

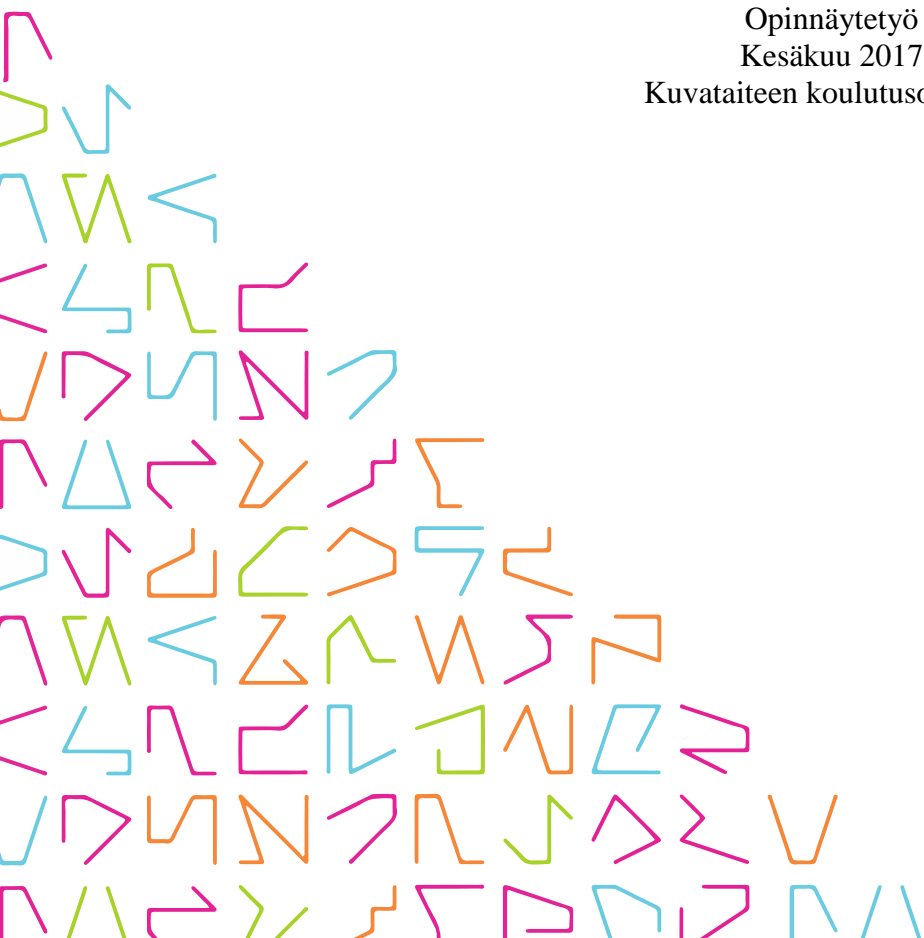


TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

# Maalauksen laajentuneet käytänteet

Emma Nurminen

Opinnäytetyö  
Kesäkuu 2017  
Kuvataiteen koulutusohjelma



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Kuvataiteen koulutusohjelma

NURMINEN EMMA:  
Maalauksen laajentuneet käytänteet

Opinnäytetyö, 37 sivua, joista liitteitä 2 sivua  
Kesäkuu 2017

---

Tutkielmassani tarkastelen maalaustaiteen laajentuneita käytänteitä, niiden muotoa ja materiaalisuutta nykypäivänä. Tutkin kuinka materiaali lokeroi maalaustaiteen ja miten se näyttäytyy nykypäivän taidekentällä. Korostan myös maalauksen prosessin tärkeyttä ja avaan maalauksen uuden muodon mahdollisuuksia keskittyen nimenomaan sen materiaalisuuteen.

Tutkielman alussa nostan esille maalaustaiteen historian murtokohtia ja myöhemmissä osioissa valotan niiden merkitystä nykypäivän maalaustaiteelle. Avaan maalauksen laajennetun kentän käsitettä, muotoa ja mahdollisuuksia. Nojaan tekstissä Gustavo Faresin esittämiin keinoihin maalauksen paikantamiseksi ja havainnollistan näitä keinoja keskittyen Tarja Pitkänen-Walterin ja Katharina Grossen teoksiin. Tutkivan osion jälkeen käsittelem oman taiteellisen työskentelyni prosessia ja pohdin opinnäytetyöni asemaa laajennetulla taiteen kentällä nojaten tutkivassa osiossa nostamiini metodeihin.

---

Asiasanat: maalaus, prosessi, maalausinstallaatio, materiaali, painting in the expanded field

## ABSTRACT

Tampereen Ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Fine Art

NURMINEN EMMA:  
The expanded means of painting

Bachelor's thesis 37 pages, appendices 2 pages  
June 2017

---

In my thesis I'm opening up the form and materiality of present day's painting. I'm examining how the material labels painting and how it shows in the present art field. I stress the importance of the process of making a painting and opening the possibilities the "new form" offers focusing on its materiality.

At the beginning of the thesis I bring up some ground breaking moments from painting's history. In the later parts I clarify their significance to today's painting. I open the form and possibilities that lay within the concept of painting in the expanded field. In the text I focus on the ways Gustavo Fares presents painting to be able to find. I demonstrate these ways by focusing on the art works of Tarja Pitkänen-Walter and Katharina Grosse. After the examining part I discuss my own artistic process and ponder the status of my final work in the expanded field by returning to the methods that have earlier been raised up in the text.

---

Key words: painting, process, painting installation, material, painting in the expanded field

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	Matka maalarin vapautumisesta maalauksen vapautumiseen .....	6
2.1	Taidemaalarin synty.....	6
2.2	Impressionismi: todellisuuden illuusio .....	6
2.3	Kubismi: muodon rikkominen .....	8
2.4	Abstrakti ekspressionismi: Jackson Pollock .....	9
3	Maalaus nykypäivänä .....	11
3.1	Laajentuneet käytänteet .....	11
3.2	Maalauksen uusi muoto .....	11
3.2.1	Maalauksen määritelmä .....	12
3.3	Uuden muodon mahdollisuudet: Gustavo Fares .....	12
3.3.1	Ainutkertaisuus/toistettavuus .....	13
3.3.2	Affiini tila.....	14
3.3.3	Historian merkitys.....	14
4	Materiaali määrittävänä tekijänä .....	15
4.1	Installaatio: tilallinen maalaus .....	15
4.2	Kolmiulotteinen taiteellinen työskentely .....	15
5	Maalaustaiteen laajentajat .....	17
5.1	Maalauksen performatiivisuudesta .....	17
5.2	Tarja Pitkänen-Walter: maalaus moniaistisena tapahtumana .....	17
5.3	Katharina Grosse: maalaus valtaa alaa .....	19
5.4	Prosessin tärkeys.....	22
5.5	Fares: ainutkertaisuus/toistettavuus, affiini tila ja historia Pitkäsen ja Grossen teoksissa.....	22
6	In An Order of Appearance .....	24
6.1	Lopputyöteos .....	24
6.2	Idean synty.....	24
6.3	Lähtökohdat .....	25
6.3.1	Langan merkitys teokselle.....	25
6.4	Prosessin avaaminen .....	27
6.5	Lopputuloksesta .....	28
7	Johtopäätökset ja pohdinta .....	30
	LÄHTEET.....	31
	LIITTEET .....	33
	Liite 1. Artist Statement .....	33
	Liite 2. Teoskuvaus .....	34

## 1 JOHDANTO

Tutkielmassani avaan maalaustaiteen laajentuneita käytänteitä, niiden muotoa ja materiaalisuutta nykypäivänä. Tutkielman tarkoituksena on tarjota näkökulmia maalauksen näkemiseen, kokemiseen ja paikantamiseen materiaalisuutensa kautta. Tutkin kuinka materiaali lokeroi maalaustaiteen ja onko se nykypäivän taiteenkentällä kuinka tarpeellista. Korostan myös maalauksen prosessin tärkeyttä ja avaan maalauksen uuden muodon mahdollisuuksia keskittyen nimenomaan sen materiaalisuuteen.

