

Saimaan ammattikorkeakoulu  
Kuvataide Imatra  
Kuvataiteen koulutusohjelma  
Maalaus

Sanna-Mari Kaipio

## **Nudes – maalauksen, materian ja naiseuden välistä suhteista**

Opinnäytetyö 2018

## Tiivistelmä

Sanna-Mari Kaipio

Nudes – maalauksen, materian ja naiseuden välisistä suhteista, 29 sivua

Saimaan ammattikorkeakoulu

Kuvataide Imatra

Kuvataiteen koulutusohjelma

Maalaus

Opinnäytetyö 2018

Ohjaajat: kuvataiteilijat Aura Hakuri ja Tuomas Ollikainen

Opinnäytetyön tavoitteena oli purkaa maalauksen kuvallisuutta ja optista katsetta korostavia, maskuliinisia konventioita ja korvata ne maalauksen aineellisuutta, moniaistisuutta ja feminististä näkökulmaa painottavalla lähestymistavalla. Keskeisiä lähtökohtia olivat maalauksen fyysisen läsnäolon korostaminen sekä arkipäiväisten materiaalien käyttäminen maalauksen osana.

Opinnäytetyön kirjallisessa osassa käsitellään maalauksen materiaalisuutta suhteessa moniaistisuuteen ja feministiseen taideteoriaan. Moniaistisuutta käsitellään haptisen katseen kautta etenkin tuntoaistin näkökulmasta sekä pohditaan sitä, miten arkipäiväisten materiaalien käyttö maalauksessa vahvistaa moniaistista vaikutelmaa. Tekstissä pohditaan myös materian ja naiseuden rinnastumista toisiinsa sekä sitä, miten maalaukseen voisi suhtautua feministisenä käytäntönä.

Taiteellinen osuus koostuu maalauskokonaisuudesta *Nudes*. Teos käsittelee ajatuksia maalauksen ihosta rinnastaen sen naisen ihoon. Maalausten materiaaleina käytettiin maalin ja maalauskanan lisäksi arkipäiväisiä, ihoon, kosketusaistiin ja naiseuteen viittaavia materiaaleja, kuten sukkahousuja ja kosmetiikka tuotteita.

Asiasanat: materiaalisuus, maalaus, feminismi, iho, moniaistisuus

## **Abstract**

Sanna-Mari Kaipio

Nudes – Connections between Painting, Matter, and Femininity, 29 pages

Saimaa University of Applied Sciences

Faculty of Fine Arts Imatra

Degree Programme in Fine Arts

Painting

Bachelor's Thesis 2018

Instructors: Ms Aura Hakuri, Visual Artist; Mr Tuomas Ollikainen, Visual Artist

The objective of the study was to question the conventions of painting that emphasize pictorial qualities, optic vision, and masculine traditions. Key ideas were to focus on the material presence of painting and to find a way to look at painting as a feminist practice.

The written part of the work discusses ideas about painting in relation to materiality, multisensory perception, and feminism. The idea of painting as a multisensory medium is approached through the concept of haptic visuality. How the use of everyday materials in painting emphasizes its multisensory qualities is speculated on. The association of femininity with matter is also discussed.

The artistic work is a series of paintings, titled *Nudes*. The work deals with ideas of the skin of a painting, juxtaposing it with the skin of a woman. Materials used in the paintings vary from traditional painting materials to everyday items related to skin and femininity, such as tights and cosmetic products.

Keywords: materiality, painting, feminism, skin

## Sisällys

|     |  |    |
|-----|--|----|
| 1   | Johdanto .....                                   | 5  |
| 2   | Maalauksen materiaalisuus .....                  | 6  |
| 2.1 | Maalaus objektina .....                          | 7  |
| 2.2 | Maalauksen laajentuneet käytännöt .....          | 8  |
| 2.3 | Aine ja aineettomuus .....                       | 11 |
| 3   | Moniaistinen maalaus .....                       | 13 |
| 3.1 | Optisesta haptiseen katseeseen .....             | 14 |
| 3.2 | Eri materiaalien moniaistisuus .....             | 15 |
| 4   | Maalauksen iho.....                              | 18 |
| 5   | Feministinen maalaus.....                        | 20 |
| 5.1 | Feministinen näkökulma maalaukseen mediana ..... | 20 |
| 5.2 | Naiseus, ruumis ja materia .....                 | 21 |
| 5.3 | Feminismi omassa työskentelyssäni.....           | 23 |
| 6   | Yhteenveto.....                                  | 25 |
|     | Kuvat.....                                       | 27 |
|     | Lähteet.....                                     | 28 |

# 1 Johdanto

Suhteeni maalaukseen on ehkä hieman vaikea. Nautin toki itse maalaamisesta erittäin paljon, ja koko taiteellinen ajattelutapani on hyvin vahvasti kytköksissä maalaukseen. Samaan aikaan koen maalauksen konventiot kuitenkin usein turhauttavina. Maalaukseen vahvasti liitetyt ajatukset kuvallisuudesta ja silmäkeskeisyydestä eivät tätä nykyä juurikaan kiinnosta minua. Myös maalauksen perinteiden miehisyyteen minun on naisena ja feministinä vaikea suhtautua. Kaikesta huolimatta olen pian valmistumassa kuvataiteilijaksi maalaus pääaineenani. Ehkä vihdoinkin olisi siis aika korjata suhteeni tähän taiteenlajiin ja rakentaa identiteettiäni maalarina uudelleen.

Lähestyn haastetta käsitellen tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa ideoita maalauksen materiaalisuudesta suhteessa moniaistisuuteen ja feministiseen taideteoriaan. Asetan kyseenalaisiksi sekä maalaukseen liitetyn ns. ”silmän ylivalan” että maalauksen maskuliiniset perinteet. Niiden sijaan pyrin korostamaan maalauksen materiaalista läsnäoloa, moniaistisuutta sekä maalausta feministisenä käytäntönä.

Aloitan käsittelemällä maalauksen materiaalisuutta yleisesti. Käsitelen sekä maalauksessa käytettäviä konkreettisia materiaaleja että maalauksen aineellisuutta käsitteellisemmällä tasolla. Pohdin maalausta illusorisena välineenä, jota on tyypillisesti käytetty luomaan kuvia jostakin poissaolevasta sekä toisaalta kaikkien kuvien materiaalisuutta. Maalauksen aineellisten ja aineettomien ominaisuuksien välinen yhteys on yksi opinnäytetyöni keskeisistä ajatuksista.

Luvussa *Moniaistinen maalaus* käsitelen maalausta pelkkään optiseen havaintoon perustumisen sijaan moniaistisena taidemuotona. Paneudun erityisesti maalauksen ja tuntoaistin suhteeseen haptisen näkemisen sekä maalauksissa käyttämieni, arkipäivästä tuttuja materiaalien kautta. Maalauksen ja tuntoaistin suhdetta sekä ajatuksia maalauksen pinnan olemuksesta käsitelen myös hieman eri näkökulmasta luvussa *Maalauksen iho*.

Lopuksi käsitelen maalausta, materiaalisuutta sekä molempiin liittyvää ruumiillisuutta feministisen taideteorian näkökulmasta. Miksi naisen ruumiillisuus on esi-

merkiksi nähty maalaustaiteen diskursseissa ensisijaisesti passiivisena, materiaan rinnastuvana, miehen ruumiillisuuden ollessa luovaa ja aktiivista? Pysin valettamaan tapoja, joilla feministinen teoria on purkanut maalauksen maskuliinisia rakenteita. Lisäksi avaan omien teosteni suhdetta feminiinisyyteen ja feminismiin.

