvia burleskitaiteilijoista. Lavastin kutakin esiintyjää varten työhuoneelleni oman buduaarimaisen maailman erilaisilla kankailla. Kankaat ja niillä luotu miljöö heijastelivat mallin esiintyjäpersoonaa. Malli poseerasi, usein pin-up -henkisesti, ja minä maalasin. Keskustelimme maalatessa usein burleskista ja siitä, mitä se merkitsi kullekin esiintyjälle. Nautin ihmisten maalaamisen haasteellisuudesta ja kohtaamisista työhuoneella. Huomasin kuitenkin, että huomioni siirtyi yhä enemmän taustakankaiden maalaamiseen. Kankaat pysyivät kiltisti paikoillaan. Ne eivät tarvinneet vessataukoja, eikä niiden kanssa tarvinnut sopia istuntoja. Kiiltävät kankaat ovat mielestäni visuaalisesti ihmeellisiä. Näennäisen yksinkertaisessa laskoksessakin pystyy näkemään loputtoman kirjon sävyjä ja valon heijastumia.

Maisterityössäni päätin nostaa kankaat pääosaan. Halusin täyttää valtavan pohjan hulppeilla satiineilla, sameteilla ja brokadeilla. Olen toiselta koulutukseltani vaatetusompeilija, ja kankaat ovat aina olleet lähellä sydäntäni. Löydän itseni usein penkomassa maanisesti Eurokankaan palalaarin silkkipaloja. Ostan pieniäkin tilkkuja, jotta voin vain ihailla niitä. Joskus palat päätyvät burleskiesiintymisasuihin, joskus jäävät kaappini täyttäviin kangaskokoelmiin.

Löysin burleskin aiheena luontevasti, sillä olen itsekin esiintyjä. Olen esiintynyt aktiivisesti vuodesta 2015 esiintyjänimellä Lorelai Blue. Välillä esiinnyn soolona, välillä duossa Blue n’ Bizarre ja toisinaan erilaisissa ryhmäkokoontumissa.

Ompelijataustasta on ollut paljon hyötyä, sillä voin tehdä itse monimutkaisiakin esiintymisasuja. Ja mikä parasta, esiintymisasut tarjoavat mitä mainioimman syyn ostaa kimaltavia paljetti- ja silkkikankaita varastoon. Ikinä ei tiedä, milloin sattuu tarvitsemaan jotain palalaarista löytynyttä satiinipalaa esiintymisasuun. Pulaa maalattavista kankaista siis tuskin pääsee muodostumaan. Usein kankaat ovat maalauksissani eräänlaisella välietapilla; tiedän esimerkiksi opinnäytetyössäni näkyvän sinisen satiinin päätyvän vielä mekoksi.

Kiiltävillä kankailla on universaalia viehätysvoimaa. Silkkiset kankaat vetoavat aisteihin, herättävät halun koskettaa. Niillä on myös viestitty auktoriteetista ja varallisuudesta sekä ilmaistu kantajansa vetovoimaisuutta. Niillä peitetään ja paljastetaan. Peittäminen ja paljastaminen on läsnä voimakkaasti myös burleskissa. Yllätyin kun huomasin, miten selkeästi kankaiden maalaaminen liittyy myös burleskiin. Haluan kertoa lopputyölläni monista samoista asioista kuin burleskiesityksillääni. Molemmissa läsnä on halu, viettelevyys ja illusion luominen. Siinä missä kandityöni viittasi enemmän muotokuvamaalauksen historiaan, maisterityöni viittaa burleskiin itseensä – siihen, mitä se merkitsee minulle esiintyjänä.

Oikealla: Maalauksilanne burleskitaiteilija Dixie Feathersin kanssa työhuoneellani kandityötä varten. Kuva: Maria Kimalle





Punaisen myllyn tanssijoita vuodelta 1953.

Illuusio burleskissa

Burleski on kabaree- ja vaudevilleperinteeseen nojaavaa, performanssitaiteen ja viihteen välissä keikkuvaa esitystaidetta. Burleskiesitykset yhdistelevät esim. performanssia, satiiria, komiikkaa, dragshowta ja stripteasea. Yhteistä esityksille on riisuminen. Lopuksi esiintyjällä saattaa olla jäljellä vain nännejä peittävät tasselit sekä alushousut. Burleskia voi tehdä sukupuoleen ja ikään katsomatta, ja usein nykyburleski, *neoburleski*, nähdäänkin erilaisia vartalotyyppejä ylistävänä feministisenä projektina.

Neoburleski leikittelee ajatuksella, millaista on elää sekä seksuaalisessa että seksuaalisoidussa kehossa.¹ ”Burleski on stripteasea, jossa paino on sanalla ”tease” (hämäys, kiusoittele). Tärkeää ei ole, että yleisö kiihottuisi, vaan huumori ja itseironia”², määrittelee burleskiartisti Cherry DeLicious (nykyiseltä esiintyjänimeltään Turrrbocherry). Kuitenkin seksuaalisuus on lajissa vahvasti läsnä, eivätkä alaikäiset pääse esityksiä katsomaan. Oman kokemukseni mukaan yleisön sukupuoli- ja ikäjakautuma on laaja. Tapahtumissa ihmiset pääsevät toteuttamaan itseään pukeutumalla näyttävästi esim. kimaltaviin paljetteihin ja höyhenkoristeisiin.

Termi ”burleski” juontaa juurensa ranskan kielen termistä *burlesque*, joka tarkoittaa hullunkurista. Aluksi *burlesque* oli kirjallisuuteen kuuluva termi, jolla viitattiin groteskiin jäljittelyyn ja parodiaan. Vasta 1900-luvun puolella, kun burleski tuli osaksi vaudevilleperinnettä, termi alettiin liittää riisuutumiseen. Vaikka burleski-sanan juuret ovat Euroopassa, voi ilmiötä pitää erityisesti amerikkalaisena. Music Hall -illoissa jäykkään ja säädeltyyn viktoriaaniseen elämään kyllästyneet ihmiset saivat alkoholitarjoilua, koomisia musiikkiesityksiä, sirkustemppuja ja kaksimielistä huumoria.³

Tästä Music Hall -perinteestä kumpusi Lydia Thompsonin British Blondes -ryhmä, joka valloitti New Yorkin 1868. British Blondes -ryhmän esityksissä yhdistyivät pahamaineisesti tanssi, laulu, minstrel-show, nokkela sanailu, poliittinen satiiri ja

ennen kaikkea niukka vaatetus. British Blondes kuohutti viktoriaanista yleisöä myös sukupuoliroolien kyseenalaistamisella. 1930-lukuun mennessä burleski oli siirtynyt yhä enemmän valtavirtaan amerikkalaisten burleskitähtien kuten Gypsy Rose Leen myötä.⁴ Maailmansotien välistä aikaa kutsutaan yleisesti burleskin kultakaudeksi. ”Tuolloin jokaisessa suurkaupungissa oli monia burleskipaikkoja, ja burleskitähdet tekivät kiertueita, esiintyivät täpötäysille saleille ja tienasivat huippupalkkioita”⁵, Michelle Baldwin kertoo kirjassaan *Burleskin Pahuu* (2004). 1960-luvulle tultaessa esiintyjä kuitenkin painostettiin yhä enemmän ja enemmän täyteen alastomuuteen, ja burleskiperinne hiipui hiljalleen nykyisten strippiklubien tieltä.⁶ Rohkeita varietee-esityksiä on nähty myös Suomessa Punainen Mylly -revyyteatterin esityksissä 1950-luvulla.⁷ Minulla oli ilo saada opinnäytteeseeni kuva Punaisen Myllyn tanssijoista vuodelta 1953 kuvataiteilija Petra Innasen kokoelmista. Mielestäni kuvasta välittyy hyvin, kuinka leikillistä ja vallatonta burleski (jota tuona aikana kutsuttiin nimellä ”nakubaletti”) on aina ollut.

Itselleni burleskiklubien hyväksyvä ja kimmeltävä ilmapiiri tarjoaa eräänlaisen eskapistisen pakotien arjesta. Jacki Wilsonin mukaan ei ole sattumaa, että burleskin uusi tuleminen ajoittuu nykyhetkeen: burleski on aina kukoistanut taloudellisen laman ja epävarmuuden aikana.⁸ Hän näkee suoran yhteyden maailmansotien välisen ajan ja WTC:n iskujen aiheuttaman epävarmuuden välillä. Sekä Baldwinin *Burleskin paluun* että Wilsonin *The Happy Stripper* -kirjan julkaisemisesta on toki jo yli kymmenen vuotta, ja sinä aikana burleskimaailma on muuttunut paljonkin: tällä hetkellä yksi keskeinen puheenaihe on mm. burleskiesitysten suhde kulttuuriseen omimiseen.⁹ Myös intersektionaalisuus¹⁰ ja inklusiivisuus ovat nousseet monille tärkeiksi arvoiksi.

Burleskin uusi tuleminen alkoi 1990-luvun lopussa. Keskeisessä asemassa olivat mm. burleskilegenda Dixie Evansin *Miss Exotic World* -burleskikilpailu, ”Burlesque Hall of Fame” -museo sekä burleskiesiintyjä Dita Von Teesen suosio.¹¹ Suomeen burleski rantautui uudestaan Petra Innasen (a.k.a Bettie Blackheart) ja Suvi Aarnion (a.k.a Kiki Hawaji) ansiosta, ja ensimmäiset Helsinki Burlesque -festivaalit järjestettiin vuonna 2008.¹² Viimeinen Helsinki Burlesque -festivaali järjestettiin 2017, mutta toiminta jatkuu monien muiden tapahtumien muodossa, ja yksistään



Ammennan paljon vaikutteita taiteen historiasta. Yhden esitykseni inspiraationa toimi John Singer Sargentin aikanaan pahennusta herättänyt maalaus *Madame X* (1884). Aikalaiset tulkitsivat mallin olalta pudonneen olkaimen paljastavan tämän moraalittoman luonteen. Skandaalin lannistama Sargent maalasi myöhemmin työhuoneellaan olkaimen takaisin siveelliselle paikalleen.

