

Tuormaa, Markus

Ruovesi landscape – artist essays 2016

Väri

Naturalismiin on liitetty ajatus luonnonläheisyydestä, jonka mukaan ihminenkin on samaa luontoa kuin vaikkapa metsät. Niinpä ihmiset on maalattu naturalistisissa maalauksissa ympäröivään luontoon sointuvin värein. (Anttila Elina 1998, *Bretagne Suomen taiteessa*, s. 87. Teoksessa *Taiteilijoiden Bretagne 1800-luvun lopussa*, Gallen-Kallelan museo, Espoo.) Kun tuollaista maalausta katsoo lähietäisyydeltä, tuntuu kuin siveltimenvedot kaikkinaensa, muodostivatpa ne sitten puun oksia tai ihmiskasvoja, ovat samaa kokemusta maisemasta. Kokemusta, jossa väri tuntuu märältä tai kuivalta, jalat uppoavat siihen kuin suohon tai se tuntuu jalkapohjissa kovalta kalliolta.

Itselleni läheisintä on kokea väri – etenkin maalauksen pinnassa – moniaistisena maisemakokemuksena. 1800-luvun loppupuolen naturalismin maalaukset antavat tälle kokemukselle yhdenlaiset raamit: maisema, ihminen ja ihmisen rakennelmat ovat samaa värimaailmaa. Toisaalta nämä maalaukset myös herättelevät teoreettisempia kysymyksiä siitä, mitä väri on.

Teolliset väripigmentit ja öljymaalit tulivat taiteilijoiden käyttöön 1800-luvulla. Käytettävissä olevien värien valikoima laajeni lukuisilla puhtailla ja voimakkailla väreillä. Esimerkiksi impressionismi ei olisi ollut mahdollista ilman synteettisesti tuotettuja pigmenttejä. Impressionistien töistä tunnistetuista kahdestakymmenestä keskeisestä pigmentistä kaksitoista oli uusia synteettisiä pigmenttejä. Luonnon kuvaaminen objektiivisina vaikutelmina ei olisi ollut mahdollista luonnosta suoraan saatavien pigmenttien avulla. Jotta luonnon värimaailma kaikissa sateenkaaren väreissään pääsi levittäytymään impressionistien kankaille, tarvittiin kemistejä ja kemianteollisuutta. (Ball, Philip 2003. *Kirkas maa, miten värit syntyivät*. Terra Cognita, Helsinki. s. 185-215.)

Jos värin kokee materiaalina, maisemamaalauksen värin maiseman maaperänä, kasvillisuutena, ruumiillisena moniaistisena kokemuksena, on ristiriitaista, että tämä kokemus ei ole materiaalisesti yhtä maiseman kanssa. Naturalistisen maalauksen

luonnonläheisyys tuotetaan mitä epäluonnonläheisimmällä tavalla. Omassa työskentelyssäni värin suhteen pyrin tutkimaan ja purkamaan tätä ristiriitaa. Mitä olisivat väri ja maalaaminen ilman tuota ristiriitaa?

Maaliksi olen valinnut puiden pihka-aineita. Näistä jotkin, kuten venetsiantärpätti, ranskalainen tärpätti ja dammarhartsia, ovat käytössä maalinesteinä, ohenteina ja loppuvernissoina öljymaalaustekniikassa. Omassa maalaamisessani käytän niiden lisäksi itse keräämäni kuusenpihkaa. Pihka-aineet eivät kuitenkaan ole minulle maalin lisäaineita vaan maalia sinänsä. Pihka-aineilla maalaaminen antaa mahdollisuuden mieltää maali toisella tavalla. Erillistä pigmenttiä ja sideainetta ei ole, on vain erilaisia pihkoja, joilla on omat värinsä.