Käsittelemällä tutkielmassani rinnakkain maalauksen fyysisiä materiaaleja sekä naisen ruumiin objektivoinnin pitkiä perinteitä maalauksen historiassa, haluan paitsi kritisoida tapaa rinnastaa naiseus ja materia, myös samaan aikaan pohtia omaa identiteettiäni naismaalarina. Omassa taiteellisessa työskentelyssäni keskiöön ovat viime aikoina nousseet uusien ilmaisutapojen etsiminen ja erilaiset materiaalikokeilut, joiden kautta yritän rakentaa henkilökohtaista suhdetta maalauksen mediana, jonka historia on lähes käsittämättömän maskuliininen. Itselteni maalauksen konventioiden rikkomisen ja feminismi kulkevat näin ollen käsi kädessä.

## 2 Maalauksen materiaalisuus

*Maalauksessa on kyse ihmiskosketuksen jäljestä. Siinä on kyse pinnan ihosta. Maalaus ei ole postikortti. Maalauksen sisältöä ei voida erottaa sen pinnan tunnusta. Sen vuoksi, kaikesta huolimatta, Cézanne on enemmän kuin kasvillisuus, Picasso on enemmän kuin peräaukko ja Matisse ei ole parittaja. (Dumas 1993, 95.)*

Hieman yksinkertaistaen voisin sanoa, että opinnäytetyöni lähti liikkeelle turhautumisesta maalaukseen illusorisena välineenä, jolla pyritään luomaan kuva jostakin poissaolevasta. Kaipasin teoksiini tunnetta jostakin konkreettisesta ja käsin kosketeltavasta. Aloin etsiä tapoja, joilla saisin tuotua maalauksen enemmän läsnäolevaksi tässä hetkessä. Huomioni kiinnittyi tätä kautta vahvasti maalauskan-kaan pintaan sekä maalauksen materiaalisuuteen.

Pohtiessani maalauksen materiaalisuutta abstraktilla tasolla huomioni kiinnittyi myös käyttämiini konkreettisiin materiaaleihin. En halunnut enää ottaa maalia ja maalausgangasta itsestään selvyysinä, vaan aloin pohtia, voisivatko jotkin eri materiaalit välittää tavoittelemiani vaikutelmia teoksessa paremmin. Maailmahan on materiaaleja täynnä! Keskeinen oivallus työskentelyssäni oli, että voin käyttää mitä tahansa välineitä ja materiaaleja pysyen silti maalauksen kontekstissa.

Pyrin omissa teoksissani jossain määrin kuromaan umpeen kuilua maalauksen aineettoman sisällön sekä sen aineellisten ominaisuuksien välillä. Kiinnostukseni maalauksen materiaalisuuteen ei siis ole kiinnostusta maalauksen ulkoisiin puoliin muun sisällön kustannuksella. En halua korostaa materiaalisia ominaisuuksia teoksen sisältönä sinänsä, vaan pohtia sitä, millaisia aineettomia merkityksiä ja assosiaatioita eri materiaalien käyttö maalauksessa synnyttää.

Tässä luvussa käsittelen joitakin näkökulmia maalauksen aineellisten ja aineettomien ominaisuuksien välisiin suhteisiin ja ongelmiin. Käytän esimerkkeinä minimalismin piirissä esiin nousseita ajatuksia maalauksesta sekä taiteilijoita, jotka toimivat maalauksen kontekstissa käyttäen välineinään jotain muuta kuin maaleja ja suorakaiteenmuotoista maalaus pohjaa. Käsittelen myös maalauksen materiaalisuuden ajatusta omissa teoksissani.

## **2.1 Maalaus objektina**

Maalaus on perinteisesti nähty ikkunana toiseen todellisuuteen – illusorisena esityksestä jostakin poissaolevasta. Ikkunamaisuuden ajatus on läsnä paitsi esittävässä, myös abstraktissa maalauksessa, viitataanhan abstraktilla kuvakielelläkin yleensä johonkin maalauksen ulkopuoliseen, vaikkakaan ei välttämättä meitä ympäröivään näkyvään todellisuuteen. Maalausten ajattelemisen kuvina tuntuu olevan yhä edelleen vallitseva ajattelutapa. Kaikki kuvat ovat kuitenkin aina välttämättä materiaalisia tapahtumia. Tyypillisesti materiaaliset ominaisuudet ja kuvasisältö ovat maalauksessa läsnä rinta rinnan, mutta jotkut maalarit ovat myös kieltäneet illusorisen kuvatilän kokonaan nähden maalauksen kuvan sijaan itsenäisenä objektina.

Etenkin yhdysvaltalaiset minimalistit veivät eteenpäin ajatusta maalauksesta objektina. Taidehistorioitsija James Meyerin (Itiä 2008, 115–116) mukaan minimalismin varhaisessa vaiheessa 1960-luvun alussa ei tehty huomattavaa eroa maalauksen ja objektitaiteen välillä. Maalauksen ja kuvanveiston nähtiin sitä vastoin tavoittelevan samankaltaisia asioita. Frank Stella esimerkiksi totesi:

*Maalaukseni perustuu faktaan, että vain se mikä on näkyvässä, on siellä. Se on objekti. Kaikki maalaukset ovat objekteja. (--) Se mitä näet on se mitä näet. (Glaser 1964, 158.)*

Stella halusi siis korostaa, etteivät hänen maalauksensa viitanneet mihinkään itsensä ulkopuoliseen, vaan niiden sisältö oli niiden fyysisissä ominaisuuksissa: objektiudessa. Minimalistien voikin ajatella vieneen maalauksen aineellisuuden korostamisen äärimmilleen.

Maalauksen ja objektin eroon otti kuitenkin kantaa Donald Judd vuonna 1965 julkaistussa artikkelissaan *Specific Objects* kirjoittaen maalauksen olevan väistämättä illusorinen väline ja väitti näin ollen kuvallista minimalismia mahdottomaksi. Vaikka maalaus suljettiin ulos minimalismin pääsuuntauksesta, osa minimalisteista jatkoi kuitenkin maalauksen parissa. Esimerkiksi Robert Mangold ja Jo Baer tutkivat teoksissaan maalauksen strukturaalisia ongelmia, kuten maalauksen reunojen, kehyksen ja maalausta ympäröivän tilan suhteita. (Itiä 2008, 116.) Jo Baer vastusti voimakkaasti Donald Juddin (ja Robert Morrisin) näkemyksiä, joiden mukaan vain veistos voi olla täysin itsenäinen objekti maalauksen ollessa aina illusorinen (Guggenheim).

Minimalistien piirissä käyty keskustelu nosti siis esiin mielenkiintoisia kysymyksiä maalauksen olemuksesta suhteessa etenkin kuvanveistoon. Missä määrin maalaus siis voi olla aineellinen objekti olematta veistos? Voisiko kuvallisen illuusion täysin kieltävän maalauksen ajatella olevan maalista ja kankaasta rakennettu veistos? Vastaus kysymyksiin riippuukin siitä, määrittelemmekö maalauksen välineen ja illusoristen ominaisuuksien kautta, vai kenties jollain muulla tapaa.

