

*Määrittelyä kaihtava taiteilijakirja*

– ilmiönä ja intertekstuaalisen luennan kohteena

Tarja Turpeinen  
Maisterintutkielma  
Taidehistoria  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Kevät 2016

## Sisältö

<b>1 Johdanto</b>	4
1.1 Vaihteleva termistö	4
1.2 Aikaisemmat avaukset	8
1.3 Valitut teokset	13
1.4 Menetelmät	16
<b>2 Teoreettinen viitekehys</b>	19
2.1 Taiteilijakirja visuaalisen lukutaidon kohteena	19
2.2 Intertekstuaalisuus luennan suuntaajana	20
2.3 Genetten transtekstuaalisuus	24
2.4 Paratekstuaalisuuden näkökulma taiteilijakirjoihin	25
<b>3 Livre d'artiste – taiteilijakirjan ranskalainen edustaja vai edeltäjä?</b>	29
3.1 Yhteistyötä ja visuaalisten kokeilujen mahdollisuuksia	29
3.2 Modernismin heijastumia	33
3.3 Katsaus termin merkityksiin	45
<b>4 Artists book – taiteilijakirja massatuotantoon</b>	46
4.1 Tuotannon painopiste Yhdysvaltoihin ja kaupallisiin painatusmenetelmiin	46
4.2 Ed Ruscha ja Dieter Roth suunnannäyttäjinä	48
<b>5 Kirja tai kirjankaltainen</b>	53
5.1 Taiteilijakirjan yhä laajeneva käsite	53
5.2 Kokeilevista painotuotteista kokoelmaksi – kotimaisia otoksia	55
<b>6 Kirjat tai kirjankaltaiset RikArt-kokoelmasta</b>	60
6.1 Miten lukea avointa kirjaa, sanattomia sivuja?	60
6.1.1 Juha Joro. <i>Historia</i> , 2005	60
6.1.2 Olof Kangas. <i>Blue Book I</i> , 2008	64
6.1.3 Synnöve Dickhoff. <i>Lukemattomia tarinoita</i> , 2009	68
6.2 Miten tulkita puuttuvia kirjaimia, taiteltuja sivuja tai nauhaa rasiassa?	72
6.2.1 Niklas Bengtsson. <i>Kirjahyrrä</i> , 2005	72
6.2.2 Kristoffer Albrecht. <i>Corso</i> , 2006	76
6.2.3 Tizzi Fib. <i>Odottamassa jonossa</i> , 1998	81
6.3 Lineaarisesta lukutavasta simultaaniseen	83
<b>7 Takautuvat selaukset – päätäntö</b>	89
<b>Lähteet</b>	92

**JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO**

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Tarja Turpeinen	
Työn nimi – Title Määrittelyä kaihtava taiteilijakirja – ilmiönä ja intertekstuaalisen luennan kohteena	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Kevät 2016	Sivumäärä – Number of pages 97 sivua kuvineen
Tiivistelmä – Abstract Tutkielmassa tarkastellaan kirjallisuuden ja kuvataiteen välimaastoon sijoittuvaa taiteilijakirjailmiötä. Taidemuotona taiteilijakirjan katsotaan syntyneen 1960-luvulla. Termi (artists book) sai alkunsa 1973 Yhdysvalloissa taiteilijoiden tekemiä kirjoja esittelevän näyttelyn nimestä. Taiteilijakirjaan liittyviä, vielä vakiintumattomia käsitteitä avataan intertekstuaalisuuden keinoin. Julkaisujen ja Internet-lähteiden perusteella tehdyssä kartoituksessa ilmeni, että osa määrittelijöistä pitää jo 1800-luvun lopulla Ranskassa kehittyneitä laadukkaita kirjoja (livre d'artiste) taiteilijakirjoina. Sellaisiksi voidaan kutsua myös 1980-luvulta lähtien yleistyneillä käsityömaisillä tavoilla toteutettuja teoksia, jotka voivat olla mistä tahansa materiaalista työstettyjä kirjoja tai kirjankaltaisia teoksia / kirjaobjekteja. Yhdysvaltalainen tutkija ja kriitikko Johanna Drucker edellyttää taiteilijakirjalta sen toimivuutta kirjana, ei pelkästään kirjaan viittaavana ikonina. Suomessa näkökulma taiteilijakirjoihin on ollut pikemminkin kuvataiteellinen, mikä tulee esille muun muassa Helsingin kaupunginkirjaston Rikhardinkadun kirjastoon perustetun taiteilijakirjakokoelman hankintaperusteissa. Tutkimuksessa selvitetään lähemmin kirjankaltaisuutta RikArt-kokoelmasta subjektiivisesti valitun kuuden teoksen intertekstuaalisella luennalla ja testataan Genetten paratekstuaalisuuden teorian soveltuvuutta teoksiin, joissa ei ole kirjoitettua tekstiä. Tulkinnassa teosten materiaalisuudesta ja formalistisista tekijöistä muodostui teosten paratekstejä. Luentatapa laajeni visuaalisuudesta monia aisteja hyödyntäväksi sekä tiedostettujen että tiedostamattomien kokemusten luennaksi, jota on tutkielmassa kuvattu simultaaniseksi erotuksena lineaariselle tekstin lukutavalle. Genetten paratekstuaalisuus täydennettynä kuvan muodon tutkimisen lähestymistavalla antoi suppeasta otoksesta huolimatta viitteitä menetelmän käyttökelpoisuudesta taiteilijakirjojen tarkastelussa. Mikäli taiteilijakirjoja ja kirjankaltaisia kirjaobjekteja halutaan edelleen eritellä toisistaan, lienee syytä tarkastella teoksia myös lineaarisen, ei-lineaarisen ja simultaanisen lukutavan näkökulmasta.	
Asiasanat – Keywords Taiteilijakirja, artists book, livre d'artiste, kirjankaltainen, kirjaobjekti, intertekstuaalisuus, Genetten paratekstuaalisuus	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

# 1 Johdanto

## 1.1 Vaihteleva termistö

Tutkielmani aiheena on taiteilijakirja. Tarkastelen taiteilijakirjaa ilmiönä ja avaan siihen liittyviä käsitteitä. Kuvataiteen ja kirjallisuuden välimaastoon sijoittuvan taiteilijakirjan juuret ovat määrittelijästä riippuen dadaismissa, lettrismissä, Fluxus-liikkeen painatteissa tai 1800-luvun ranskalaisissa *livres d'artiste* -kirjoissa tai vielä kauempana historiassa. Taidemuotona taiteilijakirjan katsotaan syntyneen 1960-luvun alussa käsitetaiteen myötä. Termi taiteilijakirja, *artists book*, sai alkunsa Yhdysvalloissa taiteilijoiden tekemiä kirjoja esittelevän näyttelyn nimestä 1973<sup>1</sup>. Termin merkitys on myöhemmin muuttunut varsin monitahoiseksi, mikä on antanut sysäyksen tämän tutkielman tekemiseen. Mikä taiteilijakirja oikein on ja miten sitä voi tulkita?

Taiteilijakirjoja on tutkittu maailmalla ja aiheesta on julkaistu kirjoja ja artikkeleita runsaasti viime vuosikymmeninä. Kriitikot, tutkijat ja taiteilijakirjojen tekijät eri ammattialoilta ovat määritelleet käsitteen kukin omista lähtökohdistaan, joten sille ei ole olemassa yhtä kattavaa merkitystä. Yhteisenä piirteenä useille taiteilijakirjan määritelmille on kuitenkin maininta kirjasta tai kirjankaltaisuudesta ("*bookness*").<sup>2</sup>

Terminä taiteilijakirja ei ole ollut itsestään selvä taiteilijoiden tekemille kirjoille eikä se näytä olevan sitä tänäkään päivänä. Tutkijat ovat joutuneet tarkentamaan ja muuttamaan käsityksiään ilmiön laajennuttua ja muututtua vuosikymmenten kuluessa. Yhdysvalloissa 1970- ja 1980-luvuilla käydyssä keskustelussa pyrittiin hahmottamaan taiteilijoiden kirjateosten kenttää ja löytämään ilmiölle sitä kuvaava yhteinen nimitys muun muassa termien kirjataide (*book art*), kirjateos (*bookwork*), kirjaobjekti (*book object*) ja taiteilijakirja (*artists book*) joukosta.<sup>3</sup> Näistä viimeksi mainittu on sittemmin vakiintunut edellisten ollessa yhä käytössä. Teknologian kehittyminen on tuonut mukanaan uudet kirjantekomahdollisuudet – myös uuden tavan tehdä taiteilijakirjoja. Käsinpainettujen tai erilaisilla

---

<sup>1</sup> Klima 1998, 12. The Moore College of Art Philadelphia esitteli yli 250 esimerkkiä taiteilijoiden tekemistä erilaisista kirjoista 1960-luvulta 1970-luvun alkuun. Näyttelyn *Artists Books* oli organisoinut gallerian johtaja Diane Perry Vanderlip, joten termin on katsottu olevan hänen alullepanema. (Termistä käytetään muotoja: *artists book* ja *artist's book*)

<sup>2</sup> Miller. *The blind men and the artists book: Seeking a definition*. <http://goshen.edu/~gwenjm/bookarts/blind1.htm>.

Viitattu 17.8.2008.

<sup>3</sup> Klima 1998, 22–32.

kopio- ja painomenetelmillä toteutettujen taiteilijakirjojen rinnalle 2000-luvulla on tullut mahdolliseksi tuottaa digitaalisesti painettuja ja ainoastaan sähköisessä muodossa olevia taiteilijakirjoja.

Taiteilijakirjailmiö laajenee yhä edelleen, joten sen luokittelu ja käsitteistön määrittely on haastavaa. Länsi-Englannin Bristolin yliopistossa perustettiin ilmiön tutkimista varten oma tutkimusprojekti. Sen käynnistäneiden tutkijoiden, Sarah Bodmanin ja Tom Sowdenin, arvioiden mukaan ”kirjataide” tai ”taiteilijakirjat” on käynyt liian pieneksi kokoavaksi käsitteeksi ilmiön ylle. He ovatkin ehdottaneet ”taiteilijoiden julkaisuja” (*artists’ publishing*) yläkäsitteeksi taiteilijakirjoille, erilaisille digitaalisille teoksille ja lyhytkestoisille teoksille, kuten julisteille, korteille ynnä muille taiteilijoiden tekemille julkaisuille.<sup>4</sup>

Taiteilijakirjailmiön ja kirjojen tekemisen suosiota on perusteltu muun muassa kirjan tuttuudella<sup>5</sup>. Olemme kasvaneet kirjan maailmaan lukutaidon oppimisen myötä. Sen johdosta taiteilijakirja voi saavuttaa laajemman yleisön, sillä katsojalla ei välttämättä ole taiteilijakirjan vastaanottamiseen samanlaista kynnystä kuin abstraktin taiteen tai nykytaiteen tarkasteluun. (Tosin taiteilijakirjan tuttu kirjamuoto voi olla samalla pettävä, teoksen sisältö saattaa jäädä käsitteellisyydessään avautumatta.) Kulttuurimme sidos kirjaan on toisaalta myös osaltaan luomassa hämmennystä itse taiteilijakirjatermin ympärillä. Ilmaisu näkyy meillä taiteilijan tuotannosta kertovan kirjan merkityksessä<sup>6</sup>, vaikka siitä ei ole kyse.

Suomessa taiteilijakirja on vielä suhteellisen tuntematon ilmiö, siitä huolimatta että täällä on järjestetty 1980-luvulta lähtien muutamia kansainvälisiä ja kotimaisia taiteilijakirjanäyttelyitä. Sara Hildénin taidemuseossa esiteltiin kansainvälisiä taiteilijakirjoja 1981 ja kuusi vuotta tästä myöhemmin Porin taidemuseossa. Helsingissä yliopiston kirjastossa oli kansainvälinen taiteilijakirjanäyttely 1988 ja Hagelstamin galleriassa Helsingissä seitsemän taiteilijan yhteisnäyttely lokakuussa 2000. Yksittäisistä taiteilijoista voidaan

<sup>4</sup> Bodman, Sowden 2008. *Call For Papers: Traditional and emerging formats of artists’ books*. <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/abopics/ABTREE.jpg>. Viitattu 19.11.08.

[http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases\\_canon/manifesto.pdf.htm](http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases_canon/manifesto.pdf.htm). Viitattu 20.5.2010.

<sup>5</sup> Miller. *The blind men and the artists book: Seeking a definition*. <http://goshen.edu/~gwenjm/bookarts/blind1.htm>. Viitattu 17.9.2008.

<sup>6</sup> Pallasmaa 2006, 19. Marjatta Tapiolan maalauksia esittelevän kirjan kritiikki on otsikoitu: ”Melkein täydellinen taiteilijakirja”. Tämä on vain yksi esimerkki, vastaavasti Internetistä hakusanalla taiteilijakirja tulokseksi saa varsinaisten taiteilijakirjojen lisäksi myös yksittäisiä taiteilijoita ja heidän teoksiaan esitteleviä julkaisuja ja muun muassa linkin niitä välittävään verkkokauppaan.

mainita Senja Vellonen, jonka laaja retrospektiivinen taiteilijakirjanäyttely vuosien 1984–2000 teoksista järjestettiin Amos Andersonin taidemuseossa 2001. Laajempi katselmus sekä Suomesta että ulkomailta kootuista teoksista nähtiin Lönnströmin taidemuseossa Raumalla 2006. Viimeisimmistä näyttelyistä mainittakoon Helsingin taiteilijaseuran organisoima taiteilijakirjanäyttely Galleria Katariinassa syksyllä 2013 ja Galleria Jangvan Studiossa esillä ollut pohjoismaisten taiteilijakirjojen näyttely huhtikuussa 2015.

Taiteilijat, jotka ovat valinneet taiteilijakirjan yhdeksi ilmaisumuodokseen, ovat perustaneet Suomessa ryhmittymiä ja pyrkineet tuomaan esille eri yhteyksissä taidemuodon merkitystä omana lajinaan<sup>7</sup>. Meillä taiteilijakirja ei ole kuitenkaan saavuttanut sellaista vakiintunutta asemaa kuten esimerkiksi Keski-Euroopassa tai Yhdysvalloissa, jossa toimii jopa taiteilijakirjoihin erikoistuneita kirjakauppoja ja gallerioita<sup>8</sup>.

Taiteilijakirjoja löytyy sekä museoiden että kirjastojen kokoelmista. Suomessa taiteilijakirjoja ei ole hankittu tai kartoitettu systemaattisesti mikään julkisen tahon toimesta ennen vuotta 1997. Tuolloin perustettiin Pohjoismaisten taidekirjastojen yhteinen työryhmä, jonka selvitystyön pohjalta virisi ajatus taiteilijakirjakokoelmasta, joka sitten sijoitettiin 2000 Helsingin kaupunginkirjaston Rikhardinkadun kirjaston yhteyteen. Syksyllä 2004 avattiin verkkogalleria, [www.rikart.lib.hel.fi](http://www.rikart.lib.hel.fi), jonka tavoite oli tehdä kokoelma tunnetuksi laajemmin.<sup>9</sup>

Taiteilijakirjoista käyty keskustelu Suomessa vaikuttaa toistaiseksi vähäiseltä; ilmiötä on esitelty yleisluonteisesti kirjallisuuden piirissä<sup>10</sup>, ei kuvataiteen. Professori Yrjö Sepänmaa toteaa alan kritiikin hakevan vasta luonnettaan, omaa tilaansa ja asiantuntijuuttaan<sup>11</sup>. Viime vuosina erilaiset, lähinnä askarteluun liittyvät leikekirjat, muuntokirjat, kirjojen ”tuunaukset” ja internetin avulla valokuvista koottavat matka- ym. kirjaset sekä omien tekstien ja kuvien pohjalta työstetyt omakustannekirjat ovat mahdollistaneet erilaisten

<sup>7</sup> Ahola 2005. <http://www.biblioteko.net/taiteilijakirjoja.html>. Viitattu 31.3.2007. Biblioteko on viiden Joensuussa vaikuttavan taiteilijan vuonna 2005 perustettu ryhmä. Naum Book Art on taiteilija Tatjana Bergeltin kokoama ryhmittymä, joka on muodostunut Helsingin alueella toimivista taiteilijoista.

<sup>8</sup> Tatjana Bergeltin tiedonanto 14.10.2006. Frankfurtin kirjamesseujen yhteydessä on esillä myös taiteilijakirjoja. Tapahtumasta on muodostunut taiteilijoille merkittävä kollegoiden ja keräilijöiden kohtaamispaikka.

<sup>9</sup> Martin, Lipasti 2006, 1. *Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelma*. [http://www.lonnstromintaidemuseo.fi/kirjahduksia/files%20fin/rikhardin\\_fin.html](http://www.lonnstromintaidemuseo.fi/kirjahduksia/files%20fin/rikhardin_fin.html). Viitattu 5.9.2006.

<sup>10</sup> Esimerkkinä Kirjailija-lehti 2/2005, 16–19. Tomi Kontion artikkeli *Sanakin on kuvaa*. Parnasso 1/2008, 18–21. Laura Honkasalon artikkeli *Kosketus kaipaa kirjaa*.

<sup>11</sup> Sepänmaa 2007, 12. *K niin kuin kirja, T niin kuin taiteilijakirja*. Teoksessa Biblioteko 2.

kirjojen tekemisen lähes jokaiselle. Nämä uudet kirjatulokkaat ovat hämmentämässä entisestäänkin kirjavaa taiteilijakirjojen kenttää. On herännyt kysymys, täytyykö taiteilijakirjan tekijän olla taiteilija.<sup>12</sup> Yrjö Sepänmaa mainitsee taiteilijakirjojen tekijöiden koulutustaustan olevan tavallisimmin kuvataiteissa ja tekijöiden identifioivan itsensä yleensä kuvataiteilijoiksi. Hän kutsuu taiteen alaa alustavasti taiteilijakirjateekiksi.<sup>13</sup> Voinee myös kysyä, miksi tarvitaan erityinen nimitys tai tarvitaanko koko taiteilijakirjatermiä. Tämä tulee mieleen erityisesti silloin, kun taiteilijakirjaksi luokitellun teoksen ilmiö näyttää toiseen taiteenalaan kuulualta. Esimerkiksi raja kirjaa esittävään veistokseen on häilyvä, eteenkin jos teoksen materiaalivalinnat tukevat perinteisiä veistosmateriaaleja. Näin on esimerkiksi Ilona Ristan taiteilijakirjassa *Haapa*<sup>14</sup>, joka on avatun kirjan muotoinen puusta toteutettu teos. Miksi kirjaa representoivaa teosta nimitetään taiteilijakirjaksi ja milloin se on veistos tai esine?



Kuva 1. Ilona Rista, *Haapa*, 1999.

Meillä käytetään taiteilijakirjoista useita termejä, kuten kirjaobjekti, kirjaveistos, esine, kooste tai veistoksellinen kirjaesine. Käsitteistö ei ole meillä eikä kansainvälisesti vakiintunutta. On kuitenkin tarpeen yrittää selvittää taiteilijakirjailmiöön liittyvää termistön vaihtelevuuden ongelmakenttää ja tuoda se esille nyt, kun taidemuoto on laajentumassa. Taiteilijat ja käsityöläiset ovat jo löytäneet kirjamuodon Suomessa. Taiteilijakirjakursseja

<sup>12</sup> Honkasalo 2008, 20–21. Skrappäys (*scrapbooking*) on Yhdysvalloissa suosittua leikekirjojen kokoamista. Siellä on myös taiteilijakirjojen innoittamana syntynyt ns. muuntokirja (*altered book*) askartelun harrastajien ja käsityöläisten piirissä. Parnasso 1/2008. Salonen 2008, 15. Tuunausta harrastettiin esimerkiksi kirkon nuorisopäivillä tekemällä rippikouluraamatun kannet omistajansa näköiseksi MTV:n musiikkikanavalla pyörineen ”*Pimp my bike*” - sarjan innoittamana. Helsingin Sanomat 18.5.2008.

<sup>13</sup> Sepänmaa 2007, 4. *K niin kuin kirja, T niin kuin taiteilijakirja*. Teoksessa *Biblioteko 2*.

<sup>14</sup> Teos *Haapa* on vuodelta 1999, sen koko on 24 x 11 x 9 cm. Teosta on kuvattu RikArt-verkkogallerian sivulla: ”Sarjasta Sekametsäkirjasto. Teoksen muoto on avattava kirja. Materiaalina ajopuu, 6 ”lehteä” kirjellä halkaistu. Selkämateriaali nahka. – Uniikkikappale.” <http://www.rikart.fi/haapa/>. Viitattu 20.12.2015.

on järjestetty Taideteollisessa korkeakoulussa (nykyisessä Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa) ja Kuvataideakatemiassa sekä ammattikorkeakouluissa ja ammattiopistoissa. Digitaalisen teknologian kehittymisen rinnalla perinteinen kirja houkuttelee vetoamalla kosketusaistiin; kirjan tekeminen itse kiehtoo muitakin kuin alan ammattilaisia. Kansalaisopistot ovat jo vuosia tarjonneet kiinnostuneille kirjansidonnain kurssuja länsimaisista perussidoksista japanilaiseen kirjansidontaan, nyt vuorossa ovat taiteilijakirjakurssit<sup>15</sup>. On siis perusteltua ja ajankohtaista tarkastella, mikä on taiteilijakirja, millainen on sen olemus ja millainen se on ilmiönä. Taiteilijoiden kiinnostus kirjamuotoa kohtaan asettanee haasteita katsojille ja myös museoalan ammattilaisille, esimerkiksi miten taiteilijakirjoja voi kuvailla tai tulkita. Sen vuoksi testaan lisäksi intertekstuaalisuutta kuvantulkintamenetelmänä tutkielman luvussa kuusi.

## 1.2 Aikaisemmat avaukset

Taiteilijakirjoista on julkaistu ulkomailla runsaasti kirjallisuutta ja artikkeleita muun muassa Internetin www-sivustoilla. Keskusteluun – mikä taiteilijakirja oikeastaan on – ovat ottaneet osaa lukuiset tekijät monine määritelmineen ja useat tutkijat huomautuksineen määrittelyn mahdottomuudesta. Suomessa taiteilijakirjoja ei tietääkseni ole juuri tutkittu. Niissä opinnäytteissä, joita meillä on laadittu, törmää samaan ongelmaan – yhden termin useampaan merkitykseen, käsitteiden päällekkäisyyteen ja epäjohtonmukaisuuteen. Taideteollisessa korkeakoulussa (nykyisessä Aalto-yliopistossa), Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulussa ja Kuopion Muotoiluakatemiassa on tehty joitakin taiteilijakirjaan liittyviä opinnäytetöitä. Niissä taiteilijakirjan rooli on usein jonkin muun tutkimuskohteen ja opinnäytetyön tekijän taiteellisen prosessin esittelymuotona. Tarkastelen seuraavaksi kolmea tutkimusaiheittani sivuavaa työtä, jossa on kuvattu taiteilijakirjan historiaa ja käsitteistöä.

Hanna Räisänen pohtii vuonna 2005 Kuopion Muotoiluakatemiasta valmistuneessa opinnäytetyössään taiteilijakirjaa ilmiönä ja teosanalyysin kohteena tekstiilimuotoilun näkökulmasta. Räisänen on selvittänyt taiteilijakirjan syntyyn ja taidemuodoksi

---

<sup>15</sup> Taiteilijakirjakursseja järjestetään vuonna 2015 esimerkiksi Seinäjoella ja Tampereella. [www.seinajoki.fi/ajankohtaista/tiedotteet/2014/12/RdjDR1Fmv.html.stx](http://www.seinajoki.fi/ajankohtaista/tiedotteet/2014/12/RdjDR1Fmv.html.stx) ; [www.tampere.fi/tuovaenopisto/material/NZOEnVhm/syksynesite2015.pdf](http://www.tampere.fi/tuovaenopisto/material/NZOEnVhm/syksynesite2015.pdf) Viitattu 28.8.2015.



kehittymiseen liittyneitä seikkoja päähuomion ollessa kuitenkin omien teosten tarkastelussa ja teosanalyysissä.<sup>16</sup>

Taiteilijakirjaan liittyvien termien käytön ongelmallisuus todentuu hyvin Räisäsen opinnäytetyössä. Hän toteaa muun muassa käsitteiden määrittelyosiossa termin kirjataideteos olevan osittain päällekkäinen taiteilijakirjan kanssa. Samoin hän pitää ranskankielistä termiä *livre d'artiste* hämmentävänä, koska se tarkoittaa suoraan suomennettuna taiteilijan kirjaa / taiteilijakirjaa. Varsinaista taiteilijakirjaa tarkoittavaa termiä ranskankielestä ei löydy, kuten ei myöskään löydy vastinetta *livre d'artiste* termille, jonka hän katsoo olevan taiteilijakirjan "esi-isän".<sup>17</sup> *Livres d'artisteja* julkaistaan edelleen Ranskassa<sup>18</sup>. Kirjaveistokseksi Räisänen nimeää teoksen, joka on usein vanhasta kirjasta veistämällä, osia lisäämällä tai muuten muokkaamalla tehty. Sen suhde taiteilijakirja käsitteeseen ei käy ilmi tutkimuksessa. Usein edellä mainitun määritelmän mukaisia teoksia nimitetään myös taiteilijakirjoiksi. Räisänen tuo esille lisäksi työssään termin kirjateos, jonka hän rinnastaa termiin *book object* avaamatta merkitystä. Hanna Räisänen huomauttaakin työssään, ettei pyri antamaan täydellistä selitystä kysymyksiin, mikä on taiteilijakirja tai mikä tekee teoksesta taiteilijakirjan. Kaikkia tyydyttävän määrittelyn tekeminen on lähes mahdotonta, sillä taiteilijakirjoja tekevät taiteilijatkaan eivät ole yksimielisiä siitä, mitä nimitystä heidän teoksistaan tulisi käyttää.<sup>19</sup>

Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulusta valmistunut Silja Ahola on myös törmännyt määrittelyn vaikeuteen kuvarullan muotoista taiteilijakirjaa käsittelevässä opinnäytetyössään. Hänen tutkimuksensa ongelma on niin sanotusti toiminnallinen. Ahola on tutkinut kuvarullan visuaalisia ja rakenteellisia ratkaisuja, koska hänen ensisijainen tarkoituksensa on oman ammattitaidon kehittäminen taiteilijakirjan tekijänä ja

<sup>16</sup> Räisänen 2005. Opinnäytetyössä taiteilijakirjoja käsittelevä osuus on sivumäärällisesti noin 1/3 teosanalyysistä. Räisänen kertoo joutuneensa käyttämään paljon kuvamateriaalia kirjoitetun tiedon hajanaisuuden ja termin määrittämisen vaikeuden vuoksi. (Kuopion Muotoiluakatemia).

<sup>17</sup> Räisänen 2005, 4; 14–16. Räisäsen mukaan kirjataideteos on käsitteenä laajempi ja sisältää esimerkiksi kirjansitojen tekemät kirjataideteokset painetuilla sivuilla, kirjaveistokset tai muut kirjan muodossa olevat teokset, joita tekijä tai yleisö ei määrittele tai ole vielä määritellyt taiteilijakirjoiksi/kirjataideteoksiksi. Kirjateoksella painetuilla sivuilla hän tarkoittaa kirjansitojan osittain työstämää kirjaa. Yleensä tällöin kirjan tekstiosa, blokki, on hankittu kustantamolta ja kannet ovat kirjansitojan omaa työtä. (Kuopion Muotoiluakatemia).

<sup>18</sup> Tatjana Bergeltin tiedonanto 14.10.2006. Suomessa nykyisin asuva kuvataiteilija Tatjana Bergelt tunnetaan taiteilijakirjojen tekijänä ja puolestapuhujana. Hän oli mukana kokoamassa Lönnströmin taidemuseon taiteilijakirjanäyttelyä "Kirjahduksia" 2006.

<sup>19</sup> Räisänen 2005, 4 ja 11. (Kuopion Muotoiluakatemia).

taidegraafikkona. Hän on kartoittanut työssään kuvarullan historiallisia juuria ja luonut katsauksen nykytaiteessa esiintyvään rullamuodon käyttöön.<sup>20</sup>

Ahola esittelee taiteilija Angela Lorenzin määrittelyn, joka lähtee liikkeelle selkeästi tekijän näkökulmasta. Lorenzin mukaan taiteilijakirjat ovat sekatekniikkatöitä, jotka saattavat hyödyntää kaikkia mahdollisia nykytaiteen ilmenemismuotoja, esimerkiksi maalausta, veistotaidetta, valokuvaa, grafiikkaa, installaatiota, performanssia ja yhteisötaidetta, mukaan lukien elokuvan ja videotaiteen. Sen lisäksi niissä hyödynnetään käsityötaitoja, jotka ovat soluttautuneet nykytaiteeseen, kuten tekstiili ja kuitu, kirjansidonta, typografia, kalligrafia, paperinvalmistus ja niin edelleen. Angela Lorenz katsoo taiteilijakirjan olevan tekijänsä luovuuden ilmaus, joka sisältää usein sosiaalista / yhteiskunnallista kommentointia, mutta se voi olla myös puhdasta abstraktiota, ilman sanoja tai esittävää kuvaa. Silja Ahola viittaa lisäksi kuvataiteilija Tatjana Bergeltin luokitteluun, jossa kirjan tekemisen tekniikkaan perustuvat kategoriat on yhdistetty lukutottumuksiin ja kirjataiteen sisältöön. Ahola on muodostanut tutkimuksensa yhteydessä oman taiteilijakirjojen ryhmittelyn, joka perustuu pelkästään teoksen ”olomuotoon” eli esittämisen tapaan, koska hänen opinnäytetyössään on kyse selkeän muotoidean toteuttamisesta. Tällaisia olomuotoja ovat Aholan mukaan:

1. Codex-muotoon perustuvat teokset
  - *nykyisin käytössä oleva, selästä sidottu, lehteiltävä kirjamuoto*
2. Kirjaobjektit
  - *erilaiset veistokselliset muodot*
3. Laatikot
  - *laatikot, kotelot, rasiat, salkut, kortistot tai pakkaukset, jotka sisältävät irrallisia esineitä, tekstejä, valokuvia tms.*
4. Haitarikirja ja kuvarullat
  - *taiteltuja tai rullalle käärittäviä teoksia*
5. Installaatiot
  - *esimerkiksi kirjoista koottu tilateos*
6. Performanssikirjat
  - *performanssissa käytetty kirja tai kirja, joka esittää itse performanssin esimerkiksi sulamalla*
7. Digitaalisesti tuotetut teokset
  - *erilaiset audiovisuaaliset tallenteet.*<sup>21</sup>

Ahola huomauttaa, että käytännössä teoksissa voi olla piirteitä useista kategorioista, mutta

<sup>20</sup> Ahola 2007, 12–13. (Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu). Ahola kuuluu Joensuussa taiteilijakirjoja tekevien taiteilijoiden perustamaan Biblioteko-ryhmään.

<sup>21</sup> Ahola 2007, 13. (Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu).

useimmat voidaan kyllä sijoittaa vallitsevan ominaisuutensa perusteella johonkin näistä luokista. Hän on päätenyt sijoittamaan kuvarullat haitarikirjojen kategoriaan yhtenä haitarikirjan alku- ja rinnakkaismuotona.<sup>22</sup> Ahola ei avaa luokkien termejä tarkemmin. Ryhmittely saa pohtimaan kirjaobjektin suhdetta laatikoihin, haitarikirjoihin ja kuvarulliin sekä codex-muotoon perustuviin teoksiin. Miten kirjaobjektit eroavat jälkimmäisistä? Millaista on kirjaobjektin veistoksellisuus? Performanssikirjan kohdalla voinee kysyä kategorian tarpeellisuutta. Jos performanssissa käytettäisiin kirjan sijasta esimerkiksi tuolia Aholan esimerkin mukaan vastaavalla tavalla, syntykö silloin performanssitulitaidetta? Miksi performanssi ei ole pelkkä performanssi?

