



TEMPERA NYKYTAITEESSA
Vanhan tekniikan uudet käyttömuodot

Opinnäytetyö

Merituuli Laatu

Tampereen Ammattikorkeakoulu
Kuvataiteen koulutusohjelma
Syyskuu 2016

TIIVISTELMÄ

Tempera nykytaiteessa – vanhan tekniikan uudet käyttömuodot

Tämä on Tampereen Ammattikorkeakoulun kuvataiteen koulutusohjelman opinnäytetyö. Kirjallinen osa liittyy tiiviisti taiteelliseen osaan eli maalaussarjaan *Pysähtyä ja Hengittää* sekä teokseen *Metsä nukkuu* jotka olivat esillä Tampereen ammattikorkeakoulun *Kaikki Hyvin* -lopputyönäyttelyssä taidekeskus *Mältinrannassa* keväällä 2016. Lähtökohta opinnäytetyölleni oli tarkastella miten temperamaalaus soveltuu nykytaiteen kentälle, tarkastelen myös mm. perinteiden vaikutusta temperan käyttötapoihin nykypäivänä ja temperalla maalaavia nykytaiteilijoita. Lisäksi käsittelen omaa maalausprosessiani tekniikan parissa. Opinnäytetyön taiteellisen osan ja kirjallisen osan teorialuokitus alkoi limittäin syksyllä 2015. Taiteellinen osa valmistui keväällä 2016 ja kirjallinen osa syksyllä 2016.

Asiasanat: temperamaalaus, nykytaide, maalaustaide, väri, pigmentti

ABSTRACT

Tempera Painting in Contemporary Art – The New Methods of an Old Technique

This is the written part of a thesis of Tampere University of Applied Sciences BA of Fine Arts. The written part is closely related with the artistic part of the thesis, a painting series called *To Stop and Breathe* and a separate painting called *The Forest Sleeps*. The paintings were exhibited in the final thesis exhibition *All is Well* in Art Center *Mältinranta* in the Spring of 2016. The starting point for this thesis was to examine how the old-age tempera technique fits to the contemporary art field and how the ancient tempera painting traditions affect the use of tempera today. I also view contemporary tempera painters works from three different artists and cover my own process with the painting technique. The start of the artistic and the theory part for the written part happened interleaved during the Fall of 2015 and the Spring of 2016. The artistic part of the thesis was completed during the Spring of 2016 and the written part after the *All is Well* final thesis exhibition at the Fall of 2016.

Key Words: egg tempera, contemporary painting, color, pigment

Sisällysluettelo

<i>1 Johdanto</i>	2
1.1 Tutkielman taiteellinen osuus – vanhan tekniikan uudet käyttömuodot	2
1.2 Työskentelyni lähtökohdat	3
<i>2 Temperan pitkä historia lyhyesti</i>	3
2.1 Kananmunatempora	5
<i>3 Hiukkasen pigmenteistä</i>	6
3.1 Mitä pigmentti on?	7
3.2 Käyttämäni pigmentit	7
<i>4 Nykytemperamaalaus</i>	9
4.1 Pitävätkö temperamaalarit kiinni perinteistä?	9
4.2 Perinteiden vaikutus temperan nykykäyttötapoihin	11
4.3 Rajoittaako temperatekniikka tyyliisuuntaa tai aihevalintoja?	12
4.4 Old School vs. New School	13
<i>5 Temperalla maalaavia nykytaiteilijoita</i>	14
5.1 Robert Vickrey	14
5.2 Koo Schadler	15
5.3 Patricia Lynch	17
<i>6 Loppuöteokseni</i>	18
6.1 Työskentelyprosessini	20
6.3 Metsä nukkuu	22
6.4 Temperatekniikan erityispiirteitä ja rajoituksia	23
<i>7 Pohdinta</i>	24
LÄHTEET	26
LIITTEET	27
Kankaan liimaus	27
Kankaan pohjustus puoliöljypohjusteella – omat havaintoni	28
Puoliöljypohjuste	28
Perinteinen tapa maalata temperalla	29

1 Johdanto

Tempera-tekniikan esitetään olevan keksitty jo antiikin aikoina. Tempera yleistyi keskiajalla, mutta jäi 1500-luvulle tultaessa sivuun öljyvärimaalauksen yleistyessä. 1800-luvulla tempera kuitenkin koki renessanssin ja palasi uudestaan muotiin. Sittemmin sen suosio jälleen hiipui. Tempera on kokenut ajoittaisia pieniä renessanssejaan 1990-luvulla ja sen jälkeen. Vaikka temperamaalauksiin tuskin törmää taidegallerioissa yhtä usein kuin öljy- ja akryylimaalauksiin, temperatekniikkaa ei ole kuitenkaan täysin hylätty.

Tempera on tekniikka, jossa historia on vahvasti läsnä ja sen pitkät perinteet tekevät siitä ainutlaatuisen. Käsittelen tutkielmani **kirjallisessa osuudessa** temperamaalauksen historiaa ja nykypäivää lyhyesti sekä kananmunatemperatekniikkaa ja pigmenttejä.

Tutkielmassani kysyn miten temperaa käytetään nykytaiteessa. Nostan esille kolme nykyaikataiteilijaa, joiden pääasiallinen maalausväline on tempera. Nämä taiteilijat ovat Robert Vickrey, Koo Schadler ja Patricia Lynch. Valitsin heidät osoittaakseni temperatekniikan monipuoliset käyttömahdollisuudet. Heidän työnsä ovat keskenään erilaisia, mutta tekniikka yhdistää heitä.

Temperamaalaus assosioidaan usein pieniin puulevyille maalattuihin uskonnollisaiheisiin maalauksiin, esimerkiksi ikoneihin. Tarkastelen pitääkö tämä mielle-yhtymä paikkaansa ja pysyvätkö nykytemperamaalarit kiinni perinteissä vai murtautuvatko he ulos niistä. Miten historia vaikuttaa temperan nykyisiin käyttötapoihin esimerkiksi siinä millaisille pohjille ja minkä kokoisia töitä nykyään tehdään. Entä onko temperatekniikalla vaikutusta maalareiden aihevalintoihin tai tyyli-suuntaan?

1.1 Tutkielman taiteellinen osuus – vanhan tekniikan uudet käyttömuodot

Lopputyöni **taiteellisessa osuudessa** tarkastelen miten tempera soveltuu luovaan työskentelyyni ja toisaalta nykytaiteen kentälle. Lähtökohtani on kokeellinen. Käyn läpi lopputyöprosessiani ja tarkastelen kokemukseni kautta miten tempera toimii abstraktissa maalauksessa. Pohdin myös millaisia haasteita temperalla maalaaminen tuo mukanaan taiteen tekemiseen. Lopputyöprosessini alussa minulla oli vain hie-man kokemusta tästä tekniikasta ja opettelin lähes kaiken alusta alkaen.

Tutkielman liiteosiossa käyn läpi temperan käyttöön liittyviä havaintojani, jotka ovat tulleet vastaan sekä lukemani kirjallisuuden että oman taiteellisen työskentelyni kautta.

1.2 Työskentelyni lähtökohdat

Vaikka olen halunnut opetella monia taiteellisia ilmaisukeinoja, palaan aina takaisin maalaukseen. Maalauksen välittömyys on kiehtovaa. Päätökset, siveltimenvedot ja jokainen jälki näkyy välittömästi kankaalla. Maalaus vie itseään eteenpäin, vaikka joskus kuitenkin tulee otettua yksi askel eteen ja kaksi taakse. Maalausta ei voi koskaan tyhjentävästi oppia ja aina on jotain jäljellä kokeiltavaksi. Erilaiset pinnat kiehtovat minua siinä missä väriyhdistelmät ja kompositiotkin.

Valitsin temperan lopputyöni työskentelyn välineeksi, koska halusin päästä maalaamaan pigmenteillä ja sekoittamaan värini itse. Koen, että näin toimien saan paremmin kosketuksen materiaaliin. Akryyli sopii nopean kuivumisensa puolesta nopeampaan työskentelyyni, mutta en pidä sen muovisesta jäljestä. Haluan maalauksistani olevan eloa ja hengittävyttä ja sitä kautta luonnollisuutta. Siksi päädyin raakapigmentteihin, joista sekoitan itse maalin kananmunaemulsiosta. Lisäksi tempera on luonnostaan antistaattinen ja hylkii pölyä toisin kuin akryyli.

Vuosia sitten ihastuin Makoto Fujimuran *nihonga*-tekniikalla tehtyihin maalauksiin. Valitettavasti koulumme budjetin ja aikarajan puitteissa ei ollut mahdollisuutta lähteä opettelemaan nihongan äärimmäistä tarkkuutta ja taidollisuutta vaativaa tekniikkaa ja käyttämään siihen vaadittavia materiaaleja. Fujimura käyttää maalauksissaan mineraalipigmenttejä (Fujimura 2009, 17, 21). Hänen töidensä hehku sekä läpikuultavuus ovat omaa luokkaansa. Niinpä päädyin nihongan vanhempaan eurooppalaiseen serkuun – temperaan. Molemmissa käytettävät pigmentit sekoitetaan sideaineeseen juuri ennen maalaamista, mutta muilta osa-alueilta tekniikat eroavat toisistaan paljon.

2 Temperan pitkä historia lyhyesti

Tempera on yksi vanhimpia maalaustekniikoita, joten sen käytön suosio on ehtinyt vaihdella aikojen saatossa. Kuitenkin tekniikan ihastuttavuus houkuttelee ihmisiä kokeilemaan sitä kaikkina ajanjaksoina. Temperamaalari Koo Schadler, joka myös opettaa temperamaalausta, kirjoittaa kirjassaan *Egg Tempera Painting: Comprehensive Guide to Painting in Egg Tempera* temperamaalauksen historiasta.

Kananmunatemperan yleisesti ajatellaan juontavan juurensa muinaiseen Egyptiin. Egyptiläiset sekoittivat pigmenttejä moniin eri vesipohjaisiin sideainesiin kuten arabikumiin, eläinperäiseen liimaan ja kaseiiniin. Nykyään museot viittaavat kaikkiin näihin eri maaleihin sanalla tempera, vaikka onkin vaikea tietää mitä sideaineita todellisuudessa käytettiin. Varmaa todistetta siitä, että egyptiläiset olisivat käyttäneet munatemperaa ei ole vielä löydetty. (Schadler 2009, 3.)

Antiikin Kreikan ja Rooman maalaukset säilyivät pääasiallisesti seinämaalauksina. Klassisen Kreikan aikakaudelta ei ole jäljellä maalauspaneeleita ja roomalaiseltakin ajalta on jäljellä suhteellisen harvoja. Parhaimmin säilyneet esimerkit ovat Egyptissä asuneiden kreikkalaisroomalaisten hautajaismuotokuvat eli Faijumin muumiomuotokuvat 100 eKr. – 300 jKr. Egyptin kuiva ilmanala on auttanut näiden maalausten säilymisessä. Suurimmaksi osaksi nämä muotokuvat ovat tehty enkaustiikalla eli

vahapohjaisella maalilla. Tuolta ajalta löytyy myös teoksia, joissa näkyy esimerkkejä munatemperan tasaisesta jäljestä sekä munasideaineelle tyypillisestä rasvahapporakenteesta. Theophrastus de Lapidibus (400 jKr.), roomalainen arkkitehti Vitruvius (100 eKr.) ja Roomalainen naturalisti Plinius vanhempi (100 jKr.) kirjoittavat enimmäkseen pigmenteistä, mutta heiltä löytyy myös joitain viittauksia sideaineisiin. Vitruvius mainitsee kolme eri maalaustekniikkaa: freskon, enkaustiikan ja epätarkan kuvauksen maalauksesta maalaustelineellä, joko munatemperalla tai munaöljyemulsiolla. Plinius mainitsee, että roomalaiset osasivat käyttää munankeltuista maalauksessa. (Schadler 2009, 3.)