## **2.2 Maalauksen laajentuneet käytännöt**

Taidekriitikko Clement Greenbergin ajatukset mediaspesifin käsitteestä muovasivat vahvasti koko modernismin ajan taideteoriaa ja näin ollen käsityksiä maalauksesta taiteen lajina. Greenbergin (Heinonen 2014, 225) mukaan abstraktin taiteen vapauttaessa maalauksen esittävyden vaatimuksista, maalausta materiaalisena objektina määrittivät vain värillinen, kaksiulotteinen kuvapinta, eivät teoksen ulkopuoliset merkityssisällöt.

1960-luvun lopulla alkanutta ajanjaksoa taas on määrittänyt luopuminen taiteen objektikeskeisyydestä sekä erilaisten taiteidenvälisen käytäntöjen, kuten installaatio-, video- ja performanssitaiteen yleistyminen. Taidekriitikko Rosalind Krauss on nimittänyt tätä aikakautta ”välineen jälkeiseksi ajaksi” korostaen näin eroa



Greenbergin mediaspesifin käsitteeseen. (Heinonen 2014, 226) Kraussin mukaan välinettä ei määritä tietty tekniikka tai materiaali, vaan välineen käsite on sopimuksenvarainen ja institutionaalisesti muotoutunut. Väline on sarja käytänteitä, joiden pohjalta voidaan synnyttää uusia käytänteitä. (Itiä 2008, 48) Näin olen myös se, mitä missäkin aikakaudessa ja kulttuurissa voidaan pitää maalauksena, määritellään aina uudelleen sen hetkisistä lähtökohdista käsin.

Maalauksen rajoja teoksillaan venytti 1960–1970 -luvulla esimerkiksi Lynda Benglis, joka ei omien sanojensa mukaan pyrkinyt teoksillaan pois maalauksen piiristä, vaan halusi määritellä maalauksen uudelleen (Walsh 2016). Käyttämällä teoksissaan nestemäistä lateksia, jota hän valutti lammikoiksi lattialle ja antoi sitten jähmettyä, Benglis teki maalauksia, jotka eivät olleet sidoksissa maalauspohjaan eikä niissä ollut käytetty maalia. Ne asettuivat suoraan tilaan, ikään kuin veistoksellisina elementteinä, mutta viittasivat toisaalta yhtä lailla värikenttämaalaukseen ja action paintingiin.

Sekä Benglisin lateksimaalauksissa että niitä seuranneissa polyuretaanivaahdosta tehdyissä veistoksissa (Kuva 1) teosten muoto määrittyy nimenomaan niiden materiaalin ominaispiirteiden kautta (Taylor 2009). Toisaalta muodossa on läsnä myös taiteilijan ele hänen kaataessaan lateksia tai polyuretaania. Materiaalin kovettuessa myös ele jähmettyy ja tulee näkyväksi. Näissä uransa varhaisissa teoksissa Benglis osaltaan reagoi aikakauden vallitseviin, maalausta ja kuvanveistoa yhdistäneisiin, miesvaltaisiin taidesuuntiin, minimalismiin ja prosessitaiteeseen (Cheim & Read 2004).



Kuva 1. Lynda Benglis, *Night Sherbet*, 1969, polyuretaanivaahdo (MOCA)

Nykytaiteessa on jo itsestään selvää, että maalausta mediana voi kommentoida ja maalauksen kysymyksiä käsitellä myös muiden medioiden keinoilla. Maalauksen käytännön kommentoimisen voi nähdä olevan jopa hedelmällisempää käyttäen maalaamisen sijasta jotakin toista tekniikkaa. Jan Kenneth Weckman esimerkiksi toteaa teoksessaan *Maalaus maailman osana* seuraavasti:

*Taide puhuu itsestään tehokkaimmin vain luopumalla omasta mediumistaan ja näin osoittamalla sitä negaation kautta* (Weckman 2005, 31).

Maalauksen poissaolo teoksessa voikin myös liittää teoksen osaksi maalauksen traditiota (Weckman 2005, 29–31). Esimerkiksi Marcel Duchampin readymade-teosten voi nähdä olevan suhteessa maalauksen traditioon olemalla nimenomaan ei-maalauksia. Teoreetikko Thierry de Duven tulkinnan mukaan Duchamp

ei lakannut olemasta maalari – hän vain lopetti maalaamisen. Julistaessaan teoksillaan maalauksen kuolleeksi Duchamp siis edelleen viittasi maalaukseen. (Itiä 2008, 65.)

Monen nykymaalarin työskentelyssä keskeistä ei ole niinkään maalauksen toteuttaminen käyttäen perinteisiä maalausmateriaaleja, vaan enemmänkin maalauksesta lähtöisin oleva ajattelutapa (Richard, Huusko & Kalhama 2006, 263). Näin on myös oman taiteellisen työskentelyni kohdalla.

### **2.3 Aine ja aineettomuus**

Itse koen, että hyvin usein maalarin halutessa korostaa maalauksen aineellisuutta, hän tekee sen lisäämällä maalia (tai muuta materiaa) kankaalle paksuina kerroksina. Paksu maali luo toki vaikutelmaa kolmiulotteisuudesta, ja volyyymiä lisäämällä huomio kiinnittyy kuvan materiaalisuuteen. Itse aloin kuitenkin lähestyä maalauksen aineellisuutta päinvastaisesta näkökulmasta. Minua kiinnosti teoksen materiaalisuuden korostaminen nimenomaan materiaa vähentämällä, tekemällä maalauksia, jotka hauraudessaan häidin tuskin pysyvät koossa tai jotka ovat osittain läpinäkyviä. Näin maalausten aineellisuus korostuisi niiden lähestyessä aineetonta tilaa.

Prosessi lähti liikkeelle jo loppukesällä 2017. Aloitin melko spontaanisti leikkamalla maalauskanakaan täyteen reikiä. Tuloksena oli verkkomainen pinta, jolta ei oikeastaan enää pystynyt hahmottamaan siinä aikaisemmin ollutta kuvaa, mutta joka silti säilytti ulkoreunojensa suorakaiteen muodon ja näin mielestäni yhä osittain kuvallisuutensa tai viittauksen tuhattuun kuvaan (Kuva 2). Verkkomainen rakenne mahdollisti kuvan lähes täydellisen hävittämisen, mutta silti myös pinnan koossapysymisen. Itselleni se synnytti tunteen maalauskanakaan purkautumisesta (ei vain yhdestä reunasta, vaan tasaisesti joka puolelta kuva-alaa) ja häviämisestä vähitellen aineettomuuteen. Myös konkreettinen läpinäkyvyys verkossa kiehtoi.



Kuva 2. Maalaus, akryyli kankaalle, n.170 x 160 cm, 2017

Melko pian koin kuitenkin maalauskanan leikkelyn tulleen tietynlaiseen umpikujaan. Seuraava askel maalauksen viemisessä kohti aineettomuutta olikin maalauskanan pois jättäminen. Päätin kokeilla samantyyllisen verkon tekemistä pelkällä akryylimediumilla. Kaadoin väritöntä mediumia työtilani lattiaa peittäneelle suojamuoville, joka oli värjäätynyt kirjavaksi maaliroiskeista. Mediumin kuivuttua irrotin sen suojamuovista, jolloin jäljelle jäi osittain läpinäkyvä, osittain maalitahroista värjäätynyt hauras verkko (Kuva 3).