Sekä Hanna Räisäsen että Silja Aholan opinnäytetöiden keskeinen ongelma kohdistuu oman taiteellisen tuotannon tutkimiseen ja sen tulkinnallisiin ja taiteellisteknisiin ratkaisuihin. Pohdinta, mikä taiteilijakirja oikeastaan on, jää perustellusti vähemmälle huomiolle. 2010-luvulla taiteilijoiden erilaisten julkaisujen lisääntyessä määrittelyn ongelmallisuus on nähtävissä edelleen. Emmi Jormalainen kertoo vuonna 2012 valmistuneessa opinnäytteessään, ettei pyri määrittelemään taiteilijakirjaa tai niiden tapaisia julkaisuja kattavasti. Lisäksi hän arvelee, että taiteilijakirjakulttuuriin kuuluu vapaus ja luovuus, joita liika kategorisointi vain rajoittaa. Jormalaisen opinnäyte Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakouluun, ”Koti” ja painetut taiteilijakirjat 2000-luvun alussa, koostuu tutkielmasta ja kirjaproduktiosta. Hän lähestyy taiteilijakirjaa kirjan olemuksen näkökulmasta tiedon ja julkaisun levitysmuotona.<sup>23</sup>

Ensimmäisessä osassa Jormalainen selvittää, mitä taiteilijakirjat ovat ja miksi painetut taiteilijakirjat ovat olleet suosiossa 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Tutkielman keskiössä ovat käsinpainetut taiteilijakirjat ja kopiokoneella monistetut tai printatut julkaisut eli *zinet* (eng. *Zine*, suom. pienlehti tai pienjulkaisu). Jormalaisen mukaan viimeksi mainittuja voi kutsua taiteilijakirjoiksi. Hän esittelee zinekulttuuria ja muutamia kansainvälisiä kustantajia ja taiteilijoita. Mukana on seitsemän taiteilijakirjojen ja zinejen tekijän haastattelu eri puolilta maailmaa. Opinnäytteen toinen osa on painettu kirja. Se käsittää 144-sivuisen kuvallisen kertomuksen paikoista, joissa Emmi Jormalainen on asunut elämänsä aikana. Kirjaa on painettu 500 kappaleen erä.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Ahola 2007, 12–13. (Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu).

<sup>23</sup> Jormalainen 2012, 5–9; 29. (Aalto-yliopisto).

<sup>24</sup> Jormalainen 2012, 5–7. (Aalto-yliopisto). Hän kertoo nimityksen *zine* viittaavan pieneen tai sidosasultaan vaatimattomampaan teokseen. Nimitystä käytetään sekä toistuvasti julkaistuista lehdistä että kertajulkaisuista.

Jormalainen selventää käsitteitä taidekirja, taiteilijakirja ja kirjataide. Hän kutsuu taidekirjoiksi kaikkia teoksia, jotka kertovat taiteesta ja taiteilijoista. Taidekirjoja voi verrata museoihin; taidekirjojen teokset valitsee, lajittelee ja järjestää kuraattori tai kustannustoiminta. Taiteilijakirjan hän määrittelee taiteilijan itsensä luomaksi teokseksi, jossa kirjan formaatti on ilmaisumuoto taiteilijan työn välittämiseksi katsojalle. Käsitteen kirjataide (*book arts*) hän lainaa Sarah Bodmanilta ja Tom Sowdenilta, joiden mukaan sitä käytetään kaikesta kirjaan viittaavasta tai kirjan olemukseen liittyvästä kuvataiteesta. He katsovat kirjataiteen olevan kattokäsite, joka ei ota kantaa siihen, mitkä ovat taiteilijakirjoja tai mitkä eivät.<sup>25</sup>

Emmi Jormalainen toteaa maisteriopinnäytteessään olevan edelleen hämmentynyt siitä, kuinka taiteilijakirjojen ja -julkaisujen määritelmät ovat ambivalentteja, epämääräisiä ja ristiriitaisia. Hän pitää suomenkielistä termistöä hyvin puutteellisena ja kysyy, auttaisiko terminologian kehittäminen tai teosten kategorisoiminen taiteilijakirjoja tai taiteilijoita niiden takana.<sup>26</sup> Tähän kysymykseen hänen tutkimuksensa on mielestäni vastannut omalta osaltaan tuomalla keskusteluun mukaan taiteilijoiden sarjoina julkaisemat *zinet*. Hänen selvityksensä kohdistuu erityisesti painetuihin taiteilijakirjoihin ja 1960-luvun Fluxus-liikkeen jälkeiseen zinekuulttuuriin, jota hän on taustoittanut esittelemällä lyhyesti *livre d'artistien* ja venäläisten avantgardistien kirjoihin liittyvää toimintaa.

Tutkimuksessanikaan ei pyritä luokittelemaan taiteilijakirjoja, sillä maailmalla on käynnissä keskustelu kategorisoinnista eri toimijoiden kesken – yhteistyönä tehtävä ryhmittely on hedelmällisempää. Sen sijaan mielestäni on syytä tarkastella taiteilijakirjailmiötä ja sen muotoutumista vielä lähemmin, koska aikaisempien tutkimusten mielenkiinnon kohteena on ollut tekijöiden omien teosten tulkinta tai oman ilmaisumuodon löytäminen. Olen katsonut tarpeelliseksi selvittää muun muassa *livres d'artiste* ja joidenkin esimerkkien valossa. Tutkin, millainen taidemuoto on taiteilijakirja ja avaan aihepiirin keskeistä termistöä – *livre d'artiste*, *artists book*, *kirjankaltainen ja kirjaobjekti* – taiteilijakirjan historian ja Helsingin kaupunginkirjaston Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelmasta valitsemieni teosesimerkkien avulla.

<sup>25</sup> Jormalainen 2012, 5–9. (Aalto-yliopisto).

<sup>26</sup> Jormalainen 2012, 62–63. (Aalto-yliopisto).

### 1.3 Valitut teokset

Taiteilijakirjoja käsittelevää kirjallisuutta on Suomessa käytettävissä toistaiseksi vähän. Internetin kautta avautuvia linkkejä sitä vastoin löytyy huomattava määrä kansainvälisten museoiden taiteilijakirjakokoelmiin ja arkistoihin, taiteilijakirjakeskuksiin, -järjestöihin, taiteilijakirjoihin erikoistuneisiin kirjakauppoihin ja lehtiin sekä yksityisten taiteilijoiden sivustoille. Pelkästään hakusanoilla taiteilijakirja, *artists book*, *konstnärskbok* ja *Künstlerbuch* löytyi yli kaksitoista ja puoli miljoonaa sellaista sivustoa, jolla kyseiset sanat esiintyivät<sup>27</sup>.

Koska taiteilijakirja tutkimuskohteena on varsin monisyinen, ja tutkimukseni hahmottelee sekä ilmiötä ja käsitteistöä että taiteilijakirjojen intertekstuaalista tulkintaa, päädyin valitsemaan aineistoni kahdentyypisistä materiaalista. Ilmiön kartoitukseen ja käsitteistön avaamiseen käytän pääasiassa saatavilla olevia kirjalähteitä ja RikArt-verkkogallerian linkkikokoelman pohjalta hankkimaani aineistoa. Helsingin kaupunginkirjaston Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelmasta poimitut tapaukset hahmottavat puolestaan lisää niin sanottua kirjankaltaisuutta ja taiteilijakirjojen moni-ilmeisyyttä teoksina, joissa ilmenee kuvataiteellisten piirteiden painotus ilman tekstiä.

Rajaan lähdeaineiston tarkastelun kronologisesti kohteena olevien käsitteiden mukaan, joten en avaa työssä taiteilijakirjan taustaa pitkälle menneisyyteen. Termeistä vanhin on *livre d'artiste*, joka syntyi 1800-luvun loppupuolella, kun alettiin puhua taiteilijoiden tekemistä kirjoista. Taiteilijakirja (*artists book*) määritelmä kasvatti puolestaan suosiota keskusteluissa 1970-luvulle tultaessa. Kirjankaltaisuutta ("*bookness*") ja kirjaobjektia käytetään usein kuvaamaan vuosisadan lopulla esiintyneitä ja nykyisiä teoksia. Vaikka termit ovat syntyneet eri aikoina, ne ovat käytössä yhä edelleen, joskin taiteilijakirja on tänä päivänä termeistä yleisin. Rajauksen tarkoituksena on termien avaamisen ohella taustoittaa tutkielman lukua kuusi, jossa intertekstuaalisen luennan kohteet ovat lähinnä kirjankaltaisia, veistoksellisia uniikkiteoksia / kirjaobjekteja. Toki selvitys tällä tavoin aikaan ja menetelmiin rajattuna jättää paljon pois taiteilijakirjoihin liittyvää aineistoa. Emmi Jormalainen on tuonut jo esille opinnäytteessään painettujen taiteilijakirjojen historiaa ja

<sup>27</sup> Esimerkiksi sanahauulla "*taiteilijakirja*" löytyi noin 24 300 kohdetta, "*artists book*" 12 400 000 tulosta, "*konstnärskbok*" vain 484, kun taas "*Künstlerbuch*" tuotti noin 241 000 hakutulosta. <http://www.google.fi>. Viitattu 8.5.2011.

zinekulttuuria. Sulkemalla ne ja muun muassa uudemmat, kirjan elektroniset muodot työn ulkopuolelle yritän pitää monisyisen ilmiön tarkastelun laajuudeltaan kohtuullisena ja tarkentaa katseeni taiteilijakirjan historiaan ja teosten tulkinnan keinoihin.

Miten taiteilijakirjailmiö on muotoutunut, mikä on taiteilijakirja ja millainen on sen olemus? Kysymyksiin löytyy vastauksia taiteilijakirjan historiaa valottavista kirjalähteistä, joita on julkaistu pääosin Yhdysvalloissa. Siellä alan tutkimus on laajinta ja pitkäaikaisinta. Kaksi saatavilla olevista lähteistä käsittelee 1800-luvun loppupuolella alkanutta taiteilijakirjan kehitystä 1900-luvun loppuun. Näistä *A Century of Artists Books* on ilmestynyt vuonna 1994 New Yorkin Modernin taiteen museon toimesta samannimisen näyttelyn yhteydessä. Toinen, kyseiselle lähteelle ajallisesti rinnakkainen teos on hieman uudempi, vuonna 2001 painettu *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books*, jonka julkaisija on San Franciscon taidemuseo. Molemmat lähteet on tosin julkaistu yli kymmenen vuotta sitten ja ne ovat jo alun perin rajatusta kokoelmasta valikoitujen teosten esityksiä. Toisaalta lähteiden etuna puolestaan voidaan pitää arvovaltaa, sillä ne ovat kansainvälisesti arvostettujen museoiden asiantuntijoiden työn tuloksia.

Kolmas ja tuorein lähde on Johanna Druckerin *The Century of Artists' Books* vuodelta 2004. Se on kriittinen analyysi taiteilijakirjojen käsitteellisestä ja filosofisesta perustasta. Drucker lienee tällä hetkellä maailmalla siteeratuin taiteilijakirjoista kirjoittava kriitikko, taiteilija ja opettaja. Hän ei hyväksy mitä tahansa taiteilijan tekemää kirjaa taiteilijakirjaksi vaan esittää oman näkemyksensä taiteilijakirjoille asetettavista vaatimuksista. Druckerin teos laajentaa kahden aikaisemman lähteen tarkastelutapaa ja tuo taidemuodon nykyaikaan. Tutkimukseni kannalta tämän lähteen puutteena on kuvien mustavalkoisuus ja pieni koko. Drucker ei myöskään käsittele kirjaobjekteja tai veistoksellisia kirjateoksia, joita meillä Suomessa on hankittu Rikhardinkadun taiteilijakirjakokoelmaan.

Käsitteistön avaamiseksi esimerkkiteosten kautta koko edellä mainittu aineisto on yksipuolista. Taiteilijakirja kirjana tai kirjankaltaisena asettaa lähemmin analysoitavalle aineistolle omat kriteerinsä. Kolmiulotteisesta kohteesta yhdestä suunnasta otettu yksittäinen valokuva on tarkastelussa riittämätön, olipa se sitten mustavalkoinen tai värillinen. Teoksen mittasuhteet, materiaalivalinnat, tekniikka ja tekotapa voivat harhauttaa, vaikka niistä olisi maininta kuvatekstissä. Tarkastelussa on oleellista usein

myös taiteilijakirjan selattavuus, joten oli perusteltua tutkia teoksia mahdollisimman kokonaisvaltaisesti aistien, visuaalisesti ja haptisesti. Tästä syystä valitsin kirjankaltaisuutta avaavat tapaukset Rikhardinkadun kirjaston kokoelmista. Yksittäisiä taiteilijakirjoja on toki joidenkin taidemuseoiden kokoelmissa<sup>28</sup>, mutta koska tutkimuksen tavoitteena ei ollut vertailla taidemuseoiden taiteilijakirjahankintoja keskenään, oli selkeämpää ja käytännöllisempää koota aineisto taiteilijakirjoihin keskittyneen kirjaston kokoelmasta kuin kartoittaa ja kerätä tapaukset eri museoista. Subjektiivisesti valittuja teoksia on kuusi. Vaikka tapausten määrä on suppea, teokset muodostavat loogisen kokonaisuuden avatessaan kirjankaltaisuutta taiteilijakirjoissa, jotka eivät ole perinteisiä painettuja ja julkaistuja kirjoja.

Tutkielman aineisto jakaantuu myös maantieteellisesti; taiteilijakirjojen historiaa ja käsitteistöä selvittelevät lähteet on julkaistu ulkomailla, pääosin Amerikassa, ja kirjankaltaisten teosten avaamiseen ja lähilukuun valitut teokset sijoittuvat Suomeen. Tämä näkyy aineiston sisällössä siten, että kirjalähteiden kuva-aineisto painottuu perinteisen kirjan muotoon ja selattavuuteen toisin kuin Rikhardinkadun kirjaston kokoelmasta valitut teokset. Kyse lienee aiemmin mainittujen museoiden kokoelmien (joiden julkaistut kirjalähteet ovat osa aineistoani) ja Rikhardinkadun kirjaston kokoelman hankintojen ajallisesta mutta ehkä myös näkemyksellisestä erosta. Kirjaston taiteilijakirjakokoelman loppuraportista<sup>29</sup> käy ilmi muun muassa perusteet kokoelman tarpeellisuudelle ja kartuttamisen periaatteelle. Kirjaston kokoelma sisältää muodoltaan monenlaisia taiteilijakirjoja; perinteisen kirjan muotoisia mutta myös kortteja, rullia ja niin edelleen. Kirjaston kokoelma heijastanee viime vuosikymmeninä tapahtunutta taiteilijakirjojen genren laajenemista. Taustoitin tapausvalintojani luomalla tutkielmassa katsauksen taiteilijakirjailmiöön Suomessa ja Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakokoelman syntyyn.

Taiteilijakirjan kotimaisesta historiasta ei juuri ole tutkimusta tai kirjallisuutta. Käytän päälähteenä Jaakko Lintisen kokoamaa viisisivuista katsausta *Taiteilijakirjoja Suomesta ja muualta*. Hän käsittelee siinä tiivistetysti taiteilijakirjojen historiaa tuoden esille meillä

<sup>28</sup> Esimerkiksi Kiasmassa on yksi taiteilijakirjaksi mainittu teos. Tämä Helena Kiven *Taiteilijakirja A, B, C, D* vuodelta 1992 löytyy pääluokasta esineteos. Kansallisgalleriasta hakusanoilla kirjaobjekti, kirjateos tai kirjankaltainen ei löytynyt ainuttakaan teosta. Sitä vastoin sana kirja tuotti 1328 kappaletta luonnos- tai muistikirjoja.

<http://kokoelmat.fng.fi/app?lang=fi&si=&qtype=generic&query=taiteilijakirja>. Viitattu 5.10.2014.

<sup>29</sup> Martin & Lipasti 2001.

tehdyt varhaiset ”kokeilevat painotuotteet” 1960-luvulta<sup>30</sup>. Biblioteko-ryhmän näyttelyluettelo ja taiteilijakirja, *Biblioteko2*, sisältää Joensuun yliopiston ympäristöestetiikan professori Yrjö Sepänmaan esseen *K niin kuin kirja, T niin kuin taiteilijakirja*. Sepänmaa tuo suomalaiseen keskusteluun oman avauksensa määritelmiin ja pohtii taiteilijakirjan olemusta ja kirjan esineluonnetta.<sup>31</sup> Taiteilijakirjojen esineellisyys käy ilmi myös tutkiessani taiteilijakirjojen historiaa ja käsitteitä sekä Rikhardinkadun kirjaston kokoelmasta valikoimiani teoksia.

#### 1.4 Menetelmät

Tutustuessani taiteilijakirjojen historiaan ja kotimaisiin taiteilijakirjoihin erityisesti kirjan esineluonne jo sinänsä herätti kysymyksen, miten kirjaobjekti eroaa taiteilijakirjasta. Kirjaobjekti lienee sama kuin kirjankaltainen? Joissakin jaotteluissa kirjaobjektia ei mainita lainkaan, toisissa se on taiteilijakirjan alaryhmänä ja joskus se taas esiintyy taiteilijakirjan rinnalla. Meillä käytettävistä nimityksistä – kirjaobjekti, veistoksellinen kirjaesine / esineteos ja taiteilijakirja – jälkimmäinen luo mielikuvan perinteisestä kirjasta ja sen kerronnallisesta sisällöstä, kun taas objektiin / esineeseen kiinnittyvät ensisijaisesti muodonantoon ja visuaalisuuteen keskittyvät tekijät. Yksinkertaista jaottelua muodon ja sisällön perusteella ei voitane kuitenkaan tehdä. Sen sijaan tämä kuvataiteeseen ja kirjallisuuteen viittaava taiteilijakirjalle ominainen kaksinaisuus ohjasi tarkastelemaan ilmiötä kirjamuodon historian ja intertekstuaalisuuden teorian kautta, joka on tuttu kirjallisuuden tutkimuksesta. Tästä näkökulmasta taiteilijakirjaa ei tietääkseni ole Suomessa aikaisemmin selvitelty.

Lähestyn taiteilijakirjan olemusta ensisijaisesti kuvataiteen näkökulmasta. Olen kiinnostunut siitä, miten taiteilijakirja on muuttunut ajan saatossa ja mistä kuvataiteen ilmiöistä se on ammentanut vaikutteita. En vertaile eri aikakausien taiteilijakirjoja keskenään. Pyrin sen sijaan selvittämään ja kuvailemaan, millaisia muotoja taiteilijakirjat ovat saaneet ja miten taiteilijakirjojen genre on laajentunut varhaisista *livres d'artisteista* kirjankaltaisiksi teoksiksi.

<sup>30</sup> Lintinen 1988, 1–5. Teksti liittyy Helsingin yliopiston kirjastossa 23.8.–3.10.1988 järjestetyn näyttelyn luetteloon, luettavissa myös <http://www.rikart.fi/about/>. Viitattu 4.9.2015.

<sup>31</sup> Sepänmaa 2007, 4–18. Artikkelin *K niin kuin kirja, T niin kuin taiteilijakirja* näyttelyjulkaisussa ja taiteilijakirjassa *Biblioteko 2*.



Taiteilijakirjat ovat sidoksissa kirjan teknologian historiaan. Uudet kirjamuodot, sähköiset lukualustat ovat saavuttaneet myös Suomen ja yleistyessään ne muokkaavat ihmisten lukutottumuksia tulevaisuudessa. Maailmalla on jo sähköisiä taiteilijakirjoja. Niiden hyväksyminen taiteilijakirjoksi voi olla helpompaa digitaaliseen informaation tottuneille kuin pitää taiteilijakirjoina kirjan varhaisia muotoja, kuten esimerkiksi pyöreän rasian muotoisia koosteita tai irrallisia kortistoja. En syvenny erityisesti kirjan ja kirjamuodon historiaan mutta peilaan taiteilijakirjoja jo unohdettuihin muotoihin, mikäli tutkittavista teoksista löytyy viitteitä menneeseen. Näin taiteilijakirjojen monimuotoisuus 2000-luvulla hahmottuu jälleen vähän enemmän ja tutkielmani täydentää osaltaan aikaisempaa Suomessa tehtyä tutkimusta.

Taiteilijakirjan varhaisvaiheen aikana 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuolella erityisesti maalaustaiteessa suuntauduttiin kuvan muodollisten seikkojen tutkimiseen, mikä on nähtävissä myös taiteilijoiden tekemissä kirjoissa erilaisina sommitteluratkaisuina ja tyyleinä. Formalismi kuvantulkintamallina tarjoaa siten luontevan lähestymistavan taiteilijakirjojen historian kuvailussa, etenkin kun saatavilla oleva lähdeaineisto perustuu taiteilijakirjojen yksittäisistä sivuista otettuihin painokuvaan jolloin teosten kokonaisuuden sisältö jää avoimeksi. Postmodernismi ja sen jälkeiset suuntaukset ovat tuoneet menetelmiin 1900-luvun loppupuolella omat sisällölliset lisänsä, mutta kuvan rakentamisen keinojen tutkiminen elää yhä taiteen yhtenä tarkastelutapana, ja taiteilijoiden työskentelyssä muodon pohtiminen on oleellinen osa prosessia.

Tukeudun formalismiin soveltaen sitä kuvakomposition tutkimiseen. Menetelmä nivoutuu mielestäni luontevasti intertekstuaalisen kuva-analyysin osaksi. Tarkoitan tässä yhteydessä kuvalla myös kirjan sivua teksteineen, kirjan muotoa – ylipäätään kirjaa esineenä väreineen ja materiaaleineen. Lainaan Peter Bürgerin käsitettä *epäorgaaninen teosestetiikka* kuvaamaan joissakin taiteilijakirjoissa esiintyvää katsojan lukukokemuksen häirintää. Bürger käyttää nimitystä Viktor Sklovskin ja Bertolt Brechtin näkemyksiin pohjautuvalle ajatukselle taiteen tehtävästä saada vastaanottaja heräämään disharmonisen sommittelun avulla yhteiskunnan todellisuuteen ja ristiriitoihin.<sup>32</sup> Taiteilijakirjoissa epäorgaanisen teosperiaatteen tarkoituksena ei välttämättä ole vieraannuttaa katsojaa teoksen ääreltä pohtimaan yhteiskunnallisia epäkohtia. Huomion

---

<sup>32</sup> Seppä 2012, 83–90.

herättäminen itse teokseen tai sen kommunikaation tapaan voi myös olla visuaalisen häirinnän tavoitteena.

Kiinnostukseni kirjamuotoa kohtaan heräsi 1990-luvun lopulla taidekirjansitoja Juhani Roinisen ohjaamalla kesäkursseilla. Perinteisin käsisidontamenetelmin tekemiäni päivä- ja muistikirjojen täyttämättömät, tyhjät sivut suuntasivat ajatukset kirjan olemuksen pohtimiseen. Kirjoitettu kirja on mielenkiintoisella tavalla sekä abstrakti että konkreettinen. Siinä aineeton sisältö esineessä saa tekstin välityksellä muotonsa ihmisten mielissä. Mietin tuolloin, entä jos tuon abstraktion synnyinsijana toimiva kirja olisi vielä abstraktimpi, toisin sanoen jos tekstikin puuttuu, mitä kirjan muoto, sen ulkoinen olemus ilman kertovaa ainesta välittää katsojalle. Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelmaan tutustuminen nosti ajatuksen jälleen esiin, ja tutkimukseni ohjautui käsitteistön avaamisen lisäksi kohti toista kysymystä: miten taiteilijakirjoja voidaan tulkita, jos kirjassa ei ole lainkaan tekstiä. Tai tekstistä pilkottaakin vain kirjainten osia? Mitä teoksen sisällöstä on jäljellä? Nimi? Materiaali, tekniikka, muoto, koko, väri, mittasuhteet, sommittelu – löytyykö näistä teoksen formalistisista tekijöistä aineksia intertekstuaaliseen tulkintaan?

Intertekstuaalisuus semioottisena menetelmänä korostaa tulkitsijan yksilöllistä näkökulmaa ja kykyä tehdä havaintoja. Tähän sisältyy semiotiikan heikkoutena pidetty yleistysten puute. Toisaalta menetelmän etuna on sen tarjoamat välineet kuva-analyysiin.<sup>33</sup> Käsittelen seuraavassa pääluvussa näitä välineitä tarkemmin.

---

<sup>33</sup> Seppä 2012, 179–180.

## 2 Teoreettinen viitekehys

### 2.1 Taiteilijakirja visuaalisen lukutaidon kohteena

Kirjallisuuden ja kuvataiteen välimaastossa liikkuvan taiteilijakirjan tarkastelun teoriataustaksi valikoituu kohteen luonteesta johtuen visuaalisen kulttuurin tutkimus ja intertekstuaalisuus.

Kulttuurin tutkimuksessa käytetään käsitettä visuaalinen järjestys, jolla tarkoitetaan visuaalisen todellisuuden säännönmukaisuuksia ja niihin kytkeytyviä merkityksiä<sup>34</sup>. Visuaalisia järjestyksiä ilmenee fyysisessä ympäristössämme ja kuvallisen esittämisen muodoissa ja sisällöissä sekä katsomisen tavoissa, sillä ne kaikki ovat inhimillisen toiminnan tulosta. Visuaaliset järjestykset sisältävät vakiintuneita, meille jokaiselle yhteisiä kulttuurisia merkityksiä, kuten esimerkiksi televisio-ohjelmien, valokuvien, elokuvien ja mainosten muodossa. Lisäksi väline itsessään sisältää visuaalisia järjestyksiä, joita tulkitsemme havaintojemme varassa.<sup>35</sup> Tähän perustuen taiteilijakirja kirjan muotoisena tai kirjankaltaisena asettuu tulkittavaksi kirjan ja lukemisen kautta.

Taiteilijakirja kantaa mukanaan yksinomaan jo esineenä kirjoittamisen historian, lukutaidon ja kirjan historian perinnettä, vaikka teos ei rakentuisikaan tekstin luettavuudelle. Esimerkiksi Juha Joron teoskokonaisuus *Aikakirjat* vuodelta 1995 avautuvan kirjan muotoisine taiteilijakirjoineen ei sisällä lainkaan tekstiä tai kuvia. Kirjojen pinnat muodostuvat eri värivivahtein työstetyistä, rapautuneita maali- tai kivikerrostumia muistuttavista struktuureista. Kappaleet näyttävät kiinteiltä, plastisilta kirjamuodoilta. Koska länsimainen kulttuurimme on niin lukemisen ja kirjan lävistämää, katsoja ohjautuu automaattisesti etsimään avautuneesta kirjamuodosta tekstiä. Kun sitä ei löydy, on sisältöä ja merkitystä haettava toisenlaisesta luennasta. Länsimaisen kirjan perinne ohjaa taiteilijakirjan luentaa, mutta tekstin lukutaito ei yksinomaan riitä vaan teoksia on lähestyttävä myös visuaalisen lukutaidon kohteena.

---

<sup>34</sup> Seppänen 2008, 14.

<sup>35</sup> Seppänen 2008, 34–36.



Kuva 2. Juha Joro, *Aikakirjat*, 1995.

Janne Seppäsen mukaan visuaalisella lukutaidolla tarkoitetaan sekä visuaalisten järjestysten tajua ja perusteltujen tulkintojen tekemistä niistä että kykyä kommunikoida niistä ja tarvittaessa visuaalisten esitysten tuottamista. Visuaalisen lukutaidon käsite pitää sisällään visuaalisten merkkien, tekstien ja kuvien lukemisen lisäksi ihmisten välisen vuorovaikutuksen ja nonverbaalin viestinnän.<sup>36</sup> Visuaalisella lukutaidolla viitataan käytännössä usein kuviin, vaikka sitä voidaan pitää kuvallista aluetta laajempänä käsitteenä, johon kuuluu muukin visuaalinen ympäristö, kuten esimerkiksi arkkitehtuuri ja muoti<sup>37</sup>.

Kuvallisuus on visuaalista, mutta kaikki visuaalinen ei ole kuvallista mikäli kuvallisuus käsitetään kuvalliseksi kaksiulotteiseksi esitykseksi eli esimerkiksi valokuviksi, piirroksiksi tai tietokonekuviksi<sup>38</sup>. Taiteilijakirjoista valtaosa on kolmiulotteisia mutta ne sisältävät usein eri tekniikoin toteutettuja kaksiulotteisia esityksiä. En kuitenkaan erittele yksittäisten kuvien sisältöä ja merkitystä taiteilijakirjojen historiaa valottavassa osuudessa vaan tarkastelen taiteilijakirjoissa ilmeneviä kuvia tutkimusongelmani näkökulmasta.

## 2.2 Intertekstuaalisuus luennan suuntaajana

Taiteilijakirjojen, kirjaobjektien ja veistoksellisten kirjaesineiden viittaus kirjoihin johtaa etsimään käsitteiden tulkintoja 1960-luvulla kirjallisuustieteiden piirissä syntyneistä intertekstuaalisuuden eli tekstien välisiä suhteita tutkivista teorioista.

<sup>36</sup> Seppänen 2008, 14–37.

<sup>37</sup> Kupiainen 2007, 39.

<sup>38</sup> Seppänen 2008, 37.

Ilmiönä intertekstuaalisuus on ollut selviö länsimaisessa kirjallisuudessa jo antiikista 1700-luvun puoliväliin. Tuolloin kirjallisuus käsitettiin niin, että samat aiheet, teemat, myyttiset ainekset ja ilmaisumuodot olivat yhteisesti kaikkien käytettävissä. Oli itsestään selvää, ettei kirjallinen teos ollut kenenkään yksityisomaisuutta vaan se kuului yhteiseen, jaettavissa olevaan sisällöllisten ja tyyllisten ainesten traditioon. Tyypillisinä aiheina toistuivat antiikin myytit tai Raamatun ja historian aiheet. Teoksen laatua arvioitiin sen vaikuttavuuden mukaan.<sup>39</sup> Länsimaisen kirjallisuuden historian suurin murros tapahtuu 1700-luvun jälkipuoliskolla, jolloin romantikkojen ajattelun myötä syntyi käsitys modernista taiteilijasta. Sen mukaan taide ei synny traditiosta vaan elämästä, yksityisen ihmisen omista, ainutlaatuisista kokemuksista. Taiteelta vaadittiin originaalisuutta traditiolähtöisyyden sijaan: taiteilijan tuli luoda omista, persoonallisista lähtökohdistaan eikä lainata toisten teoksista. Näin ilmaisuestetiikka syrjäytti vaikutusestetiikan.<sup>40</sup>

1800-luvun kirjallisuuden pääsuuntaukseksi muodostunut realismi ei hylännyt romantiikan ajatusta taiteilijanerosta, vaikka taiteilijan tehtäväksi tuli oman ajan yhteiskunnan ja ihmisten todellisuuden kuvaaminen. Empirismin havaittavan todellisuuden tiedostaminen ei perustunut traditioon vaan taiteilijan kyvyille luoda originaalisuuden ja elämyksellisyyden illuusio suoraan elämästä, mistä kehkeytyikin hyvän taiteen mitta. Syntyi biografis-historiallinen ajattelutapa, joka pyrki ymmärtämään jokaista taiteilijaneroa erikseen hänen omasta taustastaan käsin. Tästä kehittyi positivistinen suuntaus, joka pyrki tarkastelemaan taiteilijan tuotantoa sen syntytaustan historiallisesta ajankohdasta, taiteilijan perimästä ja hänen lukemastaan ja oppimastaan sekä persoonallisten kokemusten lähtökohdista. Vaikutteiden etsiminen ja osoittaminen aiheutti ristiriitaa taiteen ja taiteilijan originaalisuuden vaatimukselle. Taiteilijaneroinen status mureni sitä enemmän, mitä suurempia riippuvuuksia ja lainauksia teoksista löytyi.<sup>41</sup>

Seuraavalla vuosisadalla modernismi kyseenalaisti realismin oletettaman objektiivisesti kuvattavan, yhteisen todellisuuden olemassaolon. Sen tilalle tuli subjektiivisesti koettu todellisuuskuvauksena. Lisäksi tarkastelun kohteeksi nousivat kirjallisen tradition kielelliset keinot, joilla teoksia rakennettiin. Kuitenkin vasta 1950–60-luvulta lähtien postmodernismi ja strukturalismi kyseenalaistivat kirjailijan autenttisuuden ja autonomisuuden kokevana

<sup>39</sup> Saariluoma 1998, 7. Niin sanotussa vaikutusestetiikassa arviointikriteerinä toimi Horatiuksen muotoilema ”miellyttää ja opettaa” -periaate. Onnistuneen teoksen esikuvat löytyivät myös traditiosta.

<sup>40</sup> Saariluoma 1998, 7–8.