Tutkielman alussa nostan esille maalaustaiteen historian murtokohtia sekä avaan niiden merkitystä nykypäivän maalaustaiteelle. Tarjoan työkaluja maalauksen paikantamiseen laajennetulla kentällä keskittyen Gustavo Faresin tarjoamiin metodeihin maalauksen paikantamisesta. Havainnollistan Faresin ehdotuksia tutkimalla Tarja Pitkänen-Walterin sekä Katharina Grossen teoksia. Tutkivan osion jälkeen avaan omaa taiteellisen työskentelyni prosessia, sekä pohdin laajennetun kentän mahdollista edelleen laajenemista.

Viitataan tekstissä englannin kielen termiin ”painting in the expanded field”, jonka olen kääntänyt suomeksi maalaustaiteen laajentuneiksi käytänteiksi. Toisinaan käytän termistä suurempaa käännöstä viitatessani maalaukseen laajennettuna kenttänä. Termillä ei ole suomenkielessä vakiintunutta käännöstä.

Tutkielmani tavoitteena on tarkastella maalauksen käsitettä laajenevana, muille osa-alueille kurkottavana kenttänä, jonka materiaalisuus on alati vaihtuva.

## 2 Matka maalarin vapautumisesta maalauksen vapautumiseen

### 2.1 Taidemaalarin synty

Prosessi maalauksen ja maalarin vapautumiseen on ollut pitkä ja jatkuu kummankin osapuolen osalta edelleen. Ymmärtääksemme paremmin maalausta nykypäivänä on meidän ymmärrettävä ensin sen matka tähän päivään.

Vielä 1300-luvulla, ennen renessanssia, maalaus miellettiin osana käsitöitä. Käsitettä ”taidemaalari” ei tunnettu, eikä tilaa luovuudelle ollut. Maalaus oli tilaustyö, jonka tekemiseen annettiin selkeät ohjeet ja päämäärä. Raamatullisten alttari- ja seinämaalauksien tarkoitus oli puhtaasti elävöittää lukutaidottomille ihmisille Raamatun kertomuksia. (Krauß 1995, 7.)

Italialaista Giotto di Bondonea voidaan pitää yhtenä maalaustaiteen isänä. Giotto oli ensimmäinen, joka signeerasi omat teoksensa ja antoi näin merkitystä sekä maalauksilleen että itsellensä taiteilijana. Hän luopui kirkon suosimasta arvoperspektiivin käytöstä, jossa tärkeimmät henkilöt maalattiin suuriksi ja sivuhenkilöt pieniksi. Tämä uusi maalaustyyli tarjosi katsojalle illuusion syvyydestä litteällä pinnalla, mikä oli tuohon aikaan ennenkuulumatonta. Giotton ansiosta taiteen historia muuntui taiteilijoiden historiaksi. (Krauß 1995, 7–8; Heine 2012, 22.)

### 2.2 Impressionismi: todellisuuden illuusio

Vuonna 1874 valokuvaaja Gaspard-Félix Nadarin studiossa Pariisissa järjestettiin näyttely, johon osallistui Ranskan Akateemisen salongin hylkäämiä taiteilijoita. Heidän joukossaan oli Claude Monet, jonka maalaus *Impression: Soleil levant – Vaikutelma: auringonnousu* (kuva 1) herätti yleisössään suurta kritiikkiä. Maalaus oli täysin tuon ajan akateemisten sääntöjen vastainen, eikä näin ollen ollut perinteitä kunnioittavan yleisön mieleen. Impressionismi sai kuitenkin alkunsa tästä Monetin maalauksesta. Sanana se oli alun perin tarkoitettu pilkkanimeksi, jonka impressionistit myöhemmin ottivat omakseen ja kantoivat ylpeinä. (Krauß 1995, 72; Heine 2012, 161–162.)



KUVA 1. Claude Monet, *Impression – Soleil levant*, 1872, öljy kankaalle, 48 cm x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Pariisi

Valokuvauksen keksiminen 1830-luvulla näkyi myös maalaustaiteessa ja erityisen voimakkaasti se vaikutti impressionisteihin. Siinä missä muut maalaajat kokivat valokuvauksen uhkana, näkivät impressionistit mahdollisuuden. Heitä kiehtoivat valokuvan kyky vangita hetki liikkeestä. Välitön havainnointi ja elämän hetkellisyyden vangitseminen nousivatkin heidän työskentelynsä avainsanoiksi. Autenttisen hetkellisyyden vaikutelman tavoittelu ajoi impressionistit astumaan ulos studioistaan, maalaamaan ulkoilmaan, joka muutti myös maalaustekniikkaa. Siveltimenvedoista tuli vapaampia ja ääriävoista häilyviä. Impressionistit eivät pyrkineet esittämään maalauksien aiheitaan niin, että kuva ja todellisuus vastaisivat toisiaan mahdollisimman tarkkaan. Sen sijaan he korostivat kuvattavan esineen paikkaa todellisuuden illuusiona, maalausta maalauksena. (Krauß 1995, 72,76; Heine 2012.)

Tämä ajatus, maalauksesta maalauksena, oli edellytyksenä 1900-luvun maalareille vapautua kuvattavan aiheen tarkasta representaatiosta ja alkaa tarkastelemaan kuvansisältönä kysymystä ”miten?”, ”mitä?” sanan sijasta. Impressionismi antoi itse maalaukselle

ensimmäisen kosketuksensa vapauteen ja 1800-luvun lopussa maalaus vapautuikin lopullisesti aiheensa tarkasta kuvailusta (Krauß 1995, 76; Heine 2012, 162, 173).

### **2.3 Kubismi: muodon rikkominen**

Impressionismin jälkeen Saksan ekspressionismin rinnalla kehittyi Ranskassa uusi taidesuuntaus, joka korosti maalauksen kaksiulotteisuutta samalla rikkoen kuvan muotoa. Pablo Picasso ja Georges Braque pilkkoivat todellisuuden palasiksi, muodot geometrisiksi kuvioiksi ja loivat näin yhdessä uuden maalaustaidetta radikaalisti mullistaneen taidesuuntauksen, kubismin. Picasso ja Braque käänsivät ympäri renessanssin ajoilla vakiintuneen käsityksen maalauksesta ikkunana toiseen maailmaan. He alkoivat tarkastelemaan maalauksiensa aiheita monelta sivulta, erikulmista, tarjoten katsojalle yhden näkökulman sijasta useamman kerralla. (Krauß 1995, 94; Heine 2012, 175.)

