Värinäkökulmia Erika Adamssonin *It is good to be bored* -maalaukseen

Erika Adamsson: *It is good to be bored*, 2017, 136 x 136 cm, Oil on Aluminium

Teksti: Jonna Hellsten-Impivaara

Värin voi määritellä ja sitä voi tutkia monen eri tieteenalan tai lähestymiskulman kautta. Väri voi olla kemiallisesti katsottuna ainetta ja fysikaalisesti värin voi määritellä sähkömagneettisena säteilynä, joka ilmenee eri aallonpituuksina. Väriä voi lähestyä fysiologisesti näköaistimuksena tai psykologisesti värielämyksenä. Värillä on kulttuurisia ulottuvuuksia, joihin voi liittyä värin tutkiminen semioottisesti merkkinä tai koodina, jolla viestitään, ja jonka viestejä voidaan purkaa pohtimalla merkitysulottuvuuksia. Väri voidaan nähdä taidehistoriallisena konstruktiona ja sitä voidaan tutkia värin käyttämisen tai väriopin historian kautta tai pohtimalla värin filosofiaa. Väriä tutkittaessa voidaan myös kiinnittää erityistä huomiota käsitteen sukupuolittuneisuuteen. Taidehistorian tutkimuksessa väri ei ole muodon ja ikonografian tapaan ollut niin vahvassa kontrollissa. Ambivalenttisesti se on torjuttu ja toisaalta se on kaikkialla läsnä oleva. Käsitteenä sitä on ollut hankala saada hallintaan.

Analysoin Erika Adamssonin maalausta *It is good to be bored*, 2017 (kuva 1) pohtien teoksen väriin liittyviä aspekteja useasta näkökulmasta, sillä ymmärrän värin paitsi monia tieteenaloja halkovaksi, myös taidehistorian perspektiivistä tarkasteltuna monitahoiseksi käsitteeksi. Pyrkiessäni keskittymään väriin törmään välittömästi vaikeuteen erottaa analysoitavaksi pelkkä väri tai pelkät värit. Väriin vaikuttavat esimerkiksi valaistus, teoksen vieressä olevat esineet ja niiden värit tai muodot, seinän väri tai tila, jossa teos on esillä. Väri on itse teoksessa myös aina väistämättä kytköksissä johonkin; teoksen aiheeseen, teemaan, sisältöön, väreihin materiaaleina tai maalauksen alustaan ja sen väriin/materiaaliin. Pohdin Adamssonin maalauksen värejä suhteessa materiaalisuuteen, taiteen historiaan, värioppiin sekä kulttuuriseen ja filosofiseen värissä elämisen ajatteluun. Värin avulla sivuan myös teoksen aihetta, sisältöjä ja taiteilijan valokuvaukseen perustuvaa työskentelymetodia. Värit ja niiden pohtiminen ovat kuitenkin keskiössä. Väri on ikään kuin teoksen, etenkin maalauksen, välttämätön ilmiasun välittäjä. Voisiko maalaus edes olla väritön? Olisiko se silloin enää maalaus?

Adamssonin maalauksessa *It is good to be bored*, 2017 irrottautuminen värien materiaalisuudesta tuntuu oikeastaan mahdottomalta. Taiteilijan käyttämä maali, jonkin värisenä aineena, on sellaisenaan materiaalista. Jo tuubista ulos puristettavan materiaalin nimikin, öljyväri, viittaa materian ja värin ykseyteen. Taiteen yhteydessä harvemmin puhutaan öljymaalista. Materiaalisuus taas kytkeytyy väistämättä muodon ja värin historiallisesti rakentuneeseen dikotomiseen ja sukupuolittuneeseen asetelmaan. David Summersin (1994) mukaan muoto on voimakkaan sukupuolittunut käsite. Muodon käsitteestä ei hänen mukaansa ole oikeastaan edes mahdollista päästä eroon taiteesta ja taidehistoriasta keskusteltaessa. Hyvä tapa muodon kritisointiin ja uusien ajatusten esittämiseen on Summersin (1994) mukaan tutkia muodon ikuista