Vasemmalla alkuperäinen maalaus, oikealla tulkintani. Kuva: Jukka Jalkanen



Helsingissä tapahtumia järjestää jo useampi taho.

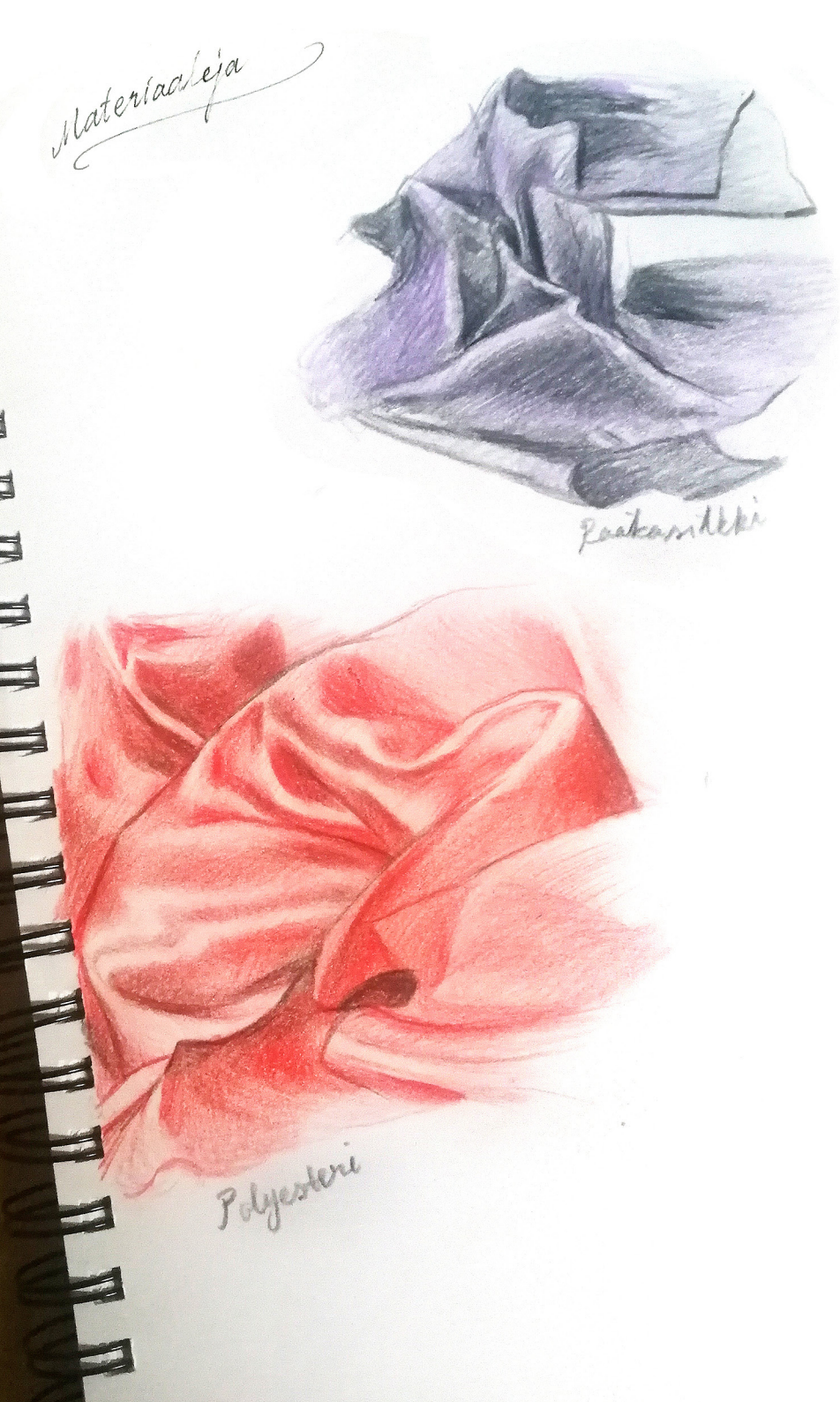
Burleskiesityksissä luodaan illuusioita. Illusion voi luoda vaikka siitä, että on kohtalokas *femme fatale*. Tai merenneito. Mielikuva luodaan myös eräänlaisesta saatavilla olevuudesta (*availability*). Kontakti yleisön kanssa on tärkeää burleskissa. Esiintyjä flirttailee yleisön kanssa, pyrkii aiheuttamaan katsojissa reaktion – oli se sitten nautintoa tai naurua. Kuitenkaan esiintyjä ei ole fyysisesti saatavilla. Burleskietiketissä innostumista ja kannustusta voi osoittaa äänekkäästi, mutta koskea ei saa. Minulle ajatus siitä, että joku saattaa fantasioida minusta esityksen jälkeen, ei ole ikinä ollut ongelma. En pidä ajatusta häiritsevänä vaan pikemminkin imartelevana.

Voin burleskiesityksilläni luoda illusion itsestäni – tai pikemminkin esiintyjä-persoonastani – jonain sellaisena, mitä en arkielämässä ole lainkaan. Näyttelijän tavoin asetun erilaisiin rooleihin, esimerkiksi sensuellina vamppina. Pohdin usein, mistä erilaisia rooleja ja tunnetiloja kanavoin. En ole saanut varsinaista näyttelijän koulutusta. Ammennanko siis jostain persoonallisuuden osasestani? Onko minussa piilevänä joitain ominaisuuksia, jotka astuvat esiin lavalla?

Vasemmalla: Yksityiskohta merenneitoasuni korsetin koristelusta. Leikittelen burleskiasuja tehdessäni väreillä, tekstuureilla ja tunnelmilla. Prosessi muistuttaa minua usein kuvan rakentamisesta maalauksen keinoin.

Oikealla: Merenneitoesitykseni Pirates Pleasures -tapahtumassa 4.1.2018.
Kuva: Jari B. Miettinen





Taustoja

Aloitin opintoni Kuvataideakatemiassa vuonna 2009. Opintojeni ensimmäisinä vuosina maalasini paljon ruoka-aiheisia kuvia. Minua kiinnosti erilaisten tekstuurien esittäminen, lihallisuus ja herkullisuuden ja vastenmielisyyden rajamailla keikkuminen. Vuonna 2012 jouduin kuitenkin pitämään opinnoistani taukoa vaikean elämäntilanteen takia. Sopivan kaavakkeen puuttuessa laadin opintotoimistolla käsinkirjoitetun dokumentin, jossa ilmoitin luopuvani opinto-oikeudestani. Paperin alareunaan lyötiin koulun leima. Lähtiessäni heitin lähes kaikki maalaukseni roskalavalle ja olin vakuuttunut, etten palaisi akatemialle enää. Välivuoden jälkeen löysin itseni Stadin Ammattiopistosta vaatetusompeijan opintojen parista. Palasin Kuvataideakatemiaan keväällä 2016 suoritettuaani vaatetusompeijan opinnot.

Syksy 2014, Stadin Ammattiopisto

Olin hakenut työpöydälleni joukon kangastilkkuja. Tarkoituksena oli harjoitella erilaisten kangastekstuurien esittämistä muotipiirustusta varten. Luonnosvihkoni oli jo entuudestaan täynnä kaikenlaisia piirustuksia: asusuunnitelmia tulevia burleskinumeroita varten, teknisiä piirustuksia vaateista ja muistiinpanoja koulutehtävistä.

Aloitin piirtämällä villatilkun. Tunsin olevani ruosteessa, vaikka havainnosta piirtäminen on ollut lempipuuhaani pienestä pitäen. Lapsuudessa tein piirtäen havaintoja ympäristöstäni, kodista sekä peilin kautta itsestäni. Siirryin kuvaamaan raakasilkkitilkkuja. Sen muoto alkoi jotenkin hahmottua, mutta materiaalin kuvaaminen ei tuntunut onnistuvan. Ehkä esteenä oli kärsimättömyys, mutta kiiltävän polyesteritilkkusen heijastuksien kuvaaminen kuitenkin sytytti mielessäni jotain. Löysin uudestaan piirtämisen nautinnon.