Kubismi on jaettu useampaan vaiheeseen, joista ensimmäisessä maalauksien aiheet keskittyivät pääosin asetelmien ja maisemien tutkimiseen. Toisessa vaiheessa, jota kutsutaan analyttiseksi kubismiksi Picasso ja Braque ryhtyivät asetelmien ja maisemien ohella maalaamaan ihmisiä ja tiloja. Niukalla väripaletilla pyrittiin korostamaan kuvattavan aiheen objektimaisuutta, joka myös vähensi niiden materiaalisuutta ja muunsi maalaukset lähes mustavalkoisiksi. Kuvallisten elementtien ja pelkistettyjen muotojen tavoitteena oli korostaa maalauksen tilallisuuden tuntua. Samanaikaisesti analyttinen kubismi kuitenkin karttoi kolmiulotteisuuden jäljittelyä. (Heine 2012, 175, 177.)

Analyttistä kubismia seuranneen synteettisen kubismin aikana luovuttiin lopullisesti ajatuksesta maalauksesta ikkunana toiseuteen. Impressionistien ajatus maalauksesta maalauksena vietiin vielä askeleen pidemmälle. Picasso ja Braque ryhtyivät lisäämään maalauksiinsa niihin kuulumattomia materiaaleja: tapetin palasia, lehtileikkeitä ja pelikortteja, luoden näin taidehistorian ensimmäiset kollaasit (Kuva 2). (Heine 2012, 177–179.)

Synteettinen kubismi aloitti liikkeen kohti abstraktia taidetta. Kubismi vapautti taiteilijan perinteisen kuvataiteen kahleista pysyen kuitenkin kaikissa vaiheissaan esittävänä taiteena. (Pasanen 2004, 47,49.)





KUVA 2. Pablo Picasso, *Still Life with Chair Caning*, 1912, öljy kankaalle, verkkotuoli, reunustettu köydellä, 29 × 37 cm, Musée Picasso, Pariisi

#### 2.4 Abstrakti ekspressionismi: Jackson Pollock

Toisen maailman sodan jälkeen alkoi uusi taiteellinen aikakausi. Kukaan ei enää uskonut, että maalaten pystyttäisiin muokkaamaan saatika parantamaan maailmaa. Maalauksista oli eksyksissä ja ensimmäistä kertaa vaarassa menettää merkityksensä kokonaan. Edessä oli koetus, jonka seurauksena maalaus riisuttiin paljaaksi. Sodanjälkeisen ajan taiteilijat luopuivat normeista ja maalauksista vapautui lopullisesti esittävyden säännöistään. (Krauß 1995, 106, 108.) Taiteilijan subjektiivinen näkemys ja intuitio korvasivat taiteen teorian (Pasanen 2004, 175), jonka seurauksena maalauksilla ei ollut enää selkeää sanomaa. Katsoja ajettiin tilanteeseen, jossa hänen täytyi pohtia itseään ja maailmaa ympärillään ymmärtääkseen näkemäänsä maalausta. Katsojan tehtäväksi muotoutui ikään kuin astua itse taiteilijan rooliin antamaan maalaukselle sen merkitys. Maalattu kangas toimi vain esikuvana (Krauß 1995, 108–109).



KUVA 3. Jackson Pollock, *Untitled (Green Silver)*, 1949, emali ja alumiini maali kankaalle, 57.8 cm x 78.1 cm, Guggenheim museo, New York

Amerikkalainen Jackson Pollock oli yksi abstraktin ekspressionismin merkittävimmistä edustajista. Hän korosti maalauksiensa tulkinnan vapautta nimeämällä teoksensa usein päivämäärän tai numeron mukaan. Toisinaan teos oli yksinkertaisuudessaan pelkkä ”Nimetön” (kuva 3). Pollockin maalauksien taidehistoriallinen merkittävyys pohjautuu kuitenkin hänen totaaliseen irtautumiseensa taiteen traditioista. Hän luopui siveltimistä ja ryhtyi tekemään maalauksia prosessi luonteisesti. Hän asetti suuret maalaukankansa lattialle, roiski ja kaatoi maalia niiden päälle. Taidekriitikko Harold Rosenbergin ansioista Pollockin työskentelytapa saikin oman erittäin kuvaavan terminsä: *action painting*. Pollockin töissä korostui maalauksen tekemisen ruumiillisuus sekä prosessin tärkeys, jota hän piti tärkeämpänä kuin itse lopullista taideteosta. Maalaus oli selvitys toiminnasta jonka tuotos lopullinen teos oli. (Heine 2012, 188-189; Krauß 1995, 109; Pasanen 2004, 118.)

### 3 Maalaus nykypäivänä

#### 3.1 Laajentuneet käytänteet

Tässä osiossa käsittelen ja avaan maalauksen laajentuneita käytänteitä, sekä tutkin maalauksen materiaalisuutta ja paikkaa taiteenkentällä. Maalauksen laajentuneet käytänteet on oma käänökseni englanninkielisestä termistä ”painting in the expanded/extended field”. Paikoittain käytän termistä suurempaa käänöstä viitatessani maalaukseen laajennettuna kenttänä. Termillä ei ole suomenkielessä tällä hetkellä vakiintunutta käänöstä.

#### 3.2 Maalauksen uusi muoto

Maalauksen pohtiminen laajennetulla kentällä lähtee Daniel Birnbaumin mukaan siitä ajatuksesta, että maalaus ilmaisumuotona ei ole enää niin tarkoin rajattua vaan ennemminkin alati haarautuvaa ja eri taiteen aloille laajentuvaa (Birnbaum 2002, 158). Kuvanveistossa kyseinen laajentuminen alkoi näyttäytymään jo ennen maalausta. Rosalind Krauss toteaa esseessään *Sculpture in the expanded field* vuodelta 1979 kuvanveiston astuneen kentälle, jolla se on loputtomiin muokattavissa<sup>1</sup>. Esseen lopussa Krauss heittää ilmoille myös maalauksen potentiaalisuuden samankaltaiseen laajentumiseen. Tällöin meidän tulisi tarkastella maalauksen ainutkertaisuuden ja toistettavuuden välisiä suhteita löytääksemme tilan, jossa tässä yhteydessä maalauksen harjoittaminen ei ole keskittynyt sen tekniikkaan ja materiaalisuuteen (Krauss 1979).

Milloin siis veistos, valokuva, videoteos tai rakennus onkin todellisuudessa maalaus? Artikkelissaan ”Shapes of inhabitation: Painting in the expanded field” vuodelta 2006 Mark Titmarsh pohtii juuri tätä kysymystä. Titmarsh nojaa tekstissään Kraussin ajatukseen maalauksen ainutkertaisuuden ja toistettavuuden välisten suhteiden tutkimisesta painottamalla artikkelissaan historian merkitystä. Titmarshin mukaan teokset voidaan identifioida maalauksiksi maalauksen hermeneutiikan avulla: mitä historiallisella hetkellä voidaan ehdottaa maalaukseksi. (Titmarsh 2006.)

---

<sup>1</sup> ”infinitely malleable” (Krauss 1979).



