

Jula, Jari

Ruovesi landscape – artist essays 2016

Maisema ilmestyy maalaukseen

Kiinalainen 800-luvulla elänyt tussimaalari Zhang Yanyuan selvittää maalaamisen perusteita seuraavasti:

Kuvan huolellinen suunnittelu ennen maalaamaan ryhtymistä on maalaustaiteen väärin käsittämistä. Taiteilija, joka on äkkiä saanut mielijohteen maalata kuva, ymmärtää taiteen sisimmän merkityksen. Hänen kätensä eivät väsy ja hänen sydämensä ei jäädy. Selvittämättä itselleen, miksi hän tekee sitä, hän saavuttaa tarkoitusperänsä.

(Zhang Yanyuan, 800-luku, Tapani Kajaste, Musta tussi ja valkoinen paperi /Kiina sanoin ja kuvin /3/1995.)

Otsikkoon ”Maisema ilmestyy maalaukseen” sisältyy ajatus maalausprosessin kahtalaisesta juonteesta, yhtäältä siitä, kuinka maalaukseen voi ilmestyä asioita, kuten maisemia ja toisaalta siitä, että maalaukseen maalataan asioita, kuten maisemia.

En yleensä maalaa havainnosta. Työskentelyni päällimmäisenä johtolankana ei kulje tarve ilmaista mielipiteitani erinäisistä yksittäisistä asioista. Maalauksiini sisältyy harvoin tarinaa, vaikka sellaisia voikin teoksiani katsoessa niihin liittää. Tai paremminkin niin, että tekoprosessini aikana en yleensä hahmota teoksissani tarinaa, tekoprosessi ei hahmotu minulle tarinana. Maalausprosessini lähtee harvoin liikkeelle jonkin muodon saaneesta ideasta tai havainnosta. Näin pitkälle kehittyneen lähtötilanteen koen yleensä turhauttavana. Prosessi tuntuu jollain tapaa ylimääräytyvän ja menettävän kiehtovuutensa ennen kuin se on kunnolla edes alkanut.

Havainto lienee kuitenkin olemisemme ja toimintamme taustalla tavalla tai toisella. Per Kirkeby esimerkiksi kertoo maalaavansa enimmänsä osan näkemästään, erityisesti kaiken sen, mitä ei tiedä nähneensä. Tällaista työskentelyn periaatetta voisi kutsua havaintoon

maalaamiseksi tai maalaamisen havainnoksi vastakohtana havainnosta maalaamiselle. Siinä missä havainnosta maalaamisen prosessi alkaa havainnosta, havaintoon maalaamisen prosessi päättyy tähän.

Olen toisissa yhteyksissä kuvannut omaa tekoprosessiani jakamalla sen kahteen vaiheeseen: 1. ei-minkään vaihe ja 2. jonkin vaihe. Vaiheet eroavat toisistaan päämäärien suhteen. Ei-minkään vaiheessa tekemisellä ei ole yksilöitävissä olevia päämääriä. Tämä tarkoittaa muun muassa sitä, että tekeminen ei etene valintojen pohjalta. Näin on, koska tekemisellä ei ole sellaisia päämääriä, joita vasten valitseminen olisi mielekkäällä tavalla mahdollista.

Kun maalaaminen ei ole tässä mielessä intentionaalista, kun se ei ole päämääriin tähtäävien oivalluksien ilmausta, jäljelle jää maalauksen tapahtumisessa läsnä olemisen halu.

Maalaukseen ilmestyy asioita, painoa ja keveyttä, korostumista ja syrjäytymistä, kiihtymistä ja hidastumista ja lopulta mahdollisesti myös niitä maisema, kenties useampiakin. Tämän kaiken havaitseminen johtaa lopulta tilanteeseen, jossa teos alkaa puhua tekijälleen ja prosessi siirtyy ilmestyksellisestä maalaamisen havainnosta päämäärätietoiseen havainnosta maalaamiseen. Näin tekoprosessi siirtyy ei-minkään vaiheesta jonkin vaiheeseen.

Minulle on tekoprosessissa tärkeää, että tekeytyvä teos pysyy vaiti mahdollisimman kauan. Tekoprosessi etenee sisällöllisistä merkityksiä antavista päämääristä vapaassa työskentelyn virrassa, jossa tekeminen ei hahmotu jo tehdyn menneen ja tehtäväksi suunnitellun tulevan ristivalotuksessa vaan syysuhteista vapaassa nyt-hetkessä: yksikään tekoprosessin tai tekeytyvän teoksen tapahtumista ei ole suunniteltu, ei liioin analysoitu.