Drapeerausmaalauksen historiasta

Drapeeraus tarkoittaa kuvataiteen historiassa kankaiden esittämistä maalauksen, piirustuksen tai kuvanveiston keinoin. Maalauستاiteen historiassa kankaat ovat läsnä erityisen vahvasti. Ne valtaavat maalauksien pinta-alasta usein suuren osan. Kankailla, olivat ne sitten vaatteita tai laskostettuja draperioita, viestitetään, kuka on maalauksessa kuningatar ja kuka enkeli. Laskeutuvien ja hulmuavien kankaiden kuvaaminen on jo kauan ennen abstraktia taidetta antanut taiteilijoille mahdollisuuden kuvata ekspressiivisesti värejä, linjoja ja muotoja.¹³

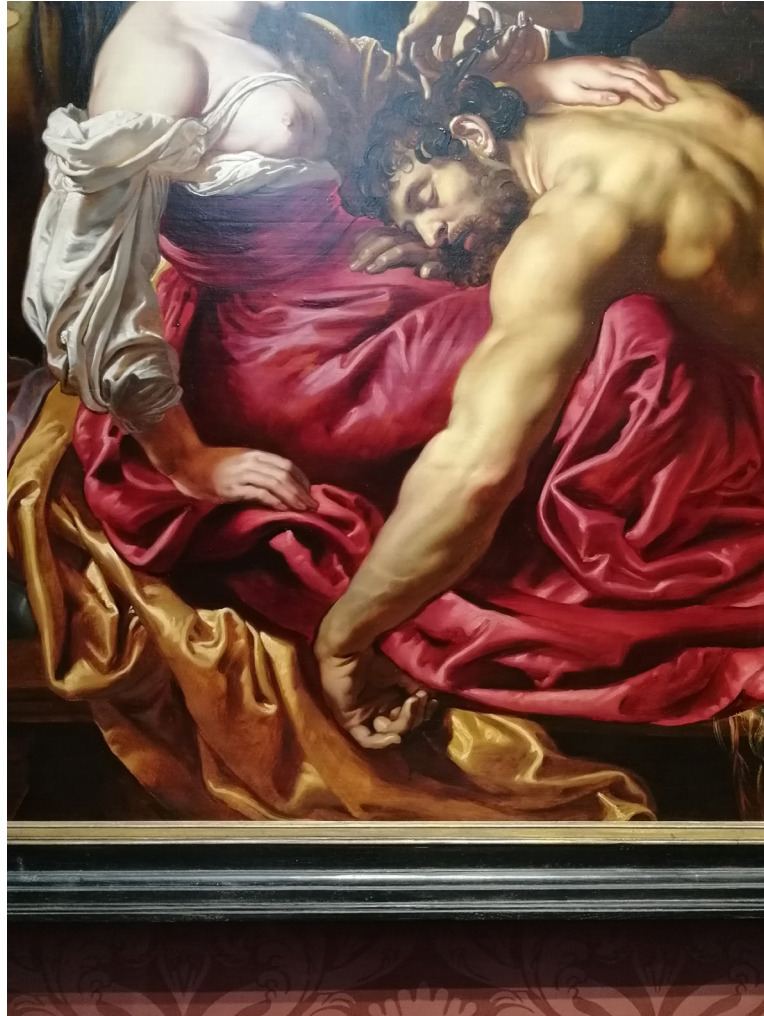
Kiinnitän itse huomiota kankaisiin kaikkialla. Sanotaan, että se on yksi ompelijoiden ammattitaidoista. Siksi syksyn 2017 opintomatalla Lontoossa hullaannuin National Galleryn kokoelmista. Muotokuvissa ja historiallisissa kuvaelmissa soljuivat kaikenlaiset brokadit, silkit ja sametit. Olisin voinut tuijottaa esimerkiksi Rubensin (1577–1640) maalausta *Simson ja Delila* (1609–1610) tuntikausia. Sain materiaalinkuvauksesta suorastaan kylmiä väreitä. Maalauksessa Delilan sylissä nukkuvan Simsonin paljasta yläruumista kehystävät Delilan hameen hehkuvan punaiset ja kultaiset laskokset. Dramaattinen valo viittaa italialaisen Caravaggion (1571–1610) maalauksiin. Otin lukemattomia yksityiskohtakuvia maalausten draperioista ja kankaista, ja selailin niitä vielä pitkään matkan jälkeen. Lopulta päätin maalata päättötyössäni kankaita.

Tuntuu, että jaan menneisyyden taiteilijoiden kanssa intohimon kankaisiin. Erityisesti Hyacinth Rigaudin (1659–1743) muotokuvassa Antoine Pärিসista

vuodelta 1724 sametti on nostettu suureen rooliin. Kuvassa Päris istuu kirjastossaan työpöydän vieressä puristaen toisella kädellään sylissään olevaa tummansinistä samettikangasta. Tummanpuhuva sametti toimii kontrastina Rigaudin kultaiselle puvulle ja virtaa koko kuva-alan lävitse ikään kuin kangas jatkuisi loputtomiin. Sametissa näkyy ommeltu sauma, ja sen reunat on kirjailtu kulturalangalla. Samettikankaalla viestitetään kuvassa Pärisin oppineisuudesta ja ylhäisyydestä.¹⁴

Kolmas maalaus, johon matkan aikana rakastuin, oli John Singer Sargentin (1856–1925) muotokuva *Ena and Betty, Daughters of Asher and Mrs Wertheimer* vuodelta 1901. Olin ihaillut Sargentin muotokuvia valokuvista jo pitkään, mutta Lontoossa pääsin näkemään niitä ensi kertaa luonnossa. Sargent on kuvannut Bettyn punaista samettipukua ja Enan kermanvalkoista damaskipukua taiturillisesti. Kaukaa katsottuna erityisesti damaskikangas on tarkka ja realistinen, mutta lähempää tarkastellessa siinä näkyvät varsin roisit siveltimenvedot. Tämä ilmiö toistui yllättävän monissa vanhoissa maalauksissa, joita tarkastelin museoissa. Läheltä tiirattuna siveltimenjälki saattoi olla yllättävän vapaata ja jopa sortkuista. Valokuvissa kirjan sivuilla on mahdotonta nähdä siveltimenjälkeä – tuota maalauستاiteen osa-alueetta, joka vetoaa minuun maalarina melkein enemmän kuin itse kuva-aihe.

Vaatteiden ja draperioiden kuvaaminen vaihtelee aikakausittain ja kunkin taiteilijan tyylin mukaan. Antiikin Kreikassa vaatteet olivat hyvin yksinkertaisia. Räätelöintiä ei vielä tunnettu; sakset eivät kajonneet kankaisiin, vaan niitä käytettiin miltei



Yllä: Opintomatkalla ottamani yksityiskohtakuva Rubensin maalauksesta *Simson ja Delila* (1609–1610)

Oikealla: Gaudenzio Ferrari: *Christ Rising from the Tomb* (1530–1546)

sellaisinaan vartalon ympäri kiedottuina ja neuloilla kiinnitettyinä. Vaatetus koostui kahdesta osasta: yksinkertaisesta aluskaavusta (*chiton*) ja sen ylle puettavasta viitasta (*himation*). Laskostuksen ja kankaiden tyyli vaihtelivat kantajansa sukupuolen, iän ja aseman mukaan.¹⁵ Taito kutoa kangasta kangaspuilla oli arvostettu. Mytologioiden mukaan Olympos-vuoren taidon jumalatar Athena oli taitava kutoja, joka kilpaili muiden jumalattarien kanssa kankaan kutomisessa. Kankaat olivat usein pehmeitä ja hyvin laskeutuvia.¹⁶ Kuitenkin vielä paremman laskeutuvuuden takaamiseksi vaatteiden kulmiin saatettiin ommella pienet lyijypainot.¹⁷

Maalaustaiteessa vaatteita kuvattiin usein sellaisina, kuin ne olivat. Laskoksilla ilmennettiin maalaus- ja veistotaiteessa liikettä, ja erityisesti kuvanveistossa vartaloa hyväilevät laskokset korostivat vaateen alla olevaa vartaloa.¹⁸

Keskiajalle tultaessa hylättiin antiikin realistinen tapa esittää kankaita. Uskonnollisessa taiteessa, erityisesti ikoneissa, kankaat koostuivat koristeellisista, rytmikkäistä viivoista tasaisilla värialueilla. Draperioiden kuvaamisesta tuli abstrahoivaa ja ritualistista. Draperioiden tavoite ei ollut kuvata todellista maailmaa vaan toimia uskonnollisen taiteen välineenä.¹⁹

Varhainen renessanssi toi taiteeseen draperioiden muodon ja struktuurin etsimisen. Syvyysvaikutelman luominen nousi taas tärkeäksi värien ollessa usein murrettuja. Noin vuonna 1300 italialainen taiteilija Giotto (1276–1337) alkoi maalata draperioita tavalla, joka viittasi siihen, miten kankaat oikeasti laskeutuvat. Giotton hahmojen vaatteet muistuttavat antiikin taiteen veistoksellisia laskoksia, vaikka aikalaisvaatetus olikin jo huomattavasti monimutkaisempaa kuin antiikin aikana.²⁰

Monet taiteilijat halusivatkin olla kuvaamatta aikansa muotia. Leonardo Da Vincin (1452–1519) mukaan aikalaisvaatteiden kuvaamista tulisi välttää, jotta tulevien sukupolvien ei tarvitsisi nauraa vanhoille muotioikuille. Vaatteiden tulisi viestiä arvokkuudesta ja kauneudesta vielä vuosikymmenien päästä. Klassinen drapeeraus viestitti taiteilijoille yksinkertaisuudesta ja eleganssista.²¹ Esimerkiksi Da Vincin maalauksessa *Marian ilmestyspäivä* 1470-luvulta Marian mekko on noin 100 vuotta muodista jäljessä.²²

Vasta 1300-luvun lopulla naisten mekkojen siluetit alkoivat korostaa vyötäröä, kaula-aukot madaltuivat paljastaen dekolteealuetta, helmat levenivät ja uudenlaisia hihoja ilmaantui vaatetukseen. Tätä ennen naisten vaatetuksessa ei ilmennyt juuri-kaan muutoksia miltei tuhanteen vuoteen. Naisten vaatteet koostuivat pitkälti aluspaidasta (*camicia*), jonka yllä käytettiin maahan ulottuvaa korkeakaula-aukkoista pitkähihaista kaapua (*cotte*) joko vyön kanssa tai ilman.²³

Renessanssista noin 1700-luvun loppuun draperiat eivät olleet enää pelkkä oppineisuutta ja statusta korostava kulissi, vaan ne nousivat itsenäiseksi kuvaelementiksi. Usein hulpeat draperiat liehuivat ilman painovoiman kahleita ihmishahmojen ympärillä viettelevänä, dynaamisena ja jopa häiritsevänä elementtinä.²⁴ Esimerkiksi Gaudenzio Ferrarin (1475–1546) maalauksessa *Christ Rising from the Tomb* (maalattu vuosina 1530–1546) Jeesuksen ympärillä leijailee kangasta ikään kuin sädekehänä. Vaikutelma on hivenen hämmäntävä; kangas on kietoutunut Jeesuksen ympärille melkein kuin haluaisi estää häntä liikkumasta.