### 3.2.1 Maalauksen määritelmä

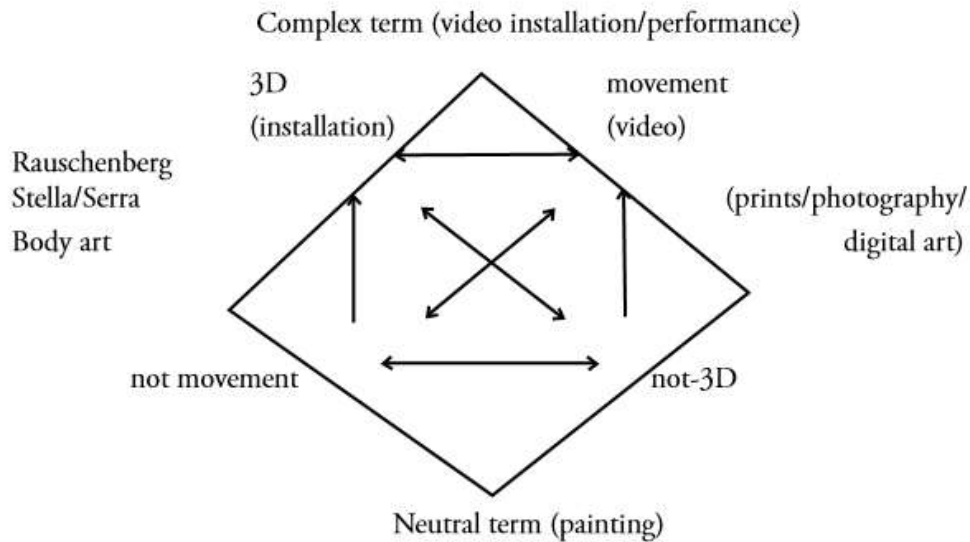
Perinteisessä kuvataiteessa itse teos on melkein aina aineellinen objekti, joka on tavalla tai toisella tuotu tilaan esille. Teoksen materiaali ja muoto auttavat meitä löytämään paikan johon se taiteenkentällä sijoittuu. On siis olemassa kaksi- ja kolmiulotteista kuvataidetta, jotka yhdessä tekniikkansa ja muotonsa avulla löytävät oman lokeronsa taiteenkentällä.

Maalaustaiteessa materiaali (maali) itsessään ei ole teos vaan yksi työväline pensseleiden, sekä liuottimien joukossa. Teos on maalaus, jolla on selkeät raamit, muoto, merkitys ja tarkoitus. Maalaus on liikkumaton ja kaksiulotteinen objekti, jossa ”kuvan” tekeminen tapahtuu lisäämällä pigmenttiä pinnalle.

### 3.3 Uuden muodon mahdollisuudet: Gustavo Fares

Kaksi asiaa mitkä maalaukselta uupuvat ovat siis liike ja kolmiulotteisuus. Krauss havainnollistaa veistoksen paikantamista laajennetulla kentällä semioottisen neliön avulla, jossa tutkinnan kohteena ovat veistoksien ja ei-veistoksien väliset suhteet (Krauss 1979). Taiteilija ja kuraattori Gustavo Fares (2004) nojaa Kraussin metodeihin valottaessaan maalauksen laajennettua kenttää saman semioottisen neliön avulla, jossa tutkinnan kohteena ovat maalauksen ja siltä uupuvien elementtien, liikkeen ja kolmiulotteisuuden, välisten suhteiden tarkastelu (kuva 4).

Fares mukaan maalauksen pohtiminen kenttänä, joka perustuu sen liikkeen ja kolmiulotteisuuden välisiin suhteisiin, on mahdollista rikastuttaa ja laajentaa lisäämällä joukkoon kolme elementtiä: Kraussin käsitys ainutlaatuisuudesta/toistettavuudesta, matemaattiset affiini tilat ja historia. Maalauksen pohtiminen laajennettuna kenttänä semioottisen neliön ja edellä mainittujen elementtien kautta tarjoaa Faresin mukaan mahdollisuuden kyseenalaistaa ja uudelleen tutkia teoksia, joiden on aikaisemmin ajateltu olevan maalaukselle täysin vastakkaisia. Fares kuitenkin painottaa, että tämä ei missään nimessä tarkoita, että nämä käytänteet olisivat kaiken kattavia ja ei-kriittisiä. (Fares 2004.)

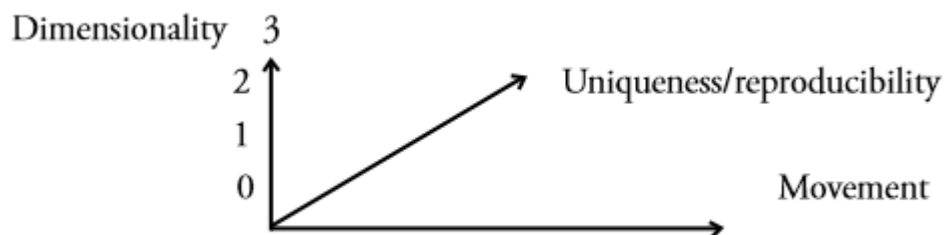


KUVA 4. Faresin semioottinen neliö

Faresin semioottista neliötä tarkastellessamme voimme huomata laajentuneen kentän laajuuden ja sen tarjoamat mahdollisuudet maalauksen uudelleen näkemiseen ja kokemiseen. Kaavio havainnollistaa eri alojen väliset kytkökset toisiinsa kolmiulotteisuuden ja liikkeen vaihtelevuuden kautta.

### 3.3.1 Ainutkertaisuus/toistettavuus

Fares avaa Kraussin käsitettä kaaviolla, jossa y-, x- ja z-akselit edustavat: liike (x), ulotteisuus (y) ja ainutkertaisuus/toistettavuus (z) (kuva 5). Y- ja x-akseleiden välisestä tilasta syntyy kolmiulotteinen alue, jossa ainutkertaisuuden/toistettavuuden (z) kasvaessa kasvaa myös maalauksen kolmiulotteisuus (y) ja liike (x). Näin ollen jokainen taideteos, joka on kytköksissä näihin kolmeen akseliin, on jollain tavalla kytköksissä myös maalaukseen. (Fares 2004.)



KUVA 5. Faresin kaavio maalauksen ainutkertaisuudesta/toistettavuudesta

### **3.3.2 Affiini tila**

Maalauksen määrittäminen näiden kolmen akselin kautta on kuitenkin, sekä rajattua että rajoittavaa. Tämän vuoksi Fares ehdottaa, että voidaksemme vapauttaa maalauksen näennäisestä staattisuudestaan tulisi meidän nähdä maalauksen kenttä tilana, jossa muutos ei ole vain mahdollinen, vaan ennemminkin alati käynnissä oleva tapahtuma. Matematiikassa tätä tilaa kutsutaan affiini tilaksi. (Fares 2004.)

Affiini tila tarjoaa taideteokselle mahdollisuuden liikkua vapaasti pisteestä toiseen ja Kraussin sanojen mukaan olla alati muuntuva. Pysähtyessään pystymme tarkastelemaan teosta ja hetkellisesti laittamaan sivuun sen alituiset muutokset. Esimerkkinä tästä Fares nostaa esille kehotaiteen, joka eristettynä maalauksesta, liikkeestä ja kolmiulotteisuudesta on nähtävissä taiteellisena manifestina. (Fares 2004.)

### **3.3.3 Historian merkitys**

Maalauksen laajeneminen muille taiteen osa-alueille samanaikaisesti sekä kyseenalaistaa että tiedostaa maalauksen loogiset ja historialliset olosuhteet. Levittäytyminen muille osa-alueille on Faresin mukaan nähtävissä vapauden aaltona eikä uhkana perinteitä kohtaan. (Fares 2004.) Historia tarjoaa meille loogisen apuvälineen maalauksen ymmärtämiseen ja paikantamiseen laajennetulla kentällä.