dialektista paria – ainetta (matter). Adamssonin maalauksessa värin ymmärtäminen materiaalina, materiaalisena tuotteena, kiinnittää huomion juuri aineen tutkimiseen, pois muodosta ja sen maskuliinisuutta kantavista konnotaatioista, joihin myös Rein Undusk (2006) artikkelissaan viittaa. Unduskin (2006) mukaan nykyiseenkin muodon ja värin dilemmaan on säilöytynyt ajatuksia antiikin ajan tilakäsityksistä ja viivasta maalauksen tärkeimpänä elementtinä sekä renessanssin kuvanveiston ja maalaustaiteen vastakkainasettelusta. Antiikissa väri liitettiin muodon koristajaksi. Renessanssin aikaan venetsialaiset haastoivat Unduskin (2006) mukaan firenzeläistä kuvanveistoon ja muotoon kytkeytyvää taiteen tekemisen tapaa. Mm. Leonardo da Vinci (vaikka olikin firenzeläinen) loi sfumatollaan ja väriperspektiivillään pohjan värin käytölle tilan luojana vastustaen viivan valtaa. Tämä kaikki on pohjana myöhemmille romantiikan ja modernismin ajan käsitteille plastisuudesta (plastic) ja maalauksellisuudesta (painterly).

Taidehistorioitsija Riikka Niemelä (2014) on kirjoittanut Adamssonin taiteesta artikkelin, joka löytyy taiteilijan www-sivuilta. Niemelä (2014) vertaa Adamssonin maalauksia kuvanveistoon ja kytkee mielestäni Adamssonin taiteen materiaalisuuden muodon käsitteeseen. Hänen mukaansa kuten kuvanveistäjä tuo esittävän muodon esille työstämällä kiveä ympäri, Adamssonin maalauksissa kuva kehkeytyy maalijäljen kerrostuessa akryylin pinnoille. Niemelä (2014) siis käsittelee väriä materiaalisuuden kautta. Hänen mukaansa Adamssonin teoksissa öljymaali (huomaa sanavalinta) liukuu pitkin sileää pintaa, leviää väripinnoiksi, jättää ekspressiivisiä vetoja ja siroja piirtoja. Väri ja maali materiaalina ymmärretään erottamattomaksi pariksi. Adamssonin maalaus *It is good to be bored*, 2017 kytkeytyy vastaavalla tavalla materiaalisuuteen. Siveltimen jäljet piirtyvät esiin maalipinnassa ja väri muodostaa aineellisia kerrostumia. Katson Adamssonin maalauksen olevan jatkumoa muodon ja värin taidehistoriallisille ”kädenväännölle”, joskin materiaalisuudestaan huolimatta painottuen maalauksellisuuteen ja värin ylivoimaan, jättäen viivan toissijaiseksi.

Materiaalisuuden ja värien kytkös Adamssonin teoksessa liittyy myös maalauksen alumiiniseen pohjaan. Aiemmissa maalauksissaan Adamsson on käyttänyt pohjamateriaalinaan läpinäkyviä, kirkkaita akryylilevyjä, jotka hän on maalannut kummaltakin puolelta. Alumiinille maalatessaan Adamsson ei voi akryylin tapaan käyttää alustan taustapuolta värivaikutelmia korostaakseen. Sen sijaan hän käyttää tietoisesti hyväkseen alumiinin tietynlaista kylmyyttä. Materiaali sekä kuultaa maalattujen väripintojen alta että on osittain jätetty esiin sellaisenaan, maalaamattomana. Uima-altaan sininen vesi tuntuu häikäisevän katsojan silmiä. Tekee mieli hapuilla esiin aurinkolasejaan. Vaikutelmaa vahvistaa juuri alumiinin jättäminen osittain

esiin, pohjamateriaalia on käytetty hyväksi värin kirkkauden efektin luomisessa. Adamsson myös onnistuu väreillään luomaan katsojalle autenttisten alkuperäismateriaalien tunnun. Valkoiset aurinkotuolit näyttävät muovilta tai ehkä alumiinilta, turkoosin sininen allas auringon valoa heijastavalta ihoa viilentävältä vedeltä sekä likaisen beige alusta karheahkolta betonilta. Uusmaterialismin hengessä Adamssonin maalauksen värin tulkitsemisen materiana voisi nähdä uutta luovana voimana maailmassa, joskaan Katve-Kaisa Kontturin (2010) mukaan yksikään ilmiö [taideteos] ei toimi vain yhdessä rekisterissä, kuten pelkästään materiana, merkityksenä tai kielenä.