Keskiajalla kristinusko tuli yleiseksi Euroopassa luoden tarpeen kertomuksellisille seinämaalauksille, alttarimaalauksille ja ikoneille. Freskot sopivat seinien maalaukseen, mutta tarvittiin myös helposti kuljetettavia maalauksia. Niinpä puulevyille maalattava *munatempere* sopi hyvin tähän tarkoitukseen ja siitä tuli bysanttilaisten ja varhaisten kristittyjen *ikonimaalareiden ensisijainen tekniikka*. Kananmunatempere oli laajassa käytössä koko keskiajan. (Schadler 2009, 3.)

1400-luvulle tultaessa ja renessanssin saapuessa munatemperasta oli tullut yleisin maalausmetodi Italiassa sekä muualla Euroopassa. Öljyvärimaalaus oli osin jo käytössä Pohjois-Euroopassa, kuitenkin se ei ollut vielä laajalle levinnyt. Italialainen Cennino Cennini (1370 – 1440) kuvailee munatemperan materiaaleja ja työskentelymetodeja. Cennini, sikäli kun tiedetään, on ensimmäinen, joka kirjoittaa laajasti munatemperasta. Hänen tutkielmansa *Il Libro dell'Arte* (kirja maalaustaiteesta) on edelleen nykytemperamaalareiden lukema. Cenninin opit tulivat Giottolta (1266-1337), joka edusti myöhäisgotiikkaa / varhaisrenessanssia. (Schadler 2009, 3.)

Kananmunatempere saavutti huippukautensa renessanssin puolivälissä (n. 1400 – 1450-luvulla). Italialaiset taiteilijat järjestäytyivät kiltoihin, jotka opettivat systemaattista ja harkittua työskentelymetodia. Tämä vaativa tekniikka yhdistettynä lahjakkuuteen ja huolelliseen ammattitaitoon tuotti mestarillisen määrän temperamaalauksia, joita on edelleen jäljellä hyväkuntoisina. Fra Angelico, Mantegna, Ghirlandaio ja Botticelli ovat esimerkkejä tästä teknisestä ja taiteellisesta virtuoositeetistä. (Schadler 2009, 4.)

1500-luvulle siirryttäessä öljyvärimaalauksen menetöt ja materiaalit olivat tarpeeksi kehittyneitä ja niillä aikaan saatu jälki otettiin vastaan suurin suosiosoituksin. Öljyvärimaalauksesta tuli lyhyessä ajassa suosituin maalaustekniikka ja ikonimaalauksista lukuun ottamatta kananmunatempere jäi pois muodista ja oli käyttämättömänä seuraavat 300 vuotta. (Schadler 2009, 5-6.)

Englantilaiset hurmaantuivat Italiaan 1800-luvulle tultaessa. Suuri määrä englantilaisia muutti Firenzeen ja he alkoivat tutkia kaupungin arkistoja. Vuonna 1844 englantilainen Mary Merrifield löysi uudelleen Cenninin 1300-luvulta peräisin olevan käsikirjoituksen *Il Libro dell'Artista* ja käänsi sen englanniksi. Toisen, tarkemman käännöksen käsikirjoitukselle käänsi Christiana J. Herringham vuonna 1899. (Schadler 2009, 6.)

Taide- ja käsityöliike alkoi Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa kannustamaan maalareita kokeilemaan käsintehtyjä maaleja ja perinteisiä työskentelymetodeja vastapainona samanaikaisesti käynnissä olevalle teollisen vallankumouksen tuomalle

lisääntyvälle koneellistumiselle. Tästä innoittuneena viisi brittitaidemaalajaa muodostivat ”temperamaalareiden yhdistyksen” (*the Society of Painters in Tempera*) vuonna 1901. Yhdistys tapasi, julkaisi tutkimuksia ja artikkeleita valistaakseen yleisöä ja lisätäkseen kanamunatemperan tunnettavuutta. Jäsenet maalasivat temperalla ja pitivät useita näyttelyitä toistiaan vuodesta 1905 lähtien. (Schadler 2009, 6.)

1930-luvun puoliväliin mennessä suurin osa yhdistyksen alkuperäisistä perustajajäsenistä oli lopettanut ja toiseen maailmansotaan mennessä temperamaalareiden yhdistyksen toiminta oli loppunut. Tästä huolimatta temperamaalaus koki jälleeneräämisen. Läpi 1930-luvun monet merkittävät amerikkalaistaiteilijat tekivät kokeiluita munatemperalla tai *tempera grassalla*, eli rasvaisella temperalla. Thomas Hart Benton, Isabel Bishop, Reginald Marsh, Ben Shahn ja John Sloan ovat muutamia näistä taiteilijoista. 1900-luvun johtavia temperamaalareita olivat George Tooker, Paul Cadmus, Jared French ja Andrew Wyeth. (Schadler 2009, 6.)

Brittitaidemaalari ja temperan kannattaja Maxwell Armfield eli Amerikassa 1915-1922 ja kirjoitti temperasta, sekä piti näyttelyitä siellä asuessaan. Yalen kuvataidekoulun professori Daniel V. Thompson ohjasi temperamaalaukskurseja synnyttäen uuden sukupolven temperamaalareita. Vuonna 1936 Thompson julkaisi kaksi kirjaa: oman käännöksensä Cenninin käsikirjoituksesta, sekä *The Practise of Tempera Painting* (Temperamaalauksen käytännöt) eli nykyaikaisen kuvauksen Italian renessanssiajan työskentelymetodeista. Thompsonin kirjat ovat edelleen suosittuja temperamaalareiden parissa. Thompsonin käännöksestä *Il Libro dell'Arte*sta on otettu lukuisia uusintapainoksia, josta viimeisin *The Craftsman's Handbook* on vuodelta 2016. (Schadler 2009, 6-7.)

Kiinnostus temperaa kohtaan kasvaa edelleen. Vuonna 1997 Michael Bergt ja Lora Arbrador aloittivat uuden temperamaalareiden yhteisön (*Society of Tempera Painters*) He kehittivät www-sivuston, joka tarjoaa tietoa temperan historiasta, tekniikasta ja esimerkkejä nykytemperataiteilijoiden töistä. Nykyisellä yhteisöllä on sama missio kuin alkuperäisellä: ”Temperamaalauksensa parantaminen jäsenten kesken, keskinäisen tiedon ja kokemusten vaihdon kautta.” (Schadler 2009, 7.)

2.1 Kanamunatemperaperä

Tempera juontuu latinan kielen *temperare*-sanasta ja tarkoittaa *sekoittamista*. Alkuperäiseltä merkitykseltään sana ei ollut sidottu tiettyyn tekotapaan, vaan sillä tarkoitettiin yksinkertaisesti sideainetta. Sana päätyi kuitenkin pian merkitsemään väriä, jonka sideaineena oli munankeltuainen. (Kumlien 1962, 143.) Temperamaalauksesta on eri versioita, joista yleisin nykyään käytetty muoto on munaemulsiotemperaperä, jossa kanamunasta erotetaan joko pelkästään keltuainen tai käytetään sekä keltuainen että valkuainen yhdessä sekoitettuna öljyyn suhteessa 1:1 ja sen jälkeen veteen jälleen suhteessa 1:1. Öljynä käytetään tavallisesti keitettyä pellavaöljyvernissaa, standöljyä tai venetsiantärpähtiä. (Kiljunen 1992, 91.)

Temperamaali koostuu siis kuivapigmenteistä, jotka ensin hierretään pienen vesimäärän kanssa ja sitten sekoitetaan munaemulsioon. Temperamaalilla on kolme tärkeää erityisominaisuutta. Ensimmäinen näistä ominaisuuksista on sen kyky muo-

dostaa liukenematon kelmu, joka päälle voi maalata uudelleen joko temperalla tai öljyväreillä. Toiseksi siitä tulee kosketuskuiva sekunneissa ja uudelleenmaalaus onnistuu minuuttien sisällä. Kolmanneksi se kiinnittyy pohjaan erityisen tiukasti, mutta vain ohuita kerroksia maalattaessa. Kerrostuksellisuus tekee temperamaalista erityislaatuista, sillä jokainen alusmaalauskerros kuultaa sitä ylemmän kerroksen läpi silloinkin kun päällimmäiset kerrokset ovat suhteellisen peittäviä. Tästä johtuva optinen lopputulos on erityisellä tavalla valoa heijastava, eikä sitä voi saada aikaan muilla tekniikoilla. (Vickrey 1973, 15.)

Kananmunassa sekä rasva, munaöljy että vesi muodostavat yhdessä liima-aineen kanssa tasapainoisen seoksen, *emulsion*. Kananmuna sisältää *lesitiiniä*, joka toimii *emulgaattorina* ja pystyy jakamaan öljyn mikroskooppisen pieniksi osiksi, jotka sulautuvat veteen tai päinvastoin. Lesitiinimolekyylien päät ovat *hydrofiilisiä* eli vesihakuisia ja *hydrofobisia* eli vesipakoisia. Hydrofobiset päät ympäröivät rasvamolekyylin ja hydrofiiliset kääntyvät veteen päin. Näin estyy rasvamolekyylien sulautuminen toinen toisiinsa samoin kuin vesimolekyylien. Veden haihtuessa veteen liuenneet proteiinit liimaantuvat toisiinsa ja niistä muodostuu ristikkopinta. Maalikerros ei enää liukene veteen, jolloin pinta voidaan maalata pian uudelleen. Munaöljyn molekyylit muodostavat moniulotteista ristikkoa prosessin aikana, joka saattaa kestää sata vuotta ja lopputuloksena on maalikerros joka on erittäin kestävä. (Vogel 1998, 24.)

3 Hiukkasen pigmenteistä

Ihmisen kaipuu väreille on muuttanut historian kulkua. Värien takia on käyty monet sodat ja niiden kauneuden tähden moni on ollut valmis kulkemaan maailman ääriin, uhraamaan terveytensä ja jopa henkensä.

Värien historia on mielenkiintoista luettavaa, samoin se miten eri värejä on saatu menneisyydessä on täynnä yllättäviä löytöjä ja osuvan värikkäitä tarinoita. Esimerkiksi *ultramariini* oli ainoa sininen väri, jota renessanssijajan Italiassa pidettiin sopivana Neitsyt Marian pyhän puvun maalaamiseen. Ultramariini oli kultaa lukuun ottamatta kallein väreistä. Keskiajalla italialaisten nimeämä *Oltramarino* oli tekninen termi, joka tarkoitti ”merten takaa” ja se viittasi useisiin tuontitavaroihin, ei ainoastaan väreihin. Väri tuli tosiaan kaukaa meren takaa Afganistanista ja valmistetaan puolijalokivestä nimeltä *lapis lazuli*, lasuurikivi (Finlay 2004, 356-359). Cennino Cennini ylistää kirjassaan *Il Libro dell’Arte* ultramariinia mitä parhaimmaksi väriksi: *Maineikas, kaunis ja mitä mainioin väri, väri kaikkien muiden yläpuolella; siitä ei voi tehdä mitään, mitä se ei laadullaan ylittäisi.* (Finlay 2004, 368; Cennini 2016, 36).

Ball kertoo teoksessaan *Kirkas Maa* kuinka ennen ”modernien” synteettisten pigmenttien tuloa 1800-luvulla monet taiteilijain värit olivat hienoksi jauhettuja maamineraaleja eli maaperästä otettuja, metalleja sisältäviä yhdisteitä (Ball 2003, 42). Luonnosta saatavien värien valmistus pigmenteiksi on ollut hidas ja työläs prosessi ennen kuin ne olivat valmiita taiteilijan käyttöön, sen takia harvoilla taiteilijoilla oli varaa maaleihin ilman mesenaatin avustusta tai rikkasta tilaajaa työlleen.