Vaikka Ferrarin maalauksen draperioiden kömpelyydelle on helppo nykyään nauraa, oli liikkuvien draperioiden kuvaaminen ennen kameran keksimistä aivan oma lukunsa. Joskus taiteilijat asettivat mallin tai mallinuken draperioineen makamaan lattialle liehuvien kankaiden kuvaamiseksi. Tämä kuitenkin toimi lähinnä reliefejä varten. Kolmiulotteisempaa vaikutelmaa varten taiteilijat turvautuivat toisinaan – mielikuvituksensa lisäksi – pienoismalleihin. Mallista tehtiin pieni savi-veistos, joka verhoiltiin saveen kastetulla puuvillakankaalla. Kangasta sitten puhallettiin palkeilla, kunnes haluttu lopputulos saatiin aikaiseksi.²⁵ Woolliscroft Rhead toteaa vuonna 1904 ilmestyneessä teoksessaan *The Treatment of Drapery in Art*, ettei kamerasta ole suurta hyötyä taiteilijoille, koska kankaiden liike poikkeaa valokuvissa niin paljon siitä, miten kankaita on perinteisesti maalaustaiteen historiassa käsitelty.²⁶

Noin 1520-luvulta, manieristisen kauden²⁷ alusta, vaatetus loittoni yhä kauemmas antiikin ajan yksinkertaisista drapeerauksista. Ajan trendi korosti enenevässä määrin kankaan massaa ja struktuuria, ja kankaiden pintakäsittelyt monipuolistuivat. Rääpälit erikoistuivat hihojen leikkauksiin, ja kankaat koristeltiin kirjonnalla sekä



ompelemalla niihin jalokiviä ja helmiä. Suosiotaan kasvattavissa muotokuvissa näkyi myös ajan muotivaatetusta. Taiteilijoiden eduksi olikin kuvata näitä materiaaleja mahdollisimman tarkasti – jokainen helmi ja jalokivi maalattiin kantajansa vaatteeseen suurella tarkkuudella. Muotokuvien taustalla laskostuivat moninaiset draperiat ilman sen kummempaa syytä kuin voimakas aistillisuus ja visuaalisuus.²⁸

Renessanssin Venetsiassa syntyi myös toisenlainen kuva-aihe: semieroottiset puolivartalokuvat viettelevillä draperioilla. Maalausten nimet saattoivat viitata antiikin mytologioihin tai Raamatun kertomuksiin.²⁹ Näissä teoksissa kankaiden tehtävänä tuntuu olevan paljastetun olkapään tai rinnan hyväileminen ja sensuaalisuuden korostaminen.

Manierismin tavoin myös barokkitaiteessa korostuivat draperioiden teatraaliset ominaisuudet. Useat taiteilijat alkoivat palkata työhuoneilleen draperioihin erikoistuneita maalareita. Esimerkiksi Rubensin työhuoneella häärsi monta oppilasta ja assistenttia, jotka olivat erikoistuneet eri osa-alueisiin kuten kukkien, eläinten tai draperioiden maalaamiseen. Uransa huipulla Rubensin oma panos maalauksiin olikin rajallinen, sillä hän keskittyi lähinnä ihmishahmojen maalaamiseen, assistenttien työn valvomiseen ja teosten viimeistelemiseen. Yksi Rubensin tunnetuimmista oppilaista oli Anthony Van Dyck (1599–1640), joka oli tunnettu ilmiömäisestä kyvystään kuvata satiinin kiiltoa.³⁰ Minulle tieto assistenttien käyttämisestä oli yllätys. Jäin pohtimaan maalausten tekijää – ovatko maalaukset Rubensin vai eräänlaisen kollektiivin tuotoksia. *Simson and Delila* -maalauksen lumous säilyi silti.

Rokokookauden taiteilijat lähestyivät drapeerauksia ennemmin kevytmielisellä innolla kuin vakavalla kiihkolla. Kankaan laskoksista paljastuva alastonhahmo oli yhtä kiehtova aihe kuin ennenkin. Francois Boucherin (1703–1770) maalaus *Odaliski* vuodelta 1740 orientalsoi teemaa.³¹ Maalauksessa makoilee alaston nainen vatsallaan jalat levällään matalan divaanin päällä katsoen raukeasti kohti katsojaa. Kaikkialla hänen ympärillään on kankaita: vaaleaa kangasta kietoutuneena vyötärön ympärille, peittoja lainehtimassa divaanilta lattialle ja taustalla tummansinistä samettia laskeutumassa vesiputouksen lailla seinältä divaanille. Aistilliset

laskokset paljastavat mallin jalat ja takapuolen. Naisen varvas koskettaa punaista mattoa, jossa on kultainen reunus. Orientalismi näkyy mallin helmikoristellussa turbaanissa ja yöpöydällä olevassa suitsukeastiassa, mutta ennen kaikkea runsaasti kuvatuissa uhkeissa kangasmassoissa. Mallina muotokuvassa oli Boucherin vaimo, mikä herätti aikalaisissa kuohuntaa, sillä maalauksen nimessä esiintyvä sana ”odaliski” viittaa kurtisaaniin.³²

Eleganteissa muotokuvissa kangasta saattoi olla mallin sylissä – ei pelkästään vaateuksen muodossa vaan puhtaana speaktaakkelimaisena silmänilona. Drapeeraukset



Yllä: yksityiskohta Hyacinthe Rigaudin maalauksesta *Antoine Paris* (1724)

Oikealla: Francois Boucher: *Odaliski* (1740)



kuvattuina puhtaasti niiden itsensä vuoksi sekä figuurin yllä että taustalla olivat muodostuneet kiinteäksi osaksi eurooppalaisia muotokuvia 1700-luvulle tultaessa.³³

Eräänlaisena irtaantumisenä rokokoon yliampuvasta makeudesta ja koristeellisuudesta syntyi uusklassistinen liike 1700-luvun puolivälissä. Pompein ja Herculaneumin kaivauksissa paljastuneet maalaukset toimivat inspiraationa ajan taiteilijoille, ja antiikin taide nousi jälleen ihailun ja jälittelyn kohteeksi.³⁴ Myös saksalaisen taidehistorioitsijan J.J. Winckelmannin (1717–1768) ajatukset antiikin taiteen ylivertauudesta vaikuttivat uusklassismin syntyyn.³⁵ Naisten muotokuvissa alkoi näkyä ainoastaan muotokuvaa varten luotuja, antiikkiin viittaavia valkoisia korkeavyötäröisiä leninkejä, kun taas miehet poseerasivat useimmiten ajan muotivaatteissa. Toisin kuin antiikin ajan veistosten vartaloa hyväilevät vaatteet, uusklassismin ajan vaatteet eivät paljastaneet kantajansa vartalon yksityiskohtia. Suoremmat viittaukset antiikin veistotaiteen alusvaatteettomiin hahmoihin aiheuttivat skandaalin. Muotokuvissa ei juuri esiintynyt drapeerauksia muutoin kuin mallin vaatetuksessa.³⁶

Naisten vaatetukseen kuuluivat 1700-luvulla myös keskivartaloa muokkaavat kureliivit. 1800-luvulle tultaessa ne muotoutuivat korseteiksi, jotka puristivat vyötärön tiimalasin muotoon. Uusklassinen fantasia veistoksellisesta, hyveellisestä kreikkalaisesta neidosta oli mennyttä, ja sen tilalle tuli romantisoitu kuva naisesta eräänlaisena sylfidinä³⁷. Maalaustaiteessa pariskuntia kuvattaessa naiset runsaine satiinihelmoineen esitettiin valossa kylpevinä hehkuvina hahmoina, kun taas miehet jäivät useimmiten varjoihin.³⁸ Muotokuvat eivät enää vaatineet taustalleen draperioita, ja liehuvien drapeerausten kuvaaminen oli ajan maalareille tarpeen lähinnä fantasia- ja mytologia-aiheita kuvattaessa.³⁹ 1800-luvun aikana muotilehtien myötä drapeeraustutkielmista syntyi myös muotipiirustuksen ala.⁴⁰

1910-luvulla naisten vaatetuksen ihannesiluetti muuttui tiimalasista suoralinjaiseksi. Mekkojen tuli laskeutua suorana olalta helmaan, ja ihonvärisiin sukkiin verhotut sääret paljastuivat helman alta. Maalaustaiteessa draperioita ja vaatteita käsiteltiin kuin mitä tahansa muuta kuvaelementtiä – katsojaa muistutettiin siitä, että

maalaus koostuu väristä litteällä pinnalla. Taiteilijat hakivat inspiraatiota antiikin Kreikan maalaetuista vaaseista, Egyptin hautamaalauksista sekä japanilaisista 1700-luvun painokuvista.⁴¹

Kankaat olivat tärkeä elementti esimerkiksi Henri Matisen (1869–1954) taiteessa. Matisse vietti lapsuutensa Bohain-en-Vermendoisissa, kaupungissa, joka oli tuottanut kankaita keskiajalta lähtien. Kolkko teollisuuskaupunki ei inspiroinut Matissea, joka jälkeensä kutsui synnyinkaupunkiaan vankilaksi. Kaupungissa ei ollut yhtäkään taidemuseota tai edes muraalia, mutta värikkäät, yltäkyläiset silkit vangitsivat Matisen mielenkiinnon, ja hän alkoi myöhemmin keräillä kankaita. Pääsin Lontoon opintomatalla ihaillemaan yhtä Matisen kangasta luonnossa *Matisse in the Studio* -näyttelyssä Royal Academy of Artsissa. Punaissa seinävaatteissa oli kukan muotoisia aukileikkauksia järjestettyinä kaarevan ikkunan muotoon.