Martin Jay (2011) nostaa esiin värin historiallisen alempiarvoisuuden suhteessa muotoon mainitsemalla David Batchelorin kromofobia -käsitteen. Väriin on liittynyt epäilys pinnallisuudesta, kosmeettisuudesta sekä koristeellisuudesta, ja se on assosioitu marginaalisiin kulttuuri-ilmiöihin, feminiinisyyteen, lapsellisuuteen, orientaliaan tai queer-ilmiöihin. Vasarin aikaan 1500-luvulla väri ”tuomittiin” alempiarvoiseksi suhteessa muotoon sen epävakaisuuden ja haihtuvuuden vuoksi. Muoto puolestaan edusti järjestystä, luotettavuutta ja kestävyyttä. John Locken käsitteistössä väri ymmärrettiin havaitun maailman toissijaisena, pinnallisena ominaisuutena, vastakohtana tuntoaistein havaittavalle muodolle. Väri on Jayn (2011) mukaan liitetty myös primitiivisyyteen, tunteellisuuteen, epäluotettavuuteen, jopa patologisuuteen. Kuitenkin marginaalissa aiemmin ollut nousee Jayn (2011) mukaan usein uudestaan keskiöön. Niin on käynyt värinkin kanssa, aina 1800-luvun loppupuolelta lähtien. Jay (2011) kutsuukin aikaa kromofiliaksi, johon liittyy impressionismin luoma kiinnostus taideteoksen pintaa kohtaan muodon kustannuksella. Häviävyys ja hetkellisyys nousivat sitä myötä kiinnostaviksi. Impressionismi taas avasi Jayn (2011) mukaan tietä fauvistien, Brücken koulukunnan ja Der Blaue Reiterin eloisille ja voimakkaille puhtaan paletin väreille. Julia Kristevan (1989) mukaan länsimainen maalaustaide alkoi vapautua itse representaatiosta värin avulla, esimerkkeinä hän mainitsee Cézannen, Matissen, Rothon ja Mondrianin.

Kristeva (1989, 218) viittaa Matisseen, jonka mukaan: ”Taiteilla on oma kehityskulkunsa, johon eivät vaikuta yksinomaan yksilöt, vaan koko meitä ennen kasautunut voima, kulttuuri, joka edeltää meitä. Ei ole mahdollista tehdä ihan mitä tahansa. Lahjakas taiteilija ei voi tehdä mitä vain. Jos hän käyttäisi vain omia lahjojaan, häntä ei olisi olemassa. Me emme ole oman tuotantomme herroja. Se määrätään meille.” Ajatusta myötäillen näen Adamssoninkin värinkäytön olevan yhteydessä edeltäneeseen kulttuuriin ja taiteeseen. Se on velkaa niin impressionisteille, fauvisteille kuin Der Blaue Reiterin koulukunnallekin, jonka pyrkimyksiin Jayn (2011) mukaan kuului värin vapauttaminen sen aiemmasta alemmasta statuksesta. Värin va-