Tyyroksenpurppura, Rooman keisarillinen väri, saatiin purppurakotilosta. Sininen indigo oli Indigofera-kasvin vaahtoava erite. Matarapuna saatiin juureksesta, koke- nilli saatiin hyönteisestä. Nykyään miltei kaikki väriaineet ovat synteettisiä orgaanisia molekyyilejä ja teollisuuskemistit ovat rakentaneet niiden selkärangat mittatilaus- työnä. Tuskin kymmenen luonnon väriainetta on niin kestävä, että niistä oli hyötyä antiikin ja keskiajan maailmassa, kun nykyään yli 4000 synteettistä väriainetta tuo väriä teollistuneeseen yhteiskuntaamme. (Ball 2003, 45.)

Nykypäivän taiteilijat harvoin käyttävät samoja pigmenttejä kuin mestaritaiteilijat historiassa. Syitä on monia. Osa pigmenteistä oli heikkoja kestopuolesta, osa myrkyllisiä (kuten lyijyvalkoinen) ja osaa vain ei ole enää saatavilla. Sanan *orgaaninen* voi herkästi mieltää luonnolliseen ja luomuun, kuten itsekin aluksi virheellisesti luulin. Kuitenkin väriteollisuudessa asia on päinvastoin. Monet orgaaniset väriaineet ovat synteettisiä kemianteollisuuden tuotteita, joilla ei ole minkäänlaista luonnollista alkuperää. Näiden synteettisten pigmenttien etuna on se, että ne ovat myrkyttömiä ja siten turvallisempia käyttää.

3.1 Mitä pigmentti on?

Pigmentti on maaleissa, painoväreissä yms. hienona jauheena käytettävä sideai- neeseen liukenematon väriaine. Väriaineet voivat olla joko luonnosta saatuja tai syn- teettisiä eli keinoitekoisesti valmistettuja. Sekä synteettiset että luonnonvärit voivat olla joko orgaanisia tai epäorgaanisia. Epäorgaaniset väriaineet kestävät hyvin kemiallisia rasituksia ja korkeita lämpötiloja. Monet epäorgaaniset pigmentit löytyvät maaperästä, näitä ovat mm. kadmiumit, kobolttivärit, ultramariinin sininen, preus- sinsininen, seruleeninsininen, viridian, kromioksidinvihreä ja maavärit. Useat epäor- gaaniset värit ovat myrkyllisiä kuten esimerkiksi kaikki lyijy-, kupari ja arseenivärit. Yksinkertaiset hiiliyhdistevärit luokitellaan epäorgaanisiksi. Näitä värejä on kolmea eri tyyppiä: *synteettiset värit* valmistetaan teollisesti, *mineraalipigmenttejä* saadaan luonnosta ja *maavärit* syntyvät luonnontuotteena joidenkin mineraalien rapautumi- sen yhteydessä. (Päivi Hintsanen, epäorgaaniset väriaineet, luettu 1.4.2016, <http://www.coloria.net/fysiikka/variaintyyppit.html>)

Onpa kyse sitten synteettisistä väreistä tai mineraalipigmenteistä, niiden sisältämien metalliatomeilla eli esimerkiksi kromin, koboltin ja kadmiumin yhdisteillä on keskeinen asema värin määrittävänä tekijänä (Ball 2003, 42). Synteettiset orgaaniset väriaineet koostuvat laboratorioissa valmistetuista hiiliyhdisteistä, joita ei sellaise- naan esiinny luonnossa. Varhaisimmat synteettiset väriaineet tehtiin kivihiilitervasta ja niiden valonkestävyys oli huono. (Ball 2003, 247 – 248.)

3.2 Käyttämäni pigmentit

Philip Ball kirjassaan *Kirkas maa* kuvailee väriteknologian kehitystä seuraavasti: *1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä värien kysyntä ohjasi tieteen kehitystä enem- män kuin milloinkaan muulloin. Teknologian historioitsija Anthony Travinin mukaan, “kun värien valmistus oli kehittynyt laajenevaksi, tieteeseen perustuvaksi toiminnaksi, syntyi moderni kemianteollisuus”. Hienoista purppuroista ja hehkuvista punaisista,*

häkellyttävistä vaaleanpunaisista ja kirkkaista keltaisista syntyivät kaikki tämän moderneista teollisuuksista nopealiikkeisimmän hyvät ja pahat puolet: vaikeiden sairauksien hoidot, halvat ja kevyet materiaalit, sinappikaasu ja Zyklon B, kahteen maailmansotaan riittäneet räjähteet, nestekiteet ja otsonikato. Siis nykyaika. (Ball 2003, 242 -243.)



Käyttämäni Marie's pigmenttijaubeita

Väriteollisuus on muovannut maailmaa enemmän kuin tulemme ajatelleeksi. Taiteilijan kannalta tämä on toisaalta hyvä asia. Nykyajan taiteilija hyötyy teknologian suomista eduista, mutta jää samalla paitsi mahdollisuudesta kokeilla alkuperäisiä mineraalipigmenttejä. Lopputyöni taiteellista osuutta aloittaessani en arvannut millaiseen pigmenttiviidakkoon sukeltaisin ja miten monimutkaisia pigmentteihin liittyvät asiat ovat. Ideaalimaailmassa pigmenteillä olisi universaalit koodit, jota kaikki noudattaisivat ja pigmenttiostoksilla tietäisi mitä on ostamassa. Todellisuus on toisenlainen. Maailman ollessa nykyisenlainen globaali kylä, ei ollut laisinkaan vaikeaa saada käsiin edullisia pigmenttejä, Made in China, tietenkin. Ongelmana oli se, että lähtökohtaisesti halusin tietää millaisten materiaalien kanssa työskentelen ja etikettien ollessa kirjoitettu kiinalaisin merkein se oli turha toive. Sinänsä työskentelyyn se ei vaikuttanut, mutta se poisti tekemisestäni yhden tärkeän aspektin – materiaalitietoisuuden.

Panu Kaila kuvailee väriviidakkoa näin kirjassaan Talotohtorin värikirja: *Voidaan huoletta sanoa, että pigmenttien maailmassa vallitsee suunnaton kirjavuus eikä tämä koske vain väriä. Nimistön hallinta on ensimmäinen ongelma. Perinteiset maaväritkin kulkevat useammalla nimellä saantipaikkansa mukaan, ja eri maissa samaa tuotetta voidaan myydä eri nimilapun alla... Monet nimitykset, kuten terra di Siena, on myös mielletty lähinnä vain värisävyä kuvaaviksi, joten siena-pigmentti ei mitenkään välttämättä ole edes italialaista alkuperää – eikä tänä päivänä ehkä maaväriä ollen-*

kaan, mikä on vielä pahempi. EU:n toivoisi puuttuvan perinteisten pigmenttinimien kaupalliseen väärinkäyttöön yhtä tarmokkaasti kuin ruokien ja juomien suhteen tapahtuu. Värimaailmassa mitä tahansa lonkeroa voidaan vapaasti myydä sampanjana. (Kaila 2014, 121.)

Nykytilanteen ollessa näin epämääräinen, en voi tarkalleen tietää mitä pigmenttini sisältävät, millaisissa oloissa ne on tuotettu ja miten ne kestävät ajan hammasta. Kuvataideopiskelijana valitsin Marie's pigmentit niiden edukkuuden vuoksi. Ne vaikuttivat riittävän laadukkailta aloittelevalle temperamaalarille, mutta aika näyttää kuinka hyvä valonkesto niillä on. Sain tuntuman pigmenttijauheisiin ilman, että olisin joutunut sijoittamaan niihin omaisuuksia. Edullistenkin pigmenttijauheiden kanssa työskennellessä on hienoa se, kuinka vahvoina värit hohtavat kun niihin ei ole lisätty jatkeaineita.

Haluaisin kuitenkin selvittää kuinka suuri ero pigmenttimaailman "lonkeroiden ja sampanjoiden" värillä oikeasti on. Unelmani olisi saada vielä kokeilla korkealaatuisia käsinvalmistettuja japanilaisia mineraalipigmenttejä. Maalattessani pigmenteillä koen liittyväni osaksi jatkumoa, ihmiskunnan yhteistä tarinaa, jossa värit saatiin luonnosta ja ne hierrettiin sideaineeseen maalin aikaansaamiseksi. Ihmiskunnan historia ei kuitenkaan ole pysähtynyt paikalleen ja teknologian kehitys on osa tarinaamme. Pigmentteihin liittyvä kokemukseni oli tätä tarinan jatkoa kertova; värejä ei enää pelkästään saada luonnosta, eikä niillä ole enää samaa ylevää arvoa kuin muinoin.

4 Nykytemperamaalaus

Temperamaalaus assosioidaan usein pieniin puulevyille maalattuihin uskonnollisaiheisiin maalauksiin kuten ikoneihin. Tarkastelen pitävätkö nykytemperamaalarit kiinni perinteisistä maalausmetodeista ja miten historia vaikuttaa temperan käytäntöihin mm. millaisille pohjille ja minkä kokoisia töitä nykyään tehdään. Entä millaisia aiheita teoksissa kuvataan ja rajoittaako temperatekniikka tyyliisuuntaan tai aihevalintoihin?

4.1 Pitävätkö temperamaalarit kiinni perinteistä?

Löytääkseni vastauksen näihin kysymyksiin, haastattelin sähköpostitse amerikkalaisista temperamaalari Koo Schadleria elokuussa 2016. Hän antoi aiheeseen liittyvän kattavan vastauksen, jonka olen tähän tiivistäen kääntänyt.

Koo Schadlerin mukaan nykytemperamaalauksessa on kaksi perinnekoulukuntaa. Ensimmäinen on keskiaikainen ikonimaalaus ja toinen on Italian renessanssin ajan metodi. Näiden kahden perinteen välillä on nykyään jonkin verran päällekkäisyyttä suurimmaksi osaksi johtuen siitä, että italialainen temperamaalausmetodi (italianmetodi) syntyi ikonimaalausperinteestä. Kummastakin metodista löytyy myös enemmän variaatioita kuin yleensä ajatellaan; on olemassa eri ikonimaalausperinteitä, opettajia ja linjauksia.

Koo Schadler huomautti sähköpostivastauksessaan ikonimaalausikäytännöistä, kuinka kaikki perinteet eivät ole peräisin keskiajalta vaan ovat tuoreempia innovaatioita. Ikonimaalaukseen liittyviä traditioita usein kohdellaan pyhällä kunnioituksella kuin ne olisivat periytyneet muuttumattomina vuosisatojen takaa. Todellisuudessa ne saattavat olla vain sata vuotta vanhoja. Jotkut nykyikonimaalareista jatkavat metodiensa kehittämistä vaihtelevin astein. Samalla tavalla italianmetodi oli kirjavampi kuin yleensä opetetaan. Monet “uusista tekniikoista” joista Robert Vickrey puhui kirjassaan *New Techniques in Egg Tempera* oikeasti johtavat juurensa 1400-luvulle. Esimerkiksi monet renessanssimaalarit roiskivat maalia, erityisesti Mantegna. Kummankin koulukunnan sisällä on olemassa enemmän työkaluja ja tekniikoita ja päällekkäisyyttä nykyaikaisten työskentelymetodien kanssa. Monet nykytaiteilijoista kehittävät omia tekniikoitaan, jotka ovat tyyppillisiä ainoastaan heille ja saattavat käyttää apunaan esimerkiksi tietokonetta työskentelyssään.