Maalauksessaan *Seville Still Life* vuosilta 1910–1911 Matisse kuvasi Espanjan hotelihuoneensa miljöötä erilaisine tekstiileineen.⁴² Kuvan etualalla on sohvapöytä, jota verhoaa värikäs kuvioitu pöytäliina. Pöydällä on ruukussa pelargoni. Sen takana on koristeellinen sohva, joka on verhoiltu emeraldinvihreällä kankaalla, jossa on punaista kuviointia. Sohvan vieressä on tuoli, jonka päälle on heitetty sinikuviollinen shaali. Lattialla pöydän ympärillä on pieniä kirjavalla kankaalla päällystettyjä raheja, ja sohvan vasemmalla puolella tuuli puhalttaa verhokankaan kuva-alaan. Kuvassa intensiiviset värialueet ja ornamenttiikka luovat koristeellista ja tunteikasta tunnelmaa.

Moderneilla taiteilijoilla oli käytössään rajaton repertuaari erilaisia keinoja kankaiden kuvaamiseksi. Kankaita kuvattiin värikkäinä, kontrastisina kenttinä, ja niillä luotiin psykologista jännitettä teoksiin.⁴³ Kankaiden kuvaamisessa illusionismi väistyi ekspressiivisemmän tyylin tieltä, mutta kuva-aiheena draperiat pitivät yhä pintansa.

Oikealla: yksityiskohta Hendrick Goltziusin maalauksesta *Jupiter and Antilope* (1612)



Laskos nykytaiteessa

Laskoksen teemaa käsitellään taiteessa yhä monipuolisesti. Moni taiteilija viittaa taidehistorian drapeerausmaalauksen perinteeseen vaikkapa installaation ja maalauksen keinoin. Esimerkiksi Jukka Rusanen (1980–) on käyttänyt teoksissaan laskostettuja kankaita ja draperioita. Rusasen poskipunanväriset rypistetyt kankaat viittaavat rokokoon draperioihin, esirippuihin sekä maalauskankaan merkityksiin.

Kangas on toiminut materiaalina myös Teemu Korpelalle (1980–). Korpelan installaatiossa kahdeksannessa Turun Biennaalissa näyttelytilan seinät valtasi massiivinen, rypistetty valkoinen kangas, johon oli maalattu sinisiä posliinimaalaukseen viittaavia kukkaornamenteja. Kankaan pinta oli kiiltävä, ja rypistetty muoto etäännytti teosta perinteisestä maalauksesta.⁴⁴

Marina Ciglarin (1963–) ja Tapio Tuomisen (1957–) yhteisnäyttelyssä ”Laskos, veck, fold” Galleria Huudossa vuonna 2015 taiteilijat pohtivat laskosta sekä kankaan laskoksen että filosofisen metaforan kautta. En päässyt näkemään näyttelyä, vaan tutustuin siihen Huuto -gallerian nettisivuilta löytämäni dokumentaation perusteella. Laskos metaforana viittaa Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) käsitteeseen ”lihan laskos”. ”Merleau-Pontyn mukaan näkevä ja näkyvä ovat samaa kudosta. Kyseessä on maailman ja ruumiin kietoutuminen yhteen. Tämä kudos muodostuu eroista, jolloin ruumiin liha muodostaa laskoksen maailman lihassa.” taiteilijat kertovat näyttelytekstissään.⁴⁵ Näyttely muodostui kahdesta erillisestä installaatiosta. Ciglarin teokset koostuivat gallerian seinille laskotetuista tekstiileistä ja tekstiili-installatioista, ja Tuomisen teoksissa tekstiilit kohtasivat niitä tulkitsevat piirroksiset. Näyttelyssä kiinnostavimmalta minulle näyttivät mallinukkien päälle laskostetut, osittain vaatteiden muotoon ommellut kankaat. Kuvat herättivät sisäisen ompelijani, joka haluaa tutkailla vaatteiden saumoja ja rakenteita. Ovatko teosten vaatteet puettavissa? Jos hihaan ei voi pujottaa kättä, onko kyseessä silloin enemmän lavaste tai luonnos kuin vaatekappale?

Laskoksen käsite on tuttu myös filosofi Gilles Deleuzin (1925 –1995) viimeiseksi jääneestä teoksesta *The Fold* (1992).⁴⁶ Pyörittelin teoksessa kuvailtua barokkitaloallegoriaa mielessäni silloin, kun maalsin lopputyötäni, mutta lopulta lainasin Deleuzeltä ainoastaan teoksen nimen. Allegoriassa kuvatun barokkihenkisen talon visuaalisuus jäi kuitenkin kiehtomaan minua ja mietin yhä, miltä se näyttäisi tilateoksena. Deleuze kuvailee kaksikerroksisen talon täynnä barokin kierteitä ja kaarteita. Ensimmäinen kerros on freskoilla, tapeteilla ja matoilla somistettu hällimainen tila, jossa on muutama ikkuna. Kierreportaat johdattavat toisen kerroksen ikkunattomaan, yksityiseen huoneeseen. Huone on koristeltu kankailla, jotka moninaisine laskoksineen ryöpyävät alas portaita ja ulos ikkunoista. Deleuze kuvaa taloa myös itse piirtämällään luonnoksella, jossa ikkunoista hulmuavat draperiat on hahmoteltu soljuvilla viivoilla.⁴⁷

Drapeerauksia lähestytään nykytaiteessa myös klassisemmasta suunnasta. Lontoossa työskentelevä zimbabwelainen maalari Craig Wylie (1973–) esittää kankaita teoksessaan *EW(hood)* (2013–14).⁴⁸ Maalauksessa on runsaiden harmaiden draperioiden ympäröimänä selin kääntynyt alaston ihminen. Mallin edessä on kankaalla peitetty suuri objekti, josta tämä pitää kiinni. Myös mallin pää on peitetty seinästä riippuvalla kankaalla. Puuvillakankaiden rypyt ja laskokset on kuvattu käsin kosketeltavalla tarkkuudella, ja maalausjälki pyrkii hyperrealismiin. Realistisempaa tulkintaa draperioista edustaa myös amerikkalainen David Ligare (1945–). Ligaren maalauksissa valkoiset kankaat ovat tempautuneet tuulen vietäviksi merellisissä maisemissa.

Kankaat, ja erityisesti kankaisiin verhotun ihmisen poissaolo, ovat läsnä amerikkalaisen kuvanveistäjän Karen LaMonten (1967–) teoksissa. LaMonten aavemaisissa veistoksissa esiintyy onttoja keraamisia kimonoja ja lasisia, vartaloa myötäileviä mekkoja. Tekijän mukaan veistokset käsittelevät fyysisyyden suhdetta eteerisyyteen ja eroottisuuteen.⁴⁹ Lamonte on työstänyt myös keraamisia drapeeraustutkielmia.



Näkymä Marina Ciglarin ja Tapio Tuomisen ”Laskos, veck, fold” -näyttelystä Huuto galleriasta.

Illuusio maalaamisessa

Maalauksissani haluan herättää illusion kankaista, erityisesti niiden materiaali-suudesta. Haluaisin, että työni katsojalle heräisi voimakas tunne materiaalin käsin kosketeltavuudesta, vaikka en esitäkään kangasta sellaisenaan. Tein syksyllä 2017 kokeiluja tuoda kangasta sellaisenaan osaksi maalauksiani ja esitin mm. kangasta maalauspohjalle liimattuna tekstuurikurssin näyttelyssä Kuvataideakatemian Tasku-galleriassa. Tämä ei kuitenkaan tuntunut omalta tavaltani työstää aihetta. Minua vaivasi olo, että teen kokeiluja lähinnä ulkoisesta paineesta, ja kankaiden yhdisteleminen maalausten kanssa alkoi tuntua teennäiseltä.

Haluankin pyrkiä työskentelyssäni enemmän illusionismiin. Illusionismi ja kankaiden maalaaminen tuo väkisinkin mieleen Plinius Vanhemman hieman hupaisan ja varmasti *täysin todenmukaisen* kertomuksen 400-luvulta ennen ajanlaskun alkua. Kertomuksessa Zeuksis ja Parrhasios kilpailevat keskenään maalaustensa illusorisuudesta. Zeuksis maalaa työhönsä hedelmiä, jotka houkuttelevat pikkulinnut toiveikkaina nokkimaan maalausta, mutta Parrhasios menee vielä pidemmälle – hänen maalauksensa aiheena ovat verhot, jotka ovat niin todenmukaiset, että Zeuksis yrittää siirtää ne syrjään.⁵⁰

Lopputyötä aloittaessani asetin työhuoneeni nurkkaan kaksi maalaustelinetä, joiden väliin viritin poikkipuun. Tälle poikkipuulle ripustin erilaisia kankaita. Yritin ensin ripustaa puulle niin paljon kankaita kuin sain siihen mahtumaan, mutta lopputulos oli kömpelö asetelma, jossa kankaat eivät saaneet ansaitsemaansa tilaa.