Kuusenpihka on tuoreena juoksevaa ja tahmeaa, väriltään sitruunankeltaista tai lähes läpikuultavaa. Vanhana, vuosikymmeniä kuusenrungolla kovettuneena se on paksuna impastona tumman ruskeaa tai ohuemmin maalattuna kullankeltaista. Nämä värit koen myös ruumiillisesti: tuore pihka tuoksu raikkaalta ja tuntuu kurkussa sitä avaavana tunteena. Vanha pihka on raskaamman tuntuista, lämmittävää. Jos satun kuumentamaan pihkaa hiukan liikaa, se tervoituu ja tuoksu muuttuu pistäväksi, suorastaan karvaaksi tunteeksi kurkussa. Maalaan lasipinnalle, usein ikkunaan. Pihka on kuumentamalla sulatettava, jotta sitä voi levittää ja jotta se tarttuu lasiin. Erilaisia maalausteknisiä ominaisuuksia saan sekoittamalla eri pihkoja sopivasti yhteen. Tuore kuusenpihka tarttuu paremmin kuin vanha, joten sitä on lisättävä vanhaan pihkaan. Toinen mahdollisuus on lisätä vanhaan pihkaan dammarhartsia tai venetsiantärpättiä, mutta silloin astun maalaamisessani oman lähimaisemani ulkopuolelle: dammarhartsia on aasialaisten puiden pihkaa ja venetsiantärpättiä euroopanlehtikuusenpihkaa. Euroopanlehtikuusia kasvaa lähimmillään Keski-Euroopassa.

Kuvailin aiemmin, miten koen värin maalauksen pinnassa moniaistisena kokemuksena maisemassa kulkemisesta. Työskentely pihka-aineilla mahdollisti saman kokemuksen käänteisenä: todellinen maisemassa kulkeminen muuttui väriksi maalauksen pintaan. Museossa maalausta katsellessani visuaalinen havainto herättää väristä moniaistisen kokemuksen. Toisinpäin koettuna moniaistinen havainto pihka-aineesta herättää kokemuksen väristä – tai mitä siveltimen päästä maalatessa leviävä aine nyt sitten onkaan.

Pihkoihin, jotka olen ostanut taiteilijatarvikekaupasta, pyrin luomaan suhteen etenkin tuoksun, mutta myös värin ja tuntoaistin kautta. Esimerkiksi ranskalaisen tärpätin tuoksu herättää minussa tunteen mäntymetsästä, vaikka sen alkuperäpuulaji, välimeren rannikkomänty, onkin sinällään itselleni vieras.

Minulle maalaaminen on prosessi, jossa maali, väri, tulee metsästä ja myös lopulta päättyy jonnekin. Jotta suhde väriin materiaalina olisi ehjä, on taiteilijan mielestäni välitettävä myös tuosta, minne maali lopulta päättyy. Vaikka maalaukset mielletäisiin taideteoksina pysyviksi, syntyy tarve ottaa kantaa maalin elinkaaren jatkumiseen vähintäänkin itse teoksen vierestä. Aina maalia jää esimerkiksi rätteihin. Usein omat maalaukseni ovat olemassa vain muutaman viikon tai kuukauden näyttelytilan ikkunoissa. Kierrätän pihkaa uusiin maalauksiin, mikä on osa maalin tarinaa: vanhasta maalauksestani tulee uusi. Työskentelyssäni olen kuitenkin pyrkinyt vastaamaan myös siihen, mitä tapahtuu, kun pihka poistuu kuvasta.

Pihkaa puhdistaessani jäljelle jää pihkaisia sideharsonyyttejä, joiden sisällä on pihkan mukana metsästä tulleita roskia. Nämä nyytit palavat hyvin ja käytän niitä nuotion sytykkeinä. Myös maalaamisesta jääneet pihkaiset rätit poltan nuotiossa. Metsästä kerätty pihka, neulaset ja kaarnanpalat palaavat savuna takaisin metsään. Pihkaisten rätien ja sideharsonyyttien polttaminen on osa käytännön toimia työskentelyssäni. Teen sen, jotta työskentelyni ei samalla merkittäisi metsän liikkumista kohti kaatopaikkaa. Olen myös kehitellyt metsään palauttamisesta taiteellisen rituaalin, jossa maalaan osan keräämästäni tai taiteilijantarvikekaupasta ostamastani pihkasta takaisin maisemaan.