Koo Schadler kertoo omassa työskentelyssään yhdistävänsä eri tekniikoita menneisyydestä ja nykyajasta. Esimerkiksi hän ei käytä intianmustetta (Indian ink) alusmaalaukseen, mikä oli tyyppillistä, mutta ei kuitenkaan säännöllisesti käytössä perinteisissä temperamaalauksissa. Tätä alusmaalausta käytettiin hahmottamaan valööriarvot. Sen sijaan Schadler tekee leikaten ja liimaten kollaasimallin haluamastaan kuvasta, jonka hän sitten skannaa tietokoneella ja muuttaa mustavalkoiseksi. Tästä mustavalkoisesta kopiosta hänen on helpompi hahmottaa valööriarvot. Schadler kuvailee omaperäisen työskentelymetodin tärkeyttä: *Työskentelymetodini on sekoitus perinteisiä työkaluja ja tekniikoita ja monia nykyaikaisia innovaatioita, jotka ovat minulle uniikkeja. Uskon, että historian aikana tämä on tyyppillistä useille omistautuneille taiteilijoille – hyvä taiteilija kehittää tyylin ja työskentelymetodin, joka poikkeaa muista, koska sen täytyy sopia taiteilijan omaan persoonallisuuteen ja aikaan jossa hän elää.* (Koo Schadler, sähköpostihaastattelu 16.8 - 19.8.2016.)

Vastaus siihen pitävätkö nykytemperamaalarit kiinni perinteistä on siis sekä kyllä että ei. Perinteet ovat läsnä tavalla tai toisella jokaisen maalarin töissä, mutta niihin on vaihtelevassa määrin sekoittunut matkan varrella uusia perinteitä ja itse kehitettyjä metodeita. Se näkyykö maalausmetodien perinteisyys myös maalarin esteetikassa riippuu taiteilijasta itsestään. Hyvä esimerkki on Madeline Von Foerster, joka hallitsee temperatekniikan erittäin hyvin. Useissa hänen töissään on klassinen asetelma suoraan edestä kuvattuna mikä oli tyyppillistä esimerkiksi ikoneille. Työt ovat kuitenkin vahvan symbolisia ja aihe maailma on surrealistinen.



Madeline Von Foerster
 The Collection Cabinet
 öljy- ja tempera puulle
 2011
 67 cm x 67 cm
 yksityiskokoelma

Suurin osa nykytaiteilijoista on murtautunut irti perinteistä, ainakin siinä mielessä, että he eivät esimerkiksi maalaa pelkästään paikallisväreillä (eli sillä esineen värillä, johon ei kohdistu minkäälaisia ulkopuolisia vaikutteita). Lisäksi nykytaiteilijat usein luovat teoksiinsa vahvemman kolmiulotteisuuden tunnun kuin keskiaikaiset taiteilijat. Nykyään teoksia ei myöskään välttämättä kehystetä. Nykytaiteessa maalaus pohjat ovat useammin suorakulmioita tai neliön muotoisia, kun taas keskiaikaiset ja renessanssimaalausten pohjat olivat usein mitä mielikuvituksellisimpia malleiltaan.

Toiset taiteilijat taas tekevät kokeiluita ja etsivät tekniikkaan uusia näkökulmia, kuten esimerkiksi Robert Vickrey, joka on ollut nykytemperamaalauksen pioneerejä, vaikka osa hänen tekniikoista onkin ajateltua vanhempia. Hänen työnsä ansiosta monet muutkin ovat uskaltaneet lähteä rohkeammin kokeilemaan erilaisia lähestymistapoja.

4.2 Perinteiden vaikutus temperan nykykäyttötapoihin

Vaikka useimmat temperamaalaukset historiassa ovat olleet melko pieniä, jo aiemminkin on tehty suurikokoisia maalauksia. Esimerkiksi Botticellin *Venuksen syntymä* (172 cm x 278 cm) ja *Kevät* (203 cm x 314 cm) olivat valtavia. Perinteisen maalaustekniikan työläisyys on ollut syy siihen miksi koot ovat pysyneet pitkään pieninä. Ikonimaalauksissa käytetty tekniikka ja italianmetodin tekniikka olivat niin hitaita ja työläitä jo pienelle pohjalle, että suuren maalauksen kanssa taiteilijat olisivat kuolleet vanhuuteen tai tylsyyteen ennen kuin teos olisi ollut valmis.

Monilla mestaritaiteilijoilla historiassa oli oppipoikia auttamassa maalauksen valmistamisessa toisin kuin nykyään.

4.3 Rajoittaako temperatekniikka tyyliuuntaa tai aihevalintoja?

Tehdessäni taustatyötä tälle tutkielmalle olen nähnyt teoksia laidasta laitaan. Tyyliuuntaa on yhtä monia kuin taiteilijoitakin ja kaikkia genrejä on edustettuina; naturalismia, realismia, surrealismia ja abstrakteja töitä. On mahdotonta tehdä yleistyksiä niin laajasta määrästä tutkimusmateriaalia. Vastaani on kuitenkin useammin tullut esittäviä teoksia kuin abstrakteja ja yleensä ottaen teokset ovat melkoisen yksityiskohtaisia, koska temperamaalaus soveltuu erityisen hyvin pikkutarkkaan työskentelyyn.

Itselleni on syntynyt yleiskuva, jonka mukaan temperamaalarit usein valitsevat melko klassisia aiheita kuten asetelmia, muotokuvia ihmisistä tai sitten kauniita maisemia. Havaintoni onkin se, että taiteilijat, jotka valitsevat perinteisen temperatekniikan ovat usein mieltyneitä klassisiin kauneushanteisiin. Taustatyötä tehdessäni olen huomannut, että temperamaalaus kuitenkin sisältää yhtä paljon variaatiota kuin muutkin maalaustekniikat eli se ei ole jäänyt historiansa vangiksi, lukituksi ainoastaan uskonnollisaiheisten teosten tekniikaksi.

Sain muutamia avaavia näkökulmia Koo Schadlerilta, kun ajatustemme vaihto jatkui vielä syyskuussa 2016 aiheen tiimoilta. Haastattellessani sähköpostitse Koo Schadleria kysyin miten hän ajattelee temperatekniikan vaikuttavan maalareiden tyyliuuntaan ja aihevalintoihin. Itseäni tämä kiinnosti erityisesti abstraktin maalauksen näkökulmasta, sillä etsiessäni temperamaalauksuvastoa, abstrakteja töitä tuli vastaan erittäin harvoin.

Schadlerin näkökulma asiaan on linkittyneenä temperan vahvaan käsityölläisyyttä vaativaan ominaisuuteen. Schadler toteaa, että eri maalausmetodeista, kananmunatempera (johtuen lineaarisesta työskentelymetodistaan) on taipuvaisin piirroksellisuuteen. Schadlerin huomion mukaan temperatekniikka vetoaa luontaisesti käsityölläisiin, sillä hyvät käsityölläiset ovat usein taipuvaisia työskentelemään esittävästi. Taidokas piirros ja esittävyys ovat usein linkittyneitä toisiinsa. Schadler käyttää esimerkkinä pieniä lapsia, joilta puuttuu kyky piirtää realistisesti. Heti kun lapset kehittyvät tuossa taidossa, he luontaisesti alkavat pyrkimään kohti realistisia esittämistapoja. Schadler ajattelee, että kananmunatemperan valitsevat taiteilijat tuntevat usein luontaisesti vetoa käsityölläisyyteen ja esittävään kuvankerrontaan. Toisaalta Schadlerin mukaan kananmunatemperan materiaalit ja tekniset vaatimukset toimivat karkoitteina monille taiteilijoille. Vapaaseen, ekspressiiviseen työskentelyyn taipuvaiset taiteilijat haluavat työskennellä vaistonvaraisesti, eivät järjestelmällisesti. Lopputuloksena on se, että suurin osa temperalla työskentelevistä taiteilijoista pyrkii lineaariseen, huolellisesti laadittuun ja esittävään kuvastoon. (Koo Schadler, sähköpostihaastattelu, 1.9 - 19.9.2016.)

4.4 Old School vs. New School

Perinteisesti opetussa tavassa käyttää temperaa rakennetaan maalaus siten, että virheille – tai luovuudelle – ei jää juuri sijaa. Virheet pyritään eliminoimaan jo heti alussa tekemällä tarkka alkupiirustus, joka toistetaan huolella gessotulle paneelille (Vickrey 1973, 19). Käyn läpi tämän Cenninin opettaman perinteisen tavan liiteosiossa. Toisin kuin perinteisesti on opetettu myös temperassa pystyy poistamaan virheitä ja tekemään korjauksia jälkikäteen. Vickrey neuvoo käyttämään esimerkiksi parta-terää, jolla epätoivottu maalikerros raaputetaan pois (Vickrey 1973, 113).

Cenninin koulukunnan metodia opetetaan edelleen ja se pitää yllä käsitystä kankeasta tekniikasta, jossa luovuuden saa jättää pois. Kuitenkin temperankin kanssa on mahdollista maalata monella eri tavalla ja vanha järjestelmällinen käytäntö on vain yksi niistä. Nykytaiteen suoma etu maalaukseen on se, että säännöt ovat tehty rikottaviksi ja se juuri tekeekin tästä vanhasta tekniikasta uudella tavalla jännittävän. Nykyään temperan opettajat kannustavat opiskelijoitaan tekemään kokeiluita ja etsimään omaa tapaa tekniikan lähestymiseen. Parhaita oppaita aiheeseen on edelleen Robert Vickreyn *New Techniques in Egg Tempera* (1973), jossa hän käy kattavasti läpi tekniikan eri osa-alueita.

Sivustollaan Koo Chadler kirjoittaa yleisistä temperamaalaukseen liittyvistä harhakäsityksistä, jossa hän mainitsee renessanssin vaikutuksen temperamaalaukseen. Renessanssin ajan (1400 – 1450 luvun Italian) maalauksissa tavoiteltiin enemmän idealistista, hengellistä maailmankuvaa kuin realistisuutta ja luonnollisuutta. Tuon ajan maalauksissa näkyy esimerkiksi vain vähän valon ja varjon kontrasteja. Värit ovat yleensä kirkkaita, puhtaita ja sävyltään viileitä eikä maalauksissa ei ole pyritty kolmiulotteisuuden vaikutelmaan. Nämä visuaaliset valinnat olivat tähän tiettyyn aikaan ja kulttuuriin sitoutuneita mieltymyksiä, joilla tavoiteltiin ja heijasteltiin ideaalimaailmaa. Koska suurin osa tuon ajan maalauksista on tehty munatemperalla, on siitä jäänyt yleinen mielikuva, että estetiikka johtuu tekniikasta kulttuurin sijaan.

(Koo Chadler, *Egg Tempera Misconceptions*, luettu 4.7.2016

<http://www.kooschadler.com/techniques/egg-tempera-misconceptions.pdf>)

5 Temperalla maalaavia nykytaiteilijoita

Tempera ei ole nykytaiteessa yleisesti käytetty tekniikka ja sitä hyvin hallitsevia taiteilijoita on nykyään vähemmän kuin esimerkiksi öljyvärimaalauksen parissa. Tutkielmaani valitsin kolme erityyppistä temperamaalaria havainnollistaakseni tekniikan monipuolisuutta.