<sup>41</sup> Saariluoma 1998, 8–9.

subjektina ja tekstin lähteenä. Kirjallisen tekstin ei katsottu enää olevan tekijän itseilmaisua vaan tekstien rakennelmaa toisista teksteistä.<sup>42</sup>

Terminä intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys on peräisin Julia Kristevan Mihail Bahtinia käsittelevästä esseestä vuodelta 1969. Kristeva korostaa Bahtinin ajatusta tekstistä monien kirjoitusten vuoropuheluna, johon osallistuvat kirjoittaja, vastaanottaja ja kulttuurikonteksti. Näin teksti on alati muuttuva ja toisista teksteistä syntyvä, monitasoinen prosessi.<sup>43</sup> 1960- ja 1970-luvun vaihteessa Roland Barthes teki eron tekstin ja teoksen käsitteen välillä. Hän suositteli tekstiä staattisen, valmiiseen objektiin viittaavan teoksen käsitteen sijasta, koska tekstuaalinen merkityksenantoprosessi on ääretön ilman loppuun asti lukittuja merkityksiä.<sup>44</sup> Tekstin käsitteellä ei viitata pelkästään kirjoitettuun sanaan vaan teksti voi olla esimerkiksi maalaus, elokuva, sävellys<sup>45</sup> – siis myös taiteilijakirja / kirjaobjekti. Käytän tutkielmassani vakiintunutta teos käsitettä tekstin merkityksessä. Tekstillä viitataan kirjoitettuun tekstiin.

Tekstien välisten sidosten analyysi lähtee ajatuksesta, että kuvallinen merkitys syntyy aina suhteessa muihin kuviin tai muihin tekstuaalisiin järjestelmiin<sup>46</sup>. Tarkastelun kohteena ei ole tekstin tekijän intentio, vaan lähtökohtana ovat lukijan havaitsemat tekstissä olevat toiset tekstit. Mielenkiinto suuntautuu siihen, kuinka tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä.<sup>47</sup> Intertekstuaalinen tutkimus ei ole siinä mielessä vertailevaa, että pyrittäisiin etsimään lähteiden avulla kausaalisia suhteita tai löytämään teoksen esikuvia. Ennen kaikkea lukija-teos-suhde korvaa analyysissä tekijä-teos-suhteen ja huomio kiinnittyy itse diskurssin historiaan.<sup>48</sup>

Teoksen ajatellaan olevan jatkuvasti liikkeessä olevien tekstien avoin verkosto, joka ei ole koskaan valmis ja läpeensä tulkittavissa. Kristevan mukaan teksti on jäsentynyt tietoiseen ja tiedostamattomaan tasoon kuten mieli.<sup>49</sup> Tekijä ei ole koskaan tietoinen tekstinsä kaikista interteksteistä mutta ei myöskään niiden jokaisen tunnistaminen ole

<sup>42</sup> Saariluoma 1998, 9.

<sup>43</sup> Makkonen 1991, 18. (Kristeva 1969/1980, 64–66)

<sup>44</sup> Palin 1998, 128. (Barthes 1971/1993, 160–161)

<sup>45</sup> Palin 1998, 128. (Barthes 1973/1993, 184–185)

<sup>46</sup> Elovirta 1998, 248. (Steiner 1985, 58–67)

<sup>47</sup> Makkonen 1991, 16.

<sup>48</sup> Elovirta 1998, 248.

<sup>49</sup> Elovirta 1998, 248–249. (Kristeva 1984, 59–60)

vastaanottajalle mahdollista<sup>50</sup>. Arja Elovirta ehdottaa Kristevan ajatukselle kuvan / tekstin piilotajunnasta tarkennusta kysymällä: ”onko kyseessä sittenkin tulkitsijan piilotajunta, jonka aktivoivana moottorina kuva toimii”. Näkemys johtaa siihen, että tulkitsija ei olisikaan vain merkitysten paljastaja vaan myös tuottaja.<sup>51</sup> Tutta Palin huomauttaa, että on mahdotonta ennustaa kuvan herättämiä assosiaatiota ja pelkästään intertekstien luettelointi ei riitä tutkimuksen tulokseksi. On pystyttävä osoittamaan intertekstien tuottamat merkitykset tarkasteltavana olevassa tekstissä ja perusteltava niiden valikoituminen huomion kohteeksi kaikkien mahdollisten joukosta.<sup>52</sup> Näin ollen väistämättä herää epäily omasta assosiaatioiden tuottamisesta taiteilijakirjojen tulkitsijana ja assosiaatioideni yleistettävyydestä – riittääkö tähänastinen taidehistorian koulutukseni ja kokemukseni kuvataideopettajana ja kuvataiteilijana laaja-alaisuutta vaativaan analyysiin, entä ovatko tulkintani ja ilmaisuni ymmärrettäviä<sup>53</sup>?

Michael Riffaterren intertekstuaalisuuden jako aleatoriseen ja obligatoriseen selkiyttää tulkintakäytäntöä. Aleatorinen eli satunnainen intertekstuaalisuus tarkoittaa tekstin ja minkä tahansa tekstin yhteyttä, jonka lukijan omat, yksilölliset lähtökohdat muodostavat. Yhteys voi syntyä yhtä lailla kirjalliseen kuin ei-kirjalliseen, fragmenttiin tai koko teokseen. Obligatorisen analyysissä lähtökohtana oleva teksti (fokusteksti) ohjaa luentaa ja subtekstien valintaa. Subtekstin löytämisen tarve herää silloin, kun lukijan huomio kiinnittyy outoihin ilmaisuihin, normeista poikkeaviin sanontoihin niin sanottuihin intratekstuaalisiin anomaliaihin. Subtekstin etsintä on nimenomaan tekstistä ohjautuvaa, ei lukijasta.<sup>54</sup> Marja Sakari ehdottaa suomalaista käsitetäidettä koskevassa väitöskirjassaan teoksen näkyvien osien pitämistä obligatorisen luennan suuntaajina. Hän muistuttaa kuitenkin aleatoristen tekstien tärkeydestä käsitteellisten teosten muovautumisessa, koska ne edellyttävät katsojan osallisuutta merkityksenantotapahtumassa.<sup>55</sup> Tutkimuksessani taiteilijakirjojen / kirjaobjektien näkyviä osia voidaan pitää obligatorisen luennan lähtökohtana. Näitä ovat muun muassa kirjateoksen muoto ja koko, sidontatapa tai nidontatyyppi mukaan lukien materiaali, tekniikka, väri, kirjoitettu teksti ja kuvat; samoin niiden lay-out.

---

<sup>50</sup> Palin 1998, 144.

<sup>51</sup> Elovirta 1998, 249.

<sup>52</sup> Palin 1998, 144–145.

<sup>53</sup> Limingan taidekoulu 1978; Taideteollinen korkeakoulu, TaM 1991.

<sup>54</sup> Sakari 2000, 84–85; Makkonen 1991, 22–24.

<sup>55</sup> Sakari 2000, 85.

### 2.3 Genetten transtekstuaalisuus

Gérard Genette on kehittänyt intertekstuaalisuutta kirjallisuudentutkimuksen työvälineenä jaotellen tekstien välisten suhteiden tarkasteluun ja erotteluun viisi erilaista tyyppiä: intertekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus, paratekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus. Nämä Genetten yhteisnimityksellä transtekstuaalisuus kutsumat tyypit eivät ole toisensa poissulkevia luokituksia vaan erilaisia näkökulmia.<sup>56</sup> Tutkimusaiheeni joukkoon kuuluu sisällöltään, tekniikaltaan ja materiaaliltaan sekä muodoltaan erilaisia taiteilijakirjoja. Niiden luonnehdinnat ja luokittelut vaihtelevat. Tutkimuksessani ei ole tarkoitus upota luokitteluyritysten loputtomaan hetteikköön vaan lähinnä yrittää avata monitahoista taiteilijakirjan käsitettä. Siihen transtekstuaalisuuden näkökulmat antavat osittaisista päällekkäisyyksistään huolimatta mahdollisuuden.

Genette tarkoittaa intertekstuaalisuudella kahden tai useamman tekstin samanaikaista, näytettävissä olevaa läsnäoloa toisessa tekstissä.<sup>57</sup> Selvimpiä intertekstuaalisia tapauksia ovat sitaatti, plagiaatti ja alluusio<sup>58</sup>. Taiteilijakirjaan terminä sisältyy jo suora plagiaatti. Taidemuotona sen voi katsoa myös lainanneen kirjan muodon ja liikkuvan veistotaiteen alueella; jotkut teokset joko enemmän tai vähemmän kirjaan viitaten.

Tekstin kommentoivasta suhteesta toiseen tekstiin Genette käyttää nimitystä metatekstuaalisuus<sup>59</sup>. Taiteilijakirjojen voi ajatella yleisesti ”puhuvan” sekä kirjasta että kuvataiteesta. Tuo suhde voi olla hyvinkin kriittinen ja näkyvä tai vetäytyvä, melko huomaamaton. Arkkitekstuaalisuus puolestaan ilmenee yleisinä, useille teksteille yhteisinä tyyppiominaisuuksina<sup>60</sup>. Sitä voidaan pitää kantatekstinä, joka vaikuttaa lukijan odotuksiin<sup>61</sup>. Kirjaa voidaan mitä ilmeisimmin pitää taiteilijakirjojen arkkityypinä.

Hypertekstuaalisuudessa eli palinpsesteissa tarkasteltava teksti, hyperteksti, nähdään muunnoksena jostakin edeltävästä tekstistä, hypotekstistä. Ero metatekstuaalisuuteen on siinä, ettei hyperteksti kommentoi aikaisempaa tekstiä vaan rakentuu muunnellen sen pohjalle. Hypertekstin eroavaisuus intertekstuaaliseen muunnokseen näkyy puolestaan

<sup>56</sup> Lyytikäinen 1991, 146–147.

<sup>57</sup> Lyytikäinen 1991, 145–147.

<sup>58</sup> Makkonen 1991, 22.

<sup>59</sup> Lyytikäinen 1991, 146.

<sup>60</sup> Lyytikäinen 1991, 146.

<sup>61</sup> Niemi 1988, 51.



siinä, että hyperteksti on kokonaisuuden eikä yksittäisten tekstikatkelmien muunnos.<sup>62</sup> Tästä herää ajatus taiteilijakirjasta kirjan hypertekstinä. Voisiko varhaisia taiteilijakirjoja, *livre de artisté*, pitää kirjan muunnoksina? Kirjaobjektia taiteilijakirjan hypertekstinä? Genette ei tarkastele tosin palimpsesteja prosessina eikä ilmiönä, hän ei pyri tulkintaan vaan luokittelun helppouteen<sup>63</sup>. Tästä syystä transtekstuaalisuus tarjoaakin yhden käyttökelpoisen välineen, jolla voi saada hahmoteltua taiteilijakirjoihin liittyvien käsitteitä tutkimuksessani.

Paratekstuaalisuudella Genette tarkoittaa tekstin ymmärtämistä säätelevien aputekstien eli paratekstien suhdetta varsinaiseen tekstiin. Niitä ovat esimerkiksi tekijän nimi, otsikot, omistukset, mottolauseet, esipuheet, johdannot, arvostelut, tutkimukset, käsikirjoitukset ja luonnokset sekä tekijän kirjeet ja teosta luonnehtiva biografinen materiaali.<sup>64</sup> Jopa sidos ja suojarahki kuuluvat kirjallisuuden parateksteihin<sup>65</sup>. Kirjallisuudentutkimuksessa lähtökohtana on itse teksti ja paratekstit ovat relevantteja vain teosta ja sen merkityksiä valaisevina<sup>66</sup>. Varsin usein taiteilijakirjoissa tuo suhde on painottunut toisin - kirjan sidontatapa ja kannen väri liittyvät kiinteästi taiteilijakirjan sisällön merkitykseen, veistoksellisten teosten kohdalla ne saattavat muodostaa itse tekstin kirjoitetun tekstin puuttuessa. Tarkastelen tutkimuksessani kirjoitetun tekstin ja paratekstien osuutta; oletan, että niiden suhde eroaa taiteilijakirjoissa ja kirjaobjekteissa.

## 2.4 Paratekstuaalisuuden näkökulma taiteilijakirjoihin

Gérard Genette käsittelee pelkästään paratekstuaalisuutta ranskankielisessä teoksessaan *Seuils* (1987), joka ilmestyi englanniksi kymmenen vuotta myöhemmin nimellä *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Hän esittelee kirjassa eri parateksti- eli kynnystekstilajit, joista käytetään myös aikaisemmin mainittua aputeksti nimitystä. Genette ryhmittelee paratekstit periteksteihin ja epiteksteihin sen mukaan, millainen suhde niillä on julkaistuun teokseen. Peritekstit ovat teoksen varsinaiseen tekstiin kiinnittyneitä, samanaikaisesti kirjassa ilmestyneitä tekstejä, kuten kirjan nimi, esipuhe, lukujen otsikot tai jälkisanat. Epitekstit

<sup>62</sup> Lyytikäinen 1991, 155.

<sup>63</sup> Niemi 1988, 55.

<sup>64</sup> Lyytikäinen 1991, 147–148.

<sup>65</sup> Niemi 1988, 50–51. Kansipaperin väri voi määritellä ja luokitella kirjan; esimerkiksi 1900-luvun alussa ranskalaisiin kirjoihin kuuluivat keltaiset kannet. (Genette 1997, 24–25.)

<sup>66</sup> Lyytikäinen 1991, 148.

puolestaan ilmestyvät muualla, teoksen ulkopuolella. Niitä ovat esimerkiksi kirja-arvostelut, tekijän omat kommentit tai luonnokset.<sup>67</sup>

Genette jaottelee paratekstejä myös niiden tekijän mukaan. Kattegoria ”julkaisijan periteksti” koostuu yleensä julkaisijan määrittelemiin kirjan muotoon ja materiaaleihin liittyvistä tekijöistä, kuten kirjan sidontatavasta, paperin ja kirjasinlajin valinnasta sekä kansi- ja nimilehden tiedoista.<sup>68</sup> Nämä julkaisijan tekemät ratkaisut kirjoissa voivat olla taiteilijakirjoissa taiteilijan ja julkaisijan yhteistyön tulos, tai kyseessä voi olla useamman eri alan ammattilaisen yhteinen päätös teoksen ulkoasusta. Uniikkiteoksesta vastaa yleensä taiteilija täysin itse. Genetten ”julkaisijan periteksti” on yksi esimerkki siitä, että kirjallisuuden analyysivälineeksi rakennettua paratekstuaalisuuden teorian luokitusta ei voi käyttää kategorian nimityksen mukaan suoraan taiteilijakirjoihin. Ennen mainittua luokkaa voi toki soveltaa ja tarkastella, olipa kyseessä julkaisijan tai taiteilijan valitsemat yksityiskohdat. Jae Rossman korostaa nimenomaan tämän kategorian huomioimista taiteilijakirjojen tulkinnoissa<sup>69</sup>, mikä on perusteltua, sillä materiaalivalinnat ja lay-out ovat taiteilijoiden käyttämiä teoksen sanoman esille nostamisen keinoja.

Ryhmä ”tekijän nimi” pitää sisällään Genetten havaintoja kirjan tekijän anonyymiudesta, salanimestä ja nimen paikasta kirjassa<sup>70</sup>. Jae Rossman esittää, että taiteilijakirjojen tarkastelussa tähän luokkaan pitäisi sisältyä myös mahdollisen kirjapainon nimi. Taiteilijakirjojen historiassa painon valinta on perinteisesti ollut tärkeä, se on kertonut muun muassa laadusta.<sup>71</sup>

Genette on käsitellyt teoksessaan suhteellisesti eniten erilaisia otsikoita, jotka hän on jakanut lisäksi alaluokkiin (ja yhä edelleen alaluokkiin) sen mukaan, millainen suhde niillä on varsinaiseen tekstiin<sup>72</sup>. Alakategoriat (remaattiset, temaattiset, lakonisat, klassiset, ylä- ja alaotsikot, väliotsikot ja niin edelleen) eivät mielestäni ole samalla tavalla oleellisia taiteilijakirjoissa kuin Genetten esimerkkeinä olevissa romaaneissa, joiden kertomuksen sisällön erittely pohjautuu pitkälti varsinaiseen tekstiin ja sen otsikoihin. Taiteilijakirjoissa

<sup>67</sup> Genette 1997, 5.

<sup>68</sup> Genette 1997, 16–35.

<sup>69</sup> Rossman 2008, 33. *Reading Outside the Lines: Paratextual Analysis and Artists Books*. JAB: The Journal of Artists Books. Jae Rossman on Yalen yliopiston taidekirjaston erityiskokoelmien apulaisjohtaja.

<sup>70</sup> Genette 1997, 37–54.

<sup>71</sup> Rossman 2008, 34.

<sup>72</sup> Genette 1997, 55–103.

viesti välittyy itse kirjan, kuvan ja tekstin sekä materiaalitunnun yhteisvaikutuksena esineellisyyttä painottaen – taiteilijakirja sisältää harvemmin pelkästään tekstiä saati tekstiä otsikoineen. Rossman toteaa Genetten pääluokkien sopivan mihin tahansa tekstuaaliseen teokseen ja siten myös taiteilijakirjoihin, vaikka niitä ei voi soveltaa aina niin yksityiskohtaisesti<sup>73</sup>. Pirjo Lyytikäinen huomauttaa Genetten huomion kiinnittämisen otsikoinnin traditioihin ja otsikoiden ja tekstin vaihteleviin suhteisiin olevan luokittelua tärkeämpää<sup>74</sup>. Rossman ei käsittele otsikoiden eri alaryhmiä mutta tuo esille otsikoiden tärkeyden. Otsikoita voidaan käyttää monella tavalla valaisemaan, hämäämään, houkuttelemaan tai loukkaamaan lukijaa; ne voivat tuoda teokseen toisen tason.<sup>75</sup>

Johdanto / tiivistelmä ja omistuskirjoitukset eivät ole erityisen yleisiä taiteilijakirjoissa. ”Tiivistelmä” on nykyisin näennäisen epäolennainen, sen merkitys taiteilijakirjoissa on kuitenkin myynnin edistäminen. ”Omistuskirjoitukset” ovat myös yleisempiä tavallisissa kirjoissa kuin taiteilijakirjoissa, joissa yleisemmin kiitokset esimerkiksi avustajille ovat löydettävissä jälkisanoina. Avustaminen voi tarkoittaa neuvoja tai tukea tai käytännön toimintaa painamisessa tai kirjansidonnassa. Genetten jaottelun ”mottolauseet” saa taiteilijakirjoissa pohtimaan suhdetta tekstin ja paratekstin välillä kun mottolause lainauksena on varsinainen teksti. Harvinaisia luokkia taiteilijakirjoissa ovat ”esipuhe” ja ”huomautukset”.<sup>76</sup>

Paratekstuaalisuuden teorian käyttöä taiteilijakirjojen tulkinnassa voidaan perustella sillä, että taiteilijakirjojen fyysinen muoto on aina ollut avainasemassa niiden tulkinnassa. Jae Rossman pitää luettavuutta taiteilijakirjojen ja kaupallisten kirjojen samana peruslähtökohtana. Hän osoittaa viiden esimerkin avulla taiteilijakirjojen riippuvuuden lukijoidensa tottumuksesta perinteisiin kirjoihin ja tämän totumuksen manipuloinnin yhtenä taiteilijakirjojen kommunikointikeinona. Perinteisten kaupallisten kirjojen julkaisunormeja muuntelemalla taiteilijakirjojen tekijät hidastavat lukijoiden lukutottumusta ja saavat siten lukuprosessin kautta huomiota teoksensa paratekstuaalisille elementeille ja niiden viesteille.<sup>77</sup> Rossman ei ota lainkaan kantaa kirjaobjekteihin eikä veistoksellisiin tekstittämiin taiteilijakirjoihin.

<sup>73</sup> Rossman 2008, 31; 33.

<sup>74</sup> Lyytikäinen 1991, 149.

<sup>75</sup> Rossman 2008, 34.

<sup>76</sup> Rossman 2008, 34. Genette 1997, 104–114.

<sup>77</sup> Rossman 2008, 33–41.

Rossmannin esittelemät taiteilijakirjat ovat koodeksin muotoisia, tekstiä ja kuvia tai pelkästään kirjoitettua tekstiä sisältäviä kirjoja. Poikkeuksena on Robbin Ami Silverbergin teos, *Vorkuta Poems*, joka on ratkaisultaan osittain veistos. Siinä neliönmuotoinen kirja on sijoitettu paperimassasta tehdyn naishahmon päässä olevaan lokeroon. Silverbergin kirjan sisältö liittyy keskeisesti veistosmaiseen päähän, muistiin merkitsemiseen ja muistamiseen, itse kirja on toteutettu luettavana ja selailtavana koodeksina. Rossmann ei lähesty kuvataiteen näkökulmasta taiteilijakirjoja. Hän huomauttaa kuitenkin kuvan merkityksestä taiteilijakirjoissa, vaikka toteaa, ettei Genette käsittele laajasti kuvaa paratekstuaalisena tekijänä<sup>78</sup>. Genetten mukaan teoriaa voidaan epäilemättä soveltaa myös muihin taiteen lajeihin; tarkastella esimerkiksi musiikin tai kuvanveiston teosnimiä parateksteinä<sup>79</sup>. Marja Sakari toteaa myös eri merkkijärjestelmistä koostuvien tekstien olevan intertekstuaalisessa analyysissä kiinnostuksen kohteena uusien merkitysten muodostajina<sup>80</sup>.

Rikhardinkadun taiteilijakirjakokoelmassa on myös teoksia, joissa ei ole kirjoitettua tekstiä saati kuvia ja jotka näyttävät asettuvan lähemmäksi kuvataidetta kuin kirjaa mutta jotka on luokiteltu taiteilijakirjoiksi eikä esimerkiksi veistoksiksi<sup>81</sup>. On mielenkiintoista ja haasteellista yrittää soveltaa paratekstuaalisuuden ja laajemman transtekstuaalisuuden teoriaa erityisesti näihin tapauksiin. Tarkastelen kuitenkin ensin kolmessa seuraavassa luvussa taiteilijakirjan historiaa ja avaan aihepiirin perustermistöä: *livre d'artiste*, *artists book*, *kirjankaltainen ja kirjaobjekti*.

---

<sup>78</sup> Rossmann 2008, 35–36.

<sup>79</sup> Genette 1997, 406–407. Genette perustelee teoriassaan kuvituksen käsittelemisen vähäisyyttä oman teknisen ja ikonologisen taidon puutteellisuudella.

<sup>80</sup> Sakari 2000, 84.

<sup>81</sup> Martin, Lipasti 2001, 7. Rikhardinkadun taiteilijakirjakokoelman teokset on nimetty kaikki taiteilijakirjoiksi. Kokoelman luetteloinnin aineistotyyppinä ovat kirja, kooste ja esine.

### 3 Livre d'artiste – taiteilijakirjan ranskalainen edustaja vai edeltäjä?

#### 3.1 Yhteistyötä ja visuaalisten kokeilujen mahdollisuuksia

Taiteilijakirja on kehittynyt taidemuodoksi useista historiallisten ja perinteisten kirjan tekemisen muodoista. Tähän prosessiin ovat osallistuneet monen alan edustajat: kirjurit, kirjankuvittajat, kirjansitojat, kirjanpainajat, latojat, taiteilijat, kirjailijat ja kustantajat – kukin aikansa tekniikan mahdollisuuksien ja vaatimusten mukaan. Taiteilijakirjojen taustaa voidaan jäljittää hyvinkin pitkälle kuvan ja sanan yhteiseen historiaan. Useissa lähteissä viitataan William Blaken ja William Morrisin kuvitukseen<sup>82</sup>, keskiaikaisiin käsikirjoituksiin tai vielä kauemmaksi – varhaisiin Islamin taiteen kirjoihin, japanilaisiin ja kiinalaisiin kirjakääröihin tai egyptiläisiin hieroglyyfeihin<sup>83</sup>.

Varsinaisesti taiteilijakirjoista (*livre d'artiste*<sup>84</sup>) alettiin puhua Ranskassa 1890-luvun puolivälin jälkeen, kun pariisilainen taidekauppias Ambroise Vollard julkaisi ensimmäiset kirjojen erikoispainokset, *livre de luxe (deluxe editions)*. Niissä oli jo kaikki *livres d'artisteille* tyypilliset huolitellun kokonaisuuden piirteet, kuten suuri koko, käsin työstetyt värikuvat, kalliit materiaalit, laadukas painojälki ja sidonta sekä sellainen teksti ja kuvitus, joka tyydytti sofistikoituneen yleisön odotukset. Teollistuminen ja ylemmän keskiluokan vaurastuminen mahdollistivat tämän kaltaisille ylellisyustuotteille markkinat, jotka löysivät paikkansa maalaus-, piirustus- ja kuvanveistotaiteen keräilyn rinnalta.<sup>85</sup>

Donna Stein katsoo *livres d'artiste* -kirjojen syntyneen protestina 1800-luvun tavanomaiselle kirjatutannolle, koska kirjankuvituksen teollistuessa kirjojen painotekninen laatu oli laskenut fotomekaanisten menetelmien käyttöönoton johdosta. Termi *livre d'artiste* liittyy tyypillisesti ranskalaiseen rajoitetun painoksen kirjatutantoon, jossa teksti yhdistyy taiteilijan alkuperäisiin grafiikan vedoksiin. Taiteilija, kirjailija, julkaisija ja painaja suunnittelivat yhteistyössä tekstin suhdetta kuvaan, valitsivat typografian, paperin,

<sup>82</sup> Esimerkiksi Drucker 2004, 21–30; Bodman 2005, 5; Stein 2001, 19 ja Bury 1995, 1.

<sup>83</sup> Muun muassa Castleman 1994, 14–15; Bodman 2005, 5.

<sup>84</sup> Stein 2001, 17. Näitä kirjoja on kutsuttu myös termillä *livre de peintre* (ranskankiel. suom. maalarin kirja), koska tuolloin jokainen tunnettu maalari tai kuvanveistäjä oli tehnyt yhden tai useamman kirjan, jossa oli alkuperäinen kuvitus.

<sup>85</sup> Drucker 2004, 3–4. Vollardia seurasi reilu vuosikymmen myöhemmin Daniel-Henry Kahnweiler ja heidän vanavedessään myös muita kustantajia.

painatuksen ja sidonnan saadakseen aikaan korkealuokkaisen lopputuloksen.<sup>86</sup> Yleensä teosten julkaisija toimi yhdyshenkilönä kirjan eri tekijöiden välillä; taiteilija ja kirjoittaja eivät välttämättä tavanneet lainkaan toisiaan tai sitten he tapasivat varta vasten kirjaprojektin yhteydessä järjestetyssä tilaisuuksissa<sup>87</sup>.

Kirjat tarjosivat taiteilijoille tilaisuuden tehdä sellaisia töitä, joihin heillä ei tavallisesti ollut mahdollisuutta, esimerkiksi kokeilla taidegrafiikan keinoin muuhun tuotantoon vaikeasti soveltuvia aiheita<sup>88</sup>. 1890-luvun aikana grafiikan menetelmistä erityisesti värilitografia vaikutti taiteilijakirjojen olemukseen<sup>89</sup>. Toulouse-Lautrec kehitti muun muassa värin levittämiseen sumutustekniikan, jolla hän sai aikaan hienoja, muilla tavoin saavuttamattomia sävyjä litografian keinoin toteutettuihin vedoksiin<sup>90</sup>. Kirjojen avulla taiteilijat saivat myös uutta yleisöä. Varhaisten livres d'artistien joukkoon luetaan muun muassa Pierre Bonnard, Henri Matisse, Joan Miro, Max Ernst ja Pablo Picasso.<sup>91</sup>

Useille livres d'artisteille on tyypillistä klassisten tekstien käyttäminen ja niiden uusi moderni visuaalinen tulkinta. Suosittuja aiheita löytyi Ovidiuksen, Shakespearen, Danten ja Aesopoksen teksteistä.<sup>92</sup> Koska kuvat assosioituivat taiteilijan koko tuotantoon, niiden lähtökohdat saattoivat olla vähemmän sidoksissa tekstiin. Niiden ei myöskään oletettu kuvaavan tekstiä tarkasti, joten kuvasta tuli samanarvoinen suhteessa tekstin sisältöön, vaikka kuva vain sivusi aihetta.<sup>93</sup> Tämänkaltaisten livres d'artistien kuvan ja tekstin löyhä sidos vertautunee kirjapainotaidon kehityksessä alkuvaiheen kirjoihin. Irtokirjakkeilla painetuissa kirjoissa kuvat olivat aluksi pelkästään koristeita, niille annettiin vasta myöhemmin tekstin sisällön kannalta huomattavia funktioita<sup>94</sup>.

Myös sommittelullisten ratkaisujen voidaan katsoa tukevan kuvan ja tekstin tasa-arvoista asemaa. Monissa livres d'artisteissa kuva ja teksti on pidetty sivuilla toisistaan erillään, usein aukeaman vastakkaisilla puolilla. Johanna Drucker esittää kuvan ja tekstin erillään

<sup>86</sup> Stein 2001, 17–18.

<sup>87</sup> Drucker 2004, 4.

<sup>88</sup> Drucker 2004, 3.

<sup>89</sup> Stein 2001, 19.

<sup>90</sup> Castleman 1994, 19. Toulouse-Lautrecin töissä väri toimii itsenäisenä kuvan osana ääriiviivan jäädessä toisarvoiseksi. Lopullinen kuva on syntynyt värien päällekkäispainatusten yhteistuloksena. Karjalainen 1984, 14; 53.

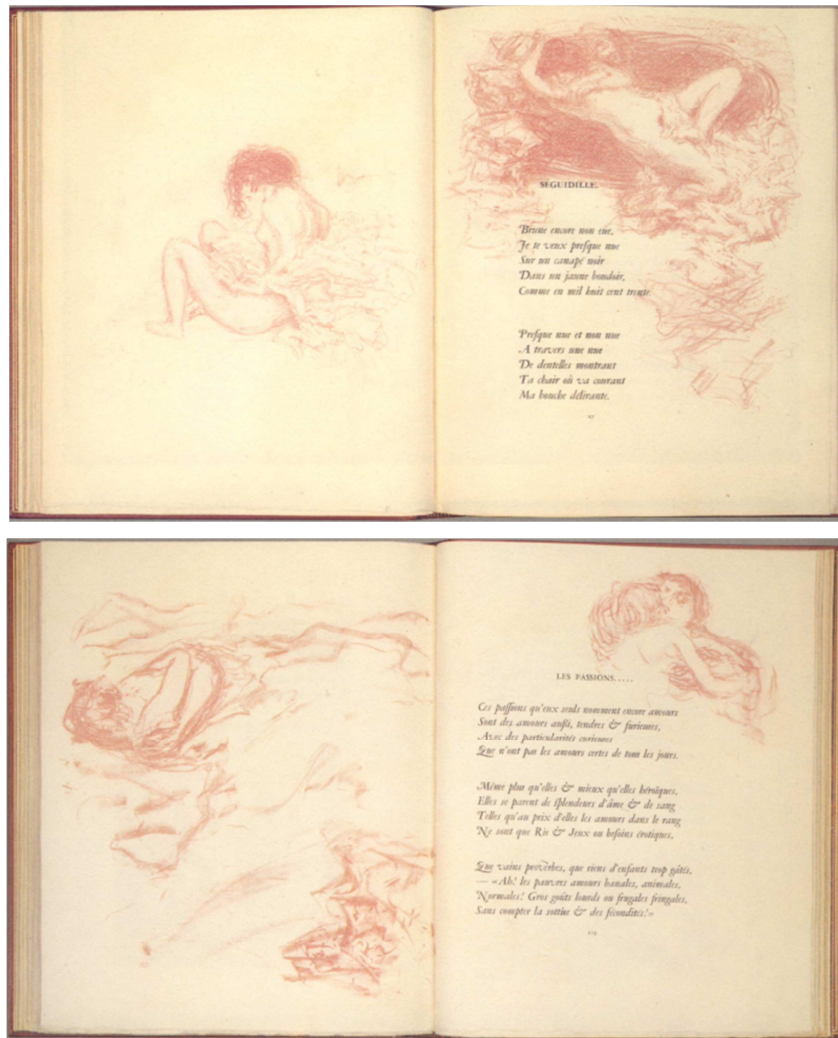
<sup>91</sup> Drucker 2004, 3. Pariisissa vuonna 1907 gallerian avannut Daniel-Henry Kahnweiler piti julkaisuja myynninedistäjinä esiteltäessä nuoria taiteilijoita uusille avantgard-taiteen keräilijöille. Stein 2001, 20.