Kuva 3. Yksityiskohta teoksesta työhuoneella (akryylimedium, useat eri maalit, glitter)

Mitä enemmän teokseni siis lähestyivät aineettomuutta, sitä enemmän koin, että niissä korostui tuntu materiaalisesta läsnäolosta. Samaan aikaan niiden katsominen kuvina tuli yhä vain vaikeammaksi. Teoksia ympäröivä tila tuli vahvasti läsnäolevaksi verkkojen negatiivisissa tiloissa, jolloin katse ei vain pysähtynyt maalauksen pinnalle, vaan suuntautui myös jatkuvasti sen läpi häiriten puhtaan optista katsomiskokemusta. Teosten aineellisuus teki siis myös katsomiskokemuksesta fyysisemmän, koko kehoa aktivoivan, ja sitä kautta koin onnistuneeni maalauksen ikkunamaisen luonteen kumoamisessa. Maalaukseni eivät avanneet ikkunaa toiseen todellisuuteen, vaan kiinnittivät katsojan huomion häntä fyysisesti ympäröivään todellisuuteen.

### **3 Moniaistinen maalaus**

Perinteisesti maalauksen on ajateltu toimivan puhtaan optisen havainnon piirissä. Maalauksen materiaalisuuden korostamisen kautta huomio kiinnittyy kuitenkin myös entistä vahvemmin maalauksen havainnoinnin moniaistisuuteen aktivoiden

näköaistin lisäksi etenkin tuntoaistia. Myös muut aistit voivat olla osallisina katsomiskokemuksessa katsojan muistojen kautta, jos maalauksen visuaaliset ärsykkeet tuovat mieleen vaikkapa tietyn maun tai tuoksun.

Tässä luvussa käsittelen maalauksen moniaistisuutta korostaen etenkin näköaistin yhteyttä tuntoaistiin. Avaan haptisen visuaalisuuden käsitettä ja pohdin sitä, miten arkipäiväisten materiaalien käyttö maalauksessa mielestäni vahvistaa haptista vaikutelmaa.

### 3.1 Optisesta haptiseen katseeseen

1800-luvun aikana monia ajattelijoita kiinnosti näkö- ja kosketusaistin suhde ympäristön havainnoinnissa. Kuvanveistäjä Adolf Hildebrand esimerkiksi pohti etäisyyden merkitystä näköaistimuksessa. Hän esitti teorian, jonka mukaan näköaisti pystyi tuottamaan yhtenäisen havainnon vain, kun kohdetta katsottiin riittävän kaukaa. Läheltä katsottaessa näköhavaintoon tulivat mukaan visuaalis-kineettiset ideat, jolloin katsomiskokemus oli luonteeltaan kolmiulotteisempi. Alois Riegl kehitti Hildebrandin teoriaa eteenpäin korvaten kineettiset ideat kosketusaistilla. Riegl esitti, että siinä missä puhdas optinen havainto perustui illuusioon, haptiseen havaintoon liittyi tunne välittömyydestä ja todellisuudesta. (Kallio 1998, 44–45.) Kiinnittämistä tarkoittavasta sanasta juontuvan *haptisen* käsitteen Riegl lainasi fysiologiasta, koska koki, että yleisemmin käytössä ollut taktiilin käsite viittasi liian kirjaimellisesti koskettamiseen (Pitkänen-Walter 2006, 144). Rieglin (Kallio 1998, 44–45) mukaan haptinen havainto oli ollut hallitseva muinaisen Egyptin taiteessa, ja Kreikan taiteessa haptinen kulki myös vahvasti optisen rinnalla. Aikojen saatossa taiteen kehitys oli kuitenkin kulkenut kohti optista havaintoa.

Haptinen havainto korostuu Egyptin taiteen lisäksi esimerkiksi islamilaisessa maalaustaiteessa, tekstiili- ja ornamentitaiteessa sekä keskiaikaisten käsikirjoitusten koristeluissa. Laura U. Marks esittää haptisuuden painottuvan myös ”naisten taiteeksi” pitkään luokitelluissa taidemuodoissa, kuten kutomisessa ja muissa kotitalouden arkisissa taidemuodoissa, jotka houkuttelevat intiimiin ja hyväilevään katsomisen tapaan. (Pitkänen-Walter 2006, 145.)

Marks on kehittänyt teoriaa haptisesta visuaalisuudesta korostaen, että näköaisti ei ole muista kehon aisteista erillään. Haptisessa katsomisessa silmät toimivan

kosketuselimen kaltaisesti, ja koko keho tulee voimakkaammin näkemistäpahtuman osaksi. Siinä missä optinen havainto korostaa kuvan esittävyyttä, haptisessa havainnossa huomio kiinnittyy kuvan materiaalisuuteen ja läsnäoloon. Marks määrittelee haptisten teosten olevan sellaisia, joita katsoessa huomio kiinnittyy kuvan pintaan jo ennen varsinaisen kuva-aiheen hahmottumista (mikäli kuva hahmottuu lainkaan). Haptinen katse liikkuu kuvan pinnalla ikään kuin vain hiipaisten sitä, kun taas optinen katse ottaa kuvaan etäisyyttä pyrkien hallitsemaan katsomisen kohdetta. Optinen ja haptinen havainto eivät kuitenkaan ole toistensa vastakohtia, vaan kulkevat usein rinnakkain toisiaan täydentäen. (Pitkänen-Walter 2006, 143–144.)

Omien maalausteni koen toimivan selvästi enemmän haptisen kuin optisen havainnon piirissä. Tämä johtuu paitsi eri materiaalien tunnuista ja pintojen tekstuurista, myös hyvin pelkistetyistä kuvakielestä, tai useiden teosteni kohdalla oikeastaan kuvattomuudesta. Keskelle tilaa sijoitetut maalaukseni haastavat perinteisen tavan katsoa maalausta myös rohkaisemalla katsojaa liikkumaan teosten ympärillä. Myös tällä tavoin ne kiinnittävät huomion sekä maalauksen että katsojan fyysiseen läsnäoloon tilassa.

### **3.2 Eri materiaalien moniaistisuus**

Eräs opinnäytetyöni keskeisistä lähtökohdista oli kiinnostus siihen, millä tavalla arkipäivästä tutut materiaalit luovat maalauksessa käytettyinä merkityksiä ja tunteja aivan eri tavalla kuin maalauksessa perinteisesti käytettävät materiaalit. Materiaaleja, joita ei alun perin ole tarkoitettu maalauksessa (tai ylipäätään taiteessa) käytettäväksi, havainnoidaan hyvin eri tavalla kuin vaikkapa öljyväriä maalauskanalla. Kokemukseen tulee mukaan materiaalin alkuperäinen käyttötarkoitus ja mahdollinen menneisyys, jos kyse on esineestä, joka on ennen teokseen päätymistä ollut käytössä.

Kun maalaus koetaan katsojana, kokemukseen ei liity fyysistä kosketusta, mutta haptisen katseen kautta myös tuntoaisti voi olla kokemuksessa osallisena. Mielestäni tuntoaisti tulee entistä voimakkaammin taidekokemuksen osaksi, kun kyseessä on teos, jossa on hyödynnetty arkipäiväisiä materiaaleja tai esineitä, joilla

on takanaan historia. Katsojan omat muistot siitä, miltä arkisen materiaalin/esineen koskettaminen tuntuu tulevat osaksi hänen kokemustaan kehon muistin kautta, vaikka fyysistä kontaktia taideteoksen kanssa ei olekaan. Toki maalari katsoessaan toisen maalarin teosta pystyy tavoittamaan samankaltaisen tunnun kosketuksesta – tietäähän hän, miltä tuntuu olla fyysisesti kosketuksissa maalin kanssa ja sivellä sitä kankaalle – mutta väitän silti, että tunne on syvempi ja ainakin useammalle ihmiselle tuttu, kun kyseessä on jokin arkipäiväinen materiaali.

