

Arantila, Markku

Ruovesi landscape – artist essays 2016

Täydellisyyden värit

Tarinan mukaan Mauno Markkula, loistava ekspressionistinen värimaalari, maalasi joskus taiteilijaystävänsä kanssa Helsingin Eteläsatamassa. Ystävän maalauksessa näkyi satamanostureita, mutta Markkulan maalaus kuulemma muistutti palmurantaa.

Naiivi tarina tuntuu sisältävän olettaman, että luonnonlapsen ja rationalistin erottaa siitä, että ensin mainittu ei halua maalauksiinsa satamanostureita. Markkula seuraili maisemahavaintoa, mutta maalasi enemmän omaa ihannemaailmaansa kuin näkyvää maisemaa. Ymmärrän hyvin Markkulan asenteen.

Jos joskus maalaisin vaikkapa Grönlannissa, en usko, että luopuisin siellä pinjapuistani. Maalausteni yleissävykään tuskin muuttuisi. Maalarit usein pitävät kiinni väreistään, oli aihe mikä tahansa. Voi olla, että maalaisin Grönlannin jäävuoria jotenkuten havainnon mukaan – ja sitten pistäisin ne kasvamaan värikkäitä mielikuvituskukkia, koska sellainen näyttäisi hyvältä. Värivalintojeni perustavoite on näyttää hyvältä.

Taidankin maalata seuraavaksi Grönlannin, sellaisena kuin sen mielessäni kuvittelen. Jos tarvetta ilmenee, havaintomateriaaliksi sopivia pieniä jäävuoria on helppo valmistaa pakastimessa – vaikka oikeastaan jäävuoret kai ovat samanlaisia, vaaleampia vain, kuin kivet, joita on usein maalauksissani. Ehkä maalaankin kukkien sijasta jäävuoren huipulle viime aikojen lempiaiheeni, sini-puna-keltaisen talon, jonka värit edustavat minulle eheää kokonaisuutta ja täydellisyyttä.

Alun perin plagioin pääväritalon erään kollegani hienosta maalauksesta. Myöhemmin ilmeni, ettei sellaista maalausta ole olemassa. Ainakin kollega kiisti mitään taloa koskaan maalanneensa. Oli siis tapahtunut kuviteltu ideavarkaus, jonka aiheuttaman aidon syyllisyydentunteen käänsin pääläelleen keksimällä, että talo edustaa täydellisyyttä. Tästä on nyt väriteoria kaukana, enemmän ollaan sielutieteen puolella. Paitsi että taitaa olla niin, että pääväritaloni on oikeasti lähtöisin Goethen värikolmion tuijottelusta. Yhdistelin Goethen

kolmion perspektiivittömään taloon, jonka puolestaan olen lainannut eräältä skitsofreeniselta maalariilta – joka täysin varmasti on olemassa, uskoisin.

Goethen värikolmio, joka koostuu kolmesta pääväristä, kolmesta väliväristä ja kolmesta välivärien sekoitusväristä, on visainen ongelma maalattavaksi, vaikka se näyttääkin yksinkertaiselta. Goethen kolmio edustaa täydellisyyttä, mutta käytännössä sen kaikki yhdeksän väriä on mahdoton maalata täysin onnistuneesti, koska pigmenttien fyysinen maailmallisuus ei koskaan tavoita ideamaailman virheettömyyden ihannetta. Pigmentit ovat aina vähän tuhruisia aineen murusia, jotka heijastelevat valon aallonpituuksia laveammalla roiskaisulla kuin mitä teoreettisen esityksen selkeyteen tarvittaisiin. Teoreetikko löytäisi kaipaamansa puhtauden valon aineettomuudesta, mutta valo tulee ja menee, eikä se tartu paperille. Täydellisyys on saavuttamatonta. Siksi olen oikaissut ja yhdeksän värin ratkaisemisen sijasta kehitellyt talon, jossa on vain ne kolme pääväriä, jotka lapsillakin opetetaan. Suhteellinen täydellisyys on riittävä tavoite, absoluuttista ei tarvita.

Miksi oikeastaan maalata täydellisyyden talo jäävuoren huipulle? Eihän se kannata. Kaikki tietävät, että jäävuori lohkeilee ja sulaa ja lipuu merivirran mukana ties minne, ja on siksi vaarallinen, eikä sellaisen huipulle pidä taloa rakentaa. Niinpä unohdan häilyväiset jäävuoret, vaikka täydellisyyden talot niiden huipulla näyttäisivätkin hyvältä. Mieluummin maalaan järkeviä asioita. Siksi olen useissa maalauksissani ripustellut täydellisyyden taloja vahvojen puiden oksille.