Tehtyäni kokeiluja jonkin aikaa päätin maalata kankaat yksi kerrallaan ja täyttää maalauspohjani kollaasinomaisesti, sen kummemmin etukäteen kokonaisuutta hahmottelematta.

Aloitin työni kaksiosaisena. Asetin vierekkäin kaksi 1 x 2 metrin kokoista kangaspohjaa. Olen aiemmin maalannut paljon sileälle MDF-levylle, ja pieneksi huvitukseksi huomasin aluksi vierastavani pohjakankaan tekstuuria. Tuntui, että maalauspohjan kankaan tekstuuri oli ikään kuin tiellä maalatessa. Kankaan tekstuuri kiinnostaa minua siis lähinnä illuusiona, ei maalauspohjan tekstuurina.

Ensimmäinen maalaamani kangas oli vaaleansininen polyesterisatiini. Heijastavuutensa takia se ei tarvinnut kattovalojen lisäksi mitään muuta valonlähdettä. Muistelin National Galleryssä kokemaani hurmosta, ja koetin palauttaa mieleeni kaiken, mitä olin kuullut ns. ”vanhojen mestareiden” tekniikoista materiaalinkuvaamisen ja kolmiulotteisuuden illusion suhteen. Eräs opettajani oli joskus sanonut, että tummien kohtien tuli olla ohuemmin maalattuja ja valokohtiin sai kerrostaa maalia paksummin. Olin ostanut käyttööni myös lyijyvalkoista öljyväriä kuvitellen sen olevan valonheijastuskyylytään täysin ylivertaista titaanioksidivalkoiseen verrattuna. Lyijyvalkoinen piti pyytää vaivihkaa pienestä maalaustarvikeliikkeestä tiskin alta. Pienen kuulustelun jälkeen minulle suostuttiin myymään tuubi tätä mystifioitua, myrkyllistä tavaraa. Vaaleansininen kangas tuntuikin hohtavan kuulaammin kuin silloin, kun maalasin saman kankaan käyttäen titaanioksidia.



Myöhemmin maalin myrkyllisyys alkoi huolestaa minua. Ajatus lyijymyrkytyksen mahdollisuudesta alkoi painaa enemmän kuin se, kuinka hohtavaa valkoinen pigmentti maalauksessani olisi. Vaihdoin viimeisessä paneelissa takaisin titaanivalkoiseen. Voi olla, että olin romantisoinut lyijyvalkoisen jollekin mystiselle tasolle, sillä en lopulta huomannut lainkaan eroa eri valkoisilla maalattujen kankaiden välillä.

Kankaiden maalaamisesta muodostui hyvin suoraviivainen prosessi – kun yksi kangas oli maalattu, poistin sen telineeltä ja siirryin seuraavaan. Paluuta edellisen kankaan korjailemiseen ja puunaamiseen ei ollut, kun mallikangas oli laskestettu laatikkoon muiden kankaiden joukkoon. Kaivelin kangaskokoelmastani seuraavan kankaan ja päätin samalla, mihin kohtaan maalauspohjaa sen asettaisin. Värisomittelun suhteen halusin välttää liian harmonista lopputulosta, mutta muuten asettelin kankaat maalauspohjalle melko intuitiivisesti.

Maalauspohja tuntui täyttyvän melko pitkälti vasemmalta oikealle. Työskentelyssäni minulle oli tärkeää rutiininomaisuus ja kurinalaisuus. Työskentelin kahtena tai kolmena päivänä viikossa työhuoneella lokakuun lopusta huhtikuun loppuun. Teinkin prosessista huomaamattani itselleni mieluisan juuri tällä tavalla. Sain keskittyä suuren kokonaisuuden työstämisen sijasta pienempään alueeseen kerrallaan. Keskittymiseni pysyy paremmin kasassa, kun kokoaan isommat kokonaisuudet pienissä erissä. Jokainen kangas oli ikään kuin oma välietappinsa. Kun kaksi maalaus-pohjaa alkoivat täyttymään ja näyttelyyn oli vielä useita kuukausia, päätin liittää kokonaisuuteen kolmannen pohjan.

Vasemmalla: kankaiden asettelukokeilu ennen maalausprosessin aloitusta.



Pieni kangastutkielma ennen varsinaisen maalauksen aloitusta.

Havaintomaalaus ja katsomisen tavat

Pohdiskelin maalatessani paljon katseen merkitystä havaintomaalaamisessa. Maalatessani katsoin kangasetelmaa hitaasti ja syventyvästi tarkastellen. Saatoin tuijottaa samaa notkelmaa kankaan laskoksessa niin kauan, että se tuntui muuntautuvan mielessäni eräänlaiseksi abstraktioksi. Kankaat sulautuivat väreiksi, erimuotoisiksi kentiksi, pinnoiksi ja muodoiksi. Keskittyessäni vaivuvin tilaan, jossa saatoin unohtaa ajan kulun ja jopa sen, mitä olin maalaamassa. Tämä muistutti minua tuijotusleikistä, jota leikin lapsena, kun kärsin unettomuudesta. Keskitin katseeni yhteen pisteeseen makuualkovin verhoissa, kunnes kaikki verhojen ympäriltä katosi hiljalleen harmauteen. Kun lopulta siirsin katseeni, oli verhojen kuosi ikään kuin palanut verkkokalvoilleni negatiiviversiona, ja se leijui näkökentässä hetken ennen kuin hiipui pois.

Maalauksen kohteen hidas katsominen tuntuu suorastaan vastalääkkeeltä sosiaalisen median luomalle katseelle. Puhelimesta Instagramia selatessaan katsoja ei keskity yhteen kuvaan muutamaa sekuntia kauempaa. Kuvia selataan endorfiinihakuisen nopeasti ja sen kummemmin paneutumatta. Harvoin näyttelyissäkään seisahdetaan yhden teoksen äärelle moneksi minuutiksi. Maalaaminen pakottaakin katsomaan kohdetta pitkään.

Havaintomaalaamisessa tallentuu myös erilainen ajanjakso kuin valokuvassa. Vaikka kohde olisi liikkumaton, sitä ympäröivä valo vaihtuu kuitenkin koko ajan. Yritin tehdä valaistuksesta mahdollisimman tasaisen, mutta huomasin silti, kuinka sälekaihtimien lävitse vuoti aamulla enemmän valoa kuin illalla, ja kankaiden valaistus tuntui elävän jotenkin omaa elämäänsä. Näin jälkikäteen mietin joskus, että tallentuiko maalaukseeni jollain tavalla myös vuodenaikojen vaihtuminen – työstinhän maalausta yhtäjaksoisesti puolen vuoden ajan.

Kamera tallentaa teknisten ominaisuuksiensa puitteissa ainoastaan sen sekunnin

sadasosan, jonka suljinaukko välähtää. Valokuvan pohjalta maalatessa sitä onkin kameran tallennuskyvyn armoilla.



Toisinaan testailin kankaiden sijoittelua ripustamalla ne suoraan maalaus pohjalle.

Digitaalisuuden, kollaasin ja dokumentoinnin merkitys

Havainnon lisäksi huomasin käyttäväni kännykkäkuvia osana prosessia. Työhuoneeni oli nimittäin niin pieni, etten päässyt katsomaan maalausta paria metriä kauempaa, mutta kun otin siitä kuvan ja katsoin sitä puhelimen näytöltä, sain työhön etäisyyttä. Dokumentoin prosessia todella intensiivisesti. Kuvasin sekä koko maalausta että sen yksityiskohtia ja myös kangaspuulle aseteltuja kankaita. Teoksen valmistuttua välivaihekuvia oli jo yli kolme ja puoli sataa.

Käytin kännykkäkuvia lopulta myös maalauksen värisomittelun apuna. Kun maalausohjat alkoivat täyttyä kankaista, tuli uuden kankaan värin ja sijainnin valitsemisesta hankalampaa. Testailin kankaita ensin ripustamalla niitä maalausohjan päälle, mutta tämä toimi vain yläreunaan sijoittuvien kankaiden kanssa. Silloin, kun minun piti sijoittaa kankaita keskelle maalausohjaa, saatoin ottaa avuksi jälleen kännykän ja hahmotella sen piirto-ominaisuudella suurin piirtein pohdiskelemani kankaan värisen alueen valokuvaan. Intuiitiivinen sommittelu vaihtuikin työn kuluessa järjestelmälliseen suunnitteluun.

Kangas kerrallaan maalaaminen toi teokseen kollaasimaisuuden lisäksi myös erityisen tilallisen vaikutelman. Kankaat näyttävät olevan samassa tilassa mutta eivät heijasta toistensa värejä. Ne vain näennäisesti koskettavat toisiaan kohdassa, jossa vaaleanlila ja vaaleanvihreä kangas kiertyvät toistensa ympärille. Halusin rikkoa tilallisuuden myös jättämällä joidenkin kankaiden reunat määrittelemättä. Kankaat ikään kuin häviävät siveltimenvedoiksi ja sulautuvat siten toisiinsa. Toisinaan yhden kankaan kuviointi jatkuu toisen ylle. Halusin, että ensisilmäyksellä kankaat muodostaisivat viettelevän, buduaarimaisen tilan, mutta lähempi tarkastelu rikkoisi illuusion tilasta.