Kerran maalasin kuusenpihkaa takaisin kuusten runkoihin, kaarnanrakoihin. Sain itse kokea, että maalini palaa sinne mistä se on tullutkin, vieläpä maalaamalla. Maalasin metsästä kerätyllä pihkalla metsää – maalasin metsää metsällä. Sitä onko puille lopulta mitään hyötyä tällaisesta, en voi tietää. Ehkä joku kuoren halkeama peittyi, eikä laho pääse siitä kuusen runkoon. Enemmänkin rituaali oli kuitenkin henkinen harjoitus minulle itselleni. Voiko maalaaminen, maalin levittäminen sitten koskaan ollakaan muuta: kuvan tekoa, maalarin tai katsojan henkistä harjoitusta? Vaikka värin käsittäisi laajemmin tarkoittamaan myös tuoksua, makua ja tuntua, voiko väri kuitenkin olla muuta kuin tällaista laajemmin käsitettyä väriä? Voiko värin merkitys mitenkään olla aineessa muuten, siinä miten aine itsessään elää osana luonnon kiertokulkua?

Kerran, kun kädessäni oli paha hiertymä eikä se tahtonut millään parantua, sipaisin siveltimelläni venetsiantärpättiä sisältävästä purkista hiukan lehtikuusenpihkaa haavaani ja käärin vielä siteen ympärille. Maalaamista se kai oli, sillä käytin sivellintä, mutta tällaisessa tilanteessa ajattelin kyllä ensi sijassa, että purkissa on lehtikuusenpihkaa, haavaa parantavaa ainetta eikä venetsiantärpättiä, maalarin materiaalia.

Lehtikuusenpihka imeytyi haavan ja ihon kautta pian ruumiiseeni, levitin sitten lisää pihkaa ja haava alkoikin parantua varsin nopeasti. Tunsin palauttaneeni taiteilijantarvikkeen luontoon, omaan ruumiiseeni ja vieläpä siihen tarkoitukseen, johon puu sen on itse valmistanut: haavan parantamiseen.

## Colour

The notion of closeness to nature is associated with naturalism in the sense that man is part of the same nature as the forest, for instance. For this reason, in naturalistic paintings, people were painted in colours that are in harmony with the surrounding nature.

(Anttila Elina 1998, Bretagne Suomen taiteessa, s. 87. Teoksessa Taiteilijoiden Bretagne 1800-luvun lopussa, Gallen-Kallelan museo, Espoo.) A close view at such a painting conveys a feeling that the brush strokes, whether they form twigs or human faces, are a part of the same experience of the landscape. It's an experience in which colours feel either wet or dry and one gets a sensation of either feet sinking in a swamp or the ground beneath the feet feeling hard as a rock.

Experiencing colour as a multisensory experience – especially on the outer layer of the painting – is the most familiar way of experiencing colour. The naturalistic paintings of the late 1800s provide one kind of context for this experience, where the landscape, man and manmade constructions are part of the same colour scale. On the other hand, these paintings also evoke more theoretical questions of what colour is.

Industrial pigments and oil paints became available for artists in the 1800s. The selection of available colours increased by numerous clear and strong hues. Impressionism, for example,

would not have been possible without the synthetic pigments. Twelve out of twenty essential pigments recognised from the works of impressionists were new synthetic pigments. Depicting nature as objective impressions would not have been achieved with the pigments derived from the nature. In order to present the nature's colour scale on canvas in all the colours of the rainbow, the impressionist needed the chemists and the chemical industry. (Ball, Philip 2003. *Kirkas maa, miten värit syntyivät*. Terra Cognita, Helsinki. s. 185–215.)

If colour as a material in a landscape painting is felt as a bodily and multisensory experience – so that the colour equals the soil and the vegetation – it is contradictory that this experience is not in accordance with the landscape in the material sense. As regards colour, I try to explore and deconstruct this contradiction in my work. What would colour and painting be without this contradiction?

I have chosen tree resins as my paint. Some of them, such as Venice turpentine, French turpentine and damar resin, have been used as liquid paint, thinners and varnish finish in the oil painting technique. Besides them, I also use self-collected fir resin. I don't use resins as additives in paints, however; instead, I use them as paint. Painting with resins gives the opportunity to conceive paint differently. There aren't any different pigments or binders, just different resins and their unique colours.

Fresh fir resin is fluid and sticky, lemon-coloured or nearly translucent. Old resin that has hardened on a trunk for decades is dark brown as a thick impasto or golden yellow as a thinner layer. I also sense these colours physically: new resin smells refreshing and gives a sensation of the throat opening. Old resin feels heavier and warm. If I happened to heat the resin slightly too much, it turns into tar and the scent becomes pungent and causes a bitter feel in the throat.