Se mikä näyttää hyvältä liittyy siihen, mitä maalauksella haluan kulloinkin ilmaista. Tai oikeastaan on niin päin, että maalaus itse kertoo minulle mitä se haluaa ilmaista. Maalaus antaa ohjeet värivalintoihin. Silloin kun maalaus epäröi, pitää istua alas ja odottaa. Ennemmin tai myöhemmin maalaus sanoo mitä se haluaa. Jos se ei kertakaikkiaan saa mitään sanotuksi, aina varma kikka on napata värilaatikosta joku täysin satunnainen väri ja maalata sillä. Se kikka toimii myös psykologisesti. Jos kerran on annettu sattumalle tuomarin virka, sen oikkuihin on suostuttava. Sattuma on toisinaan se elementti, jonka varassa maalaus lopulta toimii. Maalaus on ehkä viisaasti pidättäytynyt neuvomasta hedelmättömään sisäiseen dialogiinsa jumittunutta maalaria.

Vaikka kuuntelen intuitiota, sitä mitä maalaus tuntuu sanovan, lopulta kaikki ratkaisut syntyvät tietoisesta harkinnan ja intuition vuorovaikutuksesta. Käsitykseni mukaan luova mieli toimii näin, se vaeltelee kielen ja hiljaisuuden rajamailla. Hiljaisuus ei ole vaistotoimintaa vaan visuaalista ajattelua, jota seuraa kielellistäminen: kerron itselleni, että tarvittava väri syntyy tietyn nimisten värien sekoituksesta.

Opetustöiden ja yleisen mielenkiinnon vuoksi olen perehtynyt väriin teoreettisella tasolla hyvin. Värikurssieni oppilaat usein kysyvät, pohdinko maalatessani kovinkin tarkaan valon aallonpituuksia ja värin vuorovaikutusta. En pohdi. Lienee niin, että olen omien värioppikurssieni mallioppilas, se, joka on syvimmin sisäistänyt kaiken opetetun, eivätkä väriopilliset asiat edellytä erillistä pohdiskelua.

Maalarin ammattitaitoon kuuluu ymmärtää värin havaitsemista ja tietää jotain väriaineiden ominaisuuksista. Maalarin sisäinen intuitio, tai inspiraatio, ei osaa maalata, se osaa vain haluta. Taidetta ei ole, ennen kuin inspiraation hämärät toiveet on tietoisella toiminnalla toteutettu maalaukseksi.

Ultramariinin spektrissä piileskelevän punaisen jokainen maalari löytää värejä sekoitellessaan ja oppii käytännön kautta tietämään, missä värisekoituksissa se rimmaa ja missä ei, pohtimatta asiaa teoreettisesti. Asioihin voi perehtyä syvällisemminkin. Silloin ei tarvitse uskoa vesivärinapin suojapaperiin offset-painettua suuntaa antavaa värimallia, vaan voi lukea mitä pigmenttejä väri sisältää ja päätellä siitä, mihin sekoituksiin se sopii. Kun tietää pigmenttien spektrit, haluamansa värisekoituksen löytää ilman, että sitä tarvitsee edes etukäteen kokeilla. Pigmentteihin perehtynyt lukee värinappien suojapapereiden koodikielestä myös muut värin ominaisuudet ja tekee maalatessaan täsmävalintoja tilanteen mukaan.

Samanlaisia värin käytön keinoja maalarit ovat tottakai käyttäneet aina. On helppo löytää jo kivikauden maalauksista niitä värin vuorovaikutuksen kikkoja, joita itse käytän. Mestari opetti leirinuotiolla oman värijärjestelmänsä perusteet nuoremmilleen, ennen kuin töihin ryhdyttiin. Ja silloinkin itse asiassa tunnettiin pigmenttien spektrit, vaikka puhuttiin toisin käsittein. Maalarit tiesivät, että sopivasti hierretty punamulta taipuu ohuena kerroksena oranssiin.

Värikäsitykseni on yhdeltä osaltaan kytköksessä italialaiseen varhaisrenessanssiin, samoin kuin on maalausteni taustamaisemakin. Voin käydä noiden maalarien kanssa kuvitteellista keskustelua. Renessanssi on kuitenkin tavoittamaton Eldorado. Maalaan jotain, joka tuntuu olevan lähellä, mutta on tavoittamatonta. Maalausteni tapahtumapaikka - niiden näyttämö - on jonkinlainen väärin muistettu Toskana. Sille näyttämölle voin viedä mitä tahansa asioita, ja välillä voin lavastaa näyttämöni vaikkapa Ruoveden maisemaksi, mutta taustalla oleva sielunmaisema pysyy aina samana. Kun raahaan näyttämölleni jonkin värin tai muun asian Pekkalan kartanon maisemista, sisäisen teatterini tarinassa on siirrytty Ruovedelle.