## 4 Materiaali määrittävänä tekijänä

### 4.1 Installaatio: tilallinen maalaus

Faresin mukaan maalaus siis muuntuu sitä ainutlaatuisemmaksi mitä kauemmaksi se siirtyy staattisuudestaan ja mitä lähemmäksi kohti kolmiulotteisuutta. Maalauksen materiaalisuuden kasvaessa korostuu väkisinkin myös sen konkreettisuus sekä reaaliajassa että -tilassa. Käsitys maalauksesta illuusiona, ikkunana toiseen, katoaa lopullisesti ja tilalle astuu kirjaimellisesti uusi, käsin kosketeltava.

Onko sitten installaatio maalauksen tie vapauteen? Titmarshin mukaan installaation kautta maalaus vakuuttaa itsensä tilallisesti ja ottaa haltuunsa kolmannen ulottuvuuden (Titmarsh 2006). Installaatio kenttänä todellakin näyttäytyy maalauksen luvattuna maana. Myös Fares mainitsee luonnollisen linkin maalauksen installaation välillä: kummatkin pätkäilevät tilan, värien ja sommitelman ongelmien kanssa (Fares 2004). Installaatio myös tarjoaa maalaukselle sekä liikkeen että kolmiulotteisuuden mahdollisuuden tippumatta kuitenkaan täysin kuvanveiston puolelle.

### 4.2 Kolmiulotteinen taiteellinen työskentely

Kuvataiteilija Riikka Mäkikoskelan (2015) mukaan kolmiulotteisessa kuvataiteessa visuaalisuuteen yhdistyvät muut aistihavainnot, kun visuaalisuus, materiaalisuus ja tilallisuus kietoutuvat yhteen. Mäkikoskela kuitenkin painottaa kaksiulotteisen ja kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn välillä olevaa eroa: kaksiulotteinen työskentely tapahtuu pinnalle ja kolmiulotteinen tilaan (Mäkikoskela 2015, 32-33). Maalauksen työstämisen muuntuessa kolmiulotteiseksi hankaloituu sen identiteetin lokeroiminen. Milloin maalaus todellisuudessa onkin veistos, valokuva, videoteos tai rakennus?

Juha-Heikki Tihisen (2010) mukaan veistoksien erityisyys piilee niiden tilan ja materiaalisuuden välisissä suhteissa:

”Voimme kiertää kappalemaista veistosta ja huomata, ettemme voi hahmottaa sitä yhdestä näkökulmasta vaan kohtaamisemme on pro-

sessi, jossa vaikutumme vähä vähältä. Veistostinstallaatiossa taas kuljemme erityisen tietoisina siitä, että maailma on ulkopuolellamme.” (Tihinen 2010, 26)

Myös kubistit kulkivat tietoisina maailman ulkopuolisuudesta. He olivatkin omalla tavallaan maalaustaiteen veistäjiä. He ymmärsivät että maalauksen rajoittava tekijä oli sen jo valmiiksi rajattu kuvakulma, joka ei tarjoa katsojalle tilaisuutta tarkastella sitä kuin yhdestä kulmasta. Kubistit kiersivät kuvaamiaan aiheita ja tutkivat niitä monelta eri kantilta. Vaikka lopullinen teos olikin kaksiulotteinen, on heidän ajatus- sekä työskentelyprosessinsa nähtävissä kolmiulotteisena taiteellisena työskentelynä.



## 5 Maalaustaiteen laajentajat

### 5.1 Maalauksen performatiivisuudesta

Nostan vielä esille yhden näkökulman tutkiessamme maalauksen paikkaa nykytaiteen kentällä ja jonka liitän vahvasti omaan opinnäytetyö prosessiini. Vertailen Tarja Pitkän-Walterin sekä Katharina Grossen työskentelytapoja toisiinsa osoittaakseni kahden erilaisen taiteilijan prosessin samankaltaisuuden ja lopputuloksen eriävyyden. Pohdin myös maalauksen ja kuvanveiston eroja pyrkimyksenäni, Faresin oppien mukaisesti, paikantaa maalaus tarkastelemalla Grossen ja Pitkäsän teoksia niiden kolmiulotteisuuden ja liikkeen välisien suhteiden sekä ainutkertaisuuden/toistettavuuden, affiini tilan ja historian kautta.

### 5.2 Tarja Pitkänen-Walter: maalaus moniaistisena tapahtumana

Pitkänen-Walter viittaa taiteen tohtorin opinnäytetyössään *”Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta”* (2006) maalauksen prosessiin performatiivina. Hän korostaa maalauksen tapahtuman merkitystä, jossa vallitseva mielikuva rikkoutuu ja rikkoutuneen mielikuvan tilalle muotoutuu uusi (Pitkänen-Walter 2006, 66). Tämä rikkominen sisältää Pitkäsän omien sanojen mukaan: ”mahdollisuuden todellisuuden kohtaamiseen, vuoropuheluun todellisuuden kanssa, vallitsevan kuvatulvan esittämistä todellisuuden tulkinnoista poikkeavalla tavalla” (Pitkänen-Walter 2006, 67).

Maalauksen tapahtumaan liittyvä todellisuuden kokemisen muutos jää usein Pitkäsän mielestä toisarvoiseksi ja huomioitta tarkastelun rajoittuessa yksinomaan kuvallisen objektin tutkimiseen (Pitkänen-Walter 2006, 62). Pitkäsän teokset ravistelevatkin näkemystämme maalauksesta vain ja ainoastaan kuvallisena objektina sekä nostavat maalauksen tekemisen prosessin samalle tasolle loppulisen teoksen kanssa.



KUVA 6. Tarja Pitkänen-Walter, *Maalaus on lihan kiilto silmissämme*, 2003, näyttely, Kiasma, Helsinki (kuvassa näyttely kokonaisuudessaan ylhäältä päin kuvattuna).

Esimerkkinä voimme tarkastella lähemmin Pitkäsen näyttelyn *Maalaus on lihan kiilto silmissämme* (kuva 6) installaatiota *Maalaus seinällä (Äidin kivitys)*. Näyttely oli esillä Kiasmassa vuonna 2003 ja oli osa Pitkäsen Kuvataideakatemian tohtoritutkintoa. Näyttelytila oli ymmärrettävissä suurena kolmiulotteisena maalaus pohjana, jonka pinnalla katsoja pystyi kävelemään (Kiasma 2003).

Installaatio *Maalaus seinää vasten (Äidin kivitys)*, koostui pigmentoidusta kumista, rautapistimistä ja kengistä (kuva 7). Rautapistimien työntämänä epämääräinen väriläikkä pysyy seinällä. Lattialle on levinyt verenpunainen lammikko johon on uppoutuneena myös kengät. Teos näyttäytyy väkivaltaisena jo pelkästään nimensä puolesta, mutta rauta ja verenväri vielä vahvistavat siinä piilevää ahdistavaa tunnelmaa. Maalauksen kannalta katsottuna teos rikkoo konventioita muodon, tekniikan ja materiaalinsa puolesta. Teos herättää huomion värien käyttönsä ansiosta mikä vahvistaa myös sen asemaa maalauksena.



KUVA 7. Tarja Pitkänen-Walter, *Maalaus seinää vasten (Äidin kivitys)*, 2003. Pigmentoitu kumi, rautapistimet, kengät, 60x160x130 cm, Kiasma, Helsinki.