5.1 Robert Vickrey

On olemassa monia eri tapoja käyttää temperaa, ei pelkästään yhtä. Suurella määrällä harjoitusta lisätynä ripaukseen mielikuvitusta, tulet keksimään tekniikoita, jotka eivät koskaan pälkähtäneet mieleeni. –Robert Vickrey

Robert Vickrey (1926 – 2011) oli kuvataiteilija ja kirjailija, josta tuli yksi Amerikan johtavia realistimaalareita 1950-luvun alkupuolelta alkaen. Hänen maalauksiaan on keuhuttu niiden kyvystä esittää ”tavallisissa paikoissa ilmenevää mystisyyttä”. Unenomaisissa, surrealistisissa temperamaalauksissaan usein toistuvia teemoja olivat mm. polkupyörät varjoineen, nunnat tärkättyinen päähineineen erilaisissa ympäristöissä ja lapset leikkimässä. Hän maalasi 78 muotokuvaa kuuluisista ihmisistä Time Magazinen kansikuviksi. Näitä olivat muun muassa Christian Dior, Lyndon B. Johnson, J.D Salinger, Nikita Khrushchev, Martin Luther King Jr., Abraham Lincoln ja Aristotle ja Jackie Kennedy Onassis. New York Timesin kriitikko John Canaday kuvailee Vickreyä ”yhdeksi maailman parhaimmaksi munatemperan taitajaksi”. Vickreyn töitä on 80 eri museoiden ja monissa yksityiskokoelmissa.

(www.robertvickrey.com)



Robert Vickrey
Clam's Eye View,
Kananmunatemperra paneelille
1990
47 cm x 66 cm
yksityiskokoelma

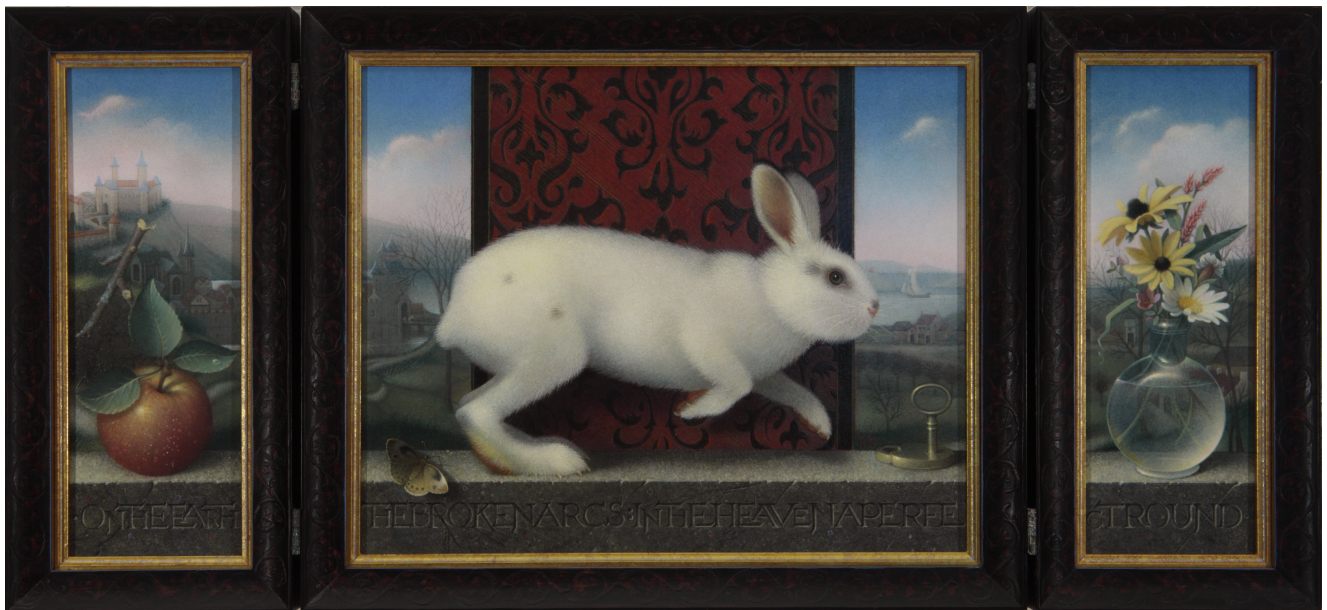
Vickreyllä oli kokemusta temperamaalauksesta yli kuuden vuosikymmenen ajalta joten hän hallitsi tekniikan. Mielestäni hänen valokuvamaisissa töissään on vangitun liikkeen tuntua. Osa teoksista on niin realistisia, että niitä nopeasti vilkaistuaan voisi luulla valokuviksi. Vickreyn värimaailma on hillitty ja murrettu. Hän käytti usein töissään erilaisia diagonaalisia viivoja rytmittämään maalauksiaan ja teki usein erilaisia tekstuureita teoksiinsa muun muassa roiskimalla niihin maalia.

5.2 Koo Schadler

Niille harvoille, jotka ovat kuulleet kananmunatemperasta, tekniikka usein tuo mieleen ikonit ja Andrew Wyethin maalaukset. Siispä tekniikkaa joskus ajatellaan toimimattomaksi muuhun kuin ikonien tyyliteltyyn jälkeen tai kauniiden maavärien kudelmaksi Wyethin maalauksissa. Tosiasiassa temperamaali tarjoaa laajan valikoiman taiteellisia mahdollisuuksia. Yksi kiinnostuksenkohteistani on vastata niihin väärinkäsityksiin, jotka rajoittavat temperatekniikan käyttöä ja kertoa tekniikan potentiaalista, jonka uskon olevan aliarvostettua.

– Koo Schadler

Koo Schadlerin teokset ovat tehty sekä perinteisiä tekniikoita että hänen itsensä kehittämiä menetelmiä hyödyntäen. Hänen aihe maailmansa pysyttelee usein muotokuvissa ja asetelmissa. Töiden anakronistisissa tunnelma ja usein pysähtyneisyyden tuntu. Osa töistä on kehystetty perinteisillä puukehyksillä.



Koo Schadler
A Perfect Round (Snow Hare & Landscape Triptych)
Kananmunatemperra gessopaneelille
2014
25,5 cm x 57,5 cm
Kokoelma: Huntington Museum of Art

Koo Schadler (s. 1962) valmistui vuonna 1984 taidehistorian maisteriksi Tufts'n Yliopistosta. Valmistuttuaan hän matkusti ympäri Eurooppaa ja lopulta asettui Firenzeen missä hän opiskeli taidehistoriaa ja maalausta. Palatessaan Yhdysvaltoihin vuonna 1986 hän muutti Kaliforniaan, jossa hän tutustui taiteilija Chester Arnoldin kautta temperatekniikkaan College of Marinissa. Vuonna 1990 Koo asettui pikkukaupunkiin eteläisessä New Hampshiressä. Kolmen vuoden ajan hän opiskeli klassista öljymaalausta ja samalla jatkoi temperan opiskelua omillaan. Hän perusti studion ja maalaa täysipäiväisesti temperamaalauksia ja tekee silverpoint-piirustuksia.

Koo on maalarimestari The Copley Society of Bostonissa ja toimii toimittajana The Artist Magazinessa. Lisäksi hän on hallituksen jäsen temperamaalareiden yhdistyksessä (The Society of Tempera painters). Koo opettaa maalausta ja pitää työpajoja eri puolilla Yhdysvaltoja ja maailmaa. Hänen töitään on edustettuina Arden Gallery Bostonissa. Koo Schadlerin maalauksia ja piirustuksia on yli neljäsäsadassa yksityis- ja yrityskokoelmassa ja lisäksi monissa eri museoissa. (www.kooschadler.com)

5.3 Patricia Lynch

Vaikka temperatekniikalla on pitkät perinteet hyvin kurinalaisessa tavassa kuvata enkeleitä ja pyhimyksiä, sen valovoimaisuus, värien kirkkaus ja herkkä pintajälki tekevät siitä jännittävän ja moniulotteisen tekniikan nykyaikaisemmalle lähestymistavalle. – Patricia Lynch

Patricia Lynch ei ole yhtä kuuluisa taiteilija kuin kaksi yllämainittua, mutta halusin ottaa hänet mukaan, sillä abstraktimaalareita löytyy vähemmän temperataiteilijoiden parista. Mielestäni Lynchin työt poikkesivat mielenkiintoisella tavalla temperataiteiden yleisestä estetiikasta. Hänen abstrakteissa teoksissaan innoituksena toimii ihmismuoto ja muut esittävät lähtökohdat. Töissä näkyy rohkea kokeellinen ote maalaamiseen. Lynch tekee myös esittäviä töitä. Suurin osa Patricia Lynchin töistä on tehty temperatekniikalla yhdistettynä kultaukseen. Hän työskentelee Commercial Square Studioilla High Wycombessa 18 muun taiteilijan kanssa. (www.patricialynchart.co.uk)