Kiinnostavalla tavalla arkipäivästä tuttuja materiaaleja teoksissaan käyttää ja yhdistelee perinteisiin taidemateriaaleihin esimerkiksi skotlantilainen kuvanveistäjä Karla Black. Arkipäiväisten materiaalien kautta hänen teoksissaan on vahvasti läsnä tuntu materiaalien käsinkosketeltavuudesta sekä katsojan omat muistot ja alitajunta (Saatchi Gallery). Vaikka Black määritteleeekin itsensä kuvanveistäjäksi, hänen pastellisävyiset, tilaan levittäytyvät teoksensa ovat usein hyvin lähellä installaatiota ja maalausta (Kuva 4). Black kuitenkin mieltää maalauksen illusoriseksi välineeksi veistoksen ollessa fyysisyydessään ja materiaalisuudessaan sen vastakohta (Simek 2012). Tässä mielessä hänen ajattelutapansa eroaa omastani – itsehän pyrin korostamaan maalauksen fyysisyyttä ja materiaalisuutta – mutta Blackin tavoissa lähestyä eri materiaalien käyttöä teoksissaan on silti paljon yhtäläisyyksiä omaan työskentelyyni.

Black käyttää erilaisia materiaaleja teoksissaan usein sellaisinaan, käsittelemättä tai työstämättä niitä kovinkaan paljoa. Hän ei pyri muokkaamaan materiaaleja näyttämään muulta kuin siltä, mitä ne ovat: puuteria, sellofaania, geelejä, wc-paperia, vaseliinia. Omien sanojensa mukaan hän pyrkii säilyttämään materiaalien ”raakuuden”. Perinteisistä kuvanveistomateriaaleista esimerkiksi kipsi esiintyy hänen teoksissaan jauheena, ei kiinteäksi veistokseksi valettuna. Näin materiaali säilyttää alkuperäisen potentiaalinsa ja tietynlaisen avoimuuden. (Simek 2012.)





Kuva 4. Karla Black, *Made to Wait*, 2009, sellofaani, teippi, maali, hammastahna, hiusgeeli, kynsilakka, kosteusvoide (Saatchi Gallery)

Tietynlainen pyrkimys materiaalin raakuuden säilyttämiseen on läsnä myös omissa maalauksen lähtökohdista toteutetuissa teoksissani. Itselleni se tarkoittaa maalauksen kuva-aiheen pelkistämistä epämääräisiksi värialueiksi, tai sen hävittämistä tuhoamalla alkuperäinen kuva. Tällöin maali tai muu käyttämäni väriaine näyttäytyy sinä, mitä se on, väriaineena, ei vain kuvan tekemiseen alistettuna välineenä. Koen, että kuvan epämääräisyys tai sen poissaolo korostaa käyttämäni materiaalien fyysisyyttä.

Toisaalta voisi kysyä, onko kokemus teoksen fyysisestä läsnäolosta edes vastakkainen suhteessa kuvallisuuteen. Ehkä molemmat voivat olla saman aikaisesti maalauksessa läsnä sataprosenttisine, toisiaan lainkaan heikentämättä. Olisiko puhdas kokemus materiaalien fyysisestä läsnäolosta mahdollista saavuttaa myös maalauksessa, jossa illusorinen kuvatila on olemassa ja joka on toteutettu perinteisesti maaleilla suorakaiteenmuotoiselle maalaus pohjalle? Toisaalta voi olla, että olemme (etenkin nykypäivän digitaalisten kuvien tulvassa) niin tottuneita katsomaan kuvia ensisijaisesti illusorisina ”ikkunoina”, että tunnistettava kuva-aihe häiritسی kokemusta materiaalisesta läsnäolosta.

## 4 Maalauksen iho

Maalauksen pintaa on usein verrattu ihoon. Vertaus onkin monin tavoin hyvin osuva. Iho on ihmisen suurin elin, se välittää kosketusaistimuksia ja muodostaa kehomme uloimman kerroksen. Maalaus taas välittää kuvia kosketuksesta jälkinä, joita maalari on jättänyt kankaalle. Puhuminen maalauksen pinnasta ihona toisaalta inhimillistä maalausta hyvin vahvasti luoden siitä kuvaa itsessään elollisena olentona, ei vain merkkeinä elollisen olennon (maalarin) jäljistä.

Maalauksen pinnan vertaaminen ihoon antaa myös ymmärtää, että pinta on vain kuori, jonka alta maalauksen todellinen sisältö löytyy – kuten ihmisen iho on vain kuori, kehon uloin kerros, joka kätkee sisäänsä kaiken muun. Maalauksen tapauksessa vain sen pinta on fyysisesti todellinen sisällön ollessa jotain aineetonta.

Usein puhutaan myös maalauksen lihasta. Lihan käsite yhdistetään kuitenkin tyyppillisesti maalauksiin, joiden materiaalisuus korostuu paksuissa maalikerroksissa tai korostetun mehukkaassa maalausjäljessä. Maalauksen ihosta taas voi puhua suhteessa oikeastaan mihin tahansa maalaukseen – onhan kaikilla maalauksilla (ehkä joitain käsitteellisiä maalauksia lukuun ottamatta) jonkinlainen pinta.

Toisaalta iho, pääasiassa valkoisen, länsimaisen naisen iho, on lukuisille maalareille toiminut ja toimii edelleen inspiraationa ja maalauksen aiheena. Naisen iho on ollut, ja on edelleen, maalauksen materiaalia. Maalaustaiteen historiassa naisen alaston ruumis on tyypistynyt usein pelkäksi pinnaksi, jonka avulla miesmaalari on voinut tutkiskella valöörejä ja ihon sävyvaihteluja. Luvussa 5.2 käsittelen tarkemmin naisen ruumiin objektivoinnin perinnettä maalaustaiteen historiassa sekä feministisen taideteorian esiin nostamia ongelmia liittyen tähän traditioon.

Omissa teoksissani lähestyin ajatusta maalauksen ihosta yhdistellen perinteisiin maalaustarvikkeisiin materiaaleja, joilla on ihoon konkreettinen, arkinen yhteys. Toisaalta näitä materiaaleja käyttämällä myös teosten ulkoiset ominaisuudet muistuttivat joissain tapauksissa ihmisen ihoa. Yllätyin siitä, kuinka paljon akryy-liväreillä maalatut sukkahousut alkoivat muistuttaa nahkaa (Kuva 5). Alun perin olin ajatellut sukkahousujen edustavan ihoa lähinnä symbolisella tasolla ja konkreettisesti ehkä korkeintaan väriensä kautta. En missään vaiheessa oikeastaan

pyrkinyt tekemään kuvaa ihmisen ihosta vaan viittaamaan ihoon materiaalien ja kosketusaistin kautta. Myös maalauksen lihan käsite ujuttautui teoksiini puoliiksi alitajuisesti, yhdessä maalauksessa käyttämieni lihakoukkujen kautta.