<sup>92</sup> Drucker 2004, 4.

<sup>93</sup> Castleman 1994, 17.

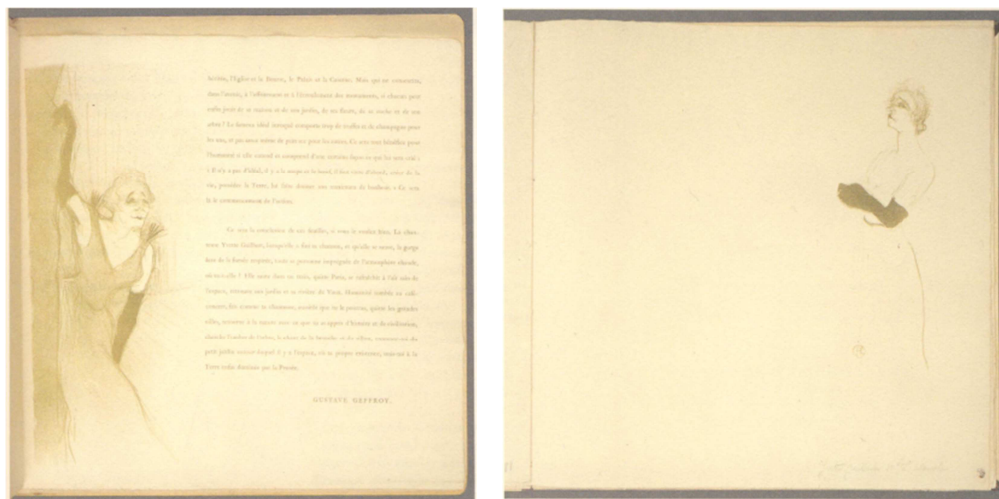
<sup>94</sup> Havu 1996, 133.

pitämisestä poikkeuksen, joka löytyy yllättäen varhaisimmista *livres d'artisteista*. Pierre Bonnardin kuvittamassa Paul Verlaine runokokoelmassa, *Parallèlement* (1900), litografialla toteutetut kuvat punoutuvat painetun tekstin joukkoon; visuaaliset ja verbaaliset elementit yhdistyvät samalla sivulla.<sup>95</sup> Lähdeaineisto sisältää kuvat kyseisen teoksen kahdesta aukeamasta. Kummankin aukeaman vasemmalla sivulla on pelkkä kuva ja oikeanpuoleisella sivulla kuva ja teksti, joka peittää osittain alleen vaaleahkon, alikylläisen punaisen piirrosjäljen. Vaikka teksti on kuvan päällä, kuva ei jää alisteiseksi kokonaisuutta katsottaessa. Bonnardin kuva-aines levittäytyy paikoin jopa marginaalialueelle.



Kuvat 3 ja 4. Pierre Bonnard, Paul Verlaine, *Parallèlement*, 1900.

<sup>95</sup> Drucker 2004, 4–5.



Kuvat 5 ja 6. Toulouse-Lautrec, Gustave Geffroy, *Yvette Guilbert*, 1894.

Tätä Vollardin varhaisinta julkaisua, *Parallèlement*, on pidetty pitkään ensimmäisenä *livre d'artistena* etenkin heidän toimesta, jotka eivät katso sitä aikaisemman, Toulouse-Lautrecin kuvittaman teoksen täyttävän valmiin *livre d'artisten* ehtoja. Andre Martyn julkaisema, Gustave Geffroyn tekstin ja Toulouse-Lautrecin litografioiden muodostama kokonaisuus, *Yvette Guilbert* (1894), jäi nimittäin yksittäiseksi osaksi sarjasta, jonka tavoitteena oli kertoa Pariisin kahvilakonserttien laulajista. Riva Castleman pitää kyseistä julkaisua Vollardin *Parallèlementin* käsitteellisenä lähtökohtana. Castleman ei perustele kantaansa; hän viittaa ainoastaan Bonnardin litografioiden osittaiseen sijoittamiseen teoksen marginaaliin.<sup>96</sup> Lähteeni kahdella kuvasivulla Toulouse-Lautrecin litografiat käyttävät samoin hyväksi marginaalialueen tilaa, kuvat ja teksti sijoittuvat samalle sivulle tai kuva on sivulla yksin. Mikäli formalismiin yleisesti liitettyä visuaalista eheyttä, tässä tapauksessa kuvan ja tekstin nivoutumista yhteen, pidetään merkittävänä tekijänä *livre d'artisten* olemuksessa, *Yvette Guilbert* täyttäneen siltä osin ehdon, sillä kuvat ja teksti sitoutuvat saman painovärin avulla yhteen. Vollardin julkaisussa puolestaan on toinen visuaaliseen eheyteen tähtäävä lähestymistapa; siinä mustalla painettu teksti muodostaa Bonnardin vaaleanpunaisten litografioiden kanssa tilavaikutelman, jossa teksti nousee etualalle ja vaaleasävytteinen kuvitus on ikään kuin välissä olevan ilmatilan takana.

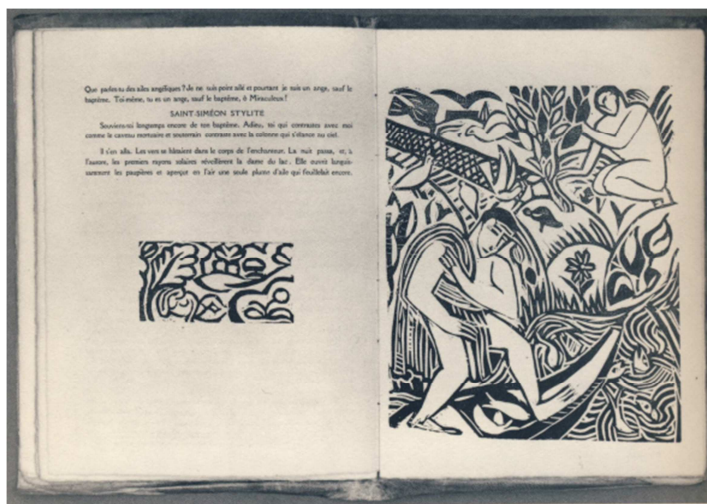
Varhaisten *livres d'artistien* joukosta on toki nostettu esiin monia muitakin teosesimerkkejä. Yhtenä taitekohtana historiassa on pidetty modernismin syntymistä.

<sup>96</sup> Castleman 1994, 27; 84.



Tarkastelen seuraavaksi muutamien esimerkkien avulla, miten modernismin suuntaukset ilmenevät taiteilijakirjoissa ja miten aikakausi vaikuttaa niiden tekemiseen.

### 3.2 Modernismin heijastumia

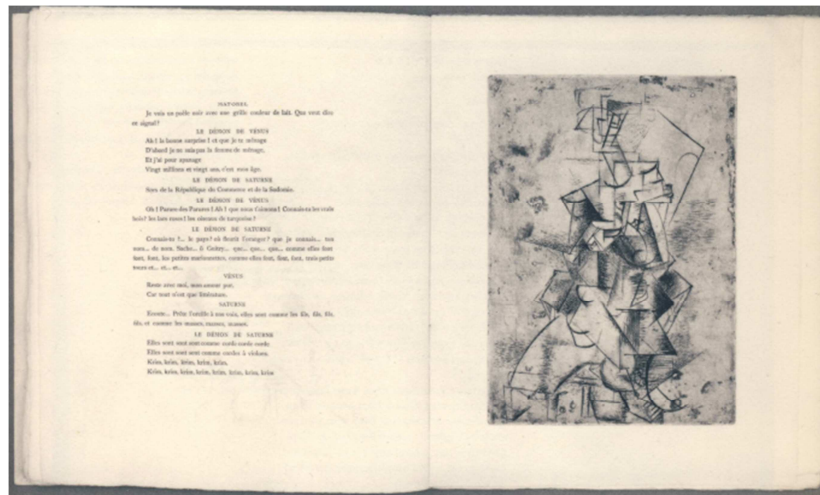


Kuva 7. André Derain, Guillaume Apollinaire, *L'Enchauteur pourrissant*, 1909.

André Derainin kuvittaman teoksen, *L'Enchauteur pourrissant*, on katsottu edustavan todellista modernin taiteilijakirjan alkua afrikkalaisvaikutteisine puupiirroksineen<sup>97</sup>. Henry Kahnweiler julkaisi tämän Guillaume Apollinaren tekstiin perustuvan teoksen Pariisissa vuonna 1909. Esimerkiksi kokosivun kuvassa Derainin etualan figuurin muotokielen särmikkyys tuo mieleen kubismin alkuvaiheen, muun muassa Pablo Picasson *Avignonin naiset* (1907), mutta aiheen käsittely ei ole täysin johdonmukaista. Taustalla oleva hahmo on edessä olevaa muodoltaan pyöreämpi ja naturalistisempi, samoin kuin muu taustan käsittely sekä aukeaman viereisen sivun pieni, ornamenttimainen kuva. Kahnweiler julkaisi pari vuotta myöhemmin Picasson ensimmäisen kubistisesti kuvittaman teoksen *Saint Matorel*, joka perustuu Max Jacobin tekstiin<sup>98</sup>. Picasson piirrostyylillä etsauksessa *Mademoiselle Léonie sur une chaise longue* (1911) on jo selkeästi analyttistä kubismia. Molemmissa edellä mainituissa teoksissa tekstin ja kuvien sijoittelu vastaa *livres d'artisteille* vakiintunutta tapaa pitää kuva ja teksti toisistaan erillään, modernismin vaikutus sen sijaan on nähtävissä kuvien tyyliässä.

<sup>97</sup> Castleman 1994, 90; Stein 2001, 20.

<sup>98</sup> Castleman 1994, 91.



Kuva 8. Pablo Picasso, Max Jacob, *Saint Matorel / Mademoiselle Léonie sur une chaise longue*, 1911.



Kuvat 9 ja 10. Olga Rozanova, Alexei Kruchenykh, *Vojna*, 1916.

1910-luvulla venäläiset avantgardistit vastustivat tunnettujen julkaisijoiden, kuten Vollard'n ja Kahnweilerin, loisteliaita painoksia. Esimerkiksi Kasimir Malevich, Olga Rozanova, Natalia Goncharova ja Alexei Kruchenykh tuottivat pieniä, halpoja kirjasia, jotka osoittivat taiteen ja kirjallisuuden uudet periaatteet samalla kun ne julistivat typografian, kuvituksen, kielen ja graafisen suunnittelun vallankumousta. Taitelijakirjan historiassa on tuotu esille venäläisten futuristien innovatiiviset keksinnöt, erityisesti heidän kiinnostuksensa oman maan kirjallisuuden ja kansanperinteen aiheisiin ja visuaalisiin muotoihin sekä yrityksiin

kehittää kuvien ja kielen uutta symboliikkaa (*Zaum-kieli*).<sup>99</sup> Tutkija, estetiikan ja taidekasvatuksen dosentti Anita Seppä ottaa venäläisen nonsense-runouden yhdeksi esimerkiksi epäorgaanisesta estetiikasta, jonka tavoitteena oli aiheuttaa hämmennystä ja ravistella katsojan vakiintuneita tulkinta- ja ajattelutapoja päinvastoin kuin harmoniaan pyrkivä orgaaninen estetiikka<sup>100</sup>.

Totutusta poikkeavilla materiaalivalinnoilla oli huomion herättämisessä osuutensa, sillä monet futuristien kirjat oli tehty lyhytkestoiseksi vihkosiksi vaatimattomista materiaaleista: kannet säkkikankaasta, sivut tapetista, kankaasta tai paperista. Ne olivat usein omakustannekirjoja, jotka tehtiin litografia-, lino- perunapainannalla tai nykyisin käytöstä pois jääneellä hektografialla. Ei myöskään ollut epätavallista käyttää kumileimasinta painamiseen, kirjoittaa teksti käsin tai käyttää vesivärejä tai muita yksinkertaisia, helposti saatavissa olevia keinoja.<sup>101</sup>

Venäjän vallankumous merkitsi maassa futurismin loppua ja konstruktivismin syntyä ja tuotantoon tähtäävää estetiikkaa. Huomio suuntautui pikemminkin sovellettuihin taiteisiin kuin kuvataiteeseen tai kirjallisuuteen; siitä huolimatta 1910-luvun kirjojen uudet ideat ulottuivat pitkälle 1900-luvun typografiaan, valokuvaukseen ja julkaisujen suunnitteluun. Johanna Drucker katsoo venäläisten avantgard-kirjojen vaikuttaneen taiteilijakirjan (*artists book*) kehitykseen; perinteisellä tavalla sidotusta kirjan kopioinnin muodosta kehittyi futurismin myötä taiteellisen ilmaisun muoto. Hän viittaa 1960- ja 1970-lukujen taiteilijakirjojen tekijöiden samankaltaiseen haluun tuottaa halpoja, täysin heidän omassa päätösvallassaan olevia kirjoja.<sup>102</sup> Venäläisten avantgardistien kritiikin kalliita, esteettiseen yhtenäisyyteen pyrkiviä julkaisuja kohtaan voidaan katsoa tehneen tietä nykymuotoiselle taiteilijakirjalle, joka ei tunne rajoituksia materiaalien ja menetelmien suhteen. Se ei myöskään pelkää katsojan ärsyttämistä lukukokemuksen häirinnällä.

Myös Euroopassa oli herännyt 1910-luvun taitteessa pyrkimyksiä kehittää painotuotteiden ilmaisua. Italialainen futuristi, Filippo Marinetti, vaati huhtikuussa 1909 ranskalaisessa sanomalehdessä julkaistussa manifestissaan typografian uudistamista haluten näin täysin

<sup>99</sup> Stein 2001, 21; Drucker 2004, 46–49. *Zaum-kieli* on järjen- tai mielentakainen kieli. Äännerunous, jossa hyödynnetään onomatopoettisuutta, uudissanoja ja mielivaltaisia äänneyhdistelmiä. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:zaum>. Viitattu 16.06.2014

<sup>100</sup> Seppä 2012, 86.

<sup>101</sup> Stein 2001, 21; Drucker 2004, 46–49.

<sup>102</sup> Stein 2001, 21; Drucker 2004, 46–49.

uudenlaista esteettistä herkkyyttä luovaan työhön. Vuosien 1912 ja 1913 manifesteissaan hän esitti jo konkreettisia keinoja kehottaessaan luopumaan perinteisestä kieliopista, välimerkkien käytöstä ja symmetriasta. Hän vaati typografiaan liikettä, sujuvuutta, variaatioita, useiden kirjaintyylien käyttämisen ja painomusteen värin vapautta. Tavoitteena oli luoda elävä typografinen sivu sommittelemalla visuaaliset elementit dynaamisesti kirjan sivuille.<sup>103</sup>



Kuvat 11 ja 12. Sonia Delaunay, Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913.

Sommittelun dynaamisuutta ja typografian värikkyyttä on nähtävissä Sonia Delaunayn ja Blaise Cendrarsin yhteistyön tuloksessa, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), jota Donna Stein pitää länsieurooppalaisena vastineena venäläisten futuristien kirjoille. Kirja tunnetaan ensimmäisenä ”simultaanikirjana”, sillä Delaunayn vesivärein toteutettu kuvitus ja Cendrarsin runon typografia muodostavat yhdessä ehjän kokonaisuuden – Steinin sanoin: ”Delaunayn improvisaatio ei ole kuvitus

<sup>103</sup> Stein 2001, 25; Drucker 2004, 52–58.

vaan runon vaikutelma”. Kirjan radikaali muoto vastaa runon sisällön avautumista; pystysuora levy, joka taittuu ensin puoleksi pituussuunnassa ja sitten haitarimaisesti 21 osaan. Tämä Cendrarsin sisäinen monologi käydään Transsiberian pikajunassa matkalla Moskovasta Japanin meren rannalle päämääränä Nikolskyoye.<sup>104</sup>

Yhtäältä Delaunayn orfistiset värikaaret ja -pinnat kirjan vasemmalla puolella korostavat liikettä ja jatkuvuutta pystysuunnassa mutta myös toisaalta ohjaavat katseen kirjan oikeanpuoleiseen värillisiin tekstikenttiin ja niiden ympärillä oleviin eri värisiin alueisiin. Vaikka kirjan oikea pystyosa on värillisesti alikylläisempi kuin vasen puoli, vaikutelma on sommittelullisesti tasapainoinen, koska esimerkiksi muutamat kylläisemmät väripinnat tekstivärien rinnalla ryhdittävät oikeaa puolta ja sitovat sen painoarvoltaan raskaampaan vasempaan laitaan. Delaunayn luonnosmaisessa, aikaisemmassa kokeilussa värien, muotojen ja tekstien yhdistely on katkonaisempaa. Lopullisessa pari metriä pitkässä teoksessa nämä tekijät muodostavat visuaalisesti harmonisemman, dynaamisen kokonaisuuden. Ajallinen ja paikallinen yhteys Marinettin ensimmäisen manifestin julkaisemiseen herättää väistämättä ajatuksen, että Delaunay on ollut tietoinen italialaisen futuristin typografiaan suunnatuista uusista vaateista. Delaunayn ja Cendrarsin taitettava teos on luettavissa ainoastaan täysin avattuna, joten se haastoi rakenteellaan ja koollaan perinteisen kirjamuodon<sup>105</sup>. Teosta voitaneen pitää yhtenä edelläkävijänä myöhempien taiteilijakirjojen erilaisille muodoille ja tärkeänä rajapyykkinä prosessissa, jossa kirjasta tuli taiteilijakirja.

Ensimmäinen maailmansota hiljensi *livres d'artistien* tuotannon. Vaikeissa olosuhteissa julkaistiin vain silloin tällöin yksinkertaisista ja vaatimattomista materiaaleista painettuja kirjoja<sup>106</sup>. *Livres d'artistien* julkaiseminen keskeytyi monin tavoin; ideoiden ja informaation vaihto lamaantui, kansainvälinen vaihto lakkasi, monet kirjoja tehneet henkilöt kuolivat sodassa tai menehtyivät sen jälkeiseen influenssaepidemiaan. Sodanaikainen pysähtyneisyys purkautui sittemmin rauhan solmimisen jälkeen yhä vahvempaan intona perinteisten normien rikkomiseen. 1920-luku osoittautui luovaksi hengähdystauoksi ensimmäisen maailmansodan jälkeisen, laajalle levinneen laman ja fasismin nousun välissä. Monet modernistiset virtaukset vallitsivat yhtä aikaa; kubismin, futurismin ja

<sup>104</sup> Stein 2001, 21. Myös muun muassa Yves Peyré mainitsee Cendrarsin ja Delaunayn teoksen käänteinä *livres d'artistien* historiassa. Peyré 2006, 5.

<sup>105</sup> Drucker 2004, 51.

<sup>106</sup> Peyré 2006, 6.







Kuvat 14 ja 15. Kurt Schwitters, *Die Kathedrale*, 1920.

Kubistien kehittelemä kollaasitekniikka alkoi näkyä venäläisissä ja neuvostokirjojen kansissa 1910-luvun lopussa ja 1920-luvun alussa. Menetelmä soveltui myös dadaistien ja surrealistien ideoiden toteuttamiseksi. Kurt Schwittersin *Die Kathedrale* on yksi harvoista dadakollaaseista kirjan muodossa. Se ilmestyi vuonna 1920 Hannoverissa hänen *Merz*-aikakausilehtensä halpana ja helposti saatavilla olevana erikoisnumerona. Julkaisu käsitti kahdeksan Schwittersin kollaasia, jotka hän oli toteuttanut litografialla yhdistämällä sanoja ja äänteitä useista kielistä ilman lukuohjetta.<sup>109</sup> Sattumanvaraisuuden hyväksikäyttö, lukukokemuksen hämmentäminen tavalla tai toisella ei ole jäänyt ainoastaan dadaistien keinoksi, vaan siitä muodostui muun muassa 1960-luvulla yksi taiteilija Dieter Rothin metodeista.

Marcel Duchampin tavanomaisesta kirjamuodosta poikkeavaa teosta, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (The Green Box)*, vuodelta 1934 pidetään yhtenä edeltäjänä 1970-luvun lopulta alkaen kehittyneille kirjankaltaisille objekteille (*book-like objects*) tai kirjaveistoksille. *The Green Box* sisältää lähes sata kopiota Duchampin erilaisille paperille tehdyistä muistiinpanoista, jotka koskevat hänen vaikeasti avautuvaa ja käsitteellistä teostaan *The Large Glass*. Vihreällä mokkanahalla päällystetty laatikko siihen niputettuine irtolehtisineen on arkistomuodossaan uteliaisuutta ja tirkistelynhalua tyydyttävä – jotakin menneestä näyttäytyy yksityisten ja intiimien dokumenttien kautta.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Stein 2001, 25; Drucker 2004, 57.

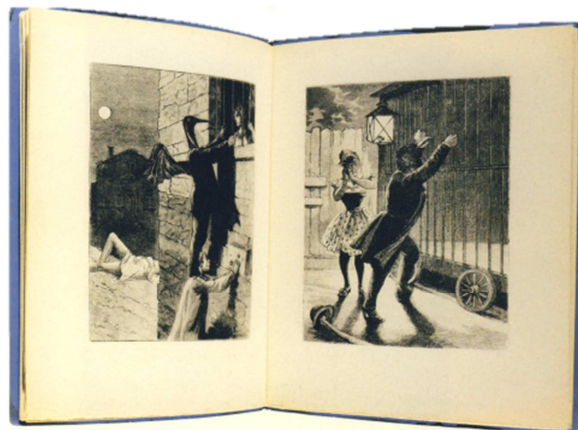
<sup>110</sup> Drucker 2004, 13 ja 98–99.



Kuva 16. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, 1934.

Duchampin taiteen vallitsevia normeja rikkova lähestymistapa ulottui muutama vuosikymmen myöhemmin taiteilijakirjojen muotoon ja materiaaleihin. Englantilaisen taiteilijan, Richard Hamiltonin julkaisema Duchampin vihreän laatikon toisinto vuonna 1966 inspiroi muitakin taiteilijoita tekemään erilaisia koosteita laatikoihin tavanomaisesta poikkeavista materiaaleista<sup>111</sup>.

Max Ernstin 1920-luvun lopun ja 1930-luvun surrealistiset kollaasikertomukset ovat puolestaan tarkkaan harkittuja ja viimeistelyjä kirjoja. Ne muodostuvat alkuperäisistä viktoriaanisen ajan novellien kaiverruskuvituksista ja tieteellisistä ynnä muista lähteistä huolellisesti leikatuista ja yhdistetyistä kuvista ja teksteistä. Surrealististen kirjojen tapaan Ernstin kirjojen kuva- ja tekstielementit eivät täydennä toisiaan vaan luovat toinen toistaan laajentaen uuden kokonaisuuden, jota ei pysty ennustamaan kummastakaan osiosta yksinään.



Kuva 17. Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, 1934.

<sup>111</sup> Castleman 1994, 42; 140.



Johanna Drucker nostaa Ernstin teoksen *Une Semaine de Bonté (A Week of Kindness)* esille erityisen hätkähdyttävänä sen jäsentelyn ja osien sisäisen käsittelyn vuoksi. Viikon rakenteeseen perustuvan kirjan kollaasit kertovat onnettomiin uhreihin kohdistuvasta kasvavasta väkivallan uhasta ja vaarantunteesta viikonpäivien kulussa tavalla, jossa yhdistyy käsitteellinen ja sisällöllinen näkökulma.<sup>112</sup>

Surrealistiset teokset kirjan muodossa olivat yleensä yhteistyön tuloksia samoin kuin useimmat varhaiset *livres de artistét*. Max Ernst teki kollaasikirjoja itsenäisesti mutta kuvitti myös esimerkiksi Paul Eluardin runoja. Ernst käytti kuvituksissaan valokuvia, kuten monet muutkin taiteilijat, joista voidaan mainita Hans Bellmer, Claude Cahun ja Man Ray. Valokuvan käyttö kirjan tekstin kanssa oli tuolloin kuvituksessa uutta.<sup>113</sup>

Fasismin nousu ja Hitlerin modernin taiteen vastaisuus heinäkuussa 1937 aiheutti taiteilijoiden keskuudessa liikehdintää, muun muassa kirjankuvituksia tehnyt Max Beckmann pakeni Saksasta Hollantiin ja osa taiteilijoista liittyi antifasistiseen toimintaan. Kirjadesignin tunnelma ja tyyli muuttui sodan vaikutuksesta. Koska avoin hyökkäys natsien miehityksen aikana oli mahdotonta, Pariisin koulun kuvataiteilijat ja kirjailijat ilmaisivat tietoisesti uskonsa perinteisiin arvoihin ja traditioon verhoamalla poliittiset teemat kirjallisuuden klassikoihin tai Kreikan mytologiaan. Viimeksi mainitusta esimerkkinä mainittakoon Henri Matissen antiikin Kreikan mustataustaisiin maljakkomaalauksiin pohjautuvat linokaiverrokset kirjailija Henry de Montherlantin tekstiin teoksessa *Pasiphaé, chant de Minos* vuodelta 1944.<sup>114</sup>



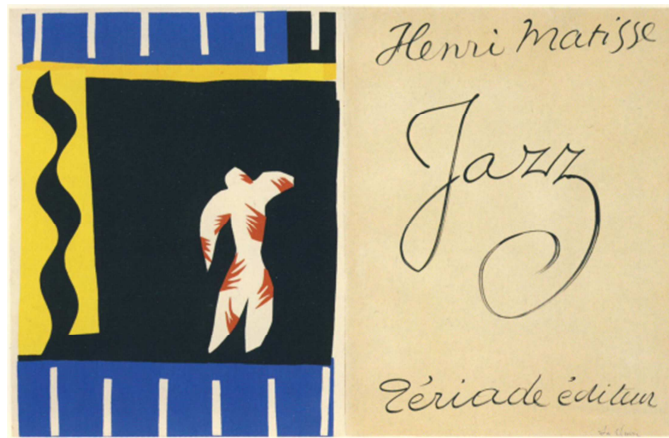
Kuva 18. Henri Matisse, Henry de Montherlant, *Pasiphaé, chant de Minos*, 1944.

<sup>112</sup> Drucker 2004, 59–61.

<sup>113</sup> Stein 2001, 34.

<sup>114</sup> Stein 2001, 34–35.

Huolimatta sota-ajan rajoituksista ja perusmateriaalien puutteesta kalliiden kirjojen julkaiseminen jatkui ja värien ja uusien graafisten tekniikoiden käyttö laajeni. Donna Stein pitää myös sodan jälkeistä varallisuuden niukkuutta ja korkeaa inflaatiota Euroopassa yhtenä tekijänä *livres d'artistien* jatkuvalla julkaisutoiminnalla; muuhun ylellisyyteen, kuten matkustamiseen, ei ollut varaa. Lisäksi aikakaudelle ominainen uutuuden ja muutoksen halu sekä uusi isänmaallisuus kasvattivat uutta yleisöä taiteilijakirjoille.<sup>115</sup>



Kuva 19. Henri Matisse, *Jazz*, 1947.

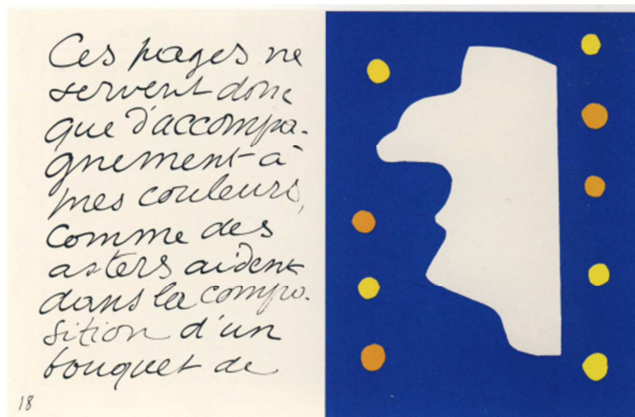
Erästä taiteilijakirjan muodossa tapahtunutta askelta kohti nykyistä monimuotoista taiteilijakirjaa edustanee Henri Matissen *Jazz*, jonka kustantaja Tériade julkaisi Pariisissa vuonna 1947. *Jazz* ilmestyi portfolio-muodossa, joka mahdollisti irrallisten sivujen esillepanon seinälle sen sijaan, että se olisi esitelty lasivitriinissä sidottuna kirjana. Teos käsittää 20 värillistä kuvasivua, jotka on painettu sablonalla tarkasti Matissen guassivärein maalaamien paperileikkauskuvioiden (1943) mukaan. Riva Castlemanin mukaan Matisse on tehnyt loistavilla väreillä ja sivuparin ylittävillä leveillä muodoilla uudentyyppisen taideteoksen. Tekstin typografia on Matissen käsialakirjoitusta, jonka lisäksi hän vastaa myös tekstin sisällöstä.<sup>116</sup> Kuvasivujen hahmoista ja nimistä löytyy viittauksia ajan tapahtumiin ja historiaan<sup>117</sup>. Volkmar Essers katsoo siitä huolimatta julkaisun nimen (*Jazz*) kuvaavan pikemminkin teoksen muotoa kuin sisältöä viitatessaan Matissen selitykseen

<sup>115</sup> Stein 2001, 35.

<sup>116</sup> Castleman 1994, 96–97. Tériade julkaisi teoksen myös sidottuna kirjana.

<sup>117</sup> Stuffmann 2006, 33. Pariisilainen sirkusjohtaja Monsieur Loyal on saanut kenraali de Gaullen profiilin, Charles Perraultin sadun susihahmon katsotaan viittaavan Hitleriin, *The Codomas* oli kahden aikalastrapetsitaiteilijan muodostama sirkusryhmä ja esityksen, *The Swimmer in the Tank*, Matisse oli nähnyt Folies-Bergéren akvaariossa. Originaalisivut kuuluvat nykyisin Pariisin Modernin taiteen museon grafiikan osaston kokoelmiin Pompidou-keskuksessa.

aidosta jazzista, joka antaa erinomaisen mahdollisuuden improvisaatioon ja eläytymiseen sekä kykyyn muodostaa harmonia kuulijakuntansa kanssa<sup>118</sup>. Kuvasivujen leike-tekniikassa, hahmojen ja kuvioiden muodoissa voidaan nähdä vaikutteita kubismista, dadasta, surrealismista ja art decosta.



Kuva 20. Henri Matisse, *Jazz / Monsieur Loyal (III)*, 1943.

Margret Stuffmann on tuonut esille valokuvaaja Brassain ja Matissen välisen tuttavuuden ja kiinnostuksen samaan aihepiiriin: siluettimaisuuteen, kuvion positiivi/negatiivi-ajatteluun, liikkeeseen ja rytmiiin.<sup>119</sup> Matisse toteutti kuitenkin kirjansa omalla tekniikallaan, hän ei jatkanut Neuvostoliiton ja Saksan avantgarden valokuvaperinteen integroimista kirjoihin. Esikuvia olisi toki ollut, sillä 1920-luvulla ensimmäiset täysin valokuvakirjaksi suunnitellut kaupalliset, laajalle yleisölle tarkoitetut taiteelliset julkaisut olivat nousseet *livres d'artistien* rinnalle ja luoneet yhden taiteilijakirjalajin<sup>120</sup>. Valokuva taiteilijakirjoissa nousee pääosaan joitakin vuosikymmeniä myöhemmin, jolloin myös käsite taiteilijakirja, *artists book*, tulee käyttöön ja vakiintuu.

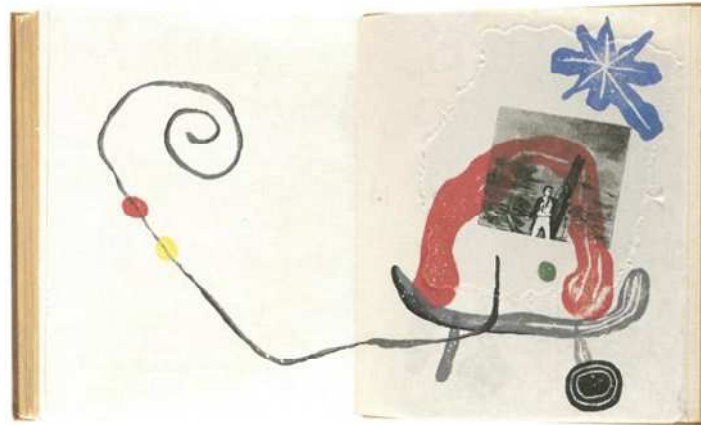
Toisen maailmansodan jälkeistä hidasta jälleenrakentamista Euroopassa lievitti USA:n taloudellinen tuki, joka johti 1950-luvun puolivälissä teollisuuden nousuun ja taiteellisen toiminnan laajenemiseen. Taiteilijoiden joukossa kiinnostus kirjaprojekteihin kasvoi ja taiteen kentälle nousi uusia maalarinimiä, kuten Bernard Buffet, Rufino Tamayo ja Nicolas de Staël. 1940-luvulla läpimurtonsa saavuttaneet Jean Dubuffet ja Alberto Giacometti jatkoivat maalaamisen ohella toimintaansa kirjataiteen alueella, he olivat aktiivisia kirjan

<sup>118</sup> Essers 1989, 79–80.

