

Kiljunen, Satu

Ruovesi landscape – artist essays 2016

Havainto taiteen tekemisen edellytyksenä

Olen täysin havaintoriippuvainen taiteilija. Toisaalta fiktio on minulle ongelmallinen käsitteenäkin. Me taiteilijat luomme uutta todellisuutta havaintojemme pohjalta. Tämä uuden todellisuuden luominen antaa meille suuren vastuun, minkälaista todellisuutta tuomme lisää havaittavaksi.

Työskentelymme perustuu katsomiseen, ihmettelyyn, tarpeeseen ymmärtää lisää tekemisemme kautta; siksi kiteytämme ja pelkistämme. Olemme myös alisteisia omalle ilmaisuvälineellemme, emme kuitenkaan sen uhreja, vaan meidän tulee ymmärtää välineen käytön traditio ja sen mahdollisuudet. Hyväksyä kunkin mediumin luonne osaksi teoksen kokonaissisältöä. Oli sitten kyseessä video, veistos, mikä tahansa.

Keskeinen taiteellinen ongelmani on litistämisen ongelma. Me tarkkailemme moniulotteista todellisuutta ja saatamme litistää sen teoksessamme kaksiulotteiselle pinnalle. Pinnan tulkinta on opittua, ja se mitä näemme ja tulkitsemme kuvasta ilmentää meidän kulttuurista suhdettamme. Kukaan ei elä tyhjiössä.

Havainnon luonne on naturalistinen. Tarkkailemme ympäristöämme, yksityiskohtia, asioita, ilman pelkistystä tai fokuointia, ihan vaan sattumanvaraisesti. Imemme tietämättämme vastaan impulsseja, jotka sitten saattavat putkahtaa yllättäen esille tietoisemmalla tasolla.

Olen ollut kiinnostunut tästä havainnon naturalistisesta asenteesta ja todennut sen tuottavan taiteellisessa työskentelyssä teoksia, jotka helposti mielletään surrealistisiksi. Taiteilijan uskollisuus havainnon impulsiivisuudelle ja kaiken yhtä-tärkeydelle, vaikka piirrettäessä havainnosta maisemaa, avautuu puolestaan katsojalle teoksena ilman ohjattua katsomishierarkiaa.

Teoksessani ”Optinen Ruskea”, suuri kasvokuva, halusin toteuttaa myös naturalistista otetta konkreettisesti fyysisenä strategiana. Osa teoksesta on maalattu rakennustelineillä ja

kauttaaltaan aina liian lähellä, jotta pensselinvetojen ”oikeellisuus” suhteessa kokonaisuuteen olisi mahdollista arvioida. Samalla ajatuksella etenin suhteessa väreihin. Maalasin aina uuden yhden värin koko pinnalle ja annoin sen vaikuttua alemmista öljyvärikerroksista sattumanvaraisesti. Teos on maalattu seitsemällä eri värillä ohuesti päällekkäin. Värit olivat päävärien kylmät ja lämpimät sävyt sekä vihreä. Niiden valuminen näkyy teoksen alareunassa. Peittävä ruskea värihän saadaan maalausprosessissa aikaiseksi sekoittamalla komplementtivärejä keskenään. Teoksessani halusin luoda värillisen ihmisen, poikani, ihonvärin ns. optisesti värilliseksi, valo teoksessa kuultaa valkeasta maalaus pohjasta ja ruskea syntyy pääväreistä.

Tumman ihonvärin maalaamiseen ei ole varmistettua pitkää traditiota. Miten valo ja valöörien vaihtelu kasvoilla ilmaistaan. Pohjasta kuultavan valon ja pintaan rakennettavan valon käyttö samanaikaisesti on lähes mahdotonta. Kaikki värit riippuvat toinen toisistaan. Niiden ymmärtäminen vaatii komplementtisävyjen olemassaolon. Värillinen pinta, kaikki pinnat, imevät ja heijastavat valon erilaisia aallonpituuksia, siksi väri on materian ominaisuus.

Kasvokuvan suuri koko on merkityksellinen. Se korostaa katsojan fyysisen läsnäolon ja koon merkitystä tilassa, jossa teosta katsotaan. Se korostaa teoksen osuutta taiteellisessa tapahtumassa. Taide ei ole teoksessa, eikä katsojan päässä, käsityksenä siitä, mitä taide on, mikä on taidetta. Taide on tapahtuma teoksen ja katsojan välissä. Se toteutuu ja ilmenee tässä kohtaamisessa.

Observation as a prerequisite for making art

As an artist, I'm totally dependent on observation, whereas fiction, even as a concept, is problematic to me. As artists we create new realities based on observation. With the creation of new realities comes a great responsibility as regards the kinds of realities we bring about for further observation.

Our work is based on looking and wondering, on the need to understand more through our work; that is why we crystallise and simplify. We are also subjected to our own means of expression, not in the sense of being its victims, but in terms of our need to understand

the tradition and the possibilities of its uses and to accept the character of each medium as part of the content of the whole work, whether it be video, sculpture, or something else.

The central artistic problem I have is the problem of flattening. We observe the multidimensional reality and may flatten it in our work on a two-dimensional surface. We have learned to interpret the surface, and what we see in and interpret into the picture reflects our own relationship to culture, as no-one lives in a vacuum.

Observation is by character naturalistic. We observe our environment, details, things, without simplification or focus, just randomly. We absorb unconscious impulses, which may then resurface on a more conscious level.

I have been interested in this naturalistic approach to observation and noted that in artistic work it produces works which are easily understood as surrealistic. An artist's loyalty to impulsiveness and to the equal importance of all things – when drawing a landscape from observation, for example – unfolds to the viewer as a piece of work that has no hierarchy to guide the viewing experience.

In the large portrait 'Optical Brown', I wanted to put the naturalistic approach into practice as a physical strategy. The work was partly painted on a scaffolding and, from beginning to end, from way too close-up to be able to estimate the 'correctness' of brush strokes in relation to the whole. I had the same idea in mind with colours. I always painted a new colour on the whole surface and let it be affected by the lower oil paint layers arbitrarily. The work was painted with thin layers of seven different colours on top of one another. The colours were the cold and warm hues of the primary colours as well as green. The running of colours is visible at the foot of the painting, because the opaque brown colour was achieved in the painting process by mixing complementary colours together.

In my work, I wanted to create the skin colour of a person of colour – my own son – by means an optical colour mixing: the light in the painting shines from the white surface and the brown is created from the primary colours.

There is no long, established tradition of painting dark skin colour. How is the light and the changes in value expressed on a face? It is almost impossible to use the light that shines from the painting surface and the light that is construed on the outer layer simultaneously. Every colour is dependent on one another; the existence of complementary hues is a requisite for understanding them. A colourful paint surface, all surfaces, absorb and reflect light in different wavelengths, which is why colour is a property of matter. The large size of the portrait is of importance as it emphasises the physical presence of the viewer and the importance of size in the space, in which the work is observed. It emphasises the role of the work of art in an arts event. The art is not in the work of art, and it is not in the viewer's mind as an idea of what art is and what is art. Art is what happens between the work of art and the viewer. It is realised and manifested in this encounter.