I paint on a glass surface, often on a window. The resin needs to be melted by heating in order to spread it and to make it stick on the glass. Various painterly properties can be achieved by mixing different resins in appropriate proportions. Fresh fir resin sticks better than old, which means that it needs to be added to the old resin. Another way is to add damar resin or Venice

turpentine to the old resin. However, that would mean stepping outside of my own landscape in my painting, because damar resin comes from Asian trees and Venice turpentine is resin from the European larch, which grows in Central Europe.

I described earlier how I experience colour on the surface of a painting as a multisensory experience of travelling in a landscape. Working with resins has enabled a reverse take on the same experience as actual travels in a landscape turn into colour on the surface of a painting. When looking at a painting in a museum, the visual observation of colour evokes a multisensory experience.

Conversely, a multisensory observation of resin evokes a sensation of colour – or whatever it may happen to be that is spread with the tip of the brush. I try to connect with the resins I've bought from the art supply shops especially with the help of scent, but also through colour and touch. For example, the smell of French turpentine evokes in me a sense of pine woods, even if it is produced from Mediterranean maritime pine which is not familiar to me as such.

For me, painting is a process in which the paint – the colour – comes from the woods and it eventually ends up somewhere. In order for the connection with colour as material to be complete, I think an artist should be concerned about where the paint ends up. Even if paintings were considered permanent as works of art, it is necessary to take a stand on the continuing life cycle of the paint at least outside of the work itself. There are always remnants of paint in rags, for example. My own paintings often exist just for a few weeks or months in the windows of the galleries. I recycle the resin in my new paintings, which is part of the paint's story: the old paintings reincarnate as a new painting. I have also tried to be responsible in my work in regard to what happens to the resin from my paintings.

The residues from cleaning up the resin comprises of resinous gauze bundles and rubbish that has come from the woods with the resin. These bundles catch fire easily, and I use them to start a campfire. I also burn the resinous rags left behind from painting in the campfire. The resin collected from the woods, the needles and the pieces of bark return to the forest as smoke. Burning resinous rags and gauze bundles is part of the practicalities of my work. I do it in order to prevent my work from bringing the woods any closer to a landfill. I have also

developed an artistic ritual from returning material back to the forest in which I paint a part of the resins I have collected and bought from the art supply shop back into the landscape.

I once painted fir resin back onto the fir trunks and on cracks in the bark. I had a personal experience of my paint returning to its place of origin, and no less than by means of painting. I used the resin collected from the woods to paint the woods – I was painting the woods with the woods. I cannot say whether it does any good to the woods or not. Perhaps it blocked a crack in the bark, preventing rot from entering the fir trunk.

Nevertheless, the ritual served the function of spiritual exercise for me. Can painting, on the other hand, ever be more than making pictures and providing spiritual practice for the painter and the viewer? Can colour be more than it is, even if it were understood in a broader sense which covers the scent, taste and feel? Can the meaning of colour exist in the matter in some other sense than matter in itself is part of the cycle of nature?

I had a resilient bad scratch in my hand once which I treated by spreading a touch of larch resin from jar that used to contain Venice turpentine and by wrapping a bandage around it. I suppose it was painting because I used a brush, although I was just concerned about the fact that there was larch resin, wound-healing substance, in the jar and not Venice turpentine, which is a painter's material. The larch resin absorbed through the skin and the wound quickly. I applied some more resin, and the wound began to heal fairly quickly. I felt I had returned artistic material back to nature – into my own body – to serve a function the tree had made it for: for healing wounds.

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>

Maisemallinen, materiaallinen, maalaaminen – vedenpeili maalauksena

Olen kirjoittanut aiemmin maalauksen pinnan kokemisesta maisemana:

*Maalauksen pinnan katsominen läheltä on kiehtovaa. Värit ovat toistensa lomassa, sekoittuvat toisiinsa joissakin paikoin, ovat kerroksina. Voi unohtaa kuvan kokonaisuuden ja katseellaan vaeltaa pitkin värejä. Jos maalauksen värimaailma on maisemallinen, silmäpari muuttuu jalkapariksi, joka astelee pitkin maisemaa. Jalat tunnustelevat värejä kuin maata – etsivät mukavinta reittiä – ja kuljettavat läpi niittyjen, lammenrantojen ja metsien.*