### 5.3 Katharina Grosse: maalaus valtaa alaa

Maalauksen ajattelemisen performatiivina on vahvasti nähtävissä myös Katharina Grosse'n teoksissa. Grosse haastaa käsityksemme maalauksesta objektina luodessaan teoksensa kirjaimellisesti suoraan tilaan. Hän rakentaa maalauksensa ohuesti spray maalilla kerros kerrokselta pystyäkseen näin löytämään, omien sanojensa mukaan kaikista puhuttelevimmat ja herkimmät kokonaisuudet, sekä maalauksen oleelliset ominaisuudet. Halutessaan ilmaista materiaalisuuden tuntua ja kolmiulotteisuutta hän hyödyntää rakennuksen tarjoamaa tilaa: seiniä nurkkien ympärillä jolloin kuvallinen tila linkittyy arkkitehtuurilliseen tilaan. (Grosse 2011, 162; Neri 2003.) Toisinaan Grosse käyttää jo valmiita kokonaisrakennuksia maalaukspohjinaan (kuva 8, 9 ja 10).



KUVA 8 & 9. Katharina Grosse, *Nimetön*, 2008, akryyli usealla pinnalla, 750 x 1200 x 500 cm, New Orleans (Kuvat: Katharina Grosse)

Haastattelussa Jonathan Watkinsin kanssa vuodelta 2002 Grosse avaa prosessinsa luonnetta seuraavasti:

“Maalaan “maalauksia”, mutta en aseta johdonmukaisia sääntöjä alusta alkaen. Loppujen lopuksi teoksesta tulee jotakin täysin erilaista kuin mitä aloittaessani ajattelin siitä tulevan. Koen, että teokseni, tässä mielessä, on narratiivi, joka ei kerro tarinaa. Siinä on kyse olemiseni merkitsemisestä, olemassaolosta, joka käynnistää joukon erilaisia assosiaatioita” (Grosse 2011, 162)<sup>2</sup>.

Tämä on nähtävissä Grossen töitä lähemmin tarkasteltaessa. Värit ovat kevyitä ja vaivatomia. Herkät pastellit ja loisteliaat kirkkaat väriräjähdykset kertovat prosessin arvaamattomuudesta ja maalaavat kuvaa maalauksen elävöittävästä kokemisen muutoksen tapahtumasta.

---

<sup>2</sup> “I do paint “paintings”, but I don’t set up a coherent set of rules from the beginning. In the end the work turns out to be something very different to what I was thinking it might be when I started. I feel like my work, in this sense, is a narrative, without telling a story. It’s about marking my presence, existing, triggering a range of associations” (Grosse 2011, 162).



KUVA 10. Katharina Grosse, *Rockaway!* , 2016, MoMA PS1, New York (Kuva: Sarah Cascone)

Grossen tuoreimpiin teoksiin lukeutuu *Rockaway!* -projekti vuodelta 2016 (kuva 10). Teos oli osa MoMAN vuoden 2016 ulkoilma installaatio biennaali sarjaa, joka järjestettiin hurrikaani Sandyn aiheuttamien tuhojen muistoksi. The Rockaways on alue Queensissä, New Yorkissa, joka oli yksi hurrikaani Sandyn pahiten vaurioittamista alueista. (Cascone 2016.)

Teoksessa ”maalaispohjana” toimii koko rakennus. Maalaus liukuu rakennuksen yli ja läpi aallon lailla ottaen sen anteeksi pyytelemättä haltuunsa. Kirkas pinkki pitää teoksen jokseenkin keveänä ja toimii huomiovärinä muutoin vaaleaa hiekka maisemaa vasten. Maalaus on jälki, joka ei lähde pois. Muisto tuhosta, jonka kyseisen rakennuksen ja koko alueen ja sen asukkaiden täytyi kokea.

## 5.4 Prosessin tärkeys

Kuvataiteen historian ja teorian professori Anita Seppä (2012) viittaa Pitkäseen ja Grossen jälkikäsitteellisen maalauksen edustajina, formalismin perillisinä. Pitkäsen ja Grossen töiden laajeneminen kolmiulotteiseksi maalauksveistokseksi, maalauksinstallaatioksi tai tilataiteeksi pakottaa maalauksen ja koko kuvataiteen rajoja venymään. (Seppä 2012, 92.) Sekä Pitkänen, että Grosse painottavat työskentelyssään tekemisen tapahtumassa syntyvän todellisuuden kokemisen muutoksen eli toisin sanoen juuri maalauksen prosessin tärkeyttä. Kumpikin taiteilija tarjoaa maalaukselle mahdollisuuden olla ymmärrettävissä moniaistisena tapahtumana pelkän objektuuhteensa fiksaation sijasta. He korostavat maalauksena tarjoamalla samalla mahdollisuuden kurkottaa ulos raameista, olla kertoja pelkän olemassa olon kautta.

Taidekriitikko James Elkinsin (1998, 192) mukaan maalausta tulisikin ajatella samanaikaisesti sekä tekemisen kohteena että itse tekemisenä. Kumpikaan ei ole täysi ilman toista. Samalla tavalla Grossen ja Pitkäsen teoksissa pääpainon ollessa myös tekemisessä, prosessissa, jonka tuotos lopullinen teos on, ei lopullinen taideteos olisi täysi ilman prosessin sille lisäämää merkitystä. Maalauksen prosessi, sekä lopullinen objekti yhdessä muodostavat teoksen.

## 5.5 Fares: ainutkertaisuus/toistettavuus, affiini tila ja historia Pitkäsen ja Grossen teoksissa

Sekä Pitkäsen että Grossen kyseiset teokset loksahavat Faresin ehdottamiin keinoihin paikantaa maalaus laajennetulla kentällä. Vaikka kumpikaan esittelemistäni teoksista ei sisällä liikettä, on *Rockaway!*:ssa kuitenkin liike selkeästi nähtävissä. Grosse muunsi teoksellaan tutun ja normaalin joksikin uudeksi ja kiinnostavaksi. Hän antoi rakennuksille uuden merkityksen.

Grossen teoksien performatiivisuus ja objektin merkityksen häilyvyys korostuvat vielä entisestään niiden rajatun olemassa olon vuoksi. Niitä ei ole tarkoitettu ikuisiksi. Samalla tavalla kuin performanssista jää Grossenkin töistä jäljelle vain tallenne tapahtumasta. Teoksien ainutkertaisuus korostuu niiden rajatun olemassa olon kautta, sekä ottaessaan tilan haltuunsa astuvat ne myös ulos kaksiulotteisuuden kentältään. *Rockaway!* on nähtävissä

niin maalauksena kuin myös ympäristötaiteena, taidetekona, performanssina ja installaationa. Tarkoitettussa kontekstissaan teos on kuitenkin maalausinstallaatio.

Pitkäsen teos on nähtävissä myöskin maalausinstallaationa sekä tilallisena maalauksena ja veistoksena.



## 6 In An Order of Appearance

### 6.1 Lopputyöteos

Lopputyöteokseni ”In an Order of Appearance” on maalausinstallaatio, jossa maalaus astuu kankaalta ulos tilaan muotoutuakseen uudelleen. Teoksen tarkoituksena on kyseenalaistaa ja ravistella maalauksen muotoon, esittämiseen sekä erityisesti materiaaliin liittyviä konventioita. Installaatio koostuu kahdeksasta erillisestä osasta, joista kolme ovat maassa, kolme seinällä ja kaksi ilmassa.



KUVA 11. Installaatio Taidekeskus Mältinrannassa.