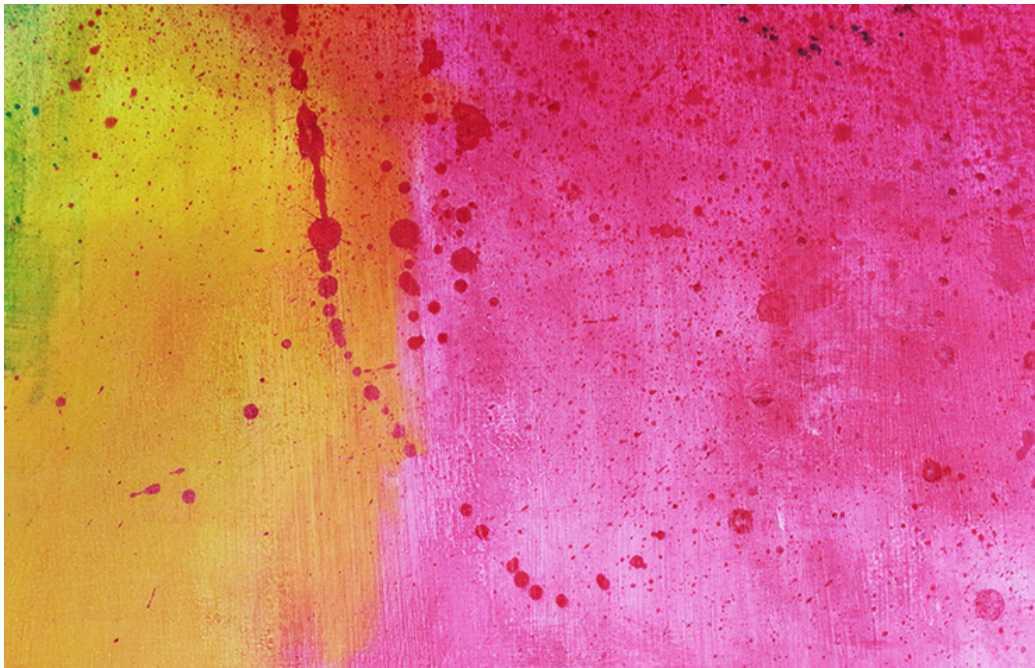


Patricia Lynch
Nature is my temple
Tempera ja lehtikulta
paneelille
2013

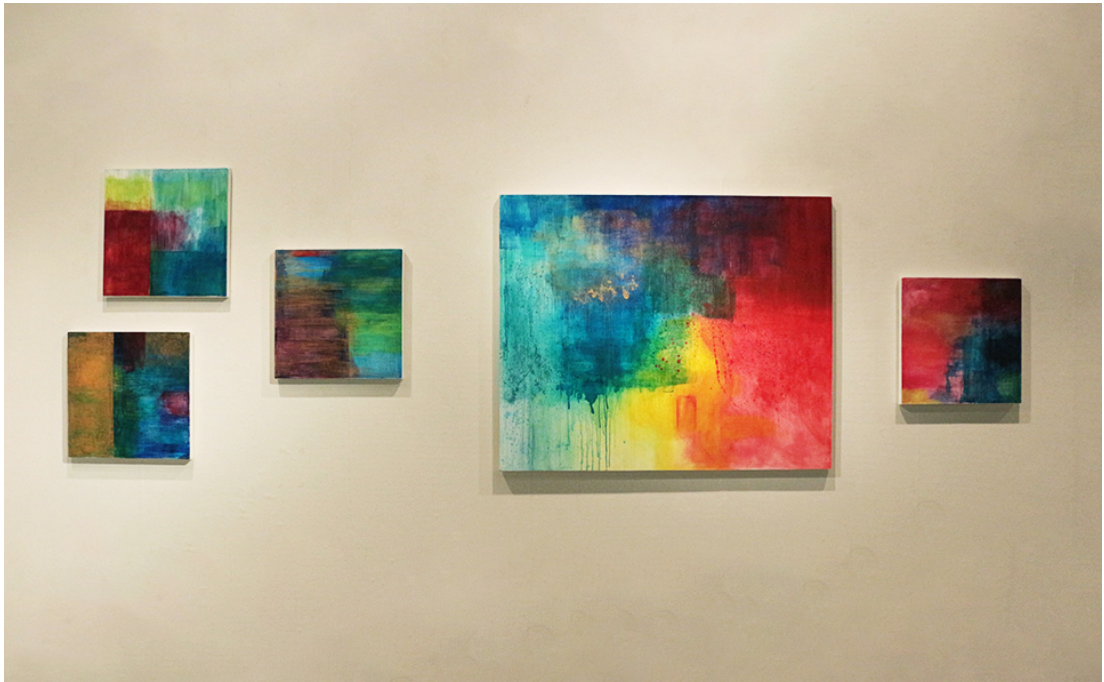
6 Lopputyöteokseni

Lopputyöni on sarja temperamaalauksia kankaalle. Tempera on valovoimainen, monipuolinen ja luonnonmukainen tekniikka. Maalausteni lähtökohta on valossa ja värissä. Temperan historia ja monipuolisuus ovat syitä, joiden takia koen sen kiehtovaksi: hitauden kauneus nopeatempoisessa maailmassa. Ristiriidat ja kontrastit ovat kiehtovia ja tutkin miten vanha tempera istuu nykytaiteen maailmaan. Maalaukseni on tehty suurikokoisille kangaspohjille perinteisten pienten puupohjien sijaan. Maalaaminen on minulle pysähtymistä hetkeen. Se on rukoilua. Haluan tuoda maalauksiini hengittävyttä, valon hehkua sekä kokemustani pyhyydestä. Pyhän kuvan ei tarvitse olla esittävä ikoni. Se voi olla väriä, valoa ja iloa.

(*Kaikki Hyvin* -näyttelykatalogi 2016, 49)

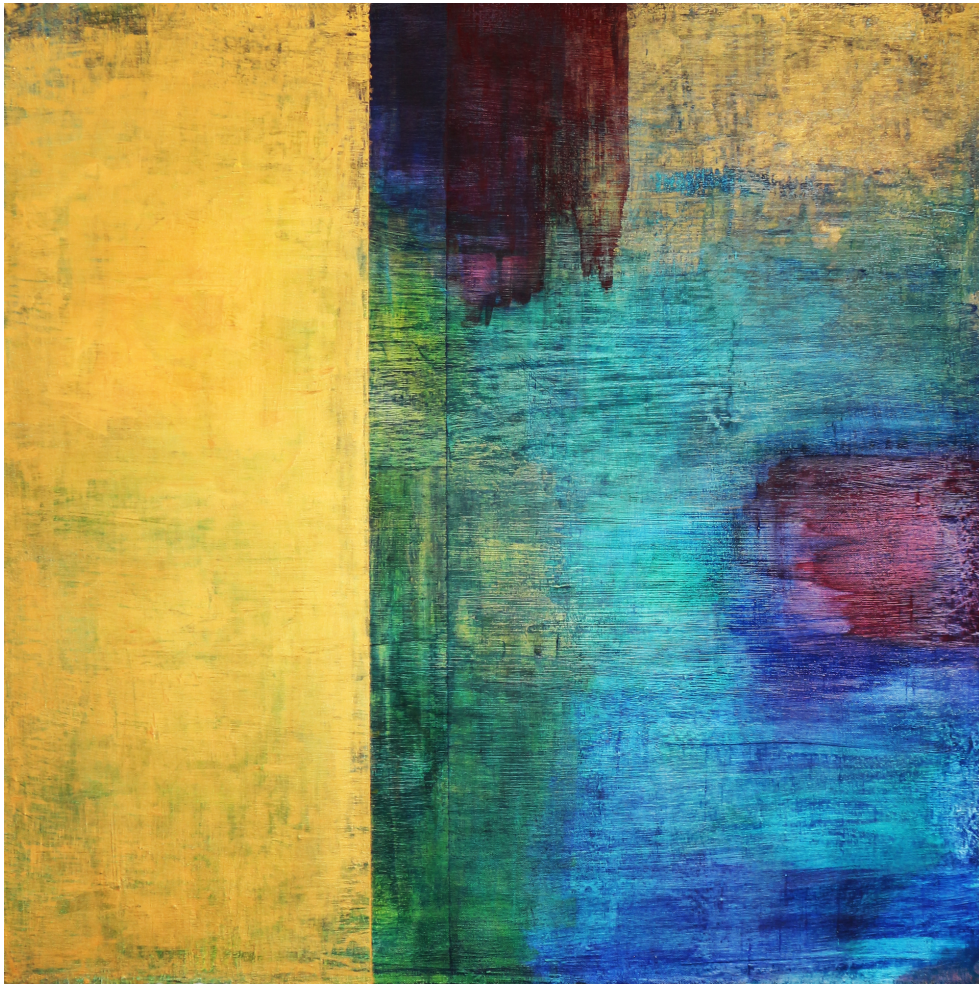


Yksityiskohta suurimmasta teoksestani



Maalaussarjani Pysähtyä ja Hengittää installoituina taidekeskus Mältinrannassa maaliskuussa 2016.
Maalaukset ovat kooltaan 165 cm x 135 cm ja 65 cm x 65 cm

Jokaisella on omia miellelyhtymiään ja mieltymyksiä värien suhteen. Itselleni esimerkiksi turkoosi symboloi, huolettomuutta, vapautta, kiireetöntä paikkaa ja turkoosia merta. Vihreä on itselleni vapauden ja toivon väri. Vaaleanpunainen edustaa unelmia ja haaveita. Väreihin on liittynyt erilaista symboliikkaa kaikissa kulttuureissa kaikkina aikoina. Länsimaalaisessa kulttuurissa valkoinen symboloi puhtautta ja viattomuutta. Punainen liitetään intohimoon, vihaan, tuleen ja sydämen tunteisiin. Sininen kuninkaallisuuteen – tai kuten keskiajalla – Neitsyt Marian kuvaamiseen. Kulta symboloi pyhyyttä, valoa ja aurinkoa. (Finlay 2004 145, 187, 356, 54.)



Merituuli Laatu
Nimetön
teossarjasta Pysähtyä ja Hengittää
63 cm x 63 cm
2016

6.1 Työskentelyprosessini

Olin alusta alkaen vakuuttunut siitä, että haluaisin maalata jotain abstraktia ja –hengittävää. En tiennyt miten pääsisin tavoitteeseeni, enkä kuitenkaan halunnut tehdä etukäteen turhan tarkkoja luonnoksia. Unelmani oli alunperin maalata aivan eri tekniikalla, mainitsemallani *nihongalla*, koska pigmenttien käyttö oli tässä vaiheessa itselleni jostain syystä erityisen tärkeää. Tajutessani, että tuo suunnitelma olisi melkein mahdoton toteuttaa, mietin mikä olisi lähin vaihtoehto ja niinpä päädyin temperaan.

Pidän käsityöläistaitoja suuressa arvossa. Huolella ja kestäväksi tehty tuote tuottaa pitkäaikaista iloa. Haluan pyrkiä ekologisiin valintoihin taiteeni tekemisessä, sillä helposti sivutuotteena syntyy paljon muoviroskaa ja jätettä. Sen sijaan, että olisin käyttänyt esimerkiksi akryylimaaleja päädyin kananmuniin ja pigmentteihin.

Käsityöläisen intohimolla halusin tehdä maalaukseni alusta asti mahdollisimman oikeaoppisesti noudattaen mm. Veikko Kiljusen neuvoja pohjusteista (Kiljunen 1981, 24-29). Huomasin aikataulun olevan hyvin tiukka, koska halusin rakentaa maalauskehikot itse, jänisliimata kankaat ja tehdä pohjusteet. Oli myös asioita, joihin ei varsinaisesti löytynyt vinkkejä kirjoista ja joihin jouduin etsimään vastauksia yrityksen ja erehdyksen kautta. (Kankaan liimauksesta ja pohjustamisesta sekä niihin liittyvistä havainnoistani löytyy tietoa liitesivuilta.)

Työskentelyyni vaadittavat tarvikkeet sain vasta loka-marraskuussa 2015. Kehikot valmistuivat joulukuuksi ja pääsin aloittamaan maalausprosessini joululoman jälkeen tammikuun 2016 alussa. Valmistin kolme 165 cm x 135 cm pohjaa, ja neljä 63 cm x 63 cm pohjaa. Näin ollen minulle jäi n. 2.5 kuukautta saada maalaukset alusta loppuun valmiiksi, mikä oli alkuperäisen suunnitelmani kanssa räikeässä ristiriidassa, koska halusin maalata rauhassa, taiteellisen osuuteni teemaan liittyen.

Lähestymistapani maalaamiseen oli kokeilullinen. Käytin pensseleiden sijaan ikkunanpesulastaa, rättejä, suihkupulloa, teippejä yms. välineitä. Halusin saada aikaiseksi erilaisia pintoja ja jälkiä. Tämä toimi minulle, koska lähtökohtani oli abstraktissa pinnassa esittävyuden sijaan. Lastojen käyttäminen toimi itselleni, koska sen avulla pystyin pitämään työskentelyn hyvin spontaanina. Ennen kuin aloin maalaamaan, tein kokeiluita eri kananmunaemulsioversioilla. Kananmunatemperasta löytyy eri variaatioita ja käytin apunani Christian Vogelien kirjaa *Maalaamme temperalla* yrittäessäni löytää parasta emulsiota kangaspohjille maalattaessa. Tein testejä ainakin kymmenellä eri versiolla. Päädyin käyttämään ohjetta johon tuli 1 osa kananmuna, 1 osa keitettyä pellavaöljyä ja 2 osaa vettä (Vogel 1998, 48).

Prosessin aikana opin paljon tekniikasta ja myös omasta tavastani soveltaa sitä. Työskennellessäni mietin, miten voisin tehdä asiat toisin tai mitä en ole nähnyt tehtävän kyseisellä tekniikalla. Nautin myös siitä, että pääsin maalaamaan suurikokoisia teoksia. Ainoa syy jonka keksin, miksi tempera ei soveltuisi nykytaiteeseen, on tekniikan työläisyys. Mutta en pidä sitäkään hyvänä syynä, sillä monet nykytaiteen tekniikat ovat äärimmäisen työläisiä ja hitaita.

On hyvä tiedostaa, että temperalla työskentely vaatii enemmän alkuvalmistelua kuin esimerkiksi akryylillä maalaaminen. Temperaa tehdessä täytyy aina olla tarjolla tuoreita munia ja jänisliima täytyy liottaa 8 tuntia aikaisemmin pohjustetta varten. Toki tekniikkaan liittyy paljon muutakin aikaa vievää ja lisäksi sellaista, joka vaatii tietotaitoa. Kun tekniikka on hallinnassa, en näe mitään syytä miksi sitä ei voisi käyttää nykytaiteessa, kuten mitä tahansa muutakin tekniikkaa. Nykytaiteen idea on monesti rikkoa perinteisiä taidekäsityksiä tai tuoda esille asioita uudella tavalla. Mielestäni teokseen tulee vain lisää syvyyttä, kun käyttää tekniikkaa jolla on jo olemassa olevat pitkät perinteet.