Kuva 5. Yksityiskohta teoskokonaisuudesta (akryyli sukkahousulle, nuppineulat)

Toisaalta teokseni viittaavat myös vaatteisiin, jotka peittävät alastonta ihoa. Näiden kahden, tavallaan vastakkaisen idean yhdistäminen tuntui kiinnostavalta – maalaus on samaan aikaan alaston sekä vaate, joka peittää alastomuuden. Esimerkiksi maalauksen pinnan (ihon) rikkominen leikkaamalla se palasiksi ja sen jälkeen virkkaamalla palaset uudeksi pinnaksi (vaatteeksi) yhdisti nämä kaksi merkitystä samassa teoksessa.

Vertauskuvallisella tasolla koko työskentelyssäni on läsnä myös ajatus ihon, tai oikeammin nahan, luomisesta – vanhojen maalauksen traditioiden hylkäämisestä ja uuden lähestymistavan omaksumisesta niiden tilalle. Luon siis nahkani maalarina. En ole varma, oliko tämä ajatus läsnä jo aloittaessani koko prosessin, vai liitinkö sen jälkikäteen ajatuksiini maalauksen ihosta. Joka tapauksessa se kiteyttää mielestäni koko opinnäytetyöprosessini melko osuvasti.

## 5 Feministinen maalaus

Tässä luvussa pyrin tiivistämään joitakin feministisen teorian esiin tuomia näkökulmia maalaukseen mediana sekä naiseuden ja materiaalisuuden suhteeseen taidekeskustelussa. Lisäksi käsittelen oman taiteellisen ilmaisuni suhdetta feminiinisyyteen ja feminismiin.

Puhuessani *naiseudesta* tarkoitan ensisijaisesti kulttuurisesti muotoutunutta sukupuoli (gender) biologisen sukupuolen (sex) sijaan. Toisaalta monet feministisen taideteorian esiin nostamista näkökulmista naiseuteen ovat vahvasti sidoksissa biologiseen naisen ruumiiseen, joten kaikki tässä luvussa esittämäni ajatukset esimerkiksi naismaalarin ruumiillisuudesta eivät päde suoranaisesti kaikkiin naisiin. Esim. transnaisten ruumiillisuuskokemusten suhteen tekstini on puutteellinen, mutta kyseessä on aihe, johon olisi tulevaisuudessa mielenkiintoista tutustua.

### 5.1 Feministinen näkökulma maalaukseen mediana

Feministisen taideteorian näkökulma maalaukseen oli pitkään varsin kielteinen. Jotkut varhaiset feministiteoreetikot näkivät maalauksen (etenkin abstraktin ekspressionismin perinteistä ammentavan maalauksen) pohjimmiltaan miehisenä ja patriarkaalisena taidemuotona (Princenthal 2007, 83). Sekä maalauksen ekspressiivistä että sen esittävää perinnettä kritisoitiin. Ekspressiivisen perinteen nähtiin ylläpitävän illuusiota maskuliinisesta yhtenäissubjektista, kun taas maalauksen esittävään perinteeseen liittyi vahvasti naisruumiin objektivointi. Varhaiset feministitaiteilijat pyrkivätkin kokonaan eroon maalauksesta ja näkivät esimerkiksi performansitaiteen, videon ja installaation sopivampina medioina tuoda esille feministisiä näkökulmia. (Itiä 2008, 174.)

1990-luvulla postfeministinen diskurssi purki modernistista mediaspesifin ajatusta. Tuolloin esitettiin välineen sinällään olevan yhdentekevä ja hyväksyttiin, että myös maalauksen keinoin voitiin kritisoida taiteen traditioita ja vallitsevia hierarkioita. Taidehistorioitsija Griselda Pollock esitti, että maalauksen relevanssi feministisenä käytäntönä perustui siihen, kuinka naismaalarit pystyivät ruumiillisina

toimijoina haastamaan maalauksen piirissä vallinneen sukupuolten välisen rooli-  
tuksen, jossa miesmaalarin ruumis oli aktiivinen, luova toimija, naisruumiin ol-  
lessa maalauksen passiivinen objekti. (Itiä 2008, 175.)

Inkamaija Itiä (2008) taas nostaa väitöskirjassaan esiin kysymyksen, voitaisiinko  
maalauksella nähdä feministisestä näkökulmasta jopa erityisen hedelmällisenä väli-  
neenä, ei vain yhtenä välineenä muiden joukossa:

*”Kriittistä vai ei” – asetelman sijasta olisi mielestäni kiinnostavampaa pohtia voi-  
taisiinko maalaamista kenties lukea erityisen hedelmällisenä ”sukupuolieron”, eli  
skooppien hierarkioiden purkamisen ja aistimellisen moninaisuuden tekemisen  
välineenä, sekä mitä maalaukselle diskursiivisena käytäntönä tapahtuisi kun sen  
välineellisyyttä koskevat perustaoletukset, objektivoinnin, projektion, silmäkes-  
keisyyden ja hallinnan ylimäärittämä kuva-alustakonventio purkautuisivat.  
(Itiä 2008, 176.)*

Esimerkiksi juuri maalauksen aineellisuutta voikin tarkastella feministisestä nä-  
kökulmasta. Teosten aineellisuuden keskeyttäessä maalauksen representaatiota  
ja vastustaessa sen silmäkeskeisyyttä, se vastustaa myös katsojan ja katseen  
kohteen välistä subjekti–objekti -asetelmaa. Näin ollen maalauksessa (tai maalauk-  
sessa kuvattu nainen) ei alistu vain passiiviseksi katseen kohteeksi, jota optinen  
katse pyrkisi hallitsemaan. (Itiä 2008, 178–179.)

## **5.2 Naiseus, ruumis ja materia**

Taiteen historiassa, kuten myös laajemmin koko yhteiskunnassa, nainen on siis  
perinteisesti nähty objektina subjektin sijaan. Satojen vuosien ajan naisten mah-  
dollisuudet toimia taiteilijoina olivat rajalliset, mutta maalausten aiheena naisen  
keho taas on taidehistoriassa vahvasti ylliedustettuna. Koko länsimaisen maa-  
laustaiteen historia tuntuu kiteytyvän kuvassa alastomasta naismallista miesmaa-  
larin ateljeessa, tämän katseen kohteena ja maalauksen materiaalina.

Materia ylipäättään on liitetty naiseuteen, jonka nähdään liittyvän luontoon miehi-  
syyden liittyessä kulttuuriin (Pollock 1992, 138–140). Ajatus naiseuden ja mate-  
rian yhteydestä on peräisin latinan *materia*-sanan liittymisestä äitiä tarkoittavaan  
sanaan *mater* sekä kohtua tarkoittavaan sanaan *matrix*. Jotakuinkin samoin kuin  
äidin kohtu, josta elämä alkaa, materia on alkutila – ainetta, josta ihminen (mies)  
voi rakentaa jotain muuta. (Butler 1993, 121.)

Modernismi tarjosi naisille taiteilijoina eräänlaisen vapauden, tai illuusion vapaudesta, sillä naisilla oli periaatteessa yhtä lailla mahdollisuus toteuttaa luovaa miinänsä studiosa yksityisyydessä modernismin ihanteiden nostaessa nimenomaan studion paikaksi, jossa maalari luo teoksensa välineinään vain oma itse ja maali – ei mallia, ei traditiota, ei vanhoja käytäntöjä. Nainen oli yksin studiossaan maalatessaan (ikään kuin erossa yhteiskunnasta) vapaa toteuttamaan itseään tulematta nähdyksi ja määritellyksi vain sukupuolensa kautta. Kuitenkin modernismin taiteen diskurssit ja instituutiot edelleen vaivihkaa pitivät yllä taidekentän maskuliinista hegemoniaa. (Pollock 1992, 147–148 & 151.) Feministiteoreetikot ovat muun muassa nostaneet esille, kuinka modernistisen maalauksen diskursseista suljettiin pois monia feminiinisiksi miellettyjä piirteitä, kuten koristeellisuus, arkisuus ja muodottomuus (Itiä 2008, 162).