Maalaus voi olla moniaistisesti koettavaa materiaa. Tuo materia taas voi olla jotakin, joka muodostaa maisemaa, kuten omassa lainauksessani tuon esille. Työskentelyni Ruovesi-ryhmän jäsenenä järvimaisemien parissa on tuonut eteeni myös mahdollisuuden löytää maalaus maisemasta itsestään. Maiseman kokeminen sinänsä on moniaistista ja perustuu aistimusten lisäksi kokijan oman ruumiin liikkeisiin. Järvimaisema kuitenkin sisältää itsessään myös kuvan: vedenpeilin. Vedenpeilissä maisema näyttäytyy visuaalisena kuvana, maalauksen kaltaisena.

Vedenpeili on paitsi kuva myös rajapinta. Rajapintana se on koettu vuosisatojen tai tuhansien ajan. Sekä vanhojen uskomusten että kaunokirjallisuuden mukaan vedenpeilin alla on toinen maailma, jota asuttavat kalojen lisäksi vetehiset, vellamot, näkit ja monet muut olennot. Tuon rajapinnan ylittäminen ei ole mahdotonta: sen tekevät toisinaan ihmiset ja toisinaan veden väki, mutta ongelmatonta ylittäminen ei välttämättä ole. (Knuuttila, Seppo 2002. Veden valtakunta ja maailmankuvan kolmas ulottuvuus. Teoksessa Vesi vetää puoleensa, Sepänmaa, Yrjö ja Heikkilä-Palo, Liisa (toim.), Maahenki Helsinki.)

Maisemaa tutkivalle taiteilijalle vedenpeili on rajapinta moniaistisen ruumiillisen kokemisen ja katsomiseen perustuvan kuvallisen näkemisen välillä.

Vedenpeili näyttää kuvana maiseman visuaalisuutta: vastarannan metsän ja taivaan värit kuten sinisen kirkkaan taivaan sekä pilvien valkoisen; vedenpeili piirtää matalalla lentävästä lokista kuvan vaaleana läiskänä ja hitaasti pinnallaan lipuvasta kuikasta ylösalaisin kääntyvänä kuvajaisena. Vedenpeili tekee myös maiseman näkymättömiä ominaisuuksia näkyviksi: tuuli muuttuu aalloiksi tai vedenpinnan väreilyksi. Sade on maisemassa jotakin, joka näkyy ja tuntuu – sen pisarat vedenpeili piirtää kapeiksi kehiksi pintaansa.

Järvimaisemien kanssa työskentelyni on johtanut erilaisiin havaintoihin vedenpeilin ilmiöistä. Veden väri on ollut yksi havainnoimiseni aihe. Veden värin havainnointia käytetään myös ympäristötieteissä. Väri on veden laadullinen mittari. Tällöin pyritään katsomaan veden itsensä väriä ja sulkemaan havainnosta vedenpeilistä heijastuvat värit pois. Maiseman kokemisessa on kuitenkin mielenkiintoista vedenpeilin värit sekä heijastuneina että veden itsensä väristä johtuvina. Puhdas vesi itsessään on väritöntä, mutta usein siihen on liuennut maa-ainesta, joka aiheuttaa värin. Suomen järvissä on etenkin veden ruskeaksi värjäävää humusta. Myös muut maa-ainekset kuten savi ja kalkki voivat värjätä vettä.

### *Valgejärv*

Aloin tarkemmin pohtia havaintoa veden väristä retkeillessäni Turvasten Valgejärvellä Virossa vuonna 2012. Järvi on saanut nimensä sen veteen liuenneesta kalkista: veden pitäisi näyttää valkoiselta. Saavuin paikalle pilvisenä päivänä, joten myös taivas oli valkoinen. Järven ja taivaan väri oli lähes sama. Järvi kyllä näytti valkoiselta, mutta niinhän useimmat järvet näyttävät tällaisena päivänä.

Minusta tuntui, että järvi esitti minulle kysymyksen väristä. Onko vedenpeilissä näkyvä väri heijastumaa, veden sisältämää väriä vai järvenpohjan väriä?

Kun tutkin järveä lähempää, huomasin sen pohjaan saostuneen paksun kalkkikerroksen. Nostin järvestä vettä ja se näytti enneminkin kirkkaalta kuin valkoiselta. Join veden – ja tunsin sen kalkkisen maun.