### 6.2 Idean synty

Teoksen idea kehittyi vuosi sitten ollessani opiskelijavaihdossa Leedsissä Englannissa. ”British Art Show 8” -näyttely Leeds Art Galleryssä tarjosi minulle mahdollisuuden tutustua Caroline Achaintren teoksiin, jotka tekivät minuun suuren vaikutuksen. Valtavat ryijyteokset näyttäytyivät minulle ennemminkin maalauksina kuin tekstiiliveistoksina.



Opinnäytetyön taustalla on myös vuosien varrella kasvanut turhautumiseni maalauksen konventioita ja ennakkoluuloja kohtaan. Vaikka maalaus on yksi vakiintuneimmista taiteen tekemisen muodoista, on sillä nykytaiteen kentällä vaikea rooli. Maalauksiin suhtaudutaan vähättelevästi ja käsitteenäkin se tuntuu olevan vanhanaikainen, jo aikansa elänyt.

### **6.3 Lähtökohdat**

Teoksen lähtökohtana oli ajatus maalauksen uudelleen löytämisestä niin itselleni kuin myös katsojalle. Halusin rikkoa maalauksen esittämiseen, materiaaliin ja muotoon liittyviä konventioita viedäkseni näin sekä itseni että maalauksen äärirajoille. Maalajana koin tarpeen haastaa itseni ja perehtyä maalauksen olemukseen ja olemiseen entistä syvemmin. Mielessäni oli ajatus maalin (eritoten öljymaalin), sekä langan yhdistämisestä nähdäkseni voisivatko kaksi eri materiaalia yhdessä kantaa maalauksen teemaa.

#### **6.3.1 Langan merkitys teokselle**

Maalaamisessa tärkein on maali. Värien loisto, massa, tekstuuri ja maalin materiaalin tuntu on se mikä minua maalaamisessa kiehtoo ja jaksaa yllättää. Pitkään yksinomaan maali oli se, joka minulle määritteli maalauksen. Achaintren teoksien näkeminen sai minut kuitenkin huomaamaan linkin maalin ja langan välillä. Langalla viitataan tässä yhteydessä yleisesti opinnäytetyössäni käyttämiin lankoihin jotka vaihtelevat villalangasta mohairiin lukuun ottamatta ompelamiseen käytettäviä lankoja. Achaintren teoksien lähtökohtana on kirjaimellisesti maalaus. Vaikka hän ei teoksiaan itse identifioi maalauksiksi, on niissä maalauksen tuntu ja mahdollisuus.



KUVA 12. Lähikuva katosta roikkuneesta installaation osasta.

Ajatus siitä, että maalaus voi olla maalaus ilman sen perinteisiä puitteita, materiaalista riippumatta, oli opinnäytetyöni keskeisin lähtökohta, josta kehkeytyi myös tutkielmani tutkimuskysymys maalauksen materiaalisuuden merkitystä purkaessani.

#### **6.4 Prosessin avaaminen**

Millä tavoin maalauksen tekeminen sitten muuttui, kun painopiste oli materiaalissa? Yllätyksellisyys, kokeilevuus ja epävarmuus olivat työskentelyni kantavia teemoja. Löysin ensimmäistä kertaa itseni täysin mukavuusalueeni ulkopuolelta. Materiaalien yhdistäminen tuntui ja näyttäytyi alkuun lähes askartelulta. Päälle liimatun vaikutelma ei ollut se mitä hain takaa, mutta se oli mitä ensimmäisistä materiaali kokeiluista jäi käteen. Päädyin siis keskittymään yhteen materiaaliin kerrallaan.

Helpottaakseni lankojen kanssa työskentelyä ripustin kuusikulmaverkosta muotoilemani kehikon katosta roikkumaan, jolloin lankojen solminen ilmavasti ja kauttaaltaan helpottui. Tämä työskentelytapa antoi minulle myös idean tuoda installaatioon elementti jokaiselle tasolle: ilmaan, maahan ja seinälle. Halusin tarjota katsojalle mahdollisuuden kulkea teoksen sisällä ja ympärillä.

Marraskuussa ryhdyin työstämään maalaus pohjia vanerista, kuusikulmaverkosta ja ekovillasta. Tämä nopeutti teoksien kuivumista ja helpotti ripustusta yhden sivun ollessa tasainen. Lopullinen teos alkoi muotoutua ja työskentely sujui saumattomasti ripustuspäivään asti.



KUVA 13. Lähikuva installaatiosta.

## 6.5 Lopputuloksesta

Lopetin joulukuussa kirjoitetun teoskuvaukseni lauseeseen: ”Teos on ennen kaikkea prosessi, jonka lopputuloksesta en voi olla itsekään varma.” *In an Order of Appearance* sai muotonsa ja merkityksensä prosessin aikana, sitä ennen ja sen jälkeen. Koen että teos lokshti paikoilleen ripustuksessa ja muuttua muotoaan uudelleen jokaisessa tulevaisuuden ripustuksessa.

Opinnäytetyössäni lopullinen, konkreettinen ja silmin nähtävä teos sekä prosessi ovat samanarvoiset. Kumpikaan ei olisi täysi ilman toista. Teos avautuu maalauksena nimenomaan sen prosessin tarkastelun kautta.

Lähdin työskentelemään tietämättä mitä odottaa antamalla näin sekä itselleni että teokselle vapauden mikä osoittautui käytännössä odottamaani haastavammaksi, mutta sitäkin palkitsevammaksi. Miksi odotin sen olevan yksinkertaista?



KUVA 14. Lähikuva toisesta katosta roikkuneesta installaation osasta.

## 7 Johtopäätökset ja pohdinta

Maalauksen levittäytyessä ja laajentuessa muille taiteen osa-alueille sen määrittäminen pelkän materiaalisuutensa puolesta muuttuu yksinkertaisesti mahdottomaksi. On mahdollista että maalaustaide yhdessä muiden taiteenalojen kanssa on suuntaamassa kohti laajaa yhtenäistä kenttää, jossa jokainen maalaus, valokuva, veistos jne. on yksinkertaisesti teos. Ihmisen tarve lokeroida asioita pätee kuitenkin myös kuvataiteeseen ja vaikeuttaa tämän mahdollisuuden onnistumista. On helpompaa jakaa teokset pienempiin ryhmiin ja vertailla niitä keskenään ryhmien sisällä. Asioiden lokeroiminen on meidän perustarpeemme, jonka avulla pystymme käsittelemään ja tutkimaan suurempia kokonaisuuksia. Kyse on loogisuudesta, helppoudesta ja totutusta tavasta.

Kuvataiteessa tämä lokeroiminen tapahtuu yleisesti materiaalin ja tekniikan tutkimisen kautta. Maalauksen laajentuneet käytänteet haastavat lokeroimisen tarpeellisuuden ja tarjoavat mahdollisuuden nähdä uudella tavalla myöskin jo tehtyjä teoksia. Jotta jotain uutta voi syntyä on jotain rikottava, murrettava, oli se sitten, tekniikka, muoto, merkitys, tarkoitus tai käsitys materiaalisuudesta. Kuvataiteessa on, positiivisessa mielessä, rikkomisen ja ehkä paremminkin murtamisen perinne, joka mahdollistaa uuden luomisen. Maalauksitaiteen laajeneminen omien raamiensa ulkopuolelle ei tarkoita sen perinteistä luopumista vaan niihin syventymistä, niiden tutkimista sekä tietoista ja tarpeenmukaista murtamista. Luopuminen ja murtaminen ovat tässä yhteydessä kaksi täysin eri asiaa.