<sup>119</sup> Stuffmann 2006, 29–31.

<sup>120</sup> Drucker 2004, 62–63.

tekijöitä myös 1960-luvulla. Euroopassa, erityisesti Ranskassa, julkaistiin tekniikaltaan monimutkaisia, aikaa vieviä ja kalliita *livres d'artisteja*. Esimerkiksi Miró:n 80 puupiirrosta käsittävän Éluard'in runojen kuvitus teokseen *À toute épreuve* (1958) vaati 42 000 prässin läpivientiä. Taiteilijakirjat olivat olleet tunnusomaisia Ranskalle, mutta siinä vaiheessa kun New Yorkista tuli taidemaailman keskus toisen maailmansodan seurauksena, taiteilijakirjojen tuotanto keskittyi Euroopan sijasta Amerikkaan.<sup>121</sup>



Kuva 21. Joan Miró, Paul Eluard, *À toute épreuve*, 1958.

Modernismin suuntaukset näyttäytyvät *livres d'artisteissa* varsin kattavasti. 1900-luvun alkupuolella edustettuina ovat muun muassa symbolismi, kubismi, futurismi, orfismi, ekspressionismi, dadaismi, surrealismi, konstruktivismi ja suprematismi. Niistä jokainen on tuonut mukanaan jotain uutta ja vaikuttanut siten myöhempien taiteilijakirjojen olemukseen. Aiemmin kuvatut esimerkit eivät kata koko ismien kirjoa, mutta ne osoittanevat tutkielmassani modernismin heijastuvan teosten ilmaisuun: tyyliin, tekstin ja kuvien sommitteluun, tekniikkaan, materiaaleihin ja kirjamuotoon. *Livres d'artisteille* näyttää tämän aineiston mukaan olevan tunnusomaista formalistinen, harmoniaan pyrkivä orgaaninen estetiikka, mutta sitä myös vastustetaan päinvastaisella, epäorgaanisella muotoperiaatteella. Tämä *livres d'artisteissa* alkanut esteettisten keinojen eriytyminen jatkuu taiteilijakirjojen historiassa myöhemminkin.

<sup>121</sup> Stein 2001, 36–39. Taiteilijaa auttoi Enric Tormo tekemällä pohjatyön valmistamalla 233 puulevyä rannalta ja metsästä löydetyistä puun paloista sekä Miró:n perheen huonekalutehtaan puumateriaalista. Miró leikkasi Tormon kanssa yhteistyössä laatat, aikaa työhön kului lähes kymmenen vuotta.

### 3.3 Katsaus termin merkityksiin

Yhä edelleen julkaistaan taiteilijoiden ja kirjailijoiden yhteistyönä syntyneitä taiteilijakirjoja, jotka ovat hienosti painettuja ja painosmäärältään rajattuja; ne jatkavat näin *livre de luxe* – kirjojen (ja siten myös *livre d'artiste*) perinnettä<sup>122</sup>. On herännyt keskustelua siitä, ovatko *livres d'artistet* taiteilijakirjoja vai taiteilijakirjojen edeltäjiä. Ranskankielinen termi *livre d'artiste* hämmentää, sillä käännettäessä sana englanniksi tai suomeksi se tarkoittaa sananmukaisesti taiteilijan kirjaa. Ranskassa sitä käytetään myös nykymuotoisen taiteilijakirjan merkityksessä<sup>123</sup>.

Riva Castleman käyttää yleisesti termiä taiteilijakirja (*artists' book*) New Yorkin Modernin taiteen museon näyttelyjulkaisussa ja kirjassa, joka käsittää katsauksen ranskalaisista *livres d'artisteista* 1990-luvun alkupuolen taiteilijakirjoihin<sup>124</sup>. Johanna Drucker puolestaan kritisoi tätä Castlemanin kuratoimaa ja talvella 1994–95 New Yorkissa järjestettyä näyttelyä, *A Century of Artists Books*, väärin nimetyksi. Kyseinen näyttely sisälsi Druckerin mukaan edustavan kokoelman 1900-luvun *livres d'artisteja*, joista vain muutamat poikkeukset olivat taiteilijakirjoja. Hän pitää *livres d'artisteja* hyvin tehtyinä kuvitettuin kirjoina. Druckerin mielestä valtaosa *livres d'artisteista* ei ole taiteilijakirjoja, koska niistä puuttuu kirjamuodon käsitteellinen tai materiaalia koskeva tarkoituksen, tematiikan tai teoksen toiminnan tutkiminen. Luokittelua ei voi tehdä pelkästään ulkoisten seikkojen, kuten kuvien ja tekstin sijoittelun, materiaalin tai painotekniikan laadun, perusteella.<sup>125</sup> Donna Stein puolestaan katsoo jokaisen *livre d'artisten* olevan taiteilijakirja, mutta jokainen taiteilijakirja ei ole *livre d'artiste*<sup>126</sup>. Kumpikin viimeksi mainituista määrittelijöistä jättää avoimeksi kysymyksen, millaisia ovat ne taiteilijakirjat, jotka eivät ole *livres d'artisteja*. Mitä siis tarkoitetaan termillä taiteilijakirja?

<sup>122</sup> Bodman 2005, 5–6.

<sup>123</sup> Sanahaku ”*livre d'artiste*” tuotti noin 34 500 000 ja kuvahaku noin 5 930 000 tulosta. Kuvia selailemalla voi todeta hyvin pian uusien taiteilijakirjojen runsaan esiintymisen sivustolla. <http://www.google.fi>. Viitattu 13.4.2012.

<sup>124</sup> Castleman, 1994.

<sup>125</sup> Drucker 2004, 3–6.

<sup>126</sup> Stein 2001, 17.

## 4 Artists book – taiteilijakirja massatuotantoon

### 4.1 Tuotannon painopiste Yhdysvaltoihin ja kaupallisiin painatusmenetelmiin

Nimitystä taiteilijakirja, *artists book*, alettiin käyttää Yhdysvalloissa vuonna 1973 järjestetyn samannimisen näyttelyn jälkeen. The Moore College of Art Philadelphian johtaja Diane Perry Vanderlip oli organisoinut näyttelyn taiteilijoiden tekemistä erityyppisistä kirjoista 1960-luvulta 1970-luvun alkuun. Esillä olleiden yli 250 teoksen tekijöihin kuului muun muassa muusikoita, maalareita, koreografi ja monia New Yorkin minimalisteja ja käsitetaiteilijoita. Teosten arvo vaihteli valokopiomenetelmällä tehdyistä muutaman dollarin kirjoista monen tuhannen dollarin *livres d'artisteihin*.<sup>127</sup>

Sodan jälkeisten avantgard-liikkeiden kokeellinen työskentely performanssien ja erilaisten julkaisujen muodossa oli edesauttanut taiteilijakirjojen tuotantoa. Romanianlaisen runoilijan Isidore Isoun kehittämä lettrismi 1940-luvun puolivälissä hieroglyfimäisine kirjainmuotoineen ja symbolisine merkkeineen sekä konkreettinen runous Brasiliassa ja Saksassa oli lisännyt julkaisujen määrää. 1940-luvun lopun ja 1950-luvun alussa toiminut CoBrA-ryhmä oli manifesteissaan ja kymmenessä lehtinumerossaan esittänyt useita kuvataiteilijoiden ja runoilijoiden yhteistyönä syntyneitä sanamaalauksia<sup>128</sup>. Kansainvälisen Fluxus-liikkeen performanssit ja erilaiset tapahtumat sekä George Brechtin järjestämä postitaide olivat tehneet tilaa taiteilijakirjalle syrjäyttäen perinteiset veistokset ja maalaukset taiteellisen ilmaisun muotona. On siten ymmärrettävää, että kuvataiteilijoiden mielenkiinto kirjaan taidemuotona lisääntyi 1950-luvun puolivälissä. 1960-luvulle tultaessa se näkyi varsinkin USA:ssa taiteilijoiden työskentelyssä. Osalla heistä taiteilijakirjan tekeminen muuttui muun tuotannon sivutuotteesta päätyöksi tai ainakin ensisijaiseksi toiminnaksi. Dieter Roth ja Ed Ruscha on nostettu esille keskeisenä henkilöinä tässä ilmiössä, koska he tutkivat projekteissaan systemaattisesti ja innovatiivisesti kirjamuodon mahdollisuutta taiteessa.<sup>129</sup> Heidän tuotannossaan on sekä yhteneviä että eriäviä piirteitä. Palaan heidän keskeisten teostensa tarkasteluun hieman myöhemmin.

<sup>127</sup> Klima 1998, 12–13. Näyttelyyn osallistuvivat muun muassa John Cage, Steve Reich, Merce Cunningham, David Hockney, Robert Motherwell, Jim Dine, Ed Ruscha ja Dieter Roth.

<sup>128</sup> Dempsey 2003, 195.

<sup>129</sup> Drucker 2004, 71; Phillpot 1998, 31–33; Castleman 1994, 52; 71.

1950- ja 1960-luvuilla alkanut postmodernismi vastusti modernismia, josta *livres d'artistien* voi katsoa saaneen visuaalisen voimansa. Visuaalisuuden rinnalle ja sen sijaan alkoi nousta teoksen idea. 1960-luvulla käsitetaiteessa tavoiteltiin aineettomuutta taideobjektin ainutkertaisuuden ja itseilmaisun välineellisyyden sijaan. Halu irrottautua taide-esineestä johti uusien ilmaisuvälineiden käyttämiseen ja idean esittämiseen kielen avulla. Marja Sakari katsoo käsitetaiteen tarjonnan kielenä ja informaationa empiirisen kokeilumahdollisuuden semiotiikan painottamalle kuvan ja sanan samankaltaiselle merkkiluonteelle. Hän toteaa ”puritaanisen lingvistis-tautologisen” käsitetaiteen ohella teoksissa ilmenevän monenlaista ”esineellisyyttä” taiteilijan omaa ruumista käyttäneistä valokuvista ja performansseista esineellisiin installaatioihin. Kirja esineenä oli yksi mahdollinen väline taiteellisten ajatusten välittämiseksi. Sakari pitää painettua sanaa kaikkein merkittävimpänä käsitetaiteen välineenä; siitä on osoituksena taiteilijakirjan synty uutena taidemuotona.<sup>130</sup> Johanna Drucker katsoo käsitetaiteen ohella pop-taiteen, feminismin ja minimalismin tarjonnan sysäyksen taiteilijakirjojen tuotantoon, koska niille kaikille oli yhteistä usko taiteen vapautumiseen ja muutosvoimaan sekä halu kommunikoida ei-perinteisillä menetelmillä<sup>131</sup>.

Vuonna 1973 taiteilijakirjojen ajankohtaisuutta perusteltiin länsimaisen yhteiskunnan 1960-luvun teknologisoitumisella, joka oli johtanut korkea- ja matalakulttuurin sulautumiseen ja sen myötä kulttuurin helposti lähestyttävyyteen. Kirjan katsottiin edustavan pysyvyyttä muuttuvassa maailmassa; lukija kontrolloi sen sisällön tulkintaa, kun taas elektroninen media tarjoaa loppumatonta informaatiovirtaa maailman tapahtumista. Taiteilijakirjan henkilökohtaisuuden ja käytännöllisyyden (muun muassa helposti mukana kannettava) ohella esille tuotiin sen demokraattisuus – sitä pidettiin taiteena, joka on tuotettu halvoilla painatusmenetelmillä ja siten hinnaltaan edullisena se voi vastustaa vallitsevaa taidejärjestelmää.<sup>132</sup>

Tietoiseen kiinnostukseen taiteilijakirjamuotoa kohtaan vaikuttivat osaltaan ajassa liikkuvat yhteiskunnan ja taiteen eri ilmiöt mutta myös halpojen monistuskeinojen käyttökelpoisuus. Kaupallisessa painatuksessa ja pop-taiteessa silkkipaino valtasi alaa perinteisiltä grafiikan

---

<sup>130</sup> Sakari 2000, 26–27; 49.

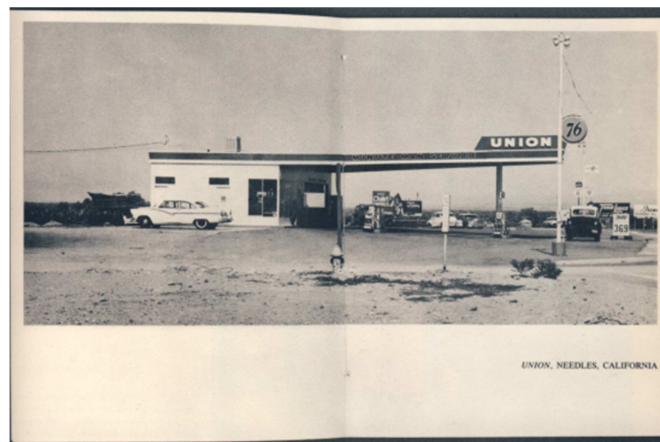
<sup>131</sup> Drucker 2004, 69–70.

<sup>132</sup> Klima 1998, 13–14.

menetelmiltä<sup>133</sup>. Offsetpainotekniikka käytettiin valokuvien ja tekstien monistamiseen. Painotekniikka laitteineen vaati tosin huomattavan pääoman, mutta itse julkaisujen kustannukset jäivät suhteellisen alhaisiksi, joten tuotantotapa soveltui hyvin taiteilijakirjojen julkaisemiseen massatuotantona. Halpa hinta ei silti välttämättä aina tehonnut suureen yleisöön. Kriitikko Lucy Lippard moittikin 1977 taiteilijakirjojen sisällön vetoavan vain eliittiyleisöön. Clive Phillpot huomauttaa, etteivät monet taiteilijat, kuten Ed Ruscha, olleet halukkaita syöttämään taidettaan massayleisölle, vaikka he olivat kiinnostuneita kirjasta helposti lähestyttävänä massatuotteena.<sup>134</sup>

#### 4.2 Ed Ruscha ja Dieter Roth suunnannäyttäjinä

Ed Ruschan ensimmäinen julkaisu *Twenty-six Gasoline Stations* vuodelta 1962 maksoi muutaman dollarin<sup>135</sup>. Tämän 400 painoksen kirjaset hän numeroi, samoin kuin signeerasi toisen kirjansa *Various Small Fires an Milk* (1964) ensimmäiset 50 kappaletta mutta tajusi myöhemmin tehneensä näin kirjoistaan uniikkeja ja luopui käytännöstä. Ruschan tavoitteena oli luoda nimenomaan identtisiä ja viimeistelyjä, koneellisesti valmistettuja massatuotteita, joissa ei ollut minkäänlaisia viitteitä käsintehdyn ja rajoitetun painoksen kirjoista. Hän pyrki minimoimaan myös kirjan sisällössä, saamaan aikaan ehdottoman neutraalin lopputuloksen.



Kuva 22. Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.

<sup>133</sup> Stein 2001, 40.

<sup>134</sup> Phillpot 1998, 37.

<sup>135</sup> Hinta vaihtelee ennen mainituissa lähteissä 1–3 dollaria kappaleelta.



Ed Ruschan teos *Twentysix Gasoline Stations* käsittää nimensä mukaisesti mustavalkoisia valokuvia 26 bensiiniasemasta. Hän valokuvasi kohteet valtatie numero 40 varrelta Los Angelesista Oklahoma Cityyn ja järjesti kuvat kirjaan dokumenttien sarjaksi nimeten asemat. Kuvat levittäytyvät aukeamille vailla erityistä kerronnallista tekstiä seuranaan ainoastaan toteava, paikkaan sidottu informaatio kyseisestä asemasta. Lähdeaineiston esimerkissä myös sommittelu tukee neutraaliutta. Kirjan keskiaukeaman vaakasuuntainen kuva on melkein koko sivuaukeaman levyinen, korkeudeltaan noin kolme neljäsosaa sivun korkeudesta. Kuva on sijoitettu siten, että sivun alaosaan jää yksi neljäsosa tyhjää tilaa mutta niin, että horisontti kuvassa asettuu sivun keskelle. Myös kohteena oleva bensa-asema on kuvassa esillä keskitetysti sekä sommittelullisesti että aiheena vailla elämää ja ihmisiä: etualalla Kalifornian kuivaa hiekkamaata, taustalla pilvetön taivas, tyhjiä autoja parkkeerattuna aseman liepeille – tapahtumatonta, staattista ja samalla tavallista. Ed Ruschan aihe ammentaa pop-taiteen arjen ja tuttuuden kuvastosta.

Ruscha otti 500 kappaaleen uusintapainoksen kirjasta vuonna 1967 – tämä ele vakiinnutti taideteoksen kopioinnin idean – jälleen kaksi vuotta myöhemmin seuraava painosmäärä oli jo 1000 kappaletta. Teoriassa siis kaiken kaikkiaan 3900 ihmistä saattoi kokea taiteilijan teoksen yhtä aikaa eri paikassa. Ruschan teos *Twentysix Gasoline Stations* oli tehty halvaksi, jotta se voisi levitä laajalle ja saavuttaisi yleisön, joka ei pysty tai halua käydä taidegallerioissa. Kun Ruschan idea taiteilijan, kirjan ja yleisön vuorovaikutuksesta levisi, taiteilijakirjan suosio kasvoi USA:ssa ja Euroopassa uudadan, minimalismin ja käsitetaiteen piirissä. Johanna Drucker ja Clive Phillpot muistuttavat, etteivät taiteilijakirjat eristäytyneet massatuotteina taideinstituutioista vaan ne olivat usein kehittyneet museoiden ja gallerioiden koordinoimina.<sup>136</sup>

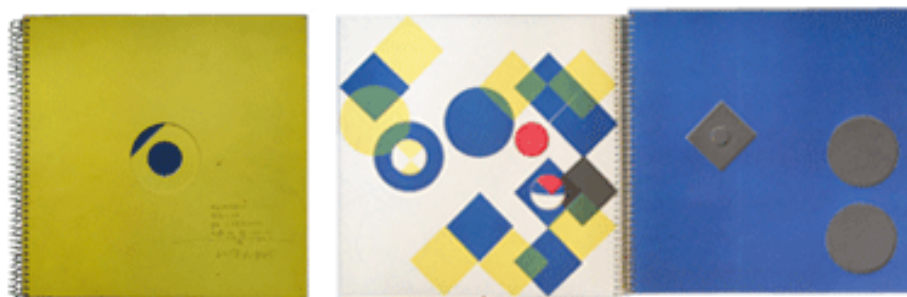
Toisen ensisijaisesti taiteilijakirjojen tekemiseen keskittyvän taiteilijan, Dieter Rothin, tuotanto poikkeaa Ed Ruschan teoksista. Roth keskittyi kirjaan sen fyysisenä muotona. Hänen lähtökohtansa ovat graafisen suunnittelun ja konkreettisen runouden yhdistämisessä. Roth aloitti kirjamuodon tutkimisen vuonna 1954 suunnittelijakollegansa, italialaisen Bruno Munarin innoittamana. Munari oli työskennellyt 1940-luvulta lähtien vaihtoehtoisten kirjarakenteiden parissa; aluksi käsin mutta 1950-luvulle tultaessa mukauttaen suunnitelmansa teolliseen tuotantoon sopivaksi. Myös Roth toteutti

---

<sup>136</sup> Drucker 2004, 76–78; Phillpot 1998, 33–36.

ensimmäiset sivujen aukkoleikkauskäsittelyt itse käsin ja myöhemmin mekaanisesti joko perustamassaan *Forlag Ed* -nimisessä painossa tai muiden kustantajien painoissa. Viimeksi mainittua Drucker pitää merkittävänä valintana, koska toimimalla konventionaalaisia kirjoja julkaisevien kustantajien kanssa Roth teki selväksi, että hänen teoksensa oli tarkoitettu nimenomaan kirjoiksi eikä veistoksiksi tai monistetuiksi taideesineiksi.

Jo Dieter Rothin ensimmäisissä kirjateoksissa oli nähtävissä hänen tölleen ominainen piirre kirjan rajojen tutkimisessa: lineaarisen järjestyksen muutos tilalliseksi. Roth meisti käsin sivujen limittäiset kuviot, kirjaan syntyi leikattujen muotojen monimutkainen sisäinen tila. Hän nimitti ensimmäistä tuotantoaan ”lastenkirjaksi”, a ”*Children´s Book*”. Perinteisesti kirjan tasainen sivu oli ollut ikään kuin visuaalinen tuki illuusiolle. Rothin sivut leikattuine kuvioineen muodostivat sisällöllisen, kirjallisen kerrostuman. Jokainen sivun käänös esimerkiksi teoksessa *2 bilderbücher* vuodelta 1957 tuotti uusia kuvioita. Mikään kirjan rakenteen osa ei ollut merkityksetön. Kun Roth nostaa kirjan totutut fyysiset elementit, kuten sidonnan, tasaisen sivupinnan ja sivujen järjestyksen tarkastelun kohteeksi, kirjan konventioista tulee itse asia. Drucker korostaa Dieter Rothin merkitystä kirjataiteen läpimurtajana – Roth tutki kirjaa muotona itsessään, ei julkaisuna, kirjallisuuden tai visuaalisen ilmaisun välineenä. Rothin kirjaa ei voisi kääntää millekään toiselle välineelle, koska teoksen idea on erottamaton kirjan muodosta, käsitteellisyydestä ja kirjan rakenne ovat yhtä.<sup>137</sup>



Kuva 23. Dieter Roth, a ”*Children´s Book*, 1957.

<sup>137</sup> Drucker 2004, 74–75. Drucker viittaa jopa Rothin varhaisten käsin leikattujen aukotusten matkivan teollisia tuotantotapoja ja ennakoivan minimalismia, erityisesti Donald Juddin tapaa käyttää teollisuuden tekniikkaa veistoksiin.



Kuvat 24 ja 25. Dieter Roth, *Daily Mirror*, 1961/1970.

Monista Dieter Rothin teoksista *Daily Mirror* (ensimmäinen painos vuodelta 1961) lienee yksi tunnetuimmista. Sen sivut ovat peräisin brittiläisestä sanomalehdestä, josta on leikattu osia, suurennettu ja koottu uudelleen yli 400 sivua käsittäväksi kirjaksi, jota on mahdoton lukea. Tiedonvälitykseen tarkoitettu luettavasta sanomalehdestä tuotettu lukukelvoton kirja nostaa esiin kysymyksen kommunikaatiosta turhauttamalla lukijan.<sup>138</sup> Lukemisen häiritseminen tapahtuu epäorganisen teosestetikan periaatteella: suurennetun sanomalehden osissa teksti hajaantuu rasterimaisiksi pinnoiksi ja rajautuu sivun reunoilta ulos. Visuaalisesti sekavasta tekstistä saa vaivoin vain osittain selvää. Monille Rothin varhaisille kirjan muotoisille teoksille on ominaista leikattujen muotojen lisäksi painetun paperin uudelleen käyttö kuten edellä, tai että kirjan painetuista papereista kootuille sivuille on painettu lisäksi geometrisia kuvioita, jotka peittävät alleen osan tekstistä ja kuvista, kuten teoksessa *Bok 3c* vuodelta 1961<sup>139</sup>.



Kuva 26. Dieter Roth, *Bok 3c*, 1961.

<sup>138</sup> Hubert & Hubert 1999, 55–56.

<sup>139</sup> Castleman 1994, 162.

Roth julkaisi teoksiaan 1960-luvulla säännöllisesti omassa painossaan, ja joistakin hänen kirjoistaan otettiin uusintapainoksia myös muissa kustantamoissa. Hän sai taiteilijakirjojen tekijänä huomioita laajalti myös Euroopassa, jossa pysyvimpänä yhteistyökumppanina toimi stuttgartilainen julkaisija Hansjörg Mayer.<sup>140</sup> *Daily Mirror* julkaistiin Mayerin toimesta uudelleen 1970. Tähän painokseen Roth lisäsi keltaiset aaltopahvikannet ja sijoitti etu- ja takakanteen leikattuihin aukkoihin sanomalehtipaperista tehdyt miniatyyrikirjat, jotka on sidottu kirjaan harmaalla nyörillä.<sup>141</sup> Vaikka Johanna Drucker katsoo Dieter Rothin tarkoittaneen teoksensa nimenomaan kirjoiksi eikä veistoksiksi tai taide-esineiksi, esimerkiksi viimeksi mainitussa teoksessa, *Daily Mirror*, ilmenevä etäännytyksen tekstin luettavuudesta nivoo sen mielestäni vahvasti kuvataiteeseen. Koska tekstin sisällön merkitys jää avoimeksi, lukijan on kohdistettava katseensa pintaan kokonaisuutena, visuaalisen lukutaidon kohteena. Miniatyyrikirjat uusintapainoksen kansissa lisäävät teoksen veistoksellisuutta. Samalla ”kirja kirjassa” idea ja sen konkretia teoksessa heijastelee postmodernismin ja strukturalismin kyseenalaistamaa kirjailijan autonomista asemaa tekstin lähteenä ja tuo mukanaan käsitteellisen näkökulman palimpsestista. Veistosmaisista ja käsitteellisistä lähtökohdista tarkasteltuna Rothin taiteilijakirjoja voitaneen pitää monien aikamme kirjaobjektien esikuvina.

Ed Ruscha ja Dieter Roth hyödynsivät kumpikin tietoisesti taiteilijakirjan tekemisessä teollisen tuotantotavan muotoja: Ruscha pyrkiin saavuttamaan laajan yleisön halvoilla ”massatuotteellaan” ja Roth käyttäen stanssausmenetelmää kirjojen aukotuksiin. Tästä yhtäläisyydestä huolimatta heidän teosten voidaan katsoa olleen yksi taiteilijagenreä laajentava tekijä, vaikkakin ne syntyivät 1960-luvulla erilaisista lähtökohdista. Stefan Klima pitää vuoden 1973 *Artists Books* -näyttelyä keskeisenä rajapyykkinä tarkasteltaessa kirjaa objektina, koska näyttely esitteli yhtäältä käsityötä välttävän moninkertaisen painoksen ja toisaalta toi esille kirjan veistoksena, uniikkina objektina<sup>142</sup>. 1980-luvulle tultaessa ja vielä nykyisinkin julkaistaan painettuja, usein valokuviin perustuvia taiteilijakirjoja ja Rothin kirjamuotoon kohdistuva kiinnostus on saanut seuraajia. Tämä näkyy mielestäni teoksissa erilaisina rakennekokeiluina ja kierrätysmateriaalien hyväksikäyttönä. Monet näistä teoksista tosin ovat uniikkeja ja niiden lähtökohdat saattavat olla hyvinkin erilaisia.

---

<sup>140</sup> Drucker 2004, 75.

<sup>141</sup> Castleman 1994, 234.

<sup>142</sup> Klima 1998, 45.

## 5 Kirja tai kirjankaltainen

### 5.1 Taiteilijakirjan yhä laajeneva käsite

Termin *artists book* määrittely hallitsi USA:ssa taidekeskustelua 1970- ja -80-luvuilla, jolloin pyrittiin löytämään yhteinen nimitys taiteilijoiden tekemille kirjateoksille. Keskusteluun aktiivisesti osallistunut Nev Yorkin MoMa:n silloinen kirjastonhoitaja Clive Phillpot täsmensi myöhemmin laajentunutta merkitystä huhtikuussa 1992. Hän katsoi taiteilijakirjan, *artists book*, olleen vuoteen 1970 asti synonyymi sanonnoille *livre d'artiste* tai *livre de luxe*, *luxury edition* ja sen jälkeen olleen noin 15 vuotta varattuna taiteilijoiden halvalla, rajoittamattomina tai avoimina painoksina julkaistuille kirjasille.<sup>143</sup> Termin käyttö on kuitenkin jatkunut näihin päiviin asti, sen sisältö on vain muuttunut ja laajentunut käsittämään yhä erilaisempia kirjaan viittaavia teoksia.

Teosten jaottelu *livre d'artiste* tai *artists book* otsikoiden alle ei aina ole yksiselitteistä ja pikaisesti tehtävää. Johanna Drucker pitää julkaistuja teoksia, joita ei ole julkaistu laajoina painoksina halvalla ja joita ei voi lukea *livres d'artisteiksi*, taiteilijakirjoina, koska niissä on jotakin ainutkertaista, jokin selittämätön voima, säteily, eräänlainen aura. Ne voivat olla uniikkikappaleita, rajoitetun painoksen teoksia, eroottisesti latautuneita fetissejä tai olemassa olevista kirjoista muunneltuja kirjoja, palimpsesteja. Hän katsoo näiden teosten pitävän sisällään kirjan temaattisten, materiaalistien ja muodollisten ominaisuuksien tutkimista. Siten ne laajentavat taiteilijakirjan käsitettä laajasta, hinnaltaan edullisesta ja siten demokraattisesta painoksesta demonstroimalla jotakin taiteilijakirjan tutkimisesta 1900-luvulla. Näistä esimerkkeinä hän mainitsee jo tässä tutkielmassa aikaisemmin esille tulleen Marcel Duchampin teoksen *Green Box* ja lukuisat työstetyt muistikirjat, muunnellut luonnoskirjat ja vanhat tilikirjat.<sup>144</sup> Druckerin näkemys herättää ajatuksia: miten teoksen auraattisuus havaitaan, kuka tai ketkä sen pystyvät määrittelemään. Taiteilijakirja näyttäytyy yhä monisyisempänä ilmiönä ja käsitteenä.

Taiteilijakirjojen genre on laajentunut 1970-luvun lopulta lähtien *livres d'artisteista* ja laajalle yleisölle tarkoitetuista niin sanotuista massatuotantotaiteilijakirjoista esimerkiksi historiallisia kirjamuotoja hyödyntäviin teoksiin ja erilaisiin kirjankaltaisiin, veistoksellisiin ja

<sup>143</sup> Klima 1998, 21–31.

<sup>144</sup> Drucker 2004, 93–94; 98.

muokattuihin kirjateoksiin, joista käytetään usein nimitystä *kirjaobjekti*, sekä kirjoista koottuihin installaatioihin. Termien päällekkäisyys, niiden osin sekava käyttö ja uusien kirjaa koskevien teknisten uudistusten kirjo sähköisine muunnoksineen ovat saaneet monet jo luopumaan yrityksistä määritellä käsitettä. Varsin usein eri lähteissä törmää duchampilaiseen ajatukseen siitä, että taiteilijalla on yksinoikeus määritellä teoksensa taiteilijakirjaksi.<sup>145</sup>

Viime vuosituhaten loppupuolella erilaiset käsityömäiset tekniikat alkoivat näkyä niin kuvataiteissa kuin taiteilijakirjoissakin. Kirjan historiassa käsityöllä on vahva perinne. Kirjansitojien ja perinteisen käsinsidotun kirjan vaikutusta taiteilijakirjan kehitykseen ja olemassaoloon ei voi täysin ohittaa, sillä 1800-luvun lopulta alkanut kirjan ulkoasun muutos kytkeytyy *livre d'artisten* syntyyn. Tutustuminen eurooppalaiseen kirjansidosten historiaan osoittaa sidosten yleisen ja tyyllisen kehityksen ajanlaskun ensimmäisiltä vuosisadoilta 1800-luvun alkuun saakka olleen sidosten jatkuvaa teknisten, taiteellisten ja materiaalistien edellytysten vuorovaikutusta. Käsityötaidon kehitys, tekniset uudistukset, erilaisten materiaalien käyttö ja koristetyyliin muutokset heijastuvat kirjan ulkoiseen muotoon, sen painotyöhön ja rakenteeseen. Kirjojen kansissa ja selkämyksissä ilmenevät kullekin ajalle tyypilliset, erilaisin tekniikoin työstetyt aiheet. Keskiajalla kansiaiheet olivat raamatunhistoriallisia, heraldisia, tyyllitelyjä eläinaiheita tai ornamentteja. Renessanssi-kirjoissa korostuvat ornamenttikehykset, symboliaiheet ja antiikista peräisin olevat henkilöihahmot tai kristillisiä hyveitä kuvaavat henkilöt. Renessanssiajan Italiassa kirjan kansissa tosin ei käytetty henkilöesityksiä vaan siellä ihanteena oli leimasinpainantana toteutettu kullattu ornamenttiikka. Myöhempinä vuosisatoina 1800-luvulle saakka eurooppalaisia kirjankansia koristivat yleisesti erilaiset tyyllitellyt ornamenttiaiheet kuvataiteen ja arkkitehtuurin tyylipiirteitä noudattaen.<sup>146</sup>

1880-luvulta lähtien noin sadan vuoden aikana kirjan ulkoasun tekemisessä muodostui pääasiaksi kirjan kannen ja sisällön välinen yhteys, kirjan pintaan tuli saada sisältöön viittaava koristelu<sup>147</sup>. Äärimmäisessä tapauksessa kirjan tekeminen lähti jopa

<sup>145</sup> Drucker 2004, 13–15. Myöskään taiteilijakirjoihin kriittisesti suhtautuva Johanna Drucker ei esitä tarkkaa määritelmää vaan lähestyy termiä poissulkien; tarkastellen sitä mitä se ei voi olla ja toisaalta kuvailemalla vaatimuksin, millaisia ominaisuuksia taiteilijakirjalta tulisi edellyttää.