Veden juominen on yksi tapa kokea moniaistisesti maisemaa. ”Maisema” on etymologisesti maa-sanan johdos. Vettä juodessa voi maistaa maiseman perustan, maan veteen liuenneessa muodossa.

Työskentelin viime kesänä Arkkusaarella, aivan Ruoveden rajalla, juuri Virtain puolella taiteilija Kimmo Kaivannon kesäateljeessa tähän näyttelyyn tulevan teokseni parissa. Veden värin monitulkintaisuus tuli esiin erityisesti saaren ja mantereen välisen kapean salmen kohdalla. Näkymää tälle salmelle Kaivanto on nimittänyt ”jokimaisemaksi”, kuten teoksessani tuon esille. Kapean salmen vedenpeilissä näkyi paitsi metsän vihreys, myös

ruosteenruskea väri. Tuo ruskea ei ollut heijastumaa vaan väriä, joka kumpusi vedenpeilin alapuolelta. Se paljastui sekä tyynellä säällä, että aallokossa. Laajemmissa järvinäkymissä ei ruskea näkynyt, ainakaan etäämmältä, tuvan ikkunoista katsottuna: se oli mahdollista nähdä vain matalikossa. Arvelin, että ruskea on pohjan väriä. Se vaikutti kokemukseeni ”jokimaisemasta” muutenkin: pohjan, maan, näkyminen vahvasti tunnetta, jonka mukaan metsä ylttäisi ”jokimaiseman” kohdalla veden yli.

Eräs paikallinen asukas lisäksi kertoi, että hän oli joskus matalan veden aikaan kävellytkin kapeikon yli. Veden valta ei ollut ehdoton.

Kysymys vedenpeilin pinnan alaisista väreistä jäi edelleen mietityttämään minua. Olinko tulkinut ”jokimaiseman” ruskeaa väriä oikein? Myöhemmin kesällä retkeilin Kolin maisemissa Pielisellä. Alueella on useita loivasti syveneviä hiekkarantoja, jotka mahdollistivat vedenpeilin alaisen värin tutkimisen.

Rannalta katsoessani kaukana ulapalla aallot vyöryvät taivaansinisinä. Lähempänä rantaa ne muuttuivat punaruskeiksi ja niissä saattoi nähdä häivähdyksen violettia. Kun aalto edelleen lähestyi, se muuttui syvänruskeaksi, suovedeksi, turpeen tai humuksen väriseksi. Sitten se vaaleni rantahiekan väriseksi, kunnes murtui rantaan.

Kahlasin veteen. Halusin tietää, muuttuuko pohjan hiekka tummemmaksi siellä, missä aallot ovat tummempia. Kouraisin pohjasta hiekkaa. Ylös nostettuani se oli kuitenkin yhtä vaaleaa kuin rantahiekka. Päätelin, että tumma, syvä ruskea on veden väriä. Se näkyy, kun valonsäteet heijastuvat vaaleasta pohjahiekasta. Valo kulkee läpi vedenpeilin ja koko vesikerroksen edes takaisin näyttäen takaisin pintaan saavuttuaan sekoituksen pohjan ja veden väristä.

Siellä, missä vesi on syvempää, valonsäteet imeytyvät veteen matkallaan kohti pohjaa tai sieltä takaisin. Ne eivät enää nouse vedenpeilin läpi. Silloin järven pinta kuvastaa vain taivaan tai metsän heijastusta.

Violetti oli sen verran huomiota herättävä väri, että jäin pohtimaan sitä tarkemmin. Ehkä näkemäni violetti syntyi veden punaruskeasta ja taivaansinestä. Se olisi järven paletilla sekoitettua maata ja taivasta.

Palasin mielessäni Arkkusaaren ”jokimaiseman” äärelle. Sielläkin vedenpeilin ruskea saattoi muodostua enemmänkin veteen liuenneesta maasta, humuksesta, kuin pohjan väristä. Mutta silloinkin ruskea luo vaikutelman metsän pohjan jatkumisesta veden yli – onhan humus nimenomaan metsä- tai suomaasta liuennutta väriä.