6.3 Metsä nukkuu

Lopputyöprojektiani suunnitellessani olin juuri palannut Portugalista takaisin Suomeen melkein vuoden poissaolon jälkeen. Kaikkien muutosten keskellä koin, että haluaisin vain pysähtyä hetkeksi. Nämä ajatukset heijastuivat Artist Statementiini, jonka kirjoitin näin:

Kaipaam takaisin aikaan, jolloin asiat tehtiin hitaasti, hartaasti ja huolella. Toisinaan nykyaika tuntuu kuormittavalta. Ihmisillä ei ole aikaa hengittää ja pysähtyä miettimään. Maalaan vastapainona kiireelle ja kaupallisuudelle – elämän juoksupyörälle. Ihmisten kompastellessa kaamoksen harmaudessa ja kylmyydessä, maalaaminen on pakoani värien loisteeseen, valoon ja lämpöön. Kaipuutani kauneuteen. Taiteen tekeminen irroittaa ajatukset arkipäiväisestä kuitenkin samalla sitä syleillen.
(Kaikki Hyvin -näyttelykatalogi 2016, 47)



Merituuli Laatu
Metsä nukkuu
tempera kankaalle
165 cm x 135 cm
2016

Metsä nukkuu teos syntyi ristiriitojen keskellä. Teos alkoi abstraktina, mutta siitä tuli lopulta esittävä. Itselleni metsä on levähtämisen tyyssija ja kuten moni suomalainen, ajattelen metsää pyhänä paikkana, jonne voi paeta kiirettä. Nimesin teokseni metsän nukkumiseksi sen tunnelman takia, mutta muutama kuukausi myöhemmin Helsingin Sanomien tiede-osiossa (18.5.2016) tuli vastaan artikkeli otsikolla *“Puutkin lepäävät öisin ja heräävät hitaasti”*. Lehtiartikkelissa viitataan *Frontiers in Plant Science*-lehdessä julkaistuun tutkimukseen, jonka tulokset osoittavat, että puut nuukahtavat öisin ja palautuvat aamulla alkuperäiseen asentoonsa. Kaikki me tarvitsemme lepoa ja unta – myös puut. (Helsingin Sanomat, Puutkin lepäävät öisin ja ne heräävät hitaasti, luettu 18.5.2016 <http://www.hs.fi/tiede/a1463449334682>)

6.4 Temperatekniikan erityispiirteitä ja rajoituksia

Lopputyöprosessiini liittyvän sekä kirjallisen taustatyön että taiteellisen työskentelyn kautta olen havainnut seuraavia temperalla maalaamiseen liittyviä erityispiirteitä ja rajoituksia. Tempera kuivuu nopeasti kosketuskuivaksi, joten värien sekoittaminen kankaalla on vaikeaa, siksi on parempi käyttää optista sekoittamista ja tehdä useita ohuita maalikerroksia. Paksut kerrokset halkeilevat helposti ja pilaavat maalauksen. On myös tärkeää huolehtia, että kankaan tai puulevyn pohjustus on tehty oikein; temperalla ei ole hyvä maalata akryyligessopohjalle. Tosin kokeiltuani sitä havaitsin, että se toimi, mutta työ vaati pidemmän kuivumisajan ja maalaustuntuma oli huono.

Liian suuret lämpötila- ja kosteusvaihtelut saavat pohjusteen halkeamaan, erityisesti kangaspohjalle maalattaessa tämä on todella huomioitava. Kangaspohjille maalattaessa on muutenkin muistettava, että kangas on joustavampi kuin puulevy, jolloin maalaus on alttiinpi halkeiluille. Pohjustusaine on siveltyävä mahdollisimman ohuesti ja mielellään vain välttämätön määrä kertoja, että pinnasta tulee tasaisen valkoinen ja tiukka.

Tempera kuivuu kosketukselle nopeasti, mutta todellinen kuivuminen tapahtuu vasta vuosien kuluessa ja mitä vanhempi maalaus on kyseessä, sen kestävämpi pinnasta tulee. Vastamaalattu ja alle vuoden ikäinen maalaus on herkkä naarmuuntumaan, kun taas vuosia vanha maalaus pitää pintansa. Kuivumisprosessin aikana kananmunaproteiini denaturoituu ja muuttuu vahvemmaksi. (Vickrey 1973, 47.)

On tärkeää, että teokset eivät altistu suurille lämpötila- ja kosteusvaihteiluille säilytyksessä, koska liitupohjusteessa käytettävä jänisliima reagoi näihin vaihteeluihin. Silloin kun maalausneste on orgaaninen tuote eli kananmuna, on hyvä tietää, että maalaukset saattavat homehtua helposti, jos niitä säilytetään kosteissa tiloissa pitkiä aikoja. Vickreyn mukaan myös tietyt pigmentit ovat erityisen taipuvaisia homehtumaan (1973, 42).

7 Pehdinta

Ennen prosessini alkua minulla oli tietynlainen mielikuva siitä, mitä temperamaalaus on ja miltä kyseiset teokset yleensä näyttävät. Tämä käsitys on sittemmin muovautunut. Vaikka temperaa edelleen käytetään ikonimaalaukseen, on sen käytön yleistymisen mahdollistanut kaikenlaiset kokeilut, kuten esimerkiksi Robert Vickreyn tuotanto todistaa ja hänen vuonna 1973 julkaistu kirjansa *New Techniques in Egg Tempera* myös osoittaa.

Itsekin halusin lähestyä temperamaalausta kokeilullisesti ja perinteitä rikkoen, kuvitellen, että sen tyyppisiä teoksia ei välttämällä ole paljoa. Maalausprosessini päätyttyä koin, että olin päässyt vasta alkuun tekniikassa, mutta opin kuitenkin tarpeeksi saadakseni ideoita tulevaisuuden varalle. Kiehtovinta temperassa on sen erityinen valovoimaisuus ja himmeä pinta, jota ei ole saavutettavissa muilla tekniikoilla. Alemmat kerrokset kuultavat läpi ja tuovat maalaukseen syvyyttä.

Taiteellinen prosessini oli haastava toteuttaa niiden aikarajojen puitteissa, joita meille koulussa annettiin. Omalla kohdallani lisäongelmia toi se, että sain materiaalit käyttööni niin myöhään. Asetin myös itselleni suuren tavoitteen lähtiessäni opettelemaan lähes alusta asti uutta tekniikkaa ja maalatessani sillä useita kookkaita teoksia. Olisin halunnut käyttää enemmän aikaa jokaiseen yksittäiseen työhön ja työstää pintoja kauemmin. Temperamaalaukset rakentuvat optisista kerroksista ja mitä enemmän niitä on, sen paremmalta maalaus näyttää ja tämä on aikaavievä prosessi. Ainakin opin, miten paljon opittavaa tekniikassa on ennen kuin sen voi hallita täydellisesti.

Lopputyöprosessini kautta olen oppinut, että temperatekniikassa on tärkeää ymmärtää tietyt kemian lainalaisuudet. Kun ne ovat hallinnassa, voi temperatekniikan valjastaa niin spontaaniin abstraktiin iloitteluun kuin tarkkuutta vaativaan realistiseen työskentelyynkin. Tekniikkaa voi lähestyä renessanssin ajan tyyllillä tai vapaasti rajoja rikkoen ja uusia löytöjä tehden.

Olen tyytyväinen siihen, että tein maalausohjat mahdollisimman oikeaoppisesti. Oli maalaustyylillä millainen tahansa on tärkeää, että teokset ovat tehty kestäville pohjille. Paljon tietoa maaliaineista on kadonnut historian hämärään, mutta aika ajoin nousee muutamia taiteilijoita, jotka alkavat penkomaan pölyttyneitä arkistoja. Suurin osa löytämistäni lähdemateriaaleista ovat melko vanhoja ja se kertoo siitä, kuinka temperatekniikka edelleen käy läpi nousu- ja laskukausiaan. Viime vuosina aiheesta ei ole kirjoitettu kattavasti varsinkaan suomeksi.

Halusin selvittää mitä kaikkea voin visuaalisesti tehdä toisin. Vain mielikuviutus on rajana ja kokeillessa syntyy halu tehdä uusia kokeiluja. Jatkossa suunnitelmissani on yhdistää vapaata jälkeä perinteisempään työskentelyyn. Haluan myös työstää temperamaalauksia alusmaalauksena öljyväreille ja opetella perinteistä lehtikultausta. Temperassa nautin sen loppumattomista mahdollisuuksista

Ajattelen, että mikä tahansa tekniikka soveltuu nykytaiteeseen. Kyse ei ole siitä mitä tekniikkaa käyttää vaan miten. Uusien oivallusten löytäminen, leikkisyys ja keksiminen on syy miksi nautin nykytaiteen suomasta vapaudesta. Temperatekniikan kanssa kamppailtuani voin yhtyä tähän ikonimaalari Darya Carneyn ajatukseen:

Olen oppinut arvostamaan luonnollisten materiaalien kanssa työskentelyä ja tietoisuutta ja läheisyyttä näihin materiaaleihin. Kyseessä ei ole materiaali, jota olisi muunneltu passiiviseksi kemiallisen prosessoinnin kautta vaan, joka järjestäytyy 'kaikkine erityisominaisuuksineen'. Etsin jotain (tai Jotakuta) korkeampaa juuri kamppailun kautta, jota käyn tämän itsepäisen materiaalin kanssa. Tämä on keskeistä ikonimaalarille, joka materiaalisessa kehossaan, käyttää materiaa ilmentämään Jumalan luomaa ihmistä ja kirkastettua maailmaa. Uskon kuitenkin sen olevan merkityksellistä jokaiselle taiteilijalle, joka on tietoinen siitä, ettei hän luo mitään tyhjästä vaan ottaa maailmasta elementtejä, uudelleen muotoilee ne ja sitten palauttaa ne maailmaan ilmaisuna jostain ylevämmästä.

– Darya Carney

LÄHTEET

- Ball, Philip** (2003) *Kirkas maa: Miten värit syntyivät*. Helsinki. Terra Cognita.
- Cennini, Cennino** (2016) *The Craftsman's Handbook: The Italian "Il Libro Dell'Arte"*. Alkuperäisteos 1954. Käännös Thopson, Daniel V. Dover Publications, Inc., New York.
- Doerner, Max** (1954) *Maaliaineet ja niiden käyttö taidemaalauksessa*. Helsinki. Tammi.
- Finlay, Victoria** (2004) *Värimatka*. Helsinki. Otava.
- Fujimura, Makoto** (2009) *Refractions*. China. Navpress.
- Kaila, Panu** (2014) *Talotohtorin värikirja*. Helsinki. Schildts & Söderströms.
- Kiljunen, Veikko** (1992) *Taidemaalarin materiaalioppi*. Helsinki. Otava.
- Kumlien, Akke** (1962) *Taidemaalauksen käsikirja*. WSOY. Porvoo.
- Schadler, Koo** (2009) *Egg Tempera Painting: A Comprehensive Guide to Painting in Egg Tempera*. Omakustanne.
- Vickrey, Robert & Cochran, Diane** (1973) *New Techniques in Egg Tempera*. New York. Watson-Guption Publications.
- Vogel, Christian** (1998) *Maalaamme temperalla*. Karkkila. Kustannus-Mäkelä OY.