pautus puolestaan vapautti inhimillisen kokemuksen. Jay (2011) sanoo Der Blaue Reiterin vapauttaneen värin neljällä eri tavalla. Ensinnäkin se sotkuisuudellaan, epätasapainollaan, valaisevuudellaan ja sävyjen ja värivivahteiden eloisuudellaan haastoi sekä viivan (muodon esiin piirtäjänä) että tilallisen järjestämisen (muotoon perustuvien elementtien avulla). Ääriviivan ylittämistä ei enää pidetty lapsellisena osaamattomuutena. Toiseksi se haastoi mimeettisyyden ideaalia, pyrkimystä imitoida aistein havaittavan maailman värejä valoineen ja varjoineen. Der Blaue Reiter kyseenalaisti taidekoulutuksen ylläpitämiä hyvään maalaukseen liittyviä sääntöjä sekä impressionismin luomaa käsitystä värin ”pinnallisuudesta”, pinnassa olemista. Sen mukaan värin voitaisiin tulkita symbolisemmin paljastavan syvempiä totuuksia maailmasta tai psyykestä. *It is good to be bored* -teoksessaan Adamsson haastaa edelleen viivaa ja mimeettisyyden ideaalia, vaikka valon näkyväksi maalaaminen ja figuratiivisuus ovatkin keskiössä. Valon esiintuominen kuitenkin palvelee enemmän jonkin tunnelman luomista kuin havaittavan maailman imitoimispyrkimyksiä. Adamsson ei kuitenkaan maalaa abstrakteja maalauksia, joissa kandinskyläisittäin voisi ajatella värillä olevan vielä merkittävämpi itseisarvo, vaan hänen maalauksessaan väri ja aihe kytkeytyvät toisiinsa, aivan kuten väri ja materiaalisuuskin.

Maalauksen tyttö lomatunnelmassa muistuttaa impressionismin ja neoimpressionismin käyttämiä ihmisiä rannalla -aiheita, joihin taiteilijat tarttuivat mm. voidakseen tutkia valoa ja sen representoitumista, esimerkkinä mainittakoon Werner Thomén *Kylpeviä poikia*, 1910 (kuva 2). Ajatus väristä tehostuu tietynlaisella aiheella. Adamssonin maalaman tytön väreissä korostuu valkoisen käyttäminen kirkkaan valon ilmentäjänä. Adamssonin maalaus on jatkumoa impressionistien valon tutkimisen perinteelle, johon tyttö uima-altaalla aiheena istuu. Kirkas valo myös tukee maalauksen kotialbumihenkistä snapshot -valokuvamaisuutta. Oleellista perhealbumien lomakuvissa ei ole oikeaoppinen valaistus, vaan hetken tallentaminen muistoihin. Vaikutelma ylivalottuneesta lomaotoksesta vahvistuu tytön poispäin suuntautuneesta katseesta. Tytär ei ole asettunut kuvattavaksi, vaan äidin katse on havainnut nopeasti ohikiitävän hetken, jonka hän tallentaa valokuvaan, mieleensä ja lopulta maalaukseen ehtimättä kuvaushetkellä miettiä kameran aukkoja tai suljinaikoja oikeaoppisen valotuksen aikaansaamiseksi. Tähän hetkeen voi palata pimeän talven keskellä. Hetki ja sen luoma muisto ovat tärkeitä, eivät tekniset täydellisyydet. Teoksen nimi *”It is good to be bored”* vahvistaa tulkintaa lomahetkestä. Silloin on aikaa pitkästyä, mitä yleisesti pidetään lapsen persoonan ja mielikuvituksen kehittymiselle sekä tarpeellisena että hyvänä.

Werner Thomé: Kylpeviä poikia, 1910, öljy kankaalle, 108,50 X 130,00 cm, Ateneum

Kyetäkseni lähestymään maalausta väriopillisesta näkökulmasta, pyrin tietoisesti etäännyttämään itseni teoksen materiaalisuudesta, vaikka värin ja aiheen yhteyttä pohdinkin. Näin alkuperäisen maalauksen Makasiini Contemporary -gallerian näyttelyssä maaliskuussa 2017. Värisävyjä pohdin aidon teoksen perusteella, mutta materiaalisuudesta irrottautumista pyrin vahvistamaan katsomalla maalauksesta otettua valokuvaa taiteilijan nettisivuilla (www.erika-adamsson.com). Medioituneessa kuvassa materian tuntu hälvenee, teoksen alumiininen pohja ei korostu, eivätkä siveltimen jättämät jäljet öljyvärissä erotu. Valokuvassa maalin materiaalisia kerroksia ei havaitse, jolloin väriin keskittyminen saattaa olla aavistuksen helpompaa. Toisaalta värit eivät näyttäydy samanlaisina kuin oikeassa teoksessa.