Maalauksen väriratkaisut eivät ole pelkkää värisävyjen valintaa, vaan yhtä olennaisia asioita ovat rinnastukset, värialueiden pinta-alat ja niiden muoto, värien sijainti sommitelmassa, peittävyys ja läpikuultavuuden vaihtelu, liukumien väristä toiseen, erilaisilla kuvioinneilla syntyvät optiset sekoitukset ja tietysti myös valöörivaihtelut. Samalla kun ne ovat maalauksen sisäisiä rakenteellisia asioita, ne ovat kytköksessä havaintoihin, joita teen ympäröivästä maailmasta.

Värilaatikossani on noin 80 sävyä, joiden erilaisia maalausominaisuuksia hyödynnän maalatessani. Laajan paletin ansiosta voin käyttää yksinkertaisia värisekoituksia, jotka ovat helposti toistettavissa. Suosikkitekniikkani, karkealle pellavapaperille maalattu akvarelli tuottaa himmeää pintaa, mikä saa värin näyttämään mehevältä. Alkuperäinen syy maalata akvarelleja ei kuitenkaan ollut väri, vaan se mielen harjoitus, ettei akvarelli anna virheitä anteeksi. Akvarellistin pitää joko jättää virheet tekemättä tai oppia elämään niiden kanssa. Minulle maalaus on muistiinpano sisäisestä dialogista, ja maalauksen tavoite on se olemus, johon teos työskentelyn mutkikkaalla polulla tulee päätyneeksi. Väri valinnat ovat sekoitus tietoa, kokemusta, havaintoja, mielihyvää ja mielihäpeää, intuitiota, sattumaa.

Väri on osa kuvan kerrontaa, se on keino johdattaa katsetta. Väri on tapa erottua muista. Väri on tunteiden tarttumapinta.

Colours of perfection

Legend has it that Mauno Markkula, a brilliant expressionist colourist, painted at the Helsinki South Harbour once with an artist friend of his. While the friend's painting depicted harbour cranes, Markkula's painting reminded a palm beach.

This innocent story seems to imply that the difference between a nature's child and a rationalist lies in the former not wanting harbour cranes in his paintings. While following the visual cues of the landscape, Markkula painted his ideal world instead of replicating the perceived landscape. It is easy for me to relate to Markkula's viewpoint.

I would hardly abandon my stone pines, even if I painted in Greenland. The overall tone would hardly change, either. Painters often stick to their colours, regardless of the subject. It may be that I would paint Greenland's icebergs somewhat according to observation and then plant imaginary flowers on top of them because it would look good. The primary objective of my choice of colour is that it looks good.

Next, I will probably paint Greenland as it is in my imagination. If necessary, it is easy to make small icebergs in the freezer for illustrative material. I suppose however that icebergs are similar, only lighter in colour, to rocks that often appear in my paintings. Perhaps, instead of flowers, I will paint my recent favourite topic on top of the iceberg: a blue-red-green house whose colours represent a solid whole and perfection to me.

Originally, I plagiarized the primary colour house from a colleague's marvelous painting. Later it turned out that such a painting does not exist. At least my colleague denied ever painting such a house. It was a case of imaginary idea theft that caused a genuine sense of guilt which I turned upside down by making up that the house represents perfection. We are now far from colour theory; we are rather verging on science of the mind. However, my primary colour house actually stems from looking at Goethe's colour triangle. I combined Goethe's triangle with a house with no perspective, which I in turn stole from a schizophrenic painter – a painter who most certainly exists, I believe.

Consisting of three primary colours, three secondary colours and three mixes of secondary colours, Goethe's colour triangle is a tricky problem for a painter, although it looks easy

enough. Goethe's triangle represent perfection. It is in practice impossible to paint all nine colours perfectly because the everyday physicality of the pigments never achieves the flawlessness of the ideal world. The pigments are always slightly smeary particles of matter reflecting the wavelengths of light in broader splashes than the clarity of theoretical presentation requires. A theorist may find the required purity from the immateriality of light; however, light comes and goes, and it does not stick to paper. Perfection is unachievable. Instead of solving the problem of nine colours I have cut corners and developed a house with just the three primary colours which are taught to children, too. Relative perfection is a sufficient goal; an absolute one is not necessary.