Lehtiartikkelit

- Helsingin Sanomat** tiedeartikkeli *Puutkin lepäävät öisin ja heräävät hitaasti*, (18.5.2016) verkkojulkaisu: <http://www.hs.fi/tiede/a1463449334682>
- Frontiers of Plant Science** Quantification of Overnight Movement of Birch Branches and Foliage with Short Interval Terrestrial Laser Scanning (29.2.2016) <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpls.2016.00222/full>

Verkkolähteet

- <http://www.kooschadler.com/aboutkoo.htm>
- <http://www.kooschadler.com/techniques/history-egg-tempera.pdf>
- <http://www.kooschadler.com/techniques/egg-tempera-misconceptions.pdf>
- <http://robertvickrey.com/>
- <http://www.patricialynchart.co.uk/>
- <http://www.coloria.net/fysiikka/variainetyypit.html>

Alkuperäiset englanninkieliset lainaukset, jotka olen kääntänyt tutkielmaan

There are many ways to use egg tempera, not just one. And with a lot of practice and some imagination you should be able to come up with techniques I've never even thought of. (Vickrey, Robert 1973, 157)

To the few who have heard of egg tempera it is most commonly associated with iconography or Andrew Wyeth (tempera's most renown, contemporary practitioner). Consequently, the medium is sometimes perceived as incapable of anything beyond the lovely, stylized look of an icon or the beautiful weave of earth tones in a Wyeth. In fact, tempera paint offers a broad range of artistic possibilities. One of my interests

is to counter the misconceptions that limit egg tempera and share what I believe is its generally underappreciated potential.

(Schadler, Koo, What is Egg Tempera, luettu 5.4.2016

<http://www.kooschadler.com/techniques.htm>)

Although egg tempera has a tradition of being used in a very disciplined way to portray saints and angels, its luminous quality, brilliance of colour and sensual surface, make it an exciting and wide-ranging medium for a more contemporary approach.

(Lynch, Patricia, Curriculum Vitae, luettu 5.4.2016

<http://www.patricia Lynchart.co.uk>)

I have come to appreciate working with natural materials, and the consciousness of and closeness to the materials. One is dealing with matter that has not been rendered passive by chemical processing, but matter that asserts itself 'with all its distinctive properties'. It is precisely through the struggle with rebellious matter that one seeks something (or Someone) higher. This is central to the work of the icon painter, who, in a material body, uses matter to depict God-made-man and a transfigured world. But I suspect it is relevant to any artist who is aware that he or she does not create out of nothing, but takes elements from the world, to reshape them and return them to the world as an expression of something more exalted.

(Carney, Darya, Anything new or surprising learned in the last year?, luettu 10.11.2015

<http://www.eggtempera.com/uncategorized/tempera-questions-and-answers>)

LIITTEET

Kankaan liimaus

Lähteinä kankaan liimaukseen ja pohjustukseen olen käyttänyt limittäin Veikko Kiljusen *Taidemaalarin Materiaalioppia*, Max Doernerin *Maaliaineet ja niiden käyttö taidemaalauksessa* sekä Akke Kumlienin *Taidemaalauksen käsikirjaa*.

Kun kangas on tukevasti kiristetty – ei liian tiukalle, koska jänisliima kiristää kangasta enemmän kuin puuliima, on aika liimata kangas jänisliimalla. Jänisliima tulee laittaa turpoamaan jo edellisenä iltana, sillä sen turvottamiseen menee n. 8 tuntia. Jänisliimaa mitataan 70g yhtä vesilitraa kohden. Keittiöväan käyttäminen on suotavaa, koska muuten määrän arvioiminen on mahdotonta. Tästä määrästä tulee sopivasti jo isompaakin kangaspohjaa varten, varsinkin kun liiman kannattaa antaa kuivua välissä. Hyytelömäinen liima tulee lämmittää vesihautteessa, eli laittaa liima pienempään kattilaan, jota lämmitetään suuremman kattilan sisällä, koko ajan hämmentäen. Liiman ei saa antaa kiehua, koska sen liimausominaisuudet kärsivät siitä. Jänisliima on orgaaninen tuote, joten sen säilyvyys turvottamisen jälkeen ei ole kovin pitkä, jääkaapissa n. 2-4 viikkoa.

Kankaan pohjustus puoliöljypohjusteella – omat havaintoni

Kun maalauspohjan kehikko on rakennettu ja kangas on kiristetty siihen ja liimattu jänisliimalla, on aika pohjustaa kangas. Kankaana käytin Temperassa myytävää Cotton Duck- kangasta, joka soveltuu hyvin myös tähän tarkoitukseen. Suositeltavinta on käyttää mahdollisimman karkeaa kangasta. Suurikokoisia maalauksia tehtäessä, on huomioitava, että (rasvaton) liitupohja, jota yleensä temperamaalaukseen käytetään on pintana rapsakka, eikä kestä minkäänlaista taivuttelua lohkeamatta. Jos haluaa käyttää temperaa maalaukseen, on kuitenkin käytettävä liitupohjustetta, koska se on paras maalausjäljen ja imevyytensä kannalta. Tempera ei imeydy muoviseen gessopohjaan niin hyvin ja niinpä pigmentit irtoavat siitä koskettaessa huomattavasti pidempään kuin liitupohjusteesta. Onneksi pohjusteista on erilaisia variaatioita. Itse päädyin puoliöljypohjusteeseen, joka soveltuu käyttötarkoitukseeni parhaiten.

Puoliöljypohjuste

1 mitta liitujauhoa
1 mitta valkoista pigmenttiä esim. titaanivalkoinen
 $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{2}$ mittaa pellavaöljyvernissaa
1 mitta jänislimaa kuumana
vettä tarpeen mukaan n. $\frac{1}{2}$ mittaa

Kuivat aineet sekoitetaan keskenään huolellisesti ja paakut murretaan. Pellavaöljyvernissa lisätään siinä vaiheessa kun kuivat aineet on sekoitettu $\frac{1}{2}$ - $\frac{3}{4}$ määrään liimavettä. Öljy on sekoitettava massaan huolellisesti ja tasaisesti ennen jäljellä olevan liimaveden käyttämistä, tähän tarkoitukseen on hyvä käyttää esim. keittiövatkainta. Seosta voidaan tarvittaessa ohentaa $\frac{1}{2}$ mitalla lämmintä vettä. Tarkoituksen mukaista olisi antaa rasvaisuuden määrän lisääntyä jokaisen sivelykerran jälkeen, eli mitä myöhäisempi sivelykerta, sitä vähemmän lisättyä vettä. Työn aikana pohjustemassaa tulee pitää lämpimänä haudutuskattilassa ja massaa on jatkuvasti sekoitettava pitäen huolen siitä, ettei öljy nouse pintaan. Ellei näin tehdä, tulee pintaan nouseva öljy käytetyksi seoksesta jo sivelytyön alkuvaiheessa, jolloin seurauksena on epätasaisesti öljyinen pohjuste.

Kaikissa temperaan käytettävissä pohjusteohjeissa mainitaan, että pohjusteesta tulee sitä parempi, mitä ohuempia, useampia ja tasaisempia sivelykertoja tehdään. Lisäksi neuvotaan, että ennen uutta sivelyä kuivunut pinta on hiottava kevyesti hiekkapaperilla. Pinnan tasoittamisen lisäksi hiominen rikkoo kuivuneen lasisen liimakalvon ja seuraava sively tarttuu paremmin. Oman huomioni mukaan kangasta pohjustettaessa (varsinkin, jos kyseessä on suuri kangaspohja) hiominen on hankalaa. Huomasin myös, että hiominen ei ollut ihan välttämätöntä. Jos pohjusteen kuitenkin päättähioa, on pöly lopuksi poistettava pinnasta esim. niukan kostealla rätillä.

Pohjustus on siveltyävä ohueksi, vain huokosia täyttäväksi, eikä se saa olla kuin kankaalle pantu levy, muuten se ei voi myötäillä kankaan laajuudenvaihteluita, vaan lohkeaa pois. Sivellessä on myös varottava painamasta liikaa, pensseli tulee pitää hieman lappeellaan koko ajan. Väärä siveltimeen asento venyttää kangasta ja voi pai-

naa pohjustusainetta kankaan selkäpuolelle, joka voi aiheuttaa riskitekijöitä ja häiritseviä epätasaisuuksia maalatessa. (Doerner 1954, 14.)

Perinteinen tapa maalata temperalla

Cennino Cenninin tallentama suurten renessanssimestareiden käyttämä perinteinen tapa maalata temperalla oli pitkään myös ainoa oikea ja hyväksyttävä tapa käyttää tekniikkaa. Ajatus oikeaoppisuudesta nostaa monen nykyaikaisen taiteilijan karvat pystyyn ja saa monet karttamaan tätä monipuolista tekniikkaa. Erilaiset killat opettivat ainoastaan tätä tapaa, josta joko piti tai sitten kiersi kaukaa. Monien vastalause tällaiselle järjestelmälliselle työstämiselle on se, että se tappaa kaiken luovuuden prosessista, ja tekee mahdottomaksi spontaanin työskentelyn. Robert Vickrey kirjassaan *New Techniques in Egg Tempera* käy läpi tämän vanhan tavan käyttäen tekniikkaa.

1. Piirrä haluamasi kuva kevyesti lyijykynällä sävytetylle paperille. Varjosta tummat alueet mustalla musteella käyttämällä ristikkoviivoitusta ja valkoiset alueet valkoisella vesivärillä.
2. Sijoita kuultopaperi alkuperäisen piirroksen päälle ja jäljitä ääriviivat lyijykynällä.
3. Valmista hiilipaperi eli väritä paperi hiilellä pitäen hiiltä lappeellaan tai käyttäen pehmeää lyijykynää.
4. Sijoita hiilipaperi gessotun levyn päälle ja sijoita kuultopaperi hiilipaperin päälle, piirrä ääriviivat siirtäen kuva gessopaneelille. Gesso tässä tapauksessa on liituvalkoisesta, titaanivalkoisesta ja jänisliimasta tehty pohjustusaine. Jäljitä ristikkoviivoilla tehdyt varjostukset pikkutarkasti musteella gessopaneelille. Nyt kun pohjatyö on tehty päästään itse asiaan.
5. Sekoita viittä eri sävyä jokaisesta väristä, jota haluat käyttää. Laita hieman pigmenttiä viiteen eri posliinikippoon, lisää kananmunaemulsiota jokaiseen ja sekoita. Sekoita mustaa ja valkoista pigmenttiä jokaiseen kulhoon tummimpaan siniseen eniten mustaa ja vaaleimpaan eniten valkoista ja keskimmäisiin arvioiden vähän vähemmän mustaa ja valkoista.
6. Keskiajalla ja renessanssin alussa taiteilijat käyttivät eri tekstuureiden alusmaalaukseen niiden vastavärejä. Joten jos kyseessä on muotokuvamaalaus, alusmaalaukseen tulee viittä eri vihreän sävyä. Kasvojen alue maalataan ensin keskisävyllä. Piirustus häviää, mutta ääriviivat tulevat esiin läpikuultavasta maalikerroksesta. Sitten tuo esiin tummimmat ihon alueet tiiviillä tummanvihreällä ristikkoviivoituksella ja vaaleat alueet vaaleanvihreällä ristikkoviivoituksella. Korosta nenän, poskien ja otsan alue puhtaalla valkoisella.
7. Ihon väri sekoitetaan viidestä vaaleanpunaisen sävystä. Lisää kirkkaanpunaista poskiin ja peitä kasvot keskisävyisellä vaaleanpunaisella. Jälleen kerran peität alusmaalauksen ja rakennat sen uudelleen ristikkoviivoituksella.
(Vickrey, 1973, 18-19.)