Sukupuolten välinen hierarkia oli läsnä myös esimerkiksi modernistisen maalaus-taiteen diskurssissa ”maalarin ruumiista”, joka nousi keskeiseksi abstraktissa ekspressionismissa ja action paintingissä. Abstraktin ekspressionismin myötä maskuliininen, luova keho nostettiin maalauksessa yhä vahvemmin jalustalle, kun maalauksen aiheisisältö keskittyi maalarin eleisiin ja niiden jättämiin ekspres-siivisiin jälkiin. Vaikka naisruumis jäikin abstrakteilla ekspressionisteilla kuva-ai-heena maalauksesta pois (lukuun ottamatta esim. joitain Willem de Kooningin teoksia), miehen ja naisen subjekti–objekti -asetelma maalauksessa säilyi dis-kursseissa, jotka ylläpitivät ajatusta ”maalarin ruumiista” nimenomaan maskulii-nisena. Jotkut feministiteoreetikot ovat myös esittäneet maalauspuhjan edusta-neen abstraktissa ekspressionismissa feminiinisyyttä, miesmaalarin eleet alistei-sesti vastaanottavaa pintaa. (Pollock 1992, 142.) Abstraktin ekspressionismin pii-rissä vaikutti toki myös naismaalareita, merkittävimpänä heistä ehkä Helen Fran-kenthaler. Oliko heidän tavassaan toteuttaa omaa ruumiillisuuttaan kuitenkin jo-tain eroa heidän mieskollegoihinsa nähden?

Naismaalarin ruumiissa yhdistyvät sekä feminiininen ruumis että maalarin ruu-mis. Tähän sisältyy tietty ristiriita. Vaikka naismaalari työssään toimiikin aktiivi-sena ruumiillisena subjektina, samaan aikaan yhteiskunnan näkökulmasta hä-nen, kuten kaikkien naisten, ruumiillisuutensa on ensisijaisesti passiivista. Mie-hen ruumiillisuus taas on aktiivista ja sisältää siis aina ajatuksen myös miehen

persoonasta, henkisistä ominaisuuksista ja älyllisyydestä. Mielestäni tämä ero on vahvasti voimassa edelleen, vaikka monin tavoin naisten ja naistaiteilijoiden asema onkin yhteiskunnassa parantunut. Taidekentällä tilannetta ei nähdäkseni voida korjata pelkästään taidemaailman sisäisillä muutoksilla, niin kauan kuin tasa-arvo ei yhteiskunnassa yleisesti toteudu. Niin kauan kuin näin ei ole, tarve feminismille ja feministiselle taiteelle on olemassa.

### **5.3 Feminismi omassa työskentelyssäni**

Omassa työskentelyssäni feminismi on läsnä ennen kaikkea taustalla vaikuttavana asenteena – haluna kyseenalaistaa vanhoja traditioita ja rakentaa tilalle uusia. Asenne on näin ollen läsnä myös teoksissani, jotka eivät käsittele feminismiin tai naiseuteen liittyviä kysymyksiä suoranaisesti kuva-aiheen tai muotokielen kautta. Toisaalta teoksissani on lähes aina läsnä myös paljon naisellisiksi miellettyjä ulkoisia ominaisuuksia, kuten esim. pehmeys, hauraus, muodottomuus ja arkisuus. Pyrin teoksissani hyödyntämään stereotyyppisen feminiinistä kuvastoa ja esittämään sen itsessään riittävänä, ilman tarvetta yhdistää siihen maskuliinisia elementtejä. Teokseni ovat häpeilemättömän feminiinisiä ja sen vuoksi feministisiä.

Teoskokonaisuudessa *Nudes* feminiinisyys on läsnä sekä muotokielessä että materiaaleissa. Teoksen maalausgangasta ja akryylimaalaja hyödyntävissä osissa ajattelen feminiinisuuden näyttäytyvän miehisillä traditioilla leikittelynä, kun maalausgangas muuntuu vaikkapa virkatuksi pinnaksi. Muissa teoskokonaisuuden osissa käyttämässäni arkisissa materiaaleissa feminiinisyys on läsnä ehkä vielä hieman korostetummin.

Ensisijaisesti käyttämäni materiaalit valikoituvat henkilökohtaisista lähtökohdista; käytän teoksissani materiaaleja, joiden kanssa olen paljon tekemisissä omassa arjessani. Jossain vaiheessa huomasin, että suuri osa näistä materiaaleista liittyy hyvin vahvasti stereotyyppiseen käsitykseen länsimaisesta naiseudesta, koska yllättävän suuri osa vapaa-ajastani kuluu tehden naiselliseksi miellettyjä asioita. Osa näistä asioista on sellaisia, joista todella nautin (teen paljon käsitöitä, virkkaan ja ompelen), osa asioita joita tiedostan tekeväni lähinnä yhteiskunnan nor-

mien vuoksi, mutta teen silti (värjään hiukseni, ajelen sääreni, meikkaan). Erilaiset tekstiilit, langat, nuppineulat sekä kosmetiikkatuotteen valikoituivat siis luonnollisella tavalla myös teosteni materiaaliksi. Lopulliseen teoskokonaisuuteen valikoitui maalauksia, joissa olin käyttänyt meikkejä, sukkahousuja ja nuppineuloja, mutta tein erilaisia kokeiluja myös esimerkiksi ihokarvanajogeelillä, matonkuteilla, puuvillahansikkailla ja erilaisilla vaatekankailla (Kuva 6).



Kuva 6. Materiaalikokeiluja työpöydällä

Mielestäni on kiinnostavaa, kuinka nämä arkipäivässä naiseuteen liitetyt materiaalit rinnastuvat maalauksen perinteisiin materiaaleihin, maalauskanhaaseen ja maaleihin. Maalaamisessa itsessään on paljon yhteneväisyyksiä ihon hoitoon ja meikkaamiseen. Molempiin liittyy ajatuksia kaunistamisesta ja pinnan muokkauksesta väreillä – ehostamisesta. Ja mitä eroa lopulta on maalauskanhaalla ja käsityökankailla, paitsi se, että maalauskanhasta ei heti automaattisesti yhdistetä naiseuteen?



Materiaalivalinnoillani viittaa melko suoraan naisen ihoon ja ruumiiseen, mutta pyrin käyttämään näitä materiaaleja abstraktilla ja ei-totutulla tavalla, jolloin lopputulos on etäännytetty ja vieras. Teosteni pinnat eivät missään vaiheessa konkretisoidu kuviksi naisruumiista (koen maailman olevan jo lähes ahdistavassa määrin täynnä näitä kuvia, joten miksi tuottaisin niitä itse lisää?). Periaatteessa ne ovat täysin sukupuoleettomia. Vain kulttuurisesti rakentuneet käsitykset esimerkiksi poskipunasta, sukkahousuista tai vaaleanpunaisesta väristä naiseuteen liittyvinä asioina saavat teoksenikin näyttäytymään naisruumista representoivina.