Shapiron (1994) mukaan värien sekoittaminen ei ole antiikissa ja keskiajalla ollut oikeastaan hyväksyttyä, vasta renessanssin aikana pigmenttien sekoittamattomuuden ihanteesta alettiin luopua. Nykyiset väriteoriat kantavat mukanaan Aristoteleen, Albertin (, joka haastoi aristoteelisen väriteorian), Aguilonin (kolme pääväriä) ja Newtonin väriteorioiden historiaa. Newtonin ajatukset, että värien avulla voitaisiin muodostaa harmonioita musiikin tapaan, ovat varmasti vaikuttaneet nykyisinkin käytössä oleviin väriteorioihin, joiden soveltamisen idea on harmonisen kuvan tuottamisessa. Adamssonin tapa käyttää värejä on jatkumoa 1900-luvun yhdelle maalaustaiteen traditiolle rikkoa perinteisiä taidekoulutuksessa opetettuja Josef Albersin ja Johannes Ittenin väriteorioita, halua irtautua niiden säännöistä mahdollisimman harmonisen kuvan tuottamiseksi. Toisaalta Adamsson, rinnastamalla tytön lilan paidan ja keltaiset

hiukset, käyttää hyväkseen Ittenin (1970) väriopin ydintä, jonka mukaan viereinen väri värjää viereistä väriään vastavärin suuntaan. Maalauksen värien käyttö ei kuitenkaan näyttäydy koloristisena, väriopillisena pelinä saada tietyt värit hehkumaan tai sammumaan. Värit tuntuvat palvelevan enemmän muita tarkoituksia.

Adamsson myös osin sekoittaa värit vasta itse teoksen pinnalla, mikä tässä teoksessa näkyy esim. tytön hiuksissa. Näkyviin jäävät sekä maalaamisen että värien sekoittamisen jäljet. Samalla se voi olla myös tapa illusorisen havainnon tuottamiseksi impressionismin hengessä. Valkoisella maalilla Adamsson luo vaikutelman kirkkaasta lakipisteestä paistavasta auringosta, joka häikäisee silmiä ja valokuvaotoksen tapaan valo lähes polttaa kuvan puhki. Suomalaiselle tällainen valo assosioituu kauas kotoa, johonkin eksoottiseen, johonkin arkipäivästä poikkeavaan, lomaan etelän auringossa. Valkoisen parina käytetty musta ja mustan taittama likainen keltainen vahvistavat puhkipolttavan valon vaikutelmaa ja tytön korostuneen rusketunut iho lomatunnelmaa kirkasta valoisuutta vasten. Valovaikutelman luominen on väistämättä velkaa niin plein air -maalauksille kuin impressionisteillekin. Toisaalta Adamsson käsittelee teoksen väripintoja maalauksessaan Der Blaue Reiterin hengessä haastaen viivaa sotkuisuudella ja epätasapainolla. Adamsson myös opettaa maalausta, ja hänen voi ajatella olevan hyvin perehtynyt väriteorioihin ja tietoisesti käyttävänsä osaamistaan omien maalaustensa värivalinnoissa.

Jayn (2011) mukaan merkittävä värin psykologisen aspektin esiin nostaja oli Goethen *Farbenlehre*, jossa hän haastaa Newtonin optiikkaan perustuvaa värin havaitsemista korostaen katsojan havaintoa (observer's eye). 1800-luvun ajatukset taiteen subjektiivisuudesta ja itseilmaisusta avasivat myös tien ymmärtää värin tunnearvoja. Jay (2011) myös kritisoi Kandinskyn absoluuttisia värimääritelmiä. Värin vapautuksen sijaan universaaleista värikategorioista puhuminen uhkaa hänen mukaansa luoda värin ympärille uuden tyrannian, joka taas määrittelee kuinka värit pitää nähdä ja kokea. Jayn (2011) mukaan Walter Benjaminille värin vapauttaminen merkitsi värin vapautumista jäykistä kandinskyläisistä semioottista kaavoista, joiden mukaan tietyt luonnolliset ominaisuudet yhdistettiin tiettyihin väreihin. Benjaminin mukaan värien tarkoituksena ei ollut välittää merkityksiä, vaan manifestoida jotakin absoluuttista maailmassa olemisesta. Benjaminin ajatukset resonoivat värin kulttuurisen ja filosofisen maailmassa olemisen tavan kanssa, josta Jennifer Daryl Slack ja Stefka Hristova (2016) kirjoittavat.