<sup>146</sup> Knapas 1996, 165–181. Teoksessa *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Toim. Tuija Laine.

<sup>147</sup> Laine 1996, 11–13. Tätä kuvastanee myös se, että ensimmäiset nykyistä kirjahistoriaa hyödyttävät tutkimusmenetelmät syntyivät 1800-luvun lopulla. *Bibliographical Society of London* perustettiin vuonna 1892. Sen piirissä keskeisenä tarkastelun kohteena oli kirjan fyysinen ilmiasu ja intellektuaalinen sisältö ja näiden synteesi.

tavallisuudesta poikkeavasta suunnasta liikkeelle. Kirjansitoja Dee Odell-Foster teki kirjan kannet ja suunnitteli sidonnan ensin ja etsi sen jälkeen kirjan kirjoittajan ja kuvittajan kehittämään työnsä pohjalta teoksen. Kirjansitojat seurasivat myös aikansa taidesuuntauksia ja jotkut työskentelivät yhteistyössä taiteilijoiden kanssa, joten vuorovaikutus näkyi luonnollisesti sekä sidontataiteessa että *livres d'artisteissa*. Esimerkiksi Mary Reynolds toimi Marcel Duchampin kirjateosten teknisenä neuvonantajana 1930-luvulla. Eurooppalaisen kirjansidontataiteen uudistajan, Edgar Mansfieldin, töissä voidaan puolestaan nähdä viitteitä Archipenkon, Arpin, Mooren ja Picasson teoksiin.<sup>148</sup>

Viisikymmentä vuotta myöhemmin Yhdysvalloissa herännyt kiinnostus kirjansidontaa, paperinvalmistusta, typografiaa ja muita kirjan tekemiseen liittyviä käsityömuotoja kohtaan on vaikuttanut taiteilijakirjan voimakkaasti laajentuneeseen kenttään. Se on osaltaan johtanut käsityön ja taiteen suhteen uudelleen arviointiin.<sup>149</sup> Kirjamuodon käytöstä on tullut usein myös taiteilijan henkilökohtaisen itseilmaisun väline, ja se on saanut muotonsa edellä mainittuja vanhimmista, jo unohtuneista historiallisista kirjoista ennen paperin keksimistä. Tämänkaltaiset teokset ovat lähes miltei poikkeuksetta uniikkeja ja käsityömäisesti toteutettuja kirjoja tai kirjankaltaisia. Tämä suuntaus on nähtävissä meillä Suomessa Rikhardinkadun kirjastoon perustetussa taiteilijakirjakokoelmassa, josta esimerkit intertekstuaalisen luennan kohteeksi on poimittu lukuun kuusi. Taustoitan ensin lyhyesti suomalaista taiteilijakirjailmiötä ja Helsingin kaupunginkirjaston Rikhardinkadun kirjaston kokoelman syntyä.

## 5.2 Kokeilevista painotuotteista kokoelmaksi – kotimaisia otoksia

Suomeen taiteilijakirjailmiö on tullut vähitellen yksittäisten taiteilijoiden toimesta. Varsinaisen taiteilijakirjan synnyn aikaan 1960-luvulla meillä toteutettiin 'kokeilevia painotuotteita' joidenkin opiskelijajärjestöjen lehtien ulkoasun muodossa. *Teekkari*-lehden jokainen numero oli erilainen, yksi niistä ilmestyi kokoon taitettuna painoarkkina. Taideteollisen oppilaitoksen vuosikirja julkaistiin vuonna 1968 pahvilaatikkona, joka sisälsi

<sup>148</sup> Smith 1982, 37–41. Mansfield oli laajalti kiinnostunut taiteesta, hän lopetti kirjansidonnan ensisijaisena työnään vuoden 1967 tienoilla ja jatkoi kuvanveistäjänä.

<sup>149</sup> Stein 2001, 41.

kuvallisen ja sanallisen aineiston äänilevyineen. Taiteilijakirjan varhaisvaiheisiin katsauksen luoneen taiteilija Jaakko Lintisen mukaan 1960-luvulla ja 1970-luvun alkupuolella suomalainen underground ei juuri puuttunut kirjan ulkoiseen muotoon. Anselm Hollon käsialakirjoitusta sisältävä runokirja *Isadora and other Poems* ja J.O. Mallanderin *Out* julkaistiin perinteisen kirjan muodossa samoin kuin Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan pieniä tekstikatkelmia sisältävä *Upottava*. Vuonna 1969 paperikotelossa julkaistua Takalo-Eskolan monistettua käsialarunoutta nimeltään *Adae* Lintinen pitää sen sijaan merkittävänä koosteena suomalaisen taiteilijakirjan historiassa. Teoksen innoittamana vielä samana vuonna ilmestyi Raimo Reinikaiselta A4-kokoisessa kirjekuoressa tekstien ja kuvien yhdistelmä *Minäpä tässä mietin*, joka sai jatkoksi A5-kokoiset kirjekuoressa olevat kokoelmat *Sivukohtauksia (optimistisia merkintöjä)* 1970–71 ja *Tarinoita* 1972–73. Vaikka kansainvälinen näyttely *The Head Museum for the Eighties* Helsingissä esitteli postin välityksellä tuotettua erimuotoista paperitaidetta 1974, vaihtoehtoiset painotuotteet eivät saaneet meillä laajemmin suosiota taiteilijoiden keskuudessa.<sup>150</sup>

Suomessa taiteilijakirja säilyi pitkään perinteisenä kansien väliin sidottuna kirjana. Tosin viitteitä muodon muokkaukseen ja teoksen käsitteellistämiseen kirjan ulkoasussa näkyy mielestäni Jaakko Lintisen mainitsemassa J.O. Mallanderin teoksessa *Läsdrama* vuodelta 1975. Mallander oli laittanut 50:een hankkimaansa Homeroksen Odysseus-kirjaan valkoiset kansipaperit ja antanut kokonaisuudelle uuden nimen. Viimeiselle sivulle kirjoitettu teksti – ”En ole kirjoittanut tätä kirjaa. En ole sitä edes lukenut” – kumoaa alkuperäisen teoksen sisällön ja nivoo tämän etäännytyksen eleettömiin kansiin.

Taiteilijakirjailmiö leviää Suomeen varsinaisesti 1980-luvulla. Taiteilijakirjat tulivat laajemmin tutuksi 1970-luvun lopulla ilmestyneiden kansainvälisten julkaisujen välityksellä ja pohjoismaisten näyttelyiden myötä: Malmö 1978 ja Reykjavik 1980. Ruotsissa ilmestyvä taidelehti *Kalejdoskop* julkaisi erikoisnumeron taiteilijakirjoista 1980. Meillä ensimmäinen kansainvälinen näyttely järjestettiin Sara Hildénin taidemuseossa 1981. Kuusi vuotta myöhemmin esiteltiin kooltaan pienempi otos kansainvälisiä taiteilijakirjoja Porin taidemuseossa, ja vuonna 1988 teoksia ulkomailta oli nähtävillä Helsingin yliopiston kirjastossa. Kyseiseltä vuosikymmeneltä tunnetuimpia suomalaisia taiteilijakirjojen tekijöitä ovat muun muassa Outi Heiskanen, Hannu Väisänen, Maaria Wirkkala ja Senja Vellonen,

---

<sup>150</sup> Lintinen 1988, 2–4.



joka on vuodesta 1984 lähtien omistautunut taiteilijakirjojen tekemiselle. Martti Aiha työsti installaation vanhoista kirjoista kesällä 1987 Tampereelle.<sup>151</sup> Varsinaisesti vasta 2000-luvulla genre näyttää laajentuneen installaatiotyypillisillä kirjateoksilla. Lönnströmin taidemuseossa Raumalla oli 2006 nähtävillä kotimaasta ja ulkomailta laaja katsaus taiteilijakirjoja, perinteisten codexien lisäksi esillä oli erilaisia historiallisia kirjamuotoja uniikkiteoksina ja vanhoista kirjoista tehtyjä installaatioita. Näyttely toi yleisön tietoisuuteen myös uusia suomalaisia taiteilijakirjojen tekijöitä ja ryhmittymiä, kuten *Biblioteko* ja *Naum Book Art*. Näyttelyssä käynti herätti kysymyksiä: mitä kaikkea taiteilijakirja voi olla, mikä on kirja ja millä tavoin kirjoja voi lukea?

Vuosituhanneen vaihteessa Helsingin kaupunginkirjaston taidepainotteisesti profiloituneeseen Rikhardinkadun kirjastoon perustettiin taiteilijakirjakokoelma. Sitä perusteltiin muun muassa sillä, että Suomesta puuttui taiteilijakirjojen systemaattinen hankinta ja kartoitus. Toki teoksia oli jo ostettu ennen tätä sekä museoiden että kirjastojen kokoelmiin. Taustalla vaikutti taidealan oppilaitoksissa herännyt mielenkiinto taiteilijakirjojen tekemistä kohtaan mutta myös kirjan muuttuva asema elektronisten tallenteiden joukossa. Kirjan estetiikka nähtiin lisäarvona, jota elektroniikalla ei voida korvata. Kokoelman kartuttamisen periaatteina määrärahojen puitteissa oli hankkia ”esimerkinomaisesti erilaisia taiteilijakirjojen alalajeja: uniikkeja, painettuja, käsityön ja painotyön yhdistelmiä, valokuva- ja sarjakuvateoksia, pienpainatteita, pusseja, portfolioita”. Hankinta painottui kotimaisiin teoksiin.<sup>152</sup> Kokoelmaan on liitetty monia ulkomaisia teoksia, ja sen taiteilijakirjoja on esillä vitriineissä kirjaston toisen kerroksen. Samassa tasossa esitellään myös vaihtuvia taiteilijakirjanäyttelyjä, joista tiedotetaan vuonna 2004 avatun verkkogallerian, *RikArt*, sivuilla. Tällä hetkellä kokoelmassa on yli neljäsataa teosta<sup>153</sup>.

Yleisen suomalaisen asiasanaston (YSA) mukaan taiteilijakirjalla tarkoitetaan kirjanmuotoista taiteilijan tekemää kuvataideteosta<sup>154</sup>. Yrjö Sepänmaa on määritellyt taiteilijakirjan hybridiksi, moniaineksiseksi kokonaisuudeksi, jonka pääjuuret ovat kahtaalla: ensiksi kirjallisuudessa ja sen kantajassa, kirjassa, mutta vielä vahvemmin kuva- ja veistotaiteessa. Hän erottaa ”taiteilijakirjataiteen” varsinaisesta kirjataiteesta, jolla

<sup>151</sup> Lintinen 1988, 4.

<sup>152</sup> Martin & Lipasti 2001, 1–2. Helsingin kaupunginkirjaston johtoryhmän 18.10.1999 myöntämä määräraha 15.000 mk taiteilijakirjakokoelman perustamiseksi myönnettiin anomuksesta käytettäväksi vuoden 2000 aikana kirjaostoihin.

<sup>153</sup> <http://www.rikart.fi/taiteilijakirjakokoelma/>. Viitattu 20.12.2015.

<sup>154</sup> Yleinen suomalainen asiasanasto. <http://vesa.lib.helsinki.fi/ysa/index.html>. Viitattu 5.10.2014.

tarkoitetaan esteettisesti painottunutta ulkoasun suunnittelua. Kirjataiteen hän toteaa palvelevan käyttötaiteena kuvan ja sanan välittämistä, kun taas taiteilijakirja on itsenäinen, lähinnä veistoksellinen kokonaistaiteellinen teos<sup>155</sup>. Edellä olevat luonnehdinnat nivovat taiteilijakirjan selvästi kuvataiteeseen. Johanna Drucker puolestaan pitää nimenomaan kirjan toiminnallisuutta kirjana tärkeänä tekijänä taiteilijakirjan olemuksessa, sen mahdollistamaa luku- tai katselukokemusta rajalliseen tilaan järjestettynä. Hän katsoo veistoksellisten, kirjankaltaisten objektien viittaavan kirjaan kulttuurisena ja metaforisena ikonina, joka ei riitä yksinomaan perusteeksi taiteilijakirjalle.<sup>156</sup>

Meillä Druckerin mainitsevat veistokselliset, kirjankaltaiset teokset ovat mahtuneet taiteilijakirjatermin alle. Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelman ja kirjaston vaihtuvan näyttelytoiminnan tavoitteena on ollut esitellä taiteilijakirjojen monimuotoisuutta. Informaatikko, nyt jo eläkkeelle jäänyt Emmi Martin kuvailee: ”Taiteilijakirja voi olla kirja tai kirjaa muistuttava taideteos. Se voi olla vaikkapa peli, laatikko, pussi tai paketti. Materiaali voi olla paperia, lasia, puuta, kiveä tai muovia. Muoto voi olla pyöreä tai epäsymmetrinen, koko suuri tai hyvin pieni. Teoksessa ei välttämättä ole tekstiä tai kuvia lainkaan, sitä ei ehkä voi edes avata.”<sup>157</sup> Nykyisin kokoelmasta vastaavan Petteri Volkoffin mukaan taiteilijakirjan luonnehdinta on haluttu pitää väljänä. Hän tuo esille kokoelman luonteen osana kirjastoa eikä taidemuseota, jossa näkökulma määrittelyyn olisi todennäköisesti toinen.<sup>158</sup>

Rikhardinkadun kirjaston kokoelma on tietävästi ainoa julkinen, laajempi taiteilijakokoelma Suomessa ja siten ainutlaatuinen. Tutustuttuani kirjastossa vitriinikaapeissa oleviin taiteilijakirjoihin, kiehtovimmiksi ja tutkimukseni jatkon kannalta mielenkiintoisimmiksi osoittautuivat kirjat vailla sanoja ja perinteisestä kirjamuodosta poikkeavat teokset. Pidän oleellisempina teosten tarkastelua ja mahdollisten tulkintojen avaamista kuin aiemmin tässä kirjoittelussa mainittujen eri kategoriointien arvottamista ja hierarkkista jäsentelyä (joka olisi tosin melko mahdoton tehtävä). Valitsin tutkielmaani varten intertekstuaalisen tarkastelun kohteeksi kirjaston kokoelmasta teoksia, joista osa on veistoksellisia, ei-selattavia teoksia ja joista osan sivuja voi käänellä. Tapaukset liikkuvat kirjaesineen ja veistoksen rajapinnalla ja ovat siten mitä suuremmassa määrin kirjankaltaisia, tai ainakin

<sup>155</sup> Sepänmaa 2007, 4. *K niin kuin kirja, T niin kuin taiteilijakirja*. Teoksessa *Biblioteko 2*.

<sup>156</sup> Drucker 2004, 14 ja 360.

<sup>157</sup> Martin & Lipasti. <http://pro.fsv.fi/stks//signum/200803/8pdf>. Viitattu 20.11.2008.

<sup>158</sup> Petteri Volkoffin tiedonanto 29.7.2014.

kirjalta näyttäviä. Valintani on subjektiivinen ja ehkä jopa Druckerin juuri edellä mainitun näkemyksen provosoima. Eikö kirjankaltaista objektia voi lukea / katsella, jos se ei ole selattavissa kirjana? Millaista on kirjan toiminnallisuus ja luku- tai katselukokemus rajallisessa tilassa? Keskeisiksi tutkimuskysymyksiksi kokoelma-aineistosta nousivat: miten voi lukea avointa kirjaa, jossa ei ole sanoja eikä kuvia. Entä miten voi tulkita epätavallisen muotoista teosta, jossa näyttää olevan tekstiä mutta sitä ei voi lukea, tai miten tulkita pelkkiä taiteltuja kuvasivuja? Näihin kysymyksiin etsin vastauksia intertekstuaalisen luennan avulla seuraavassa pääluvussa.

## 6 Kirjat tai kirjankaltaiset RikArt-kokoelmasta

### 6.1 Miten lukea avointa kirjaa, sanattomia sivuja?

#### 6.1.1 Juha Joro. *Historia*, 2005



Kuva 27.

Arkikielessä käytetty lausahdus ”lukea kuin avointa kirjaa” viittaa merkityksen avautumisen helppouteen. Sanonta kohtaa haasteen Juha Joron *Aikakirjat*-nimisen teossarjan osan kohdalla. *Historia* vuodelta 2005 on avatun kirjan näköinen taiteilijakirja, joka lähemmin tarkasteltuna on muodostettu liimaamalla viisi liimaselkäistä julkaisua yhteen. Kokonaisuus säilyy kirjan kokoisena, mitat ovat 25 x 42 x 4,8 cm. Sivut on jaettu symmetrisesti keskimmäisen kirjan keskeltä molemmin puolin. Kirjaa ei voi selata, koska myös sen sivut on liimattu yhteen. Teos on kompakti, se on liimattu ja ruuvattu 3 mm:n paksuiseen vanerilevyyn, joka ei näy muualta kuin selkätaitteen kohdalta mikäli teosta tarkastelee ylä- tai alareunan suunnasta. Vaikka teos on esillä vitriinin hyllyllä vaakatasossa, se on mitä ilmeisimmin tarkoitettu seinällä esillä olevaksi, sillä vanerilevyyn on kiinnitetty ripustuslanka.

Juha Joron teoksen visuaalinen muoto viittaa perinteiseen länsimaiseen kirjamuotoon, *codexiin*, jonka esikuva syntyi 100–300 -luvulla antiikin Roomassa kahdesta nahkasuikaleella tai narulla yhteen sidotusta puulevystä. Levyjen vahalla peitettyyn sisäpintaan kirjattiin muistiinpanoja *stylus*-metallikärjellä. Tärkeät ja säilyttämisen arvoisina

pidetyt tekstit kirjoitettiin nahasta valmistetulle pergamenttikääröille<sup>159</sup>, mutta kehitys johti pian pergamentista leikattuihin arkkeihin ja niistä ommeltuihin sivunippuihin, joita suojattiin ja säilytettiin puukansien välissä. Näin syntyneitä litteää kirjaa nimitettiin termillä *codex* erotuksena rullanmuotoisesta *volumen*-kirjakääröstä, jotka harvinaistuivat 300-luvulla ja joita käytettiin lähinnä ei-kristillisissä teksteissä.<sup>160</sup>

Joron *Historia*-teos on kuin keskeltä avattu *codex* – kirjan arkkityypin ilmentymä – valmiina luettavaksi. Juha Joron *Historiaa* ei tosin voi lukea perinteisellä tavalla, sillä teoksen aukeamalla ei ole tekstiä, pinta on maalattu. Intertekstuaalisuuden näkökulmasta maalilla peitetty sivuaukeama rinnastuu *codexin* varhaisvaiheen vahalla peitettyihin levyihin, etenkin kun Joron teoksen pinta on muodostunut paksuhkon maalin ja hiekkamaisen (akryyli?)massan sekoituksesta. Antiikin Roomassa kirjoituslevyn pintaa pystyttiin käyttämään useampaan kertaan poistamalla vanha vaha ja päällystämällä levy uudelleen<sup>161</sup>. Vanhan vahan poiskaapimisella häipyi myös kirjoitus. Juha Joron voi katsoa poistaneen entisen tekstin päällystämällä sivuaukeaman värillä ja massalla. Teon seurauksena herää kysymys: onko aukeama uudelleen käytössä, mitä päällysteestä voi ”lukea”?

*Historia*-teosta peittävä materiaali ja väri ohjaa obligatoriseen tarkasteluun. Juha Joron teoksen peittävässä harmaanvihreässä, siniseen taittuvassa värissä tapahtuu hienovaraisia muutoksia sekä vivahteessa että tummuusarvossa. Mattamaiset, vaaleahkot väripinnat yhdistettynä rosoiseen, joistakin kohdin halkeavaan tekstuuriin luovat miellelyhtymiä rapautuneesta seinän maalipinnasta, jäkälästä, homeesta, mutta myös kuivasta haapapuun kuoresta.

Värin merkitys on hyvin monitahoinen riippuen kulttuuriympäristöstä ja asiayhteydestä. Vihreä väri assosioituu yleisesti länsimaisessa kulttuurissa kasvuun ja luonnonläheisyyteen. Antiikin aikana vihreä symbolisoi maata<sup>162</sup>. Harald Arnkil huomauttaa väriin liittyvän muodon tai hahmon luomien merkitysten olevan värin assosiaatioita voimakkaampia ja värin vivahteen, ympäröivien värien, tekstuurin sekä muiden

<sup>159</sup> Knapas 1996, 165; 179. Pergamentti valmistetaan kaapimalla kalkilla käsitellystä, parkitsemattomasta aasin-, vasikan- tai lampaannahasta.

<sup>160</sup> Moilanen 1997, 13–14.

<sup>161</sup> Moilanen 1997, 13.

<sup>162</sup> Rihlana 1990, 73.

visuaalisten ominaisuuksien tuovan oman lisänsä<sup>163</sup>. Tässä tapauksessa maalipinnassa olevalla laastimaisella massalla on teoksen luennassa merkittävä osuus samoin kuten värivivahteella, joka ei ole puhdas, intensiivinen kasvuun viittaava vihreä vaan pikemminkin se vihjaa mielestäni alikylläisenä, taitettuna vihreänä johonkin sammutettuun, hiipuvaan. Se ei pyri esille vaan mielummin vetäytyy tai pysyy paikallaan. Värimassa on paksua, se luo teoksen koon ja muodon kanssa visuaalisen vaikutelman painavasta kirjasta, vaikka väri vaaleahkona ei itsessään siihen viittaa. Värivivahteiden vaihtelevuus ja pintarakenteen tekstuuri muodostavat ikään kuin ajan patinoiman pinnan, joka yhdistyneenä teoksen nimeen ja aukeaman tekstittömyyteen luo vaikutelman suljetusta ja saavuttamattomasta. Menneisyys jää vääjäämättä tavoittamatta – näin teosta voinee tulkita.

Toisaalta, jos Joron *Historiaa* tarkastelee hyvin läheltä selkämysten toisesta päästä, saattaa havaita yhdestä kiinniliimatun julkaisun selästä pilkottavan noin puolen neliömillimetrin kokoisen puhtaan punaisen alueen. Punainen pilkahdus kirjablokin selässä on paperia tai ohutta kartonkia. Väripilkun näkyminen ei vaikuta tarkoitukselliselta, koska sen huomaaminen edellyttää teoksen ottamista seinältä omin käsin tarkasteltavaksi mikäli teos on ripustettuna seinälle, tai teoksen tulisi sijaita vaakatasossa katsojan silmän korkeudella ja silloinkin väripiste näkyisi vain todella läheltä. Peittoon maalaamaton punainen kohta osoittaa kuitenkin konkreettisesti teoksen edeltävän hypotekstin, jonka perustalle kokonaisuus rakentuu. Se, että teoksen sivut on käsitelty värimassalla, tuo mieleen kysymyksiä. Mitä nuo samankokoiset, liimaselkäiset ja pehmytkantiset julkaisut pitävät sisällään? Ovatko ne kenties vanhoja vuosikertomuksia, tieteellisen julkaisusarjan osia, viisi saman kirjan käytöstä poistettua kirjastokappaletta vai mitä ne ovat? Joka tapauksessa jotakin on tietoisesti maalattu yli. Teko herättää ajatuksen peittämisellä poistetusta merkityksettömyydestä – jostakin, joka aikaisemmin on ollut painetun sanan arvoista mutta ei ole sitä enää. Hypotekstinä olleet julkaisut muodostavat uuden kokonaisuuden, hypertekstin ilman painomustetta.

Teokseen liittyvää epitekstiä löytyy RikArt-verkkogallerian sivuilta. Juha Joro kertoo yleisesti *Aikakirjat (Historia)* -sarjan liittyvän muistumiin ja ajan kulun teemaan. Sarjan ensimmäinen työ on vuodelta 1990 ja viimeisimmät ovat syntyneet viisitoista vuotta sen

---

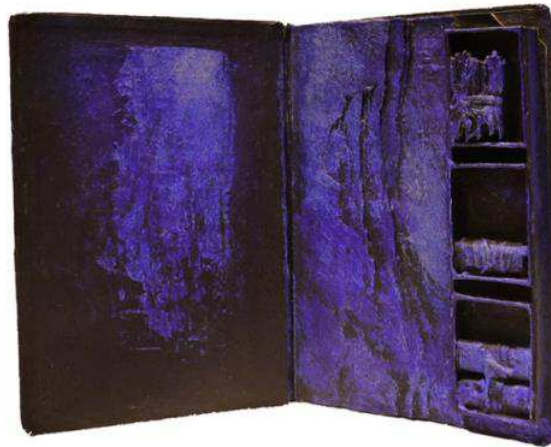
<sup>163</sup> Arnkil 2008, 146.

jälkeen. Hän katsoo töihinsä vaikuttaneen itämaisen kuvataiteen tyhjän tilan, joka on merkityksellinen osa teosta. ”Kirja vailla kirjoitusta korostaa kirjan symboliarvoa ja ohjaa tarkastelemaan sitä objektina, jolla on tietty muoto väreineen ja pinnan yksityiskohtineen. Tietyt värit ja muodot liittyvät myös konkreettisesti kokemuksiini ja muistikuvini aina lapsuuden aikoihin asti.”<sup>164</sup> Tämän tarkemmin Joro ei kyseisen teoksen esittelysivulla taiteilijakirjaansa avaa.

Paratekstuaalisuuden näkökulmasta katsottuna Joron teoksen periteksti, nimi *Historia*, johdattaa yhdistettynä itse teoksen fyysiseen olemukseen pohtimaan yleisen ajan kulun teeman lisäksi kirjan menneisyyttä ja nykypäivän suhdetta siihen. Onko perinteinen codex-kirja nykypäivän uudelle sukupolvelle vain jäännös menneestä ja jopa avattunakin avautumaton, luoksepääsemätön ilman linkkejä, ääntä ja liikkuvaa kuvaa? Juha Joron avoimen kirjan näköinen uniikkiteos muistuttaa katsojaa kirjan historiasta ja asemasta länsimaisessa kulttuurissa, mutta samalla se viittaa plastisuudessaan veistoksiin. Muotona täysin symmetrinen, keskeltä avattu kirja on staattinen, paikallaan pysyvä. Kirjan sivuista on ikään kuin puolet luettu ja toinen puoli lukematta – jotakin on jo tiedossa, mutta loppuratkaisuun on vielä matkaa. Sommittelun levollisuudessaan voinee tulkita pysähdykseksi, tauoksi menneen ja tulevan, tutun ja tuntemattoman välissä. Juuri tuo paikallaan olo, pysähtyminen nousee tulkinnassa ensisijaisesti esille.

---

<sup>164</sup> Joro, <http://www.rikart.fi/historia/>. Viitattu 5.10.2014.

6.1.2 Olof Kangas. *Blue Book I*, 2008

Kuva 28.

*Blue Book I* on tehty vanhasta, noin yhden cm:n paksuisesta sidotusta ja kovakantisesta, 19 x 13 cm:n kokoisesta kirjasta repimällä sivujen etureunasta osa. Sivut on liimattu reliefimäiseksi pinnaksi kirjan oikealle puolelle, jonne on liimattu kolme tulitikkua(?). Laatikko-osaa kahden, lähes kirjan korkeuden mittaisen, ohuen pahvisuikaleen väliin. Laatikoista on muodostunut ikään kuin pienet säilytyslokerot, jotka sisältävät pieniä langalla sidottuja käärojä tai nippuja. Laatikkorivistö sijaitsee oikeassa laidassa, reliefimäisen sivusto-osan matalimmassa kohdassa. Näyttää siltä, että jos taiteilijakirjan kannet sulkisi, laatikkorivi jäisi sopivasti kirjan sisälle, koska lähtökohtana olleen kirjan selän leveys on saman kokoinen. Teosta ei kuitenkaan voi sulkea kokonaan, koska kirjan selkään on liimattu kluuttikangas, joka ulottuu etu- ja takakanteen 1–2 cm:n levyisesti. Se pitää kannet jonkin verran avattuina. (Teoksen mitat on ilmoitettu niin kuin kirja olisi suljettu kokonaan.) Kirjan sivuja ei ole revitty selkään asti, selkämyksessä kaikki alkuperäiset ommellut niput ovat kiinni. Sivujen etureunaa on poistettu asteittain siten, että ensimmäiset sivut ulottuvat leveyssuunnassa noin 1/3 osaan ja viimeiset laatikoston reunaan, ehkä jokunen laatikoston alle. Suoraan edestä katsottuna teosta ei välttämättä miellä heti kirjasta tehdyksi, koska laatikstorivi ja sivuista muodostunut pintarakenne on kolmiulotteinen ja tämän kaiken peittää vahva värikerros ja sen alla oleva laastimainen akryylimassa. *Blue Book I* on asetettu esille pystyasentoon kannet avoimena, joten kirjamaisuus välittyy codex-perusrakenteen kautta. Lähempi tarkastelu paljastaa kirjan ylä- ja alareunasta selkätaitteen ja sivuniput.



Teoksen sisäkanteen liimatut kolme laatikkoa kääroineen tuovat mieleen assemblaasit, erityisesti Louise Nevelsonin veistokselliset rakennelmat, jotka koostuvat eri kokoisista puulaatikoista. Niiden sisälle Nevelson on sommitellut löytämiään puisia kappaleita muun muassa sängyn- tai pöydänjaljoja. Teosten mittakaava on toki toinen, Nevelsonin assemblaasit peittävät suuren osan seinästä. Mielleyhtymä syntyy teosten ulkoisista samankaltaisuuksista; yhdistetyt laatikot, joiden sisus on täytetty ja kaiken peittää yksi värisävy. Louise Nevelson kohottaa hylätyt puukappaleet esteettiseksi elämykseksi säilömällä kultamaalilla maalatut, arkiset esineiden osat kehyksenomaisiin laatikoihin.

Myös Olof Kankaan säilö ja antaa tallentamalleen merkityksen. Kankaan teoksen tulitikkulaatikoihin liimatut pikkupaketit on aseteltu kuin hyllyihin: leveä taitosnippu pystyasennossa ylimpään, yksi vaakatasoon keskimmäiseen ja kaksi alimpaan laatikkoon. Koska lähtökohtana olevan kirjan sivuista on revitty osa pois, oletan pienten pakettimaisten käärojen / nippujen olevan alkuperäisen kirjan sivujen osia. Nuo paperiset pikkutaitokset, joista osan peittää paperikääre, tuovat mieleen kirjan historian ennen codex-muotoa. Tuolloin paperin keksimisen jälkeen kirjan muoto muuttui vähitellen kirjoitusrullan ja nykyaikaisen kirjan taitelluksi välimuodoksi, jota oli helpompi käsitellä luettaessa kuin kääroä<sup>165</sup>. *Blue Book I* teoksen osasten tarkoituksena ei ole kuitenkaan helpottaa lukemista. Olof Kankaan teoksen niput on sidottu paksuhkolla langalla kiinni, mikä assosioituu jälleen mittakaavaltaan päinvastaisiin, usein hyvin monumentaalisiin Christon ja hänen puolisonsa Jeanne-Clauden paketoituihin teoksiin. Christo nostaa kohteen esille peittämällä sen – aiheuttaen näin kohteen väliaikaisen muodonmuutoksen. Kankaan teoksen paperiniput on sidottu kiinni ennen niiden maalaamista ja lokeroihin liimaamista. Näihin pieniin yksityiskohtiin latautuu paljon koko teoksen sisällön merkityksestä. Syntyy vaikutelma, että lähtökohtana olleesta kirjasta poistettu on haluttu säilöä akryylimassan ja sinisen maalin sinetöimänä – muodonmuutos on tarkoitettu pysyväksi.