Sain kuulla maalaukseni kollaasimaisuudesta mielenkiintoisia kommentteja. Yksi kommentoija totesi, että tällaista maalausta olisi tuskin tehty vielä parikymmentä

vuotta sitten, koska se viittaa niin vahvasti Photoshop-kollaaseihin ja digitaaliseen kuvaan. On totta, että olen maalaamisen ohella tehnyt kuvamuokkauksia Photoshopissa ja voi olla, että jotain tästä ajattelusta on jäänyt kytemään mieleni perukoille. Keskustelua on herättänyt myös teoksen koostuminen osista. Vaikka triptyykimäisyys olikin alun perin sattumaa – minulla vain sattui olemaan työhuoneella kaksi pohjaa, ja kolmannen liitin mukaan myöhemmin – näen sen valmiissa työssä merkityksellisenä. Samalla tavalla kuin kuva-ala rakentuu erillisistä kankaista, koostuu myös maalausohja osista. Teos olisi voinut jatkua pidemmällekin. Jos maalausaikaa olisi ollut enemmän, olisin luultavasti lisännyt vielä yhden paneelin tai pari. Ehkä teos olisi jatkunut jopa useammalle seinälle ja peittänyt koko huoneen. Tällöin työ olisi ollut suora viittaus Deleuzen barokkitaloallegoriaan ja sen mystiseen, kankaiden täyttämään tilaan.

Koin työn valmistuttua suurta ylpeyden tunnetta. Maalaus on tähän mennessä tekemistäni suurikokoisin, ja sen valmistumisaika oli pisin, jonka olen yksittäisen maalauksen parissa viettänyt. Maalausprosessin aikana olin kuitenkin saanut myös kriittisiä kommentteja esimerkiksi ohjaajaltani Hannele Kumpulaiselta. Tapaamisissamme katselimme usein maalauksen teknisiä yksityiskohtia: miten kunkin kankaan maalaaminen havainnosta toimi, mitä yksityiskohtaa voisi vielä hioa jne. Kumpulainen toisinaan rohkaisi hiomaan kankaita myös jälkikäteen, kun mallikangas oli jo poistettu telineeltään. Tämä ei kuitenkaan tuntunut mielekkäältä prosessin kannalta; halusin maalata ensisijaisesti havainnon pohjalta enkä ryhtyä laseeraamaan ja hiomaan kankaiden yksityiskohtia jälkikäteen. Tajusin, että tämä kertoo mentaliteetistani maalaamisen suhteen – muutosideat voi aina maalauksen loputtoman hiomisen sijasta kuljettaa seuraaviin teoksiin.

Exhibition Laboratory -galleriassa teokseni sijoitettiin irralliselle seinälle, joka oli galleriatilan ikkunan vieressä pääovea vastapäätä. Mietin aluksi, että maalaisin



teoksen takana olevan seinän vaalean harmaaksi viitaten museoiden tapaan käyttää teosten asennoinnissa värillisiä seiniä. Aikani pohdiskeltuani en kuitenkaan halunnut ottaa riskiä, ettei harmaa taustaväri toimitukseen haluamallani tavalla, ja idea alkoi muutenkin tuntua turhalta. Olin varsin tyytyväinen maalaukseni paikkaan näyttelytilassa: maalaus sai runsaasti luonnonvaloa ja tilaa ympärilleen. Se sai myös huomiota, sillä teos oli ensimmäinen, jonka näyttelyvieras tilassa kohtasi. Olin halunnut tuoda maalaukseni samaa ilottelevaa teatraalisuutta, yliampuvuutta ja spektiakkelimaisuutta kuin burleskiesityksiini, ja teoksen sijoittelu näyttelyssä tuki sitä.

Monet näyttelyvieraat kertoivat minulle, että työni herätti heissä halun koskettaa maalausta. Olin ilahtunut, sillä tämä oli juuri se tuntemus, jonka olin halunnut teoksellani välittää. Kuinka ihanalta tuntuu kääriytyä sileään satiiniaamutakkiin. Kuinka samettisella sohvalla istuessa ei voi vastustaa sen nukkapinnan silittämistä. Kuinka ylelliseltä iholla tuntuukaan vastapesty, pehmeä lakana.



Laskoksia / Folds

öljyväri kankaalle

2 x 3 metriä

2018

Viitteet

1 Wilson 2007, 17.

2 Aarnipuu 2010, 10.

3 Aarnipuu 2010, 11.

4 Wilson 2007, 18.

5 Baldwin 2004, 25

6 Baldwin 2004, 25.

7 Aarnipuu 2010, 12.

8 Wilson 2007, 19.

9 *Kulttuurinen omiminen* viittaa ongelmallisena nähtyyn vieraasta kulttuurista lainaamiseen. Burleskiesityksessä kyseenalaisena voikin nähdä esim. esiintyjän käyttämän alkuperäiskansan tai vähemmistön kansallispuvun tapauksessa, jossa esiintyjä ei itse edusta kyseistä kulttuuria. Lähde: https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen_lainaaminen (haettu 10.3.2019)

10 *Intersektionaalinen feminismi* on Kimberlé Crenshawin vuonna 1989 määrittämä termi feminismille, jossa huomioidaan sukupuolen lisäksi myös mm. etnisen taustan, vammaisuuden, seksuaalisuuden ja yhteiskuntaluokka-aseman merkitys syrjinnästä puhuttaessa. Intersektionaalisuuden käsitettä voi käyttää myös muissa yhteyksissä valtasuhteiden tiedostamisessa sorto- ja tasa-arvokysymyksissä. Burleskimaailmassa intersektionaalisuus on noussut esiin mm. pyrkimyksenä nostaa esiin esiintyjä mahdollisimman monipuolisesti vaikkapa etniseen taustaan ja kokoon katsomatta. Lähde: <https://sorsafoundation.fi/fi/mika-ihmeen-intersektionaalinen-feminismi/> (haettu 10.3.2019)

11 Baldwin 2004, 41.

12 Aarnipuu 2010, 14.

13 <http://www.christies.com/features/Drapery-and-the-secret-history-of-painting-7152-1.aspx> (haettu 10.3.2019)

14 Hollander 2002, 85.

15 Hollander 2002, 13.

16 http://melina-design.com/greece_en_3.html (haettu 10.3.2019)

17 Woolliscroft Rhead 1904, 48.

18 Hollander 2002, 13.

19 Hollander 2002, 14.

20 Hollander 2002, 15.

21 <http://jur.byu.edu/?p=7601> (haettu 10.3.2019)

22 Hollander 2002, 24.

23 Hollander 2002, 22.

24 <http://jur.byu.edu/?p=7601> (haettu 10.3.2019)

25 Woolliscroft Rhead 1904, 65.

26 Woolliscroft Rhead 1904, 68.

27 Manierismilla tarkoitetaan vuosina1520–1590 vallinnutta Italiasta lähtöisin olevaa tyyliisuuntausta, jolle tyypillistä oli mm. hahmojen kierteiset asennot, liioittelu, harmonian murtaminen sekä voimakkaat valot ja värit. Lähde: <https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/taidehistorian-aikajana/renessansi/manierismi> (Haettu 10.3.2019)

28 Hollander 2002, 48.

29 Hollander 2002, 58.

30 <http://www.rubenshuis.be/en/page/studio-0>(haettu 10.3.2019)

31 Hollander 2002, 76.

32 https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher (haettu 10.3.2019)

33 Hollander 2002, 81.

34 <https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/taidehistorian-aikajana/valistuksen-aika/uusklassismi/uusklassismin%20kuvataide> (haettu 10.3.2019)

35 Hollander 2002, 101.

36 Hollander 2002, 104.

37 Sylfidi (*sylph*), viittaa Paracelsuksen1700-luvulla luomaan myyttiseen keijumaiseen olentoon. Lähde: <http://mythology.net/mythical-creatures/sylph/> (haettu 10.3.2019)

38 Hollander 2002, 139.

39 Hollander 2002, 145.

40 <https://www.britannica.com/art/drapery-art> (haettu 10.3.2019)

41 Hollander 2002, 177.

42 <https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Seville-Still-Life.html> (haettu 10.3.2019)

43 Hollander 2002, 193.

44 <http://www.turkubiennaali.fi/en/artists/teemu-korpela.html> (haettu 10.3.2019)

45 <https://www.galleriahuuto.fi/marina-ciglar-tapio-tuominen-2/> (haettu 10.3.2019)

46 <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/the-fold> (haettu 10.3.2019)

47 <http://www.elimeyerhoff.com/books/Deleuze/Deleuze%20-%20The%20Fold.pdf> (haettu 10.3.2019)

48 <http://www.craigwylie.com/portfolio.html>(haettu 10.3.2019)

49 <http://www.karenlamonte.com/Contemporary-Sculptures-Prints/Dresses-Contemporary-Sculpture/> (haettu 10.3.2019)

50 <https://fi.wikipedia.org/wiki/Zeuksis> (haettu 10.3.2019)

Lähdeluettelo

Painetut lähteet

Aarnipuu, Tiia 2010. Suomalaiselle lukijalle. Esipuhe Michelle Baldwinin teoksessa *Burleskin paluu*. Helsinki: Like, 9–13.

Baldwin, Michelle 2010 (2004). *Burleskin paluu*. Suomentanut Tytti Heikkilä. Helsinki: Like.

Hollander, Anne 2002. *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*. Lontoo: National Gallery.

Wilson, Jacki 2008. *The Happy Stripper. Pleasures and Politics of the New Burlesque*. Lontoo: I.B Tauris.

Woolliscroft Rhead, G. 2015 (1904). *The Treatment of Drapery in Art*. Lontoo: Scholar’s Choice.

Internet-lähteet

Brady, Beau & Barton, Gary 2013. Exploring the Image of Drapery in Works of Art. http://jur.byu.edu/?p=7601 (haettu 10.3.2019).

Ciglar, Marina & Tuominen, Tapio 2015. Laskos. https://www.galleriahuuto.fi/marina-ciglar-tapio-tuominen-2/ (haettu 10.3.2019).