Puhuessani maalauksen laajennetuista käytänteistä en kuitenkaan väitä että perinteinen maalaus olisi kuollut tai tullut tiensä päähän. Päinvastoin. Siinä missä mikä tahansa muukin on myös kuvataide syklistä. On tarpeetonta puhua maalauksen kuolemasta taikka kysyä miksi kukaan enää maalaa. Ymmärtääksemme maalausta nykypäivän laajennetulla kentällä ja voidaksemme nähdä esimerkiksi rakennuksen maalauksena on meidän ensin ymmärrettävä sen matka tähän päivään. Mistä on luovuttu ja mitä konventioita on murrettu matkalla tähän hetkeen? Vasta silloin olemme kykeneväisiä hyväksymään maalauksen laajentuneet käytänteet ja antamaan maalaukselle sen pitkään kaivatun vapauden.

## LÄHTEET

- Birmbaum, D. 2011. Where is painting now?//2002 Teoksessa Myers, T. (toim.) Painting. London: Whitechapel Gallery & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Cascone, S. 2016. Katharina Grosse Paints the Rockaways Red for the Summer. Julkaistu 03.07.2016. Luettu 20.03.2017  
<https://news.artnet.com/exhibitions/moma-ps1-katharina-grosse-rockaway-537179>
- Elkins, J. 2000. What Painting Is?. New York: Routledge, London: Routledge.
- Fares, G. 2002. Painting in the Expanded Field. Luettu/tulostettu 12.01.2017.  
<http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>
- Grosse, K. 2011. In Conversation with Jonathan Watkins//2002. Teoksessa Myers, T. (toim.) Painting. London: Whitechapel Gallery & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Neri, L. Painting in the expanded field. Luettu/tulostettu 12.01.2017. haastattelu Katharina Grossen kanssa. <http://relaunch.katharinagrosse.com/downloads/Neri.pdf>
- Heine, F. 2012. Art: The Groundbreaking Moments. Munich: Prestel Verlag
- Krauß, A. 1995. Maalaustaiteen historia. Renessanssista nykypäivään. Köln: Druckhaus Locher GmbH.
- Krauss, R. 1979. Sculpture in the Expanded Field. Luettu/tulostettu 12.01.2017.  
<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- Kiasma arkisto. 2003. Maalaus on lihan kiilto silmissämme. Luettu 20.04.2017.  
<http://www.kiasma.fi/arkisto/?p=611>
- Mäkikoskela, R. 2015. Ympäri, sisällä. Kolmiulotteinen työskenteleminen kuvataiteessa. Aalto-yliopiston julkaisusarja: Doctoral Dissertations 143/2015. Helsinki: Uni-grafia.
- Pasanen, K. 2004. Musta neliö. Abstraktin taiteen salat. Helsinki: Art-Print Oy.
- Pitkänen-Walter, T. 2006. Liian haurasta kuvaksi. Maalauksen aistisuudesta. Helsinki: Kuvataideakatemia
- Seppä, A. 2012. Kuvien tulkinta. Tampere: Tammerprint
- Tihinen, J-H. 2010. Mikä veistos on. Pari sanaa vasta-alkajille ja edistyneille. Teoksessa Kantokorpi, O., Kekäläinen, T., Kormanen, R., Laaksonen, H., Mamia, H., (toim.). Kuvanveisto ajassa ja tilassa. Hämeenlinna: Kariston Kirjapaino Oy
- Titmarsh, M. 2006. Shapes of Inhabitation: Painting in the Expanded Field. Art Monthly Australia 189. Luettu/tulostettu 12.01.2017.  
<http://www.marktitmarsh.com.au/shapes%20of%20inhabitation.pdf>



## KUVA LÄHTEET

KUVA 1. Claude Monet, *Impression – Soleil levant*, 1872, öljy kankaalle, 48 cm x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Pariisi.

Lähde: [http://www.marmottan.fr/upload/\\_thumbs/Zoom\\_AL\\_80\\_251720121120145734.jpg](http://www.marmottan.fr/upload/_thumbs/Zoom_AL_80_251720121120145734.jpg)

KUVA 2. Pablo Picasso, *Still Life with Chair Caning*, 1912, öljy kankaalle; verkkotuoli; reunustettu köydellä, 29 × 37 cm, Musée Picasso, Pariisi.

Lähde: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning>

KUVA 3. Jackson Pollock, *Untitled (Green Silver)*, 1949, emali ja alumiini maali kankaalle, 57.8 cm x 78.1 cm, Guggenheim museo, New York

Lähde: <https://www.guggenheim.org/artwork/13145>

KUVAT 4-5. Gustavo Fares, kaavio, 2002

Lähde: <http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>

KUVA 6. Tarja Pitkänen-Walter, *Maalaus on lihan kiilto silmissämme*, 2003, näyttely, Kiasma, Helsinki

Lähde: <http://www.pitkanen-walter.net/old%20exhibitions/kiasma/pitkanen-walter-kiasma-01.jpg>

KUVA 7. Tarja Pitkänen-Walter, *Maalaus seinää vasten (Äidin kivitys)*, 2003. Pigmentoitu kumi, rautapistimet, kengät, 60x160x130 cm, Kiasma, Helsinki.

Lähde: <http://www.pitkanen-walter.net/old%20exhibitions/kiasma/pitkanen-walter-kiasma-10.jpg>

KUVAT 8-9. Katharina Grosse, *Nimetön*, 2008, akryyli monella pinnalla, 750 x 1200 x 500 cm, New Orleans

Lähde: [http://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008\\_4005](http://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008_4005)

KUVA 10. Katharina Grosse, *Rockaway!*, 2016, MoMA PS1, New York

Lähde: <https://news.artnet.com/exhibitions/moma-ps1-katharina-grosse-rockaway-537179>

KUVAT 11-14. Taiteilijan ottamia kuvia teoksen installaatiosta



## LIITTEET

### Liite 1. Artist Statement

Nautin tekemisestä. Rymyän eteenpäin materiaali edellä löytäen aiheeni prosessin sisältä, sen aikana ja jälkeen. Maalaustaiteen konventiot ja raamit ovat tämänhetkisiä päänäpintymiäni, joihin etsin vastauksia ja joita ravistelen. Kokeellisuus, virheet, massa ja tekstuuri kulkevat mukana teoksesta toiseen tekniikasta riippumatta. Tietyllä määrällä kiusallisuutta ja outoutta luon pursuavan runsaita abstrakteja maisemia ja kyseenalaistan maalaustaiteen näennäistä kaksiulotteisuutta. Mietin, mikä on liikaa? Voiko näin tehdä? Ja sitten teen sen.

## Liite 2. Teoskuvaus

Mitä tapahtuu, kun kova ja pehmeä, elävä ja liikkumaton kohtaavat?

In an Order of Appearance on installaatio, jossa maalaus astuu kankaalta ulos tilaan. Teos rikkoo maalaustaiteen perinteiseen esittämiseen, muotoon ja materiaaliin liittyviä odotuksia. Miksi maalauksen tulisi olla vain jotain kaksiulotteista? Maalaan veistäen lankaa ja maalia. Tähtäimessäni on kokonaisuus, joka on tekstuuriin, massan sekä runsauden jokseenkin kaoottinen hurvittelu. Teos on ennen kaikkea prosessi, jonka lopputuloksesta en voi olla itsekään varma.