Olof Kankaan taiteilijakirjan periteksti, nimi *Blue Book I*, on varsin toteava. Syvä, intensiivinen sininen, joka on suurimmaksi osaksi ultramariinia, peittää teoksen lähes kauttaaltaan. Siihen sekoittuu reliefimäisellä sisäpuolella hieman mustaa ja valkoista; vasemmalla puolella tumma väri reuna-alueella ja vaaleampi keskellä synnyttää

---

<sup>165</sup> Moilanen 1997, 18–19; Putkonen 1997, 51–52.

vaikutelman tilasta toiseen, pimeydestä valoon. Kannen ulkopuolelta ultramariinin seasta löytyy myös tummaa turkoosinsinistä, preussinsinistä ja mustaa, jotka korostavat teoksen vallitsevan värin intensiteettiä. Teoksen ympäriinsä kattava ultramariinin hehku tuo mieleen Yves Kleinin monokromaattiset siniset maalaukset. Toisin kuin Kleinin mattamaiset ja samettimaiset fiksatiivihartsiin sekoitetut synteettiset pigmenttihiukkaspinnat, Olof Kankaan teoksen maalipinta on kiinteää materiaa korostava ja peittävä, ”ei hengittävä”. Klein pyrki saavuttamaan abstraktin sinisyyden ajatuksen maalauksissaan, joihin hän liitti vuoden 1958 jälkeen hartsilla ja ultramariinilla imeytettyjä luonnon pesusieniä<sup>166</sup>. Kankaan teokseen liimatut pienet laatikot ja käärot kuuluvat kiinteästi alustaansa, myös visuaalisesti värin nivomana. Mikäli teosta pitää käsissään kirjan ”lukuasennossa”, sen sinisistä reliefimäisistä, aaltomaisista sivujen kerrostumista välittyy yöllinen meri, jonka aallokko on pysähtynyt ja kivettynyt – täysin epärealistinen tapahtuma, joka on täynnä hiljaisuutta. Samankaltainen äänettömyyden läsnäolo on myös Yves Kleinin aikaisemmin mainituissa reliefimäisissä maalauksissa. Niissä on ”kuumaiseman”, avaruuden ja ilmavuuden tuntua, Kankaan teoksessa outo jähmettynyt hiljaisuus. Kummassakaan ei ole viitteitä elollisesta, vaikka molemmat tuovat mieleen luonnon niin värin kuin muodon ja materiaalin käsittelyn kautta.

Synteettisestikin valmistettuna ultramariiniin liittyy menneisyys, joka nostaa sen muiden värisävyjen joukosta. Neitsyen taivaallisuuden, pyhyyden ja puhtauden sekä tilaajan vaurauden symbolina keskiajalla tunnettu, vaikeasti saatavilla oleva lapis lazulista työstetty väri säilytti arvoasemansa 1800-luvun loppupuolelle saakka, vaikka keinotekoinen ja huomattavasti edullisempi ultramariini oli kehitetty jo 1820-luvulla. Synteettisistä väreistä ultramariini oli ensimmäinen. 1870-luvulla siitä tuli maalareitten yleisesti käyttämä. Se on säilyttänyt suosionsa, vaikka myöhemmin rinnalle on kehitelty uusia sinisiä pigmenttejä, sillä ultramariinin hehku on synteettisenäkin ainutlaatuinen.<sup>167</sup> Tietämättä Olof Kankaan muista mahdollisista ”sinisistä” taiteilijakirjoista, huomio kiinnittyy teosnimeen: Kangas on nimennyt ultramariininsinisen kirjansa ensimmäiseksi, *Blue Book I*.

Kristillinen taide yhdistää siniseen väriin symbolisen merkityksen jumalallisena ja ylimaallisena, antiikin aikana sininen merkitsi vettä<sup>168</sup>. Viimeksi mainittuun liittyy värin

---

<sup>166</sup> Ball 2003, 269.

<sup>167</sup> Ball 2003, 258–267.

<sup>168</sup> Rihlama 1990, 73.

naturalistinen merkitys, jota ei Harald Arnkilin mukaan tulisi kokonaan ohittaa<sup>169</sup>. Teoksen *Blue Book I* ultramariini ja erilaiset sinisen vivahteet ja tummuusarvot assosioituvat yötaivaaseen ja sen äärettömyyteen, yölliseen mereen sekä visuaalisesti ja etenkin haptisesti tarkasteltuna sadunomaiseen ajatukseen sinisestä meteoriitin tai luolan seinämän pinnasta. Epitekstissä RikArt-verkkogallerian sivuilla Olof Kangas avaa teosta niukasti värin kautta: ”Sininen väri edustaa minulle mystiikkaa, salaisia paikkoja ja ajatuksia. Sinisen sävyt – melankoliaa ja kaipuuta – kaipaavat kätkeytyneiden salaisuuksien avautumista”<sup>170</sup>.

Teoksen ulkopuolella takakannessa, lähellä selkää kirjan ylälaidassa on pieni suorakaiteen muotoinen, noin 1 x 1,5 x 0,6 cm:n kokoinen kaiverrettu syvennys, jonka sisus on musta. Vastaavasti alalaitaan on liimattu musta väripaperi, josta ei ensin erotu lainkaan tekstiä mutta kun sitä tarkastelee sivuvalossa, näkyy teoksen nimi, vuosiluku ja taiteilijan signeeraus. Tiedot on kirjoitettu mustalla huopakynällä, vuosiluku jää epäselväksi. Länsimaisessa kulttuurissa musta väri assosioituu suruun, pahuuteen ja tietämättömyyteen mutta myös salattuun tietoon<sup>171</sup>. Musta, kaiverrettu syvennys hämmentää; se on kuin aukko johonkin olematta aukko, ikään kuin ikkuna pimeyteen, tyhjyyteen tai pelkästään abstrakti uurrettu muoto. Musta kolo sinisessä värikentässä on kuin huutomerkki, joten viimeinen vaihtoehto jäänee huomiotta. Tekotavan viimeistelyn ja peittävän värikerroksen perusteella syvennys vaikuttaa merkitykselliseltä. Se on kuin aloitettu kaivanto kannesta sisältöön – vihjaa mutta ei avaudu kokonaan. Tämän voinee rinnastaa paratekstuaalisuuden näkökulmasta julkaisijan peritekstinä takakannen tietoihin, tässä tapauksessa taiteilijan tekemänä ”sisällön kuvauksena”, eräänlaisena tiivistelmänä. Takakannessa oleva mustan väripaperin teostietoineen voi katsoa myös vastaavan julkaisijan peritekstiä, kansilehden tietoja, sillä juuri tässä paikassa on usein kirjoissa ISBN-merkintä.

Olof Kankaan teos lähestyy veistotaidetta ”kirjasta muokattuna reliefinä”, samalla kun se muistuttaa kirjan historiallisista muodoista ja kirjasta sanoman välittäjänä ja tässä tapauksessa ennen kaikkea sen tallentajana. *Blue Book I* on hyvin hämmentävä palimpsesti, sillä se tuntuu vihjaavan kaikin tavoin luoksepääsemättömyyteen. Teoksen

<sup>169</sup> Arnkil 2008, 146.

<sup>170</sup> Kangas, <http://www.rikart.fi/blue-book-i-sininen-kirja-i/>. Viitattu 5.10.2014.

<sup>171</sup> Arnkil 2008, 146.

intertekstuaalisesta luennasta tulkinakseni nousee jokin kätkeyty tai selittämätön, tiedostettu tai tiedostamaton, ja nimenomaan sen ikuisesti säilyvä avautumattomuus.

### 6.1.3 Synnöve Dickhoff. *Lukemattomia tarinoita*, 2009



Kuvat 29 ja 30.

Synnöve Dickhoffin teos *Lukemattomia tarinoita* näyttää erehdyttävästi vanhalta kirjalta, josta on poistettu kannet. Lähempi tarkastelu osoittaa, että se on tehty uusista materiaaleista käsin länsimaisen irtoselkäisen kirjan nidontatekniikkaa hyödyntäen. Teoksen selkäpuolella harsokangasvahvikkeen liuskat (selkäharso) ja heftausnauhojen pätkät ovat näkyvissä, samoin sivuja varovasti avattaessa arkkivihkojen terävät sahausurat ja uusi sidontalanka, vain kansitus puuttuu<sup>172</sup>. Teos (12 x 9 x 6 cm) on koottu useasta paperista taitetusta arkkivihkonipusta. Sivujen reunoja on poltettu: nurkat ovat pyöreät, sivujen laidat mustuneet, hauraat. Ensimmäisen ja viimeisen sivun vahvikkeeksi, ikään kuin esilehdiksi, on liimattu ruskea, reunoiltaan revitty ja vanhan näköiseksi käsitelty paperi. Kirjablokin on annettu kastua tai se on kasteltu, paperi on kuivuttuaan kupristunut.

<sup>172</sup> Moilanen 1997, 112–120. Ranskassa 1775 keksitty irtoselkäinen kirja syrjäytti vähitellen Euroopassa keskiajalla syntyneen kiintoselkäisen kirjansidontatavan, jossa sivut ommeltiin yhteen ja päätylangat pujoteltiin kansiin. Niin kutsutussa irtokansimenetelmässä sivunipuista koostettu kirjablokki liimataan etulehdistä irralliseen kansisalkkuun (kansipahvi+ selkäsuikale). Aikaisempaa menetelmään verrattuna se oli nopeampi ja edelleen eniten käytetty sidontamenetelmä. Kirjablokki muodostuu ompelemalla arkkivihkoja yhteen ja vahvistamalla selkäsyryä harsokangassuikaleella. Arkkivihkojen sahausurat tehdään vihkojen taitteisiin heftausnauhojen molemmin puolin ompelukohdan merkiksi. Heftausnauhat liimataan sivujen ompelamisen jälkeen etulehden pintaan tukemaan kirjablokin rakennetta.

Prosessin jossakin vaiheessa kirjablokin ympärillä on ollut lankaa tiiviisti sidottuna, koska teoksen ylä- ja alareunassa on ohuita viiruja, joissa väri on vaaleampi.

Teoksesta syntyy väistämättä ensivaikutelma kirjan tuhoamisesta, joka jostain syystä keskeytyi ja sen vuoksi kirja pelastui, jäi jäljelle. Konkreettisesti tuo jäljelle jäänyt on paperia. Paperi on ohutta, sivut osittain toisiinsa liimautuneita. Sivuilla ei ole tekstiä eikä kuvia, ainoastaan joitakin pieniä väripilkkuja ja -läiskiä sekä kastumisesta johtuneita akvarellinomaisia vähäisiä värin jäänteitä: vaaleaa vedenvihreää, hentoa punaista ja ruskeaa. Näyttää siltä kuin väri olisi imeytynyt ulkoapäin sivujen reunoille. Paperi ja siitä muodostetut sivut codex-muotoisena kirjarakenteena ovat teoksen peruselementit.

Paperin korostaminen ilman kirjoitettua tekstiä takautuu paperin historiaan, sen keksimiseen<sup>173</sup> ja kirjan historiaan vanhana ”lukualustana”. Teoksen nimen – *Lukemattomia tarinoita* – voi käsittää tarinoiksi, jotka ovat vielä lukematta tai teoksen voi ymmärtää sisältävän lukuisia, monia tarinoita. Nimi yhdistettynä Synnöve Dickhoffin taiteilijakirjan ilmiasuun tuo esille perinteisen lukutavan mahdottomuuden – sanattomat tarinat myös jäävät lukematta. Dickhoffin teos haastaa nimeään myöten pohtimaan taiteilijakirjan olemusta ylipäätään ja sen suhdetta perinteiseen kirjaan, mutta myös sitä, mitkä ovat visuaalisen kulttuurin ja intertekstuaalisen luennan mahdollisuudet näin minimalistisessä ilmaisussa. Jopa tekijän signeeraus on piilossa yhden arkkivihkonipun sivulla ulospäin huomaamattomana.

Synnöve Dickhoffin *Lukemattomia tarinoita* on esillä vitriinissä avattuna pystyasennossa, jolloin se on muodoltaan kuin tavallista leveämpi kakkupala tai viuhkamainen sylinterin kappale. Osittain toisiinsa kiinnittyneet sivut muodostavat eräänlaisen kennoston, joka avautuu vain sieltä täältä. Kennomaisesta rakenteesta mieleen nousee 1600-luvun asuihin kuuluvat myllynkivikaulukset. Dickhoffin taiteilijakirjan materiaalinkäsittely johtaa muutenkin barokkiin ja tuon ajan materiaaleilla hämäämiseen ja illuusioiden luomiseen, koska kyseessä on uusista materiaaleista vanhan ja kulutetun näköiseksi muokattu teos. Yleiskuvaltaan ruskean eri vivahteisena ja joidenkin sivujen ja nurkkien hiiltyneenä mustana värityksestä voi löytää yhtymäkohdan Rembrandtin ja Caravaggion maalausten erilaisten ruskeiden maavärien käyttöön. Yleisesti ruskeaa väriä pidetään neutraalina,

<sup>173</sup> Putkonen 1997, 38. Varhaisin löytö käsintehdystä paperista ajoittuu kiinalaisen Wu Tin hallintokaudelle 140–87 eKr., paperinvalmistuksen varsinainen nousu sijoittuu 200-luvun lopulta 900-luvulle.

keskiruskeita maanläheisinä, ja musta väri kristillisessä symboliikassa pimeyden vertauskuvana yhdistetään länsimaisessa kulttuurissa kuolemaan ja suruun<sup>174</sup>. 1600-luvun maalaustaiteen mestarit puolestaan loivat mustalla ja kellanruskeilla voimakkaita valon ja varjon vaihteluita saaden aikaan teoksiinsa dramaattisen vaikutelman ja korostaakseen teoksen sisällön kannalta oleellista kohtaa. Kuten usein barokkimaalauksissa, Synnöve Dickhoffin teoksessakin, ympäristö on tummin ja valo on kohdistettu johonkin sisällön kannalta merkittävään seikkaan, tässä tapauksessa värillisesti vaalein kohta osuu teoksen sisukseen – sinne, missä kirjoittua tekstiä tai kuvia ei ole. 1600-luvun maalauksissa valonlähde ei ollut näkyvässä vaan joko teoksen ulkopuolella tai kädellä peitettynä, kuten kynttilän liekki Georges de la Tourin maalauksessa *Vastasyntynyt*. Tuli on *Lukemattomien tarinoidenkin* toteutuksessa läsnä, ei liekinä näkyvässä vaan poissaolevana, hiiltyneinä jälkinä sivujen reunoilla.

Kirjojen tuhoaminen polttamalla palautuu historiassa tapahtumiin, joita on perusteltu uskonnollisilla, poliittisilla ja moraalisisilla argumenteilla. Tästä syystä kirjan sivujen polttaminen vie helposti ajatukset kirjarovioihin. Dickhoffin teos yksittäisenä ja sen tekninen toteutus viittaa muuhun, johonkin yksityisempään. Tulen ja veden, toisensa kumoavien alkuaineiden, jäljet ovat *Lukemattomien tarinoiden* näkyviä ja keskeisiä obligatorisen luennan suuntaajia. Veden osuus käsittelyssä on oleellisempi; palamisjälkiä on vain sivujen reunoissa, sen sijaan paperi kupruilee vettymisen johdosta kauttaaltaan ja väri on sivuilla akvarellinomaisesti laajentunutta. Teoksen ilmiästä ei voi täysin päätellä, onko teos kasteltu sisätilassa vai onko se jätetty sivujen reunojen polttamisen jälkeen ulos sateeseen vettymään. Olipa kyseessä kumpi tahansa, käsittelytapa assosioituu Yves Kleinin 1960-luvun alun teoksiin, joissa Klein käytti tulen liekkiä ja vesisuihkua maalausvälineenä pyrkiessään tuomaan esille aineettomuuden. Kleinin tuotannon monimuotoisuus, joka näyttäytyi jatkuvana uuden etsimisenä ja teknisinä kokeiluna, perustui hänen kiinnostukseensa avaruutta, maailmankaikkeutta ja aineettomuutta kohtaan. Hiiltyneet liekin ”siveltimenvedot” ja veden roiskeet olivat hänelle aineettoman energian jälkiä, merkkejä, jotka syntyivät hänen järjestämiensä tapahtumien tuloksina.

Dickhoffin teoksesta syntyy aluksi vaikutelma, että jäljet ovat ainoastaan merkkejä kirjan pelastumisesta, säilymisestä esineenä. Tyhjien sivujen, tekstittömyyden ja sivujen

---

<sup>174</sup> Rihlama 1990, 68–73.

värinkäsittelyn voi katsoa viittaavan myös kirjan sisällön aineettomuuteen. Mieleen tulee kirjailija Leena Krohnin otsikko ”Eikä kirjallisuus ole kirjoja” hänen teoksestaan *Kynä ja kone*. Siinä Krohn rinnastaa kirjat pantomiimiin, jonka avulla alkuperäinen teos ”käännetään”, siirretään kuulovammaiselle. Kirja, kirjaimet ja sanat sivuilla ovat vain materiaa kirjailijan ajatusten välittämiseen, joka voi tapahtua toisin.<sup>175</sup> Synnöve Dickhoffin taiteilijakirjan tekstittömiltä sivuilta taiteilijan viestin lukeminen avautuu teoksen materiaalinkäsittelyn avulla. Materiaali, sen käsittely ja käsin kosketeltavuus ovat hyvin oleellisia osia Dickhoffin teoksen tulkinnassa. Paperin polttaminen ja hiiltyneet sivujen reunat vievät ajatukset luonnollisesti yhteen ihmiskunnan vanhimmista piirustusvälineistä, jolla esihistoriallisena aikana piirrettiin luolamaalausten ääriviivat. Hiili on tärkeä tallennusväline myös klassisessa tarussa, jonka mukaan kreikkalainen nuori nainen piirsi hiilenpalalla pitkälle matkalle lähtevän rakastettunsa varjon seinälle. Palaneen puun, hiilen jättämä jälki toimi muistona. Dickhoffin *Lukemattomia tarinoita* tekstittömyydessään, osin poltettuna ja myöhemmin vedellä kasteltuna viestii myös säilymisestä ja säilyttämisestä. Tyhjät sivut voidaan tulkita ajatusten ja muistojen konkreettisenä symbolina, mustaksi hiiltyneet ja hauraat sivujen reunat vahvistavat teoksen melankolista tunnelmaa.

Tutta Palinin huomio teoksen tekijän ja vastaanottajan kyvyttömyydestä havaita teoksen kaikkien intertekstien olemassaolo todentuu, kun lukee Synnöve Dickhoffin ehdottaman tulkinnan: ”Lukemattomia tarinoita -sarjan kirjateokset voi nähdä naisten päiväkirjoina, jotka on löydetty tuhoutuneesta ja hylätystä tilasta. Ne kertovat suojelun ulkopuolelle jääneiden siviilien kärsimyksistä, vanhempien hädästä ja peloista, hetkistä, jolloin ihmiseltä viedään mahdollisuus vaikuttaa elämänsä hallintaan. Näissä päiväkirjoissa tapahtunut on kirjannut päiväkirjan kanteen merkintöjä, tekstiä, jonka viesti on sanaton. Sanattomuus suuntaa huomion ajan, muistin ja alitajunnan vahvaan läsnäoloon.”<sup>176</sup> Katsojana en tavoittanut tekijän kertomaa tarinaa teoksesta, obligatorinen luenta suuntautui teoksen materiaaliin, tekotavan ja käsittelyn jälkiin sekä tyhjäan tilaan. Huomio suuntautui myös tekstittömyyteen, jonka tulkitsen nimenomaan paikaksi tai tilaksi, johon katsoja voi kehittää oman tulkintansa ja tarinansa. Tyhjä tila vertautuu aineettomuuteen, ajatuksiin.

<sup>175</sup> Krohn 1996, 63.

<sup>176</sup> Dickhoff, <http://www.rikart.fi/lukemattomia-tarinoita/>. Viitattu 5.10.2014.

## 6.2 Miten tulkita puuttuvia kirjaimia, taiteltuja kuvasivuja tai nauhaa rasiassa?

### 6.2.1 Niklas Bengtsson. *Kirjahyrrä*, 2005



Kuva 31.

Niklas Bengtssonin teoksen ensivaikutelma on hämmentävä. Edessä on pieni (8 x 8 cm) syrjällään lepäävä, kahden vastakkaisen kartion muotoinen kappale, joka nimensä mukaisesti tuo mieleen pyörivän hyrrän. Missä on kirja? Kolmiulotteisen esineen ulkovaipalla näkyy kirjainten osia ja kirjainyhdistelmiä. Katse etsii niiden välistä yhteyttä kiertäen, harhaillen pinnalla edestakaisin. Kirjainmuodot ehdottavat tekstin lukemista mutta eivät muodosta luettavia sanoja.

Muoto, materiaali ja pinnan lokeromainen rakenne paljastavat *Kirjahyrrän* tekotavan. Teos on taiteltu avatun kirjan sivuista kääntämällä ensin sivun alareuna kohti kirjan sisäsyryjää ja tekemällä näin syntyneen taitoksen päälle saman sivun yläreunasta vastaavalla tavalla toinen taitos. Tällöin sivulehden toisen puolen teksti on jäänyt piiloon kolmion muotoiseen ”pussiin”, ja sivun taitoksiin sattuneista sanoista näkyy vain osia. Näin systemaattisesti sivuja taitellen ja liittämällä lopuksi ensimmäinen ja viimeinen taitossivu yhteen (sekä kirjan kannet poistaen) on syntynyt ikään kuin kahden vastakkaisen kartion yhdistämänä geometrinen kappale. Teoksen laajimman ympyräkehän muodostavat kaksoistaitosten ulommaisiksi jääneet nurkat.



Visuaalisesti ympyräkartio assosioituu pyramidin muotoon, särmäkartioon, ja faaraoiden ikuisen elämän koskemattomuuteen ja suojaamiseen. Bengtssonin teoksessa materiaalin käsittely luo vaikutelman, ettei sivuja ole tarkoitukseen avata. Muuntelun lähtökohtana olleen kirjan sivut ovat sileää ja hieman kiiltäväpintaista paperia, josta on taiteltuna tullut tiivis ja jäykkä rakenne. Yksi sivuväli erottuu kuitenkin limittäisistä sivuista hieman avoimempaan. Väliä raottamalla paljastuu parateksti: "ASTROLOGY FOR DUMMIES, A Reference for the Rest of Us! By Rae Orion". Muista sivuväleistä erottumisen syyksi osoittautuu kirjan ensimmäisen ja viimeisen sivun liitoskohta, joka ei asetu samalla tavalla kuin muut taitokset. Astrologian ja pyramidiassosiaation yhdistelmästä syntyy ajatus Bengtssonin *Kirjahyrrän* viittauksesta ihmisen luottamukseen johonkin ennalta määrättyyn ja haluun yrittää selvittää tulevaisuuden tapahtumia.

Horoskooppeihin luottava tai niitä huvikseen lukeva katsoja pettynee ehkä pahemman kerran avatessaan välin, josta pilkottaa otsikko: "Making Astrology Work for You", mutta taitoksista johtuen ohjeistus jää piiloon. Sivutaitoksia käännettäessä voi löytää horoskoopimerkkejä kuvaavia symboleja ja englanninkielisiä nimiä, joiden luonnehdinnat näkyvät vain osittain. *Kirjahyrrän* pinnalla on muutamia pieniä värillisiä yksityiskohtia. Toisen kärjen tuntumassa kiertää ohut (noin 1 mm leveä) vihreä katkoviiva. Huomio kiinnittyy erityisesti ulkovaipan kahteen keltaiseen painoväriäiskään, jossa on musta piste. Väriyhdistelmä musta keltaisella pohjalla erottuu suuren luminanssi- ja sävyeron vuoksi selvästi, vaikka lukemisen ergonomian kannalta mustaa valkoisella pohjalla pidetään parempana<sup>177</sup>. Toisen keltamustan väriäiskän kohdalta taitosta raottaessa paljastuu vihreällä painettu teksti, "Technical Stuff", ja sarjakuvamainen, humoristinen piirroshahmo sormi ojennettuna. Vastaavasti toista värillistä kohtaa avattaessa löytyy varoitusteksti huutomerkkin kera: "Caution!". Lienee taitoksesta johtuvaa sattumaa, että nämä kaksi värillistä kohtaa erottuvat teoksen pinnalta. Niiden voidaan katsoa liittyvän aiemmin mainittujen tekstien ohella Bengtssonin teoksen sisällön ja muodon yhteyteen mutta myös vihjaavan teoksen leikkimieliseen ja samalla ehkä ironiseen merkitykseen.

Leikin suuntaan obligatorista luentaa ohjaavat luonnollisesti myös teoksen muoto ja nimi. Kärjellään pyörivä hyrrä on vanha lelu, joka tunnetaan niin suomalaisessa kansanperinteessä<sup>178</sup> kuin taidehistoriassakin. Jean-Baptiste Chardinin maalauksessa

<sup>177</sup> Arnkil 2008, 147–148. Luminanssilla kuvataan pinnan valotiheyttä.

<sup>178</sup> Vuorela 1979, 88. Hyrrän suosiosta kertonevat sille annetut nimet kuten villikissa, tarapaappo ja naappero.

*Poika ja hyrrä* (1737) pojan katse suuntautuu pöydällä olevaan pieneen, pöydän laidalla olevaan leikkivälineeseen. Asetelmallisessa maalauksessa ei ole kuvattu pyörivää liikettä itse lelussa vaan liikevaikutelma syntyy lelun asennon ja maalauksen sommittelun perusratkaisun johdosta. Hyrrän akselin diagonaali muodostaa vastaliikkeen pöydällä mustepullossa olevalle sulkakynälle, josta teosta tarkastelevan katsojan katse ohjautuu pojan päähän ja hänen hyrrän ”liikettä” seuraavaan katseeseensa, josta jälleen hyrrään ja niin edelleen. Sommittelu synnyttää kierron jatkumon. Niklas Bengtssonin teoksen ulkovaipalla näkyvät kirjainten osat houkuttelevat seuraamaan niitä kartion pinnalla kiertäen mutta sen lisäksi ylösalaisin tai edestakaisin.

*Kirjahyrrä* taiteltuine sivuineen ehdottaa pyörivää liikettä jo pelkästään kartiomaisella muodollaan. Pöydälle laskettaessa teos myös pyörähtää ja keikahtaa puolelta toiselle. Liike korostaa entisestään kirjainyhdistelmien ja kirjainten osien vilisemistä. Se tuo mieleen sanojen hahmottamisen ongelman ja lukemisen vaikeuden. Lukeminen jo sinänsä edellyttää silmän liikettä, joten Bengtssonin teoksen fyysinen liike yhdistettynä kehällä pilkottaviin mustiin kirjainosasiin yhtäältä houkuttelee katsojaa tekstin lukemista vaatimalla tavalla ja toisaalta samalla estää muokatun kirjan sisältämän tekstin merkityksen avaamisen. Teosta lähemminkin tarkasteltuna sen taittelutekniikka ja materiaali tekevät perinteisen lukemisen hankalaksi. Sivuja raottamalla voi nähdä sanan sieltä, toisen täältä ja monet sanat ja virkkeet jäävät täysin kätköön. Koska koko teksti ei näy, vaikka sivutaitoksia kääntelisi, ”hölmö” ja vähän viisaampanakin itseään pitävä lukija tuskastunee ja jättäneen taitossivut rauhaan. Tästä syystä voi olettaa, ettei *Kirjahyrrässä* ole pelkästään kyse viittauksesta astrologiaan. Koska taiteilijakirjoissa voidaan käyttää monenlaista lukukokemuksen häirintää lukijan / katsojan mielenkiinnon herättämiseen, nousee kysymys, mihin muuhun tämä teos voisi viitata.

Huomio kiinnittyy edelleen teoksen kokonaismuotoon ja sen pintaan. *Kirjahyrrän* kartiomuoto on läheistä sukua kirjoittamisen ja kirjamuodon historiassa sylinterimuotoisille kirjoitusrullille (kangas-, papyrus- ja pergamenttikääröille), joita kehiteltiin Kiinassa, muinaisessa Egyptissä ja Vähä–Aasiassa<sup>179</sup>. Johanna Drucker toteaa kääromuodon olevan melko harvinainen taiteilijakirjoissa. Se on luettavuudeltaan vaikeammin käsiteltävissä kuin codex. Käärön sisältöä ei voi selailta ja käsittää yhdellä kertaa rajattuna

---

<sup>179</sup> Putkonen 1996, 10; 32–33.

kokonaisuutena – alkua ja loppua ei voi vilkaista, vaan nähdäkseen lopun on kiedottava rulla kokonaan auki. Druckerin mielestä kääron muoto toimii lähinnä kirjan symbolina.<sup>180</sup> Bengtssonin teos on muunneltu selattavasta codeksista ympyrään perustuvaksi muodoksi, jonka kaikki taitokset olisi myös avattava saadakseen selville kirjoituksen sisällön kokonaisuudessaan. Rakenteellista yhteyttä kääroille teoksesta ei kuitenkaan löydy, vaikka toiminnallisesti *Kirjahyrrän* voi liittää kirjamuodon historian varhaisvaiheisiin.

*Kirjahyrrän* muotoa ja liikevaikutelmaa voidaan pitää teoksen obligatorisen luennan keskeisinä tekijöinä. Teoksen fyysinen pyörivä liike voi tapahtua myötä- tai vastapäivään. Katseen liike ohjautuu lisäksi pinnan rivittömiltä kirjainosilta lokeromaisten taitosten sisäosiin. Siellä sanat ovat järjestyksessä riveittäin, mutta taitosten vuoksi osa tekstistä on vinottain eri suunnassa ja osa piilossa kokonaan. Teoksen sisältö sulkeutuu, vaikka se on samanaikaisesti tarjolla avoimena. Ristiriita synnyttää ajatuksen lukemisen ja luetun ymmärtämisen merkityksestä. Ulkovaipan voinee tulkita kuvaavan pinnallista lukemista, jolloin asiat eivät yhdisty kokonaisuudeksi. Taitosten tekstien selville saaminen puolestaan edellyttää rakenteen purkamista, joka on vaivalloista ja vaatii enemmän aikaa ja viitseliäisyyttä, kuten luetun tekstin syvällisempi ymmärtäminen. Teoksen voi ajatella viittaavan myös länsimaisen kulttuurin nopeaan tiedonvälitykseen – emme kykene hahmottamaan jatkuvasta tiedon virrasta kuin sirpaleita, kuten *Kirjahyrrän* pinnalta, ja vaikka pyrkisimme saamaan kokonaiskuvan, se on jokseenkin mahdotonta, kuten *Kirjahyrrän* rakenne estää koko tekstin lukemisen.

Bengtssonin teoksen taitoksista löytyneet tekstit ja pinnalta erottuvat kirjainosien muodot perustuvat länsimaisen kirjoituksen viimeiseen kehitysvaiheeseen, aakkoskirjoitukseen. Latinalaiset aakkoset äänteiden merkkeinä ja teoksen pinnalla pilkottavina versaalien ja gemenoiden osina nostavat mieleen puheensorinan, jonka kuulee mutta josta ei saa selvää – yksittäisiä vokaaleja ja konsonanteja ja niiden yhdistelmiä erottuu sieltä täältä. Teoksen tekstien kirjainmuodot vaihtelevat päätteellisistä antiikvakirjaimista päätteettömiin groteskeihin ja käsialakirjoitusta mukaileviin kalteviin kursiivikirjaimiin. Näiden kirjainmuotojen synty sijoittuu antiikin ajoista 1900-luvulle. *Kirjahyrrän* lokeromaiselta ulkopinnalta hahmottuvien kirjainten osien voi katsoa olevan merkinomaisia vihjeitä

---

<sup>180</sup> Drucker 2004, 153.

sivutaitoksiin kätkeyistä teksteistä. Näin Bengtssonin teoksen voi tulkita viittaavan myös kirjoituksen historian kehitykseen graafisista merkeistä äänteellisiin aakkosiin.