## 6 Yhteenveto

Työskentelyni opinnäytetyön parissa koostui jatkuvasta uusien asioiden kokeilemisesta ja harhaan kulkemisesta etsiessäni sopivia materiaaleja ja niiden työstötapoja. Välillä ehdin jo päättää, etten käyttäisi teoksessa lainkaan maaleja ja maalauksenkangasta vaan pelkästään arkipäiväisiä materiaaleja. Lopulta päädyin kuitenkin siihen, että perinteisillä materiaaleilla toteutetut teokset selkeyttivät teoskokonaisuutta ja saivat muut osat toimivaan paremmin yhdessä.

Lopullisen teoskokonaisuuden muodostaa viisi teosta. Ne ovat akryylimediumista ja maalitahroista tehty, suuri verkko; lihakoukuista roikkuva, puuterimaisilla meikeillä värjätty sideharsokangas; akryyliväreillä maalatut, uuteen muotoon ommellut ja nuppineuloilla seinään kiinnitetyt sukkahousut; suikaleiksi leikatusta maalauksenkankaasta virkattu elementti ja maalauksesta leikattu verkko. Voi tosin olla, että ripustusvaiheessa kokonaisuuteen tulee vielä pieniä muutoksia. Haluan pitää vaihtoehdot avoinna, jotta voin rakentaa kokonaisuuden näyttelytilan luonteen mukaan.

Koen että materiaalikokeilujen kautta työskentelyssäni avautui monia uusia suuntia, joita lähteä seuraamaan. Vaikka miellänkin opinnäytetyöni taiteellisen osuuden yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, on se toisaalta myös valikoima erilaisia lähestymistapoja käsittelemääni aiheeseen. Näen jokaisessa kokeilemassani tekniikassa ja materiaalissa potentiaalia syvempään tutkimiseen ja prosessin eteenpäin viemiseen moniin eri suuntiin.

Pohdin paljon feministisen ajattelun ilmenemistä maalauksissani. Omassa työkentelyssäni feminismi linkittyy vahvasti erilaisiin materiaali- ja muotokokeiluihin, joiden voi toisaalta nähdä vievän maalauksiani kauemmas maalauksen ”keskiöstä”, installaation ja kuvanveiston suuntiin. En kuitenkaan ajattele, että maalaus olisi feministisenä käytäntönä relevantti vain rikkoessaan omia muodollisia perinteitään. Omalta kohdaltani en kuitenkaan ole vielä ratkaissut, miten lähestyisin feminististä maalausta pelkän maalin kautta ja perinteisen suorakaiderajauksen sisällä pysyen. Toisaalta en koe sitä tällä hetkellä edes kovin houkuttelevana pohdinnan kohteena, sillä materiaali- ja muotokokeilut ovat jo itsessään niin kiehtovia. En näe niitä vain välineenä toteuttaa ajatusta feministisestä maalauksesta, vaan myös maalauksen päämääränä sinänsä.

Opinnäytetyöprosessissa tavoitteenani oli rakentaa oma identiteettini maalarina uudelleen – etsiä uusia ilmaisutapoja ja niiden kautta muodostaa henkilökohtaisempi suhde maalaukseen mediana. Koen päässeeni hyvin alkuun tässä etsinnässä, joka tulee jatkumaan varmasti vielä pitkään. Alussa käsitykseni siitä, mitä maalaus voi olla, oli vielä melko suppea, mutta laajenee ja monipuolistuu jatkuvasti. Samalla selkeytyy myös oma roolini osana tätä maalauksen laajaa kenttää.

## Kuvat

Kuva 1. Lynda Benglis, *Night Sherbet*, 1969, polyuretaanivaahhto (MOCA), s. 10

Kuva 2. Maalaus, akryyli kankaalle, n.170 x 160 cm, 2017, s. 12

Kuva 3. Yksityiskohta teoksesta työhuoneella (akryylimedium, useat eri maalit, glitter), s. 13

Kuva 4. Karla Black, *Made to Wait*, 2009, sellofaani, teippi, maali, hammas-tahna, hiusgeeli, kynsilakka, kosteusvoide (Saatchi Gallery), s. 17

Kuva 5. Yksityiskohta teoskokonaisuudesta (akryyli sukkahousulle, nuppi-neulat), s. 19

Kuva 6. Materiaalikokeiluja työpöydällä, s. 24

## Lähteet

Butler, J. 1993. Bodies that Matter. Teoksessa Lange-Berndt, P. (toim.) 2015. Materiality. Lontoo: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 120–122.

Cheim & Read 2004. Lynda Benglis: A Sculpture Survey 1969–2004. Lehdistöiedote.

[http://images.cheimread.com/www\\_heimread\\_com/256ee729.pdf](http://images.cheimread.com/www_heimread_com/256ee729.pdf)

Luettu 3.4.2018.

Dumas, M. 1993. Woman and Painting. Teoksessa Myers, T (toim.) 2011. Painting. Lontoo: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 94–95.

Glaser, B. 1964. Questions to Stella and Judd: Interview by Bruce Glaser Edited by Lucy R. Lippard. Teoksessa Battcock, G. (toim.) 1968. Minimal Art: A Critical Anthology. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 148–164.

Guggenheim. Jo Baer.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/jo-baer>

Luettu 3.4.2018

Heinonen, Y. (toim.) 2014. Taide, kokemus ja maailma: Risteyksiä tieteidenväliin taiteiden tutkimukseen. Turku: Utukirjat.

Itiä, I. 2008. Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia. Helsinki: Yliopistopaino.

Kallio, R. 1998. Manierasta ajan tyyliin: Tyylin käsitteen historiallista tarkastelua. Teoksessa Saarikangas, K. (toim.) 1998. Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään. Tampere: Vastapaino, 19–58.

MOCA. Night Sherbet.

<https://www.moca.org/collection/work/night-sherbet>

Luettu 7.4.2018.

Pitkänen-Walter, T. 2006. Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Pollock, G. 1992. Painting, Feminism, History. Teoksessa Barrett, M. & Phillips, A. (toim.) 1992. Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates. Stanford, California: Stanford University Press, 138–176.

Princenthal, N. 2007. Elizabeth Murray: Fractious Formalist. Teoksessa Hartney, E., Posner, H., Princenthal, N. & Scott, S. 2007. After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art. München, Berliini, Lontoo, New York: Prestel Verlag, 80–99.

Richard, L., Huusko, T. & Kalhama, P. 2006. Pinx: Maalaustaiteen mestareita 6: Maalauksen rajat ja rajattomuus. Helsinki: WSOY.

Saatchi Gallery. Karla Black.  
[http://www.saatchigallery.com/artists/karla\\_black.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/karla_black.htm)  
Luettu 3.4.2018.

Simek, P. 2012. Interview: Scottish Artist Karla Black on Materials, Meaning, and Messy Moments. D Magazine. 13.11.2012.  
<https://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2012/11/interview-scottish-artist-karla-black-on-materials-meaning-and-messy-moments/>  
Luettu 13.3.2018

Taylor, R. 2009. Lynda Benglis: Quartered Meteor. Tate.  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/benglis-quartered-meteor-t13353>  
Luettu 3.4.2018.

Walsh, T. 2016. Lynda Benglis. MoMA.  
<https://www.moma.org/artists/471>  
Luettu 3.4.2018.

Weckman, J.K. 2005. Maalaus maailman osana. Kaksiosaisessa teoksessa Seitsemän maalauksen katsominen: maalaus maailman osana. Helsinki: Like.