Why should one paint a house of perfection on top of an iceberg? It is not worth it. Everyone knows that icebergs will crumble and thaw and flow with current wherever. It is too dangerous a build a house on top of something like that. I shall thus forget about the fickle icebergs even if houses of perfection would look neat on top of them. I should rather paint sensible things. That is why I have put houses of perfection up on the branches of strong trees in my paintings.

What looks good is related to what I want to say with each painting. Or rather, the painting itself tells me what it wants to say. The painting gives the instructions for choosing colours. When the painting hesitates, it is time sit and wait. Sooner or later the painting says what it wants. In case nothing is said, a trustworthy trick is to pick a random colour and paint with it. The trick works psychologically, too: Making chance a judge entails that its whims have to be obeyed. Sometimes chance is the key element which eventually makes the painting work. The painting has perhaps refused to give advice to the painter, who is stranded in a fruitless internal discourse.

I listen to intuition, to what the painting seems to say, but eventually I make all decisions in a conversation between conscious deliberation and intuition. I understand that this is how the creative mind works, wandering on the border of language and silence. Silence is not instinctive action but visual thinking which is followed by verbalization: I tell myself that the colour needed is made up of mixing specific colors.

I have acquainted myself with the theoretical level of colour because of my teaching work and

out of general interest as well. My colour course students often ask whether I am taking the wavelength of colour and interaction of colour into careful consideration when I paint. I don't. I am probably an apt student at my own colour theory courses; the one who has internalized all teachings thoroughly and has no need to ponder on colour theoretical issues separately.

It is part of the painter's professional skill to understand the perception of colour and to know something about the properties of pigments. A painter's inner intuition, or inspiration, cannot paint; it can only want. There is no art before the faint wishes of inspiration have been executed as paintings via conscious action.

All painters find the red hue hiding in the spectrum of ultramarine while mixing colours, and they learn through practice in which colour mixes it rhymes and in which it does not; they have no need to think about it theoretically. It is also possible to delve into the subject more profoundly. Then it is not necessary to trust the offset-prints of example colours in watercolour wrappers; instead, it is possible to read which pigments the colour consist of and thus determine where it fits. When the spectra of pigments are familiar, the desired colour mixes can be found without even having to test them in advance. Those acquainted with pigments can decipher the other properties of colour from the code in the watercolour button wrappers and make necessary targeted choices when painting.

Painters have, of course, always applied colour in similar ways. It is easy to find tricks of interaction of colour which I have in use, and which were in use already in the stone age paintings as well. The master taught the principles of his colour system to the young by the campfire before embarking on the work. Even back then the spectra of the pigments were known, even if they discussed about in different terms. The painters knew that a thin layer of appropriately ground red ochre bends into orange.

My understanding of colour is partly related to early Renaissance in Italy, as is the backdrop of my paintings. I can take part in imaginary discussions with these painters. The Renaissance is however an unachievable Eldorado. I paint something that appears to be close but which is unachievable. My paintings take place in, or are staged in, a sort of misremembered Toscana. I can take whatever I want on that stage, and occasionally I can set the stage up as a scenery

from Ruovesi without altering the underlying landscape of the soul. When I pick up a certain colour, or something else, from the landscape of Pekkala Manor, in my inner theatre's story shifts to Ruovesi.

The colour decisions in a painting are not mere choices of hue; other factors of importance include juxtapositions, the extent and shapes of colour areas, positions of colours in a composition, variability of opacity and transparency, shifts from one colour to another, optical mixes made up of different patterns and, of course, changes in value. At the same time as they are matters of paintings' structural content, they are also related to the observations made of the surrounding world.

There are about 80 hues in my colour box. I make use of their different painting properties in painting. Because of this broad palette, I am able to use simple colour mixes which are easily replicable. My favorite technique, aquarelle on a coarse flax paper, produces matt surface, which makes the colour look rich. The original reason for painting aquarelles was not colour, however: I used to practise the mind with aquarelle, which does not forgive mistakes. An aquarelle painter must either leave the mistakes undone or learn to live with them. For me, a painting means making notes about an inner dialogue, and the goal of painting is the shape which a piece of work happens to take in the meandering path of work. Colour choices are a mixture of knowledge, experience, observation, pleasure and unhappiness, intuition, chance.

Colour is a part of the picture's narrative; it is a way to lead the gaze. Colour is a means of differentiating from others. Colour is a contact surface for emotions.