Pohdin myös kokemuksiani Viron Valgejärvellä. Myös sen väri oli pilvisenä päivänä järven paletilla sekoitettua maata ja taivasta, kahta valkoista. Järven paletilla maa ilmenee väripigmenttinä, joko veteen liuenneina värihiukkasina tai matalassa Valgejärvessä ehkä enemmänkin pohjalle saostuneena pigmenttinä. Taivas taas ilmenee valon värinä. Järvi sekoittaa värin kahta olomuotoa, pigmenttiä ja valoa vedenpeilissään.

Järvi maalaa sekoittamalla värejä, mutta se osaa maalata myös siveltimenvetojen pintastruktuurilla. Arkkusaassa ”merimaisemaa” katsoessani näin, miten taivaan ja vedenpeilin valkoinen oli yhteneväinen pelkästään väriä katsomalla. Vastaranta jäi ikkunan vaakapienan taakse, joten vertailu onnistui helposti. Vedenpeili maalasi kuitenkin näkyviin myös hennon tuulen väreilevänä struktuurina. Pinnan liikettä katsoessani taivas ja vedenpinta erottuivat.

Vedenpeili ei siten ole vain väriä vaan se on myös liikehtivää materiaalia: maaliainetta. Jos vedenpeiliä vertaa maalaukseen, sen voi tulkita mahdollistavan kaksi tapaa nähdä maalaus. Nämä ovat haptinen ja visuaalinen. Haptisessa katsomistavassa oleellista ei ole kuva-aihe, vaan katsomisen kokemus, jossa nähty koetaan moniaistisesti ja ruumiillisesti. Optisessa katsomisessa taas maalaus hahmottuu sen luoman kolmiulotteisen tilailluusion kautta. Useimmiten nämä kaksi näkemisen tapaa ovat samanaikaisesti katsomiskokemuksessa läsnä. Taidemaalari Tarja Pitkänen-Walter muotoilee haptisen katsomisen Laura U. Marksia mukaillen: ”Haptisessa katsomistavassa silmät toimivat kosketuselinten kaltaisesti: pikemminkin katseen kohdetta koskettaen tai hipaisten kuin halliten.” (Pitkänen-Walter, Tarja 2006. Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta. Like, Kuvataideakatemia.)

Materiaalisuudessaan vedenpeilin kokemus on haptinen. Etenkin tuulen vedenpeili maalaa tarkasti. Silloin kun on melkein tyyntä, mutta pieniä tuulenvireitä siellä täällä, järvenselällä voi usein nähdä erilaisin siveltimenvedoin maalattuja alueita. Metsän tai taivaan kuvajaisista heijastaessaan vedenpeiliä voi pitää maalaukseen rinnastaen optisena.

Pitkänen-Walter tulkitsee haptista, maalaukseen kohdistuvaa katsetta kosketuksen kaltaisena kokemuksena. Vedenpeilin kokemus ei kuitenkaan ole pelkästään katseella koettua kosketusta vaan myös kosketusta suoraan iholla.

Järveen voi pulahtaa uimaan. Haptinen visuaalisuus muuttuu koko kehon kokemukseksi. Voi tuntea ruumiissaan, miten aallot liikuttavat, miten toisin paikoin pohjasta kumpuaa kylmää vettä. Ruumis on samaan aikaan levossa ja aktiivinen: vesi kannattelee ja uudessa on kuitenkin liikuttava. Ehkä tuollainen levollisuuden ja aktiivisuuden yhdistelmä herkistää erityiseen ruumiilliseen kokemiseen.

Uudessa on osattava heittäytyä ja luotettava veteen – tässä mielessä uiden saatu kokemus maisemasta on aivan erilainen kuin katsoen saatu. Uija on osa maiseman liikehdintää, mutta katsoja sen ulkopuolinen objektivoija.

Uudessa aallot tai veden väreet eivät ole enää kauempaa nähty maalauksen pinta, vaan ympärillä näkyvä kumpuileva maisema. Toisinaan korkeammalle nouseva aalto peittää veden ja maan rajan, rantaviivan. Maalauksen struktuurista tulee oman ruumiin ja veden liikettä.

Toisaalta pään pysyessä pinnan yläpuolella säilyy myös katse vedenpeiliin. Aallon voi nähdä ja sen voi tuntea ruumiissaan samaan aikaan.

Maalauksen kielellä: uiminen on visuaalisen ja haptisen rajalla oloa.