Teoksen katsominen voi yhtä lailla sisältää kuvatun kaltaiset ei-minkään ja jonkin vaiheet. Katsojan pyrkiessä teoksen äärelle, siihen ilmestyy asioita. Kun asioita ilmestyy tarkkailun kohteena olevaan teokseen, katsominen on ei-minkään vaiheessa. Kun ilmestyneelle etsitään oikeutusta, katsominen on jonkin vaiheessa.

Oma maalausprosessini lähtee aina liikkeelle ei-minkään vaiheesta. Näin on, koska minulle merkittävä osa tekoprosessin tuottamasta mielihyvästä ja viehätyksestä syntyy odottamattoman avautumisesta, siitä, että en tiedä, enkä edes osaa kysyä.

Landscape emerges into painting

Zhang Yanyuan, a Chinese ink painter who lived in the 9th century, explains the principles of painting as follows:

‘Planning a picture carefully before starting to paint means that one misunderstands painting. An artist who paints out of sudden impulse understands the inner meaning of art. His hands do not get tired and his heart does not freeze. He will accomplish his purpose without examining why he does it.’

The idea of the dual nature of painting is embedded in the title ‘Landscape emerges into painting’. Things like landscapes may emerge in a painting; on the other hand, they may be painted into the paintings.

Normally, I don’t paint from observation, as my work is not focused on the need to express my views about particular topics. Often there are no stories involved in my paintings, even if they might be associated with such. I’m not aware of a story during the working process and I don’t see the working process as a story. My painting processes rarely stem from ideas or observations that have already reached a form of some kind. I usually get frustrated if the idea has matured so far from the start. The idea seems to lose its attractiveness if the process is fixed in advance.

Nevertheless, observation lies in the background of our existence and actions in some way or another. Per Kirkeby, for example, says he paints most of what he sees, and especially all that he didn’t realise seeing. This method might be called ‘painting into observation’ or ‘observation of painting,’ as opposed to ‘painting from observation.’ Painting into observation ends in observation, whereas painting from observation begins with observation.

I’ve described my work process elsewhere by dividing it in two stages: the first stage consists of ‘nothingness’ and the second stage of ‘something’. The stages differ in terms of their goals. In the stage of nothingness, there are no distinct goals for working. This entails, for example,

that work doesn't proceed based on choices, because there are no set goals for working which would enable making choices in meaningful ways.

When painting is not intentional and it isn't expressing of ideas that lead to specific goals, the only thing left is the desire to be present in the act of painting. Things start to emerge into the painting: weight and lightness, emphasis and withdrawal, acceleration and slowing down, and possibly landscapes as well, perhaps several landscapes. Observing all of this eventually leads to a situation in which the work starts to speak to its maker and the process is transformed from revelational observation of painting to determined painting from observation. As a result, the work process shifts from the stage of nothingness to the stage of something.

It's important for me that unfinished works remain silent for as long as possible in the course of the work process. The work may proceed in a state of flow which is free from the goals determined by meanings derived from the content. This way the work does not take shape in the cross light of what's already done and what's planned ahead; instead, it takes place in the now that's free from causalities: the actions in the process or in the forming painting are neither premeditated nor analysed.

Observing a painting may also include the stages of nothingness and something. Things emerge into the painting when the viewer tries to approach it. When things emerge into the painting when viewing it, observation is in the stage of nothingness. Observing transfers to the stage of something when justifications are sought for that which has emerged in the work.

My own painting processes always start from the stage of nothingness, because a significant part of the pleasure and fascination I draw from the working process derives from the unfolding of the unexpected – from not knowing or not even being able to ask.

Ruoveden maisema -näyttely Emil Cedercreutzin museossa 8.10.2019 – 12.1.2020

Materiaalisuus, maisemallisuus ja maalaaminen

<https://www.harjavalta.fi/wp-content/uploads/2020/04/Materiaalisuus-maisemallisuus-maalaaminen-2019.pdf>

Täydellinen jäljitelmä lakkaa olemasta jäljitelmä

Uskon viimeiseen tuomioon, jossa kaikki ne, jotka tässä maailmassa ovat uskaltaneet käydä kauppaa ylevällä ja puhtaalla taiteella, kaikki ne, jotka ovat rikkoneet ja hajottaneet sen halpamaisesta himostaan materiaaliseen nautintoon, tullaan tuomitsemaan kauheaan rangaistukseen.

Paul Sérusier (1889)

Taiteen objekti on idea, kuten Platon sen ymmärtää.