Slackin ja Hristovan (2016) eläminen värissä -ajattelua soveltaen Adamssonin maalauksen värejä voi lähestyä elämisen ja kokemisen täysivaltaisina ja väistämättöminä muovaajina. Maalauksen värit ovat, an sich, ja me ihmiset katsojina muodostamme oman kokemuksellisen väritodellisuutemme. Slack ja Hristova (2016) kertovat esimerkin antropologi Ticio Escobarin ja hänen tutkimansa Elenan kohtaamisesta värin äärellä, kummankin omasta väritodellisuudesta. Slackin ja Hristovan (2016) argumentoinnin mukaan elämme väreissä, eikä todellisuuttamme tai tietoisuuttamme voi erottaa niistä. Kuitenkin jokaisella on väritodellisuudesta oma yksilöllinen ja ainutlaatuinen kokemuksensa. Kokemusten vertaaminen voi siksi tuottaa hankaluuksia ja samalla väreistä puhuminen törmää kokemuksellisuuden esteeseen. Miten löydämme yhteisiä käsitteitä tai tapoja puhua väreistä?

Teoksissaan *Tribar: huomioita inhimillisestä ja ei-inhimillisestä* sekä *Mehiläispaviljonki* kirjailija Leena Krohn pohtii kaunokirjallisuuden rekisterissä tietoisuuttamme ja kykyämme tai kyvyttömyyttämme rajallisella ja tietynkaltaisella tietoisuudellamme ymmärtää jonkin toisen biologisen olion, esim. muurahaisen, tietoisuutta. Krohnin mukaan me ihmisinä tulkitsemme muiden tietoisuuden oman tietoisuutemme kautta, oman tietoisuutemme rajoitusten läpi. Värin kanssa voi ajatella olevan samoin. Näen ja koen Adamssonin maalauksen oman tietoisuuteni, havaintokykyni ja kokemusteni läpi, ja kirjoitan havainnoistani sitä kautta. Jonkun toisen ihmisen tietoisuudesta ja tavasta elää värissä se ei kerro oikeastaan mitään. Subjektiivisuus on väistämättä läsnä. Käsitän kielen välineenä, jolla koitamme päästä selville toistemme todellisuuksista. Slackin ja Hristovan (2016) mukaan tosin kieli ei enää riitä ymmärryksen luomiseen, vaan pikemminkin ymmärrystä erilaisten todellisuuksien välille rakennetaan tulemalla tietoisiksi elämisestä osana värejä ja sitä kautta ymmärtämällä erilaisia väritodellisuuksia. Kontturin (2010) mukaan uusmaterialismikin on pyrkinyt kyseenalaistamaan kielellisyyden ylivaltaa korostaen taideprosessin kohtaamista taideteoksen tulkinnan sijaan ja pyrkimystä eroon liian tiukoista ennakko-oletuksista.

Värin kaitsemista tiettyihin sääntöihin voi ja tulee Slackin ja Hristovan (2016) mukaan vastustaa. He väittävät, ettei ole olemassa väriteorioita, jotka olisivat kyenneet kokoamaan yhteen kokemuksellisia tapojamme olla värin kanssa yhteyksissä (väriin vastaaminen, värin kohtaaminen, väriin suhtautuminen, värissä eläminen). Teosta voi siis analysoida ja sen erilaisia ja eritasoisia merkityksiä voi purkaa, mutta värissä elämisen -filosofian mukaan emme koskaan voi täysin päästä osallisiksi toisen kokemukseen, emmekä siis koskaan täysin ymmärtää toisen yksilön olemista yhteyksissä värin kanssa. Ymmärrän, että Slackin ja Hristovan (2016) mukaan voin analysoida Adamssonin teosta, mutta jollekin toiselle, toisenlaisessa väritodelli-