Deleuze, Gilles 2004 (1992). The Fold. http://www.elimeyerhoff.com/books/Deleuze/Deleuze%20-%20The%20Fold.pdf (haettu 10.3.2019).

Drapery 2019. Encyclopaedia Britannica. https://www.britannica.com/art/drapery-art (haettu 10.3.2019).

Francois Boucher 2019. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher (haettu 10.3.2019).

Geller 2017. Sylph. http://mythology.net/mythical-creatures/sylph/ (haettu 10.3.2019).

Graham-Dixon, Andrew 2016. Drapery and the secret history of painting. https://www.christies.com/features/Drapery-and-the-secret-history-of-painting-7152-1.aspx (haettu 10.3.2019).

Koskela, Minja 2018. Mikä ihmeen intersektionaalinen feminismi? https://sorsa-foundation.fi/fi/mika-ihmeen-intersektionaalinen-feminismi/ (haettu 10.3.2019).

Kulttuurinen lainaaminen 2019. Wikipedia. https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen_lainaaminen (haettu 10.3.2019).

Lamonte, Karen 2015. Dress Sculptures. http://www.karenlamonte.com/Contemporary-Sculptures-Prints/Dresses-Contemporary-Sculpture/ (Haettu 10.3.2019).

Manierismi 2010. Jyväskylän Yliopisto. https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/taide-historian-aikajana/renessansi/manierismi (haettu 10.3.2019).

Poghosyan, Melina 2015. Costume of Ancient Greece. http://melina-design.com/greece_en_3.html (haettu 10.3.2019).

Seville Still Life. State Hermitage Museum. https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Seville-Still-Life.html (haettu 10.3.2019).

Teemu Korpela 2018. http://www.turkubiennaali.fi/en/artists/teemu-korpela.html (haettu 10.3.2019).

The Fold 2011–2019. University of Minnesota Press. https://www.upress.umn.edu/book-division/books/the-fold (haettu 10.3.2019).

The Studio 2015. Ruben’s House. http://www.rubenshuis.be/en/page/studio-0 (haettu 10.3.2019).

Uusklassismin kuvataide 2010. Jyväskylän Yliopisto. https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/taidehistorian-aikajana/valistuksen-aika/uusklassismi/uusklassismin%20kuvataide (haettu 10.3.2019).

Wylie, Craig. Portfolio. http://www.craigwylie.com/portfolio.html (haettu 10.3.2019).

Zeuksis 2013. Wikipedia. https://fi.wikipedia.org/wiki/Zeuksis (haettu 10.3.2019).

Kuvaluettelo

s. 4–5: Johanna Laakkonen, *Laskoksia / Folds*, 2018, 2 x 3 m, öljyväri kankaalle. Valokuva Maria Kimalle, Exhibition Laboratory, 2018.

s. 7: Maria Kimalle, sarjasta *Työhuonekuvia*, 2016, digikuva, Helsinki.

s. 8: Kuvaaja ei tiedossa, *Punaisen myllyn tanssijoita*, 1953, skannaus lehtileikkeestä, Petra Innasen kokoelma.

s. 9: Johanna Laakkonen, *Madame X promootiokuva*, 2016, digitaalinen kuvakollaasi. Vasemmalla kuvassa: John Singer Sargent, *Madame X (Madame Pierre Gautreau)*, 1884, 2,4 m x 1,4 m, öljyväri kankaalle, Metropolitan Museum of Art. Lähde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_X_(Madame_Pierre_Gautreau),_John_Singer_Sargent,_1884_(unfree_frame_crop).jpg (haettu: 11.3.2019). Oikealla kuvassa: Jukka Jalkanen, *Lorelai Blue: Madame X*, 2016, digikuva.

s. 10: Johanna Laakkonen, *Merenneitokorsetin koristelua*, 2016, digikuva.

s. 11: Lorelai Blue, *Merenneito*, 2018, burleskiesitys. Kuva: Jari B. Miettinen, Pirates Pleasures Burleskiclubi, 2018.

s. 12: Johanna Laakkonen, *Materiaaleja*, 2014, piirustus.

s. 14: Paul Rubens, yksityiskohta maalauksesta *Simson ja Delila*, 1609–1610, öljyväri kankaalle, National Gallery. Valokuva Johanna Laakkonen, National Gallery, 2018.

s. 15: Gaudenzio Ferrari, *Christ Rising from the Tomb*, 1530–1546, 1,52 m x 0,84 m, öljyväri puulle, National Gallery. Lähde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaudenzio_Ferrari_-_Christ_rising_from_the_Tomb_-_Google_Art_Project.jpg (haettu: 11.3.2019).

s.16: Hyacinthe Rigaud, yksityiskohta maalauksesta *Antoine Paris*, 1724, öljyväri kankaalle, National Gallery. Valokuva Johanna Laakkonen, National Gallery 2018.

s. 17: Francois Boucher, *Odaliski*, 1740, 0,535 x 0,645 m, öljyväri kankaalle,

Louvre. Lähde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_015.jpg (haettu 11.3.2019).

s. 19: Hendrick Goltzius, yksityiskohta maalauksesta Jupiter and Antilope, 1612, öljyväri kankaalle, National Gallery. Valokuva Johanna Laakkonen, National Gallery 2018.

s. 21: Gallerianäkymä Marina Ciglarin ja Tapio Tuomisen näyttelystä Laskos, veck, fold Galleria Huudossa. Lähde: https://www.galleriahuuto.fi/marina-ciglar-tapio-tuominen-2/ (haettu 11.3.2019).

s. 23: Johanna Laakkonen, *työhuonekuva*, digikuva, 2018.

s. 24: Johanna Laakkonen, *työhuonekuva*, digikuva, 2018.

s. 25: Johanna Laakkonen, *työhuonekuva*, digikuva, 2018.

s. 27: Johanna Laakkonen, *työhuonekuvakollaasi*, digitaalinen kuvakollaasi, 2019.

s. 29: Johanna Laakkonen, Laskoksia / Folds, 2018, 2 x 3 m, öljyväri kankaalle. Valokuva Johanna Laakkonen, Helsinki, 2018.

Tiivistelmä

Kuvataiteen maisterin opinnäytteeni on kolmesta paneelistä koostuva maalaus *Laskoksia / Folds*. Teos on toteutettu öljyväreillä kankaalle, ja sen koko on 2 x 3 metriä. Teos valmistui huhtikuussa 2018, ja se oli esillä Kuvan Kevät 2018 -ryhmänäyttelyssä Exhibition Laboratory -galleriassa 5.5–3.6.2018. Maalauksen kuva-alan täyttävät kollaasinomaisesti erilaiset värikkäät kankaat: hulpeat silkit, kiiltävät polyesterit ja pehmeät sametit. Ne muodostavat ensisilmäyksellä todentuntuisen buduaarimaisen tilan, mutta illuusio tilallisuudesta hajoaa lähemmän tarkastelun myötä. Kankaat eivät kosketa toisiaan eivätkä heijasta toistensa värejä. Toisinaan niiden reunat häipyvät siveltimenvetoina ilmaan.

Opinnäytteeni kirjallinen osio koostuu kolmesta osasta. Ensimmäisessä avaan taustojani – sitä, kuinka aihepiiriin valintaan vaikutti aiemmin maalaamani muotokuvasarja burleskitaitelijoista mutta myös ompelijankoulutus (ja rakkaus kankaita kohtaan) sekä burleskitaitelijuus. Kerron burleskin historiasta ja pohdin, kuinka burleskiesityksilläni luon erilaisia illuusioita. Kandivaiheessa tekemäni muotokuvasarjan jälkeen halusin maisterityössä nostaa kankaat maalausten taustoilta päärooliin.

Toisessa osassa kirjoitan drapeerausmaalauksen traditiosta länsimaisen maalaustaiteen historiassa. Kankailla on kautta aikojen ilmaistu muotokuvissa kantajansa statusta ja haluttavuutta. Niiden maalaaminen on myös antanut taitelijoille mahdollisuuden kuvata ekspressiivisesti värejä, linjoja ja muotoja kauan

ennen abstraktin taiteen syntyä. Tarkastelen myös laskoksen teemaa nykytaiteen kentässä.

Kolmannessa osassa kerron omasta taiteellisesta työskentelystäni ja pohdin suhdettani havaintomaalaamiseen, katseen rooliin maalaamisessa, maalausprosessin dokumentointiin ja lopputyöni kollaasimaisuuteen. Otin työskennellessäni satoja työvaihekuvia kännykälläni. Käytin niitä mm. teoksen sommitteluun sekä etäisyyden luomiseen – pienessä työhuoneessani en pystynyt näkemään teosta kaukaa, mutta kun otin maalauksesta kuvan ja katselin sitä puhelimen näytöltä, sain työhön etäisyyttä.

Hain maalaukseni tunnelmaan samaa leikittelevää teatraalisuutta ja speaktaakkelimaisuutta kuin burleskiesityksiini. Maalausjäljessä tavoittelin illusionistisuutta: kankaiden pehmeiden, yllellisyyden ja käsin kosketeltavuuden tunteen luomista. Halusin välittää sen, kuinka ihanalta tuntuu kääriytyä sileään satiiniaamutakkiin. Kuinka samettisella sohvalla istuessa ei voi vastustaa sen nukkapinnan silittämistä. Kuinka yllelliseltä iholla tuntuukaan vastapesty, pehmeä lakana.



Kiitokset: Taideyliopiston kuvataideakatemia, lopputyöohjaajani Hannele Kumpulainen, kirjoituksen ohjaajani Elina Saloranta, Petra Innanen sekä perheeni ja läheiset (jotka olette kuulleet kankaista jo varmasti enemmän kuin kylliksi).