Arthur Schopenhauer (1819)

Vuoden 1888 syksyllä Paul Gauguin vieraili Vincent van Goghin luona Arlesissa. Gauguin oli tuolloin jo omaksunut symbolistisen ajattelutavan, jonka mukaan maalauksessa pyritään luonnon suoran kuvaamisen sijaan kuvaamaan epäsuorasti mieltä tai ideaa. Tätä ajattelutapaa Gauguin iskosti kollegaansa. Hän evästi toistuvasti van Goghia luopumaan havainnosta maalaamisesta ja rohkaisi tätä yksittäisen tietyn maiseman sijaan maalaamaan muistiin tukeutuen maisemaa yleensä, maiseman ideaa.

Muistikuvasta muodostui yksi keino ohittaa suora havainto ja tavoittaa idea. Charles Baudelaire esimerkiksi mainitsee tekstissään ”Modernin elämän maalari” (1863) kaksi teoksen elävyyden kannalta olennaista seikkaa Constantin Guys’in (1805–1892) työskentelyssä. Ensimmäinen koskee juuri muistin ensisijaista asemaa aiheen lähteenä ja toinen sivellinkäden päihtymystä.

Arthur Schopenhauer taas viittaa ideoista puhuessaan Platoniin. Taide ja Platon sopuisana samassa lauseessa saattaa vaikuttaa yllättävältä. Platon on kuitenkin poleemikko. Niinpä vaikka hänen suhtautumisensa taiteeseen on vähintäänkin jossain määrin kielteinen, se ei missään tapauksessa ole yksioikoinen. Yksiselitteisesti kielteisen sijaan suhdetta kuvannee paremmin viha-rakkaus-suhde.

Platonin kriittisesti sävyttynyt huoli nousee ennen kaikkea taiteen asemasta yhteiskunnassa. Sen Platon kuitenkin sanoo polemisoimatta, että ideoiden olemuksen tavoittamiseen taide on hampaaton. Platonin ideaopin mukaan ideat ovat muuttumattomia, eikä taide hänen mukaansa voi niitä häilyvyydessään tavoittaa. Arthur Schopenhauer ei oletettavasti kuitenkaan väitteessään viittaa Platonin ideaoppiin vaan siihen, että parhaimmillaan taide onnistuu kuvaamaan todellisuutta, jota suora aistihavainto ei tavoita.

Gauguinin, Schopenhauerin ja Paul Sérusier'n näkemyksiä taiteesta yhdistää, joskin väljästi, ajatus totuudellisuuden aurasta, mahdollisuudesta tavoittaa asioiden olemus nojautumalla havainnon sijasta muistiin. Maisema yleensä on maiseman aineeton idea eli olemus. Muistin avulla maalari pääsee siirtymään jonkinlaisen synteettisen materialismin välitilan kautta aiheen aineettoman olemuksen äärelle. Aineen kuvasta tulee aineettomuuden metafora.

Maalauksessani *Luovesi* seuran Gauguinin ajatusta olemuksen kuvaamisesta ohittaen kuitenkin muistin keinona yltää päämäärään. Maalaukseni on ruovetistä maisemaa. Tämän puolesta puhuu nurinkuriseen tapaan jo lähtökohtani, etten ole koskaan käynyt Ruovedellä. Kun kokemuksen elävöittämiä kuvittelukykyäni muokkaa käsityksiäni paikasta, jossa en ole koskaan käynyt, kyse lienee utopiasta – riippumatta siitä, onko kuvittelukykyäni kohteeksi nimeämäni paikka todella olemassa. Kyse on kuitenkin myös sydänhämäläisen Ruoveden maiseman idean maalaamisesta Schopenhauerin kuvaamassa merkityksessä.

Arthur Schopenhauer ajattelee, että onnistunut, Schopenhauerin sanoin kaunis, taideteos on tosi esitys aiheestaan. Tähän yltäminen edellyttää Schopenhauerin mukaan muun muassa vapautumista projisoinnista ja haluamisesta.

Kun kokosin omaa maalaustani utopistisen maiseman fragmenteista, lähtöasetelmani takasi jo itsessään projisoinnista ja haluamisesta irtautumisen lähtökohdat Ruoveden maiseman suhteen. Joten schopenhauerilaisittain ja gauganilaisittain katsottuna maalaus *Luovesi* on tosi esitys Ruoveden maisemasta, kuva sen olemuksesta tai ideasta. Se on lähtökohdiltaan immateriaalinen maisema. Sellaisena se on myös täydellinen jäljitelmä tuosta maisemasta eli ei siis jäljitelmä enää lainkaan.