suudessa elävälle ihmiselle, minun kokemukseni on joka tapauksessa yksilöllinen ja hankalasti ymmärrettävä. Slack ja Hristova (2016) manifestoivat värissä elämistä, mutta eivät lainkaan pohdi esimerkiksi näkövammaisten todellisuuskokemusta. Voiko syntymästään asti sokean sanoa elävän osana värejä? Kielellisyyden kautta, jonka ylivoimaa Slack ja Hristova (2016) haastavat, näin voisi ajatella olevan. Värikokemukset muotoutuvat muiden aistien ja kielen yhteispelinä. Ulkopuolisten sanallistaminen noussee merkitykselliseksi tällaisen ihmisen väritodellisuuden syntymisessä. Eivätkö kieli ja sanallistaminen ole myös välineitä pyrkiessämme ymmärtämään näkevienkin toisistaan poikkeavia väritodellisuuksia? Miten voisimme irrottautua kielellisyydestä, mikäli tavoitteenamme on ymmärtää toisiamme?

Slackin ja Hristovan (2016) pohdinnat värin kokemuksellisuudesta vertautuvat Julia Kristevan (1989) ajatukseen, jonka mukaan on mahdollista luonnostella vain ylimalkaisia hypoteeseja maalaustaiteen ja subjektin merkitysmaailman suhteista tehtyjen havaintojen pohjalta – hypoteeseja, jotka perustuvat väistämättä havainnoitsijan kokemuksiin, eivätkä siis voi väittää olevansa missään määrin objektiivisia. Voisiko siis värissä elämisen filosofian, kokemuksellisuuden ja subjektiivisuuden väistämättömyyden tiivistää Kristevan (1989, 220) lainaaman Matissen sanoihin, joiden mukaan värit liikuttavat ihmisten aistillisinta sisintä?

Lähteet:

Itten, Johannes 1970. *Värit taiteessa.* Suom. Antero Kare. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Jay, Martin 2011. "Chromophilia: Der Blaue Reiter, Walter Benjamin and the Emancipation of Color". (1–8) The 2011 Yale University Forum on Art, War and Science in the 20th Century. The Jeffrey Rubinoff Sculpture Park. 19.–23.5.2011 Hornby Island, Canada. http://www.rubinoffsculpturepark.org/2011YaleForum.php

Kontturi, Katve-Kaisa, 2010. ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana. Kaksi kohtaamistapahtumaa”. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 179-209.

Kristeva, Julia (1977)1989. "Giotton ilo". Suom. Riikka Stewen. *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Taide, 209−238. (Ranskankielinen alkuteksti "La joie de Giotto" 1977.)

Shapiro, Alan E. 1994. "Artists' Colors and Newton's Colors". *Isis* 85:4 (December 1994), 600−630.

Slack, Jennifer Daryl & Hristova,Stefka 2016. "Culture In-Colour". *Cultural Studies* (July 2016), 1–21.

Summers, David 1994. ”Form and Gender”. *Visual Culture – Images and Interpretations*. Toim. Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey. Hanover: University Press of New England, 384-411.

Undusk, Rein 2006. "Disegno e Colore: Art Historical Reflections on the Structuring of Space". *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics* V. Toim. Virve Sarapik, Eva Näripea & Jaak Tomberg. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 37−48.

Painamattomat lähteet:

Erika Adamssonin www-sivut. Niemelä Riikka, 2014. Arjen tenho –Erika Adamssonin snapshot-maalauksia -pdf. http://www.erika-adamsson.com/docs/seniors.pdf

Kaunokirjalliset inspiraatiot:

Leena Krohn, 1993. Tribar: huomioita inhimillisestä ja ei-inhimillisestä. Helsinki: WSOY.

Leena Krohn, 2006. Mehiläispaviljonki –Kertomus parvista. Helsinki: Teos.

Kuvaluettelo:

Kuva 1. Adamsson, Erika, *It is good to be bored*, 2017. Öljy alumiinille, 136 cm x 136 cm. Taiteilijan omistuksessa, Turku. www.erika-adamsson.com (24.3.2017).

Kuva 2. Thomé, Werner, Kylpeviä poikia, 1910. Öljy kankaalle, 108,50 cm x 130 cm. Kansallisgalleria, Ateneum, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen. www.kokoelmat.fng.fi (24.3.2017).