Niklas Bengtsson kommentoi epitekstissään *Kirjahyrrän* haastavan uutena kolmiulotteisena esineenä näkemään tavallisen kirjan myös kirjaesineenä. Hän katsoo, ettei kirjaa mielletä yleisellä tasolla esineeksi, vaan sitä tarkastellaan useimmiten immateriaalisuuden kautta sisältötuotteena.<sup>181</sup> Bengtsson on muuntanut Rae Orionin astrologiaa käsittelevän codexin muotoisen kirjan moninkertaisilla taitoksilla geometriseksi esineeksi, joka toki korostaa kolmiulotteisuutta enemmän kuin litteä kirja, mutta jota ei ensi näkemältä hahmota kirjaksi. Intertekstuaalisuudessa hyperteksti nähdään muunnoksena hypotekstistä. Nähdäkseni Bengtsson on muuntanut valintansa lähtökohtana ollutta kirjaa kokonaisuudessaan, sekä sen sisältöä että muotoa. Muunnoksella esineelliseksi taiteilijakirjaksi Orionin kirjan sisältö on saanut alkuperäistä moniulotteisemmän merkityksen. Muodon metamorfoosin voi katsoa lisäävän teoksen immateriaalista tulkintaa. Kirja muokattuna taiteilijakirjaksi kantaa siihen painetun tekstin ohella taitoksissaan kirjoituksen ja kirjan historiaa sekä herättää ajatuksia tiedon ja sirpaloitumisesta. Kämmenelle mahtuvan *Kirjahyrrän* voi ajatella myös konkreettiseksi, alati muuttuvan tiedonvälityksen ”kuvaksi”.

#### 6.2.2 Kristoffer Albrecht. *Corso*, 2006



Kuvat 32 ja 33.

<sup>181</sup> Bengtsson, <http://www.rikart.fi/teokset/taiteilijakirjat/0/page/19/>. Viitattu 16.5.2015.



Kuva 34.

Edelliset tämän tutkielman lähiluvun kohteeksi valitut taiteilijakirjat ovat kaikki yksittäisiä uniikkiteoksia. Kristoffer Albrechtin teos *Corso* sen sijaan on 30. vedos 50 kappaleen sarjasta. Teoksen kansissa pienen harakkasiluetin alla sijaitsevat peritekstit, ”IMMAGINI E STAMPA KRISTOFFER ALBRECHT” ja ”FINITO DI STAMPARE NEL SETTEMBRE 2006 sekä OPUS 47 HELSINKI”, kertovat taiteilijan itsensä kuvittaneen ja vedostaneen teoksen syyskuussa 2006 Helsingissä. RikArt-verkkogallerian sivuilla epitekstin mukaan kuvituksessa on roomalaisia skoottereita ja mopoja, teos on nro 47 sarjasta Opus, pigmenttimustesuihkuvedostettu ja taiteilijan signeeraama. Kahdeksansivuisen teoksen koko on 9 x 12 cm ja se on ulkoasultaan haitarikirja.<sup>182</sup>

Haitarikirjan kerrotaan syntyneen paperin keksimisen jälkeen vähitellen kirjoitusrullan ja nykyisen codex-mallisen kirjan taitelluksi välimuodoksi. Kiinassa ja Japanissa paperiarkit liimattiin yhteen ja viikattiin lukemista helpottaviksi aukeamiksi. Lukijaansa nähden haitarikirjoista muodostui pystysuora. Intiassa sen sijaan paperikirjat valmistettiin pitkänomaisiksi ja kirjan etusyrjä vaakatasossa lukijaa kohti tarkasteltaviksi teoksiksi, sillä siellä haitarikirja kehittyi 600–700-luvulta alkaen liuskamaisten, narulla keskeltä sidottujen palmunlehtikirjojen pohjalta.<sup>183</sup> Albrechtin paperille vedostettu teos perustuu ensin mainittuun kirjan pystysuoraan käsittely- ja lukutapaan, vaikka sen leveys on suurempi kuin korkeus.

<sup>182</sup> RikArt-verkkogalleria. <http://www.rikart.fi/corso/>. Viitattu 18.5.2015.

<sup>183</sup> Moilanen 1997, 17–19. Paperin keksijänä on pidetty yleisesti kiinalaista keisarinhovin virkamiestä Ts’ai Lunia, joka säilyneiden kirjoitusten mukaan ryhtyi vuonna 105 jaa. valmistamaan paperia puun kuoresta, hampusta, vanhoista kankaista ja kalaverkoista. Uusien löydösten perusteella paperin oletetaan keksityn jo aikaisemmin, 202–208 eaa. Moilanen 1995, 30.

Haitarikirja on taiteilijakirjan muotona varsin yleinen. Johanna Druckerin mukaan sen suosio liittyy saumattomaan, jatkuvaan pintaan, joka voidaan myös katkaista hienovaraisesti sivunkaltaisella taitoksella. Sitä voidaan myös tarkastella kirjan tapaan avaamalla sivuaukeama toisensa jälkeen tai mistä kohdasta tahansa.<sup>184</sup> Haitarikirjaitoksen voi levittää ja tarkastella molemmin puolin. Se tarjoaa tavan esittää useampia sivuja yhtä aikaa panoraamana. Taiteilija Tatjana Bergelt pitää haitarikirjaa näyttämön kaltaisena sivujen, kuvien ja tekstin samanaikaisuuden ja avaruudellisuuden johdosta<sup>185</sup>.

Kristoffer Albrechtin teoksessa on seitsemän taitosta ja kahdeksan luonnonvalkoista sivua, joista yksi on liimattu kokonaan kiinni takakannen sisäpuolelle. Kansi on taiteltu viininpunaisesta kartongista kolmiosaiseksi. Sen voi kietoa niputettujen sivutaitosten ympäri ja siten sulkea kirjan. Kannen ollessa kiinni rakenne suojaa haitaritaitoksia ja estää samalla niiden holtittoman avautumisen kirjaa liikuteltaessa. Vanhat aasialaiset haitarikirjasivut suojattiin lakka- tai puukansilla ja ylellisimpiä kirjoja varten valmistettiin koristeellisia puukirstuja tai -rasioita<sup>186</sup>. Albrechtin *Corson* kartonkikannet eivät tosin ole materiaaliltaan ja rakenteeltaan niiden kaltaisia, mutta idea arvokkaan suojaamisesta käy ilmi huolitellusta ulkoasusta ja tuo viittauksen historiallisiin haitarikirjoihin. Teoksen materiaalivalinta ja sen käsittely, esimerkiksi vedostusjälki, kansitekstien ja kuvasivujen sommittelu vaikuttavat tarkkaan harkituilta ja viimeistellyiltä. Lisäksi suljetun teoksen avaaminen vaatii kolmitaitteisen rakenteensa vuoksi enemmän aikaa ja keskittymistä kuin esimerkiksi codexin, jonka sivuja voi myös selata nopeasti. Ajallisesti rajoitettu, hidastettu sisällön lähestymistapa luo vaikutelman teoksen merkityksellisyydestä.

Sivuilla olevat valokuvat ovat vain haitaritaitoksen toisella puolella ja osa niistä sijoittuu taitoskohtaan. Katsojana tekee mieli levittää taitos kokonaan auki, koska kuvavihje ulkonevassa sivutaitoksessa synnyttää jatkumon. Pitkään jatkumoon viittaa myös teoksen italiankielinen nimi, sillä sana *corso* tarkoittaa suomeksi muun muassa kurssia, katuja, reittiä, uomaa ja kulkua<sup>187</sup>. Avattuna teos tuo vaivatta mieleen panoraamamaisen näkymän kadusta tai tiestä. Valokuvissa on monenlaisia mopoilijoita; miehiä ja naisia, nuoria ja varttuneempia, töissä kävijöitä tai vapaa-aikaa viettäviä, yksin tai kaksin menopelin päällä,

<sup>184</sup> Drucker 2004, 140.

<sup>185</sup> Tatjana Bergeltin tiedonanto 14.10.2006.

<sup>186</sup> Moilanen 1997, 18.

<sup>187</sup> *Corso* suomeksi. <https://www.sanakirja.org/> ja <https://ilmainensanakirja.fi>. Viitattu 22.5.2015.

kiirehtien tai vähän hitaammin matkaavia. Yhtä lukuun ottamatta kaikki matkalaiset on irrotettu taustastaan. Tuo ainoa taustan omaava, skootterin selässä istuva, keski-ikäiseltä näyttävä nainen keskellä kuvaa katsoo suoraan katsojaa kohti. Hänen kasvonsa ovat jokseenkin ilmeettömät. Hänellä on lippalakki päässään, yllään väljätkö puolireiteen ulottuva takki, pitkä housut ja jaloissaan nilkkaremmillä varustetut, kärjestä kiinni olevat kengät ja vaaleat sukat. Pukeutuminen viittaa pikemminkin arkeen kuin juhlaan, kenties hän on matkalla töihin? Syntyy mielikuva sattumanvaraisesta kuvaajan ja valokuvattavan kohtaamisesta arkipäivänä. Naisen taustalla on suljettu, valtavista hirsistä rakennettu portti tai jonkinlainen muu vanha rakennelma vahvasti pultattuine luokkuineen. Katu vaikuttaa vanhalta kujalta, koska siinä ei ole erikseen jalkakäytävää ja se on kivetty. Rooman vilkkaana ostoskatuna tunnettuun Via Del Corsoon kuvasta saatu mielikuva ei yhdisty.

Koska nainen skoottereineen on rajattu kokokuvaksi ja hänen takanaan oleva seinämäinen tausta sulkee tilan, katse keskittyy kuljettajaan ja kulkuvälineeseen. Naisen ja skootterin asento ohjaa Albrechtin teoksen tarkastelua. Ajosuunta on oikealta vasemmalle, sama toistuu muissakin kuvissa. Valokuvat on otettu suoraan sivusta tai hieman etuviistosta. Lähes kaikki ajajat ja kyydissä olevat katsovat eteenpäin vasemmalle, muutama poikkeus suuntaa huomionsa sivuilleen ja vain yksi katsoo taakseen. Ilman taustaa, eri kokoisina ja muutamat limittäin olevat kuvat luovat vaikutelman levenevästä, laveasta tiestä, joka jatkuu ja jonka suunta on länsimaisen lukusuunnan vastaisesti oikealta vasemmalle, pois totutusta ympäristöstä kohti tuntematonta.

Teoksen kuvia voi toki tarkastella poimimalla yksittäisiä kuvia valkeasta taustasta tai katsoa kokonaisuutta vasemmalta oikealle jatkuvana nauhana, "vasten liikennettä", länsimaisen lukusuunnan mukaisesti kohti tavanomaista ja turvallista, kohti kotia. Tällöin herää kysymys, mistä nämä taustasta irrotetut henkilöt mopoineen ja skoottereineen ovat peräisin. Viimeisenä on kuva aiemmin mainitusta naisesta skootterinsa selässä, rakennuksen suljettu portti tai muu tiivis rakennelma takanaan. Haitarikirjan kuvasivu yhdistettynä RikArtin epitekstiin antaa ymmärtää, että kuva on otettu Rooman historiallisessa keskustassa. Ruskea vedostusväri vihjaa myös menneeseen vanhana, kauan tunnettuna maavärinä ennen synteettisten värien keksimistä. Väri yhdistää visuaalisesti kuvien erilaiset, uudemmat ja vanhemmat ajoneuvot sekä erilaiset ihmiset. Koska ruskea väri on jokaisessa kuvassa sama, värin voi katsoa yleistävän teoksen kohteet.

Albrechtin teoksen haitarikirjamuodolla on yhteys kirjan historiaan, mutta mielestäni teos ei kommentoi kirjaa sinänsä, toisin sanoen sen toiminnallisuutta tai käsitteellisyyttä. Muodon valinta liittyy sisältöön. Peruste muodolle löytyy teoksen nimestä ja aiheesta. *Corso – katu, reitti, uoma tai kulku* – ehdottaa jo sanana visuaalisesti pitkänomaista muotoa. Nimi haitarikirjan kanteen suuraakkosin vedostettuna yhdistyy myös teoksen valokuviin, sillä antiikvakirjainten<sup>188</sup> sijoittelussa ja muodossa on visuaalista samankaltaisuutta kuin valokuvien skoottereiden ja mopojen renkaissa. Kirjaimet ovat osittain toistensa päällä, ja nimen pyöreät o-kirjaimet on vedostettu harmaalla erotuksena mustalla vedostetuista muista kirjaimista. O-kirjainten muodostama diagonaalilinja toistuu kuvasivujen kahden vasemmasta alareunasta ulosrajautuneen menopelin renkaiden suuntalinjoissa.

Vaikka Albrechtin *Corson* taiteltuja kuvasivuja voi lukea kummastakin suunnasta, pidän lukusuuntaa oikealta vasemmalle visuaalisesti vahvempana. Startti kapealta kujalta johtaa kadulle tai reitille, joka on rajaamaton ja avoin. Haitarikirjan mopot ja skootterit kulkevat ongelmitta, yksikään matkaaja ei ole pysähtynyt moottorivian tai renkaan puhkeamisen takia. Siitä huolimatta, että sivutaitoksia on rajattu määrä, liike vasemmalle näyttää vain jatkuvan. Toisen lukusuunnan voi puolestaan tulkita viittaavan menneisyyteen ja Italian panokseen skoottereiden (esimerkiksi Vespojen) ja mopojen kehittämissä. Nopeasti maailmalle levinnyt kulkuväline lienee ollut Suomessakin 1950-luvulla suosittu Solifer-mopon esikuvana. Hyvin pitkälle viimeisteltynä ja rajoitetun painoksen vedoksena *Corso* kuljettaa mukanaan *livre d'artistien* hienostunutta leimaa. Tämänkin johdosta teoksen voi tulkita eräänlaiseksi huomionosoitukseksi italialaiselle varsin yleiselle kaksipyöräiselle kulkuvälineelle, olipa se sitten mopo tai skootteri, ja sen antamalla liikkumisen vapaudelle.

Albrechtin teos linkittyy myös painettujen valokuvakirjojen jatkumoon. Taustoistaan irti rajattujen kuvien voi katsoa olevan sukua minimalistisuudessaan, aiheen arkisuudessaan ja sarjallisuudessaan tässä tutkielmassa aiemmin mainitulle Ed Ruschan teokselle *Twentysix Gasoline Stations*. Ruscha dokumentoi tavalliset bensa-asetat ilman ihmisiä, Albrecht puolestaan tallentaa arjen historiaa, jossa ihmiset ovat mukana bensakäyttöisten kulkuvälineiden kanssa. Ed Ruschan valokuviasivujen sommittelun staattisuus ja Albrechtin *Corson* dynaamisuus luovat jännitteen, jossa näiden kahden teoksen kuva-aiheet kohtaavat.

---

<sup>188</sup> Itkonen 2007, 11; 29. Antiikvakirjaimissa on vaakasuorat päätteet ja kirjainten viivat ovat erivahvuisia. Kirjainten malli saatiin renessanssin aikana antiikin Rooman suuraakkosten ja karolingisten pienaakkosten muodoista.



6.2.3. Tizzi Fib. *Odottamassa jonossa*, 1998

Kuvat 35 ja 36.

Kämmenelle mahtuva, pieni kannellinen pahvirasia tuo mieleen pikemminkin Kirsi Kunnaksen runon rasiasta, jonka sisällä on asia kuin kirjan. Aleatorinen yhteys havahduttaa huomaamaan, miten syväälle on juurtunut käsitys siitä, miltä kirjan ja taiteilijakirjan tulisi näyttää. Tizzi Fibin pyöreä rasia, jonka sisältä avautuu 3 x 261 cm:n pituinen rullalle kääritty liuska, on yksi esimerkki RikArt-kokoelmalle asetetusta tavoitteesta esitellä taiteilijakirjojen monimuotoisuutta.

Fibin teoksen muoto palautuu tässä tutkielmassa aiemmin mainittuihin historiallisiin kirjoitusrulliin ja -kääriihin (ks. Bengtssonin *Kirjahyrrä*), joiden Johanna Drucker katsoo toimivan kirjan symbolina. Aasialaisiin kirjoihin viittaa luonnollisesti myös liuskan säilyttämiseen tarkoitettu rasia. Rullalla olevaan nauhaan on painettu eri kokoisia ja eri vahvuisia kirjaimia ja numeroita mustalla värillä. Liuskan pohjaväri vaihtelee murretuista punaisista vihertäviin ja siinä on moneen suuntaan vapaasti sijoitettavia viivamaisia pintakuvioita. Rasian sisäpohjassa ja kannessa toistuvat kirjaimet ja numerot, jotka kiertävät myös kannen ulkoreunan ympäri. Niiden valinta vaikuttaa sattumanvaraiselta, koska numerot ja kirjaimet vaihtelevat eikä niistä ei muodostu sanoja. Kenties niissä on jokin koodi? Vai onko kyse ainoastaan satunnaisuudesta? Teoksen ulkoisesta muodosta huolimatta on vaikea löytää yhteyttä kirjan historiaan, teos kirjaimineen ja numeroineen ei kommentoi itse kirjaa. Onko jälleen lukukokemuksen häirinnän, epäorganisen teosestetiikan tarkoituksena siirtää katsojan huomio johonkin muuhun?

Nauha on rasiassa kiertyneenä tiiviisti ulkoreunaa vasten, rasian keskelle jää tyhjä tila. Kun paperisen rullan ottaa pois rasiasta, sen muoto avautuu spiraaliksi. Riippuen siitä,

miten liuskan vapauttaa, muoto tuo mieleen joko pöydän pinnalle syrjänsä vasten aseteltuna jättiläisparhat tai keskeltä liuskan sisäpuolelta nostettuna Brueghelin maalauksen Baabelin tornista. Ollessaan lappeellaan liuska kiertyy kuin DNA-malli. Kierteismuoto löytyy muun muassa ihmisen sormenjäljestä ja hiusten pyörteistä. Spiraalikuviot on yleinen luonnossa ja se on toistunut muotona kautta aikojen ihmisen aikaan saamissa esineistöissä tai rakennuksissa. Spiraaliin liittyvään Fibonaccin lukusarjaan<sup>189</sup> Tizzi Fibin liuskan numerot eivät kuitenkaan yhdisty. Teoksen sisällön avautumattomuus kirjaimineen ja numeroineen nostaa esille kyvyttömyyteni tulkintaan, mikä puolestaan vahvistaa ajatusta babylonialaisesta temppelistä. Raamatussa tätä valtavaa temppeliä terasseineen on käytetty kielten sekaannuksen vertauskuvana, koska rakentajat eivät ymmärtäneet toistensa puhetta ja tuloksesta tuli sekava. Fibin teoksen rakenne on selvä ja yksinkertainen, mutta sen painetut yksityiskohdat hämmentävät. Tizzi Fibin *Jonossa odottamassa* teoksesta esille nousseet kirjaimet ja numerot sekä teoksen ympyrämuoto spiraalikierteineen assosioituvat inhimillisen kanssakäymisen vaikeuteen ilman yhteistä kieltä. Vaikka kielen perusyksiköt olisivat tuttuja, tulos vaikuttaa järjettömältä mikäli niitä ei yhdistetä ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi.

Ensimmäistä kertaa rasiaa avatessani ja nauhaa tarkastellessani mieleen nousivat lapsuudenkokemuksiin perustuvat fragmentaariset välähdykset veljeni nallipyssyn panosnauhasta. Fibin rasian hieman alikylläinen punainen väri ja tiiviisti kiedottu nauha johdatti kapeaan nallirivistön paperirullaan. RikArt-verkkosivuilla Fibin teoksen kerrotaan olevan käsin ladottu ja painettu linokuvioin (numeroita ja kirjaimia) syväpainopaperille. Tizzi Fibin epiteksti avaa teoksen sisältöä: ”Kaikkialla maailmassa jonotetaan ja odotetaan jonossa, vaikka ei aina fyysisesti. Romaniassa jouduttiin jonottamaan, täälläkin jonotetaan monella tavalla. Elämä on tietty jonotus. Ajattelen, mitä ajattelivat esimerkiksi ne, jotka jonottivat ”pesulle” keskitysleirissä. – Vaikka teos on leikkimielinen, sen tausta on vakava.”<sup>190</sup> Siitä huolimatta, että satunnaiset intertekstuaalisuudet omista lapsuuden kokemuksistani eivät suoraan johtaneet tulkintaan, nallipyssyn nauhaan johtava teoksen obligatorinen väri ja rullamuoto ovat linkki leikkiäseen ja Tizzi Fibin epitekstin välillä. Katsojana jäin kuitenkin ulkopuolelle teoksen vakavasta sanomasta. Itsesensuuri aleatorisesta leikkipyssyassosiaatiosta osoittautui ehkä esteeksi tulkinnassa.

<sup>189</sup> Italialainen Fibonacci määritteli 1200-luvun alkupuolella egyptiläisten ja antiikin kreikkalaisten käyttämän kultaisen leikkauksen sommitteluperiaatteen suhdeluvut. Lukusarjan suhdeluku on aina kahden edellisen summa; 0,1,1,2,3,5,8,13, 21 ja niin edelleen. Likiarvona ilmaistuna suhdeluku on 0.618.

<sup>190</sup> Tizzi Fib, [www.rikart.fi/odottamassa-jonossa/](http://www.rikart.fi/odottamassa-jonossa/). Viitattu 5.6.2015.

### 6.3 Linearisesta lukutavasta simultaaniseen

Olen tarkastellut edellä kuutta kirjaa tai kirjankaltaista taiteilijakirjaa visuaalisen lukutaidon kohteena. Viisi kuudesta teoksesta ei sisältänyt kirjoitettua tekstiä lukuun ottamatta teoksen nimeä ja / tai tekijän signeerausta. Kuudennenkin taiteilijakirjan teksti pilkotti kirjainten osina tai sanoista näkyi vain osa, joten kirjoituksen luettavuus oli heikko ja tekstin koko sisältö jäi arvailun varaan. Kolmiulotteisena esineinä taiteilijakirjoja voi verrata visuaalisen lukutaidon käsitteeseen sisältyvään ympäristöön, johon kuuluvat myös kuvat ja kuvan lukeminen.

Reijo Kupiainen on esittänyt Günther Kressin ja Theo van Leeuwendin näkemyksen kuvan varsinaisen lineaarisen lukupolun (*reading path*) puuttumisesta verrattuna kirjoitetun tekstin lukemiseen. Viimeksi mainittu edellyttää etenemistä sanasta toiseen lause lauseelta. Kuva on rakentunut toisin luettavaksi; lineaarisuuden sijaan tilallisesti eri kuvayksiköiden suhteessa toisiinsa. Sen lukeminen alkaa siitä, mihin katse kohdistuu eli ylhäältä, alhaalta, keskeltä tai mistä tahansa kuvan huomiopisteestä.<sup>191</sup> Kai Mikkonen tarkentaa huomauttamalla, että kuvan ja sanan välinen ero on merkitsemistavassa eikä tilallisuuden ja aikaan sidotun esityksen välillä. Kuvalle on ominaista merkitsemistavan avoimuus tai asteikottomuus; sen kaikki osatekijät ovat keskenään yhteydessä, kun taas kielellinen esitys perustuu kielen erillisten tehtäviinsä luotujen yksiköiden määrättyihin sääntöihin.<sup>192</sup>

Tulkitseni kuuden teoksen osatekijät ovat samankaltaisesti sidoksissa toisiinsa kuin yksittäisen kuvan osat. Kuvan lukeminen alkaa huomiopisteestä tai -alueesta, mutta tapahtumassa on yhtä aikaa mukana muitakin elementtejä, jotka herättävät tuon huomion. Tästä esimerkkinä katseeni, joka intertekstuaalisessa luennassa on ohjautunut johonkin tarkasteltavana olevan teoksen kohtaan. Jälkikäteen (ja tuossa hetkessä) on vaikea sanoa, mikä yksittäinen tekijä kohdassa on noussut esiin ensin, koska havaintokokemus on kokonaisvaltainen. Se voi olla jokin yksityiskohta, väri, muoto, materiaali, pinnanrakenne, tekniikka tai mikä tahansa teoksessa oleva, joka yhdistyy samanaikaisesti tapaan tulkita kirjaa esineenä, kirjoittamisen historian ja lukemisen välineenä. Näiden

<sup>191</sup> Kupiainen 2007, 45. Kupiainen huomauttaa, ettei ero koske kaikkia kuvallisia ja kirjallisia esityksiä ja viittaa Kai Mikkosen esille tuomiin tapauksiin. Mikkonen (2005, 46) antaa esimerkkejä, joissa kuva tavoittelee kirjoitetun tekstin muotoa ja toisaalta epälineaarisen, tilalliseksi kuvaksi muodostuneen tekstin.

<sup>192</sup> Mikkonen 2005, 29.

kaikkien tekijöiden keskinäisen yhteyden vuoksi taiteilijakirjojen luentaa voi mielestäni luonnehtia simultaaniseksi.

Kulttuurinen sidos ohjaa automaattisesti taiteilijakirjan tarkastelua, mikäli teos on perinteisen codexin muotoinen. Kuudesta teoksesta kolme ensimmäistä on ulkonäöltään codexplagiaatteja. Juha Joron *Historia* ja Olof Kankaan *Blue Book I* on muokattu vanhasta kirjasta, ja Synnöve Dickhoffin *Lukemattomia tarinoita* kokonaan alusta alkaen käsin sidottu kirjan muotoinen teos. Nämä kolme kirjan arkkityyppiä ”puhuvat” avoimesti kuvataiteen keinoin kirjasta niin materiaalin kuin muodonkin suhteen. Jäljitellessään ulkoisella olemuksellaan kirjaa esineenä mutta ollessaan tekstittömiä, ne johdattivat pian tulkinnan käsitteelliselle tasolle. Kirjat ilman tekstiä aiheuttivat Michael Riffaterren kuvaaman tulkinnallisen pattitilanteen<sup>193</sup>, jolloin luennan avaimia oli etsittävä kaikesta muusta kuin kerronnallisesta sisällöstä. Jäljelle jäivät pääasiassa teosten rakenteelliset tekijät. Liukuminen imitaatioteorian lähestymistavasta modernismiin ja myöhemmän intertekstuaalisuuden tarkastelutapaan nosti esille teosten kytkökset formalismin lisäksi myös 1800-luvun lopun symbolisteihin, jotka uskoivat värin ja viivan itsenäiseen ilmaisukykyyn. Värillä ja värimaterian käsittelyllä oli huomattava osuus tutkielmani kolmen ensimmäisen taiteilijakirjan tulkinnassa kirjamuodon kulttuurisen viitteen ohella.

Juha Joron palimpsesti, teos nimeltä *Historia*, herätti mietteitä painetun sanan merkityksen katoamisesta ja kirjan asemasta ennen, nyt ja tulevaisuudessa. Joron *Historian* voi todeta kommentoivan nimenomaan kirjaa tiedon välittäjänä ja muistin säilönä, johon teoksen nimikin peritekstinä viittaa. Teoksen luennassa nousivat esille kokonaisuuden lisäksi kirjoitetun tekstin puuttuminen, materiaalin käsittely, väri ja symmetrinen sommittelu. Oleellinen huomio luennassani oli harmaanvihreän värimassan alta näkyvä, muusta väriyksestä poikkeava väripilkku. Se osoitti aiempien, jo olemassa olleiden teosten peittämisen ja ”uudelleen kirjoituksen”, mikä yhdistyi antiikkiin ja codex-muodon kehittymiseen. Tämä on esimerkki Genetten paratekstuaalisuuteen sisältyvästä näytön vaatimuksen toteutumisesta, sillä tekstin läsnäolo oli näytettävissä konkreettisesti toisessa tekstissä<sup>194</sup>. Myös roomalainen tapa uudistaa kirjoituslevyn pinta kaapimalla entinen vahaan tehty kirjoitus pois ja vahata pinta uudestaan muuntui Juha Joron *Historiassa*, koska siinä aiempi kirjoitus on jäljellä värimassan alla. Avoimen kirjan näköisen teoksen

<sup>193</sup> Seppä 2012, 152.

<sup>194</sup> Lyytikäinen 1991, 145-147; Seppä 2012, 151.

voi nähdä sen vuoksi tulkintana siitä, kuinka visuaalinen lukutapa peittoaa ajassamme lineaarisen lukutavan.

Olof Kankaan ja Synnöve Dickhoffin teokset avautuivat mielestäni myös muuhun kuin itse kirjaan, vaikka niiden voi katsoa teoksen muodon ja peritekstin johdosta viittaavan kirjaan esineenä ja kirjan historiaan. Kankaan *Blue Book I* teoksesta välittyi jokin suljettu ja ikuisesti saavuttamaton. Tähän vaikutti olemassa olevan kirjan uudelleenkirjoitus sivuja osittain poistaen ja paksulla materiaalilla peittäen. Sidotut käärot laatikoihin säilöttyinä toivat mieleen kirjakäärojen historian, interteksteiksi valikoituivat lisäksi Christon ja Jeanne Clauden paketoitua teokset ja Louise Nevelsonin laatikoista ja esineiden kappaleista muodostuvat assemblaasit. Tekotapa ja materiaalin käsittely sekä erityisesti ultramariini värinä painottivat immateriaalista ulottuvuutta, joka yhdistyi Yves Kleinin siniseen. Teoksen tulkinnan yhteydessä kävi selvästi ilmi (kuten kaikkiin muihinkin tarkastelemiini teoksiin) liittyvä kulttuurinen vaikutus, toisin sanoen tapa lukea kuvia, esimerkiksi millaisia vakiintuneita merkityksiä väreille on länsimaisen taiteen historiassa annettu. Kristillisen taiteen ultramariini jumalallisena ja ylimaallisena sekä antiikin sininen veden merkityksessä assosioituivat myös Kankaan teoksen luennassa taivaan äärettömyyteen ja yölliseen mereen mutta värimateriaa haptisesti tarkasteltuna lisäksi luolan seinämän tai meteoriitin läpipääsemättömään kovaan pintaan. Rinnastin mustan, pienen syvennyksen sinisessä väripinnassa julkaisijan tiivistämäksi peritekstiksi kirjan sisällöstä. Läpitynkemattomana kaivantona kirjan sisäosaa kohti se vahvasti osaltaan tulkinnassa luoksepääsemättömyyttä ja avautumattomuutta, johon Olof Kankaan lyhyt epitekstikin RikArt-verkkogallerian sivuilla viittaa. Vaikka Kankaan intentio nostaa esille sinisen värin mystiikan, melankolian ja kaipuun kätkeytyksen salaisuuksien avautumiseen ja tästä intentiosta löytyy yhtymäkohtia tulkintaani, on huomattava, ettei intertekstuaalisen tarkastelun lähtökohtana ole tekijän tavoitteen selvittäminen vaan lukijalle teoksesta avautuvat toiset tekstit ja niiden muodostamat merkitykset. Tämän vuoksi olen lähestynyt tulkinnoissa teoksia ensin ilman tekijöiden epitekstejä.

Synnöve Dickhoffin teos, *Lukemattomia tarinoita*, puolestaan osoitti hyvin tekijän ja vastaanottajan kyvyttömyyden havaita kaikkia intertekstejä. Teoksen luenta perustui oleellisesti materiaalin käsittelyyn. Sivujen kääntely oli tehtävä varovasti, jotta ohut paperi ei olisi revennyt. Materiaalin hauraus, tulen ja veden jättämät jäljet kirjassa ilman tekstiä synnyttivät tulkinnan menetetyistä, muistamisesta ja muistoista. *Lukemattomia tarinoita*

teoksen tulkintaa määrittivät yhteys antiikin tarinaan maalaustaiteen synnystä ja muun muassa barokkiin liittyvä valon ja varjon kontrasti sekä Yves Kleinin tuli- ja vesimaalaukset. Dickhoff ehdottaa epitekstissään omaa tulkintaani tarinallisempaa versiota naisten tuhoutuneista päiväkirjoista. Niihin on hänen mukaansa tallentunut inhimillinen kärsimys sanattomana viestinä. Kertomus jäi luennassani avautumatta, vaikka ajankulku ja muistaminen olivat tekijän intentiossa ja tulkinassani yhteistä. Se, että teos on toteutettu alusta alkaen sitomalla kirja perinteisesti käsin eikä tehty jo olemassa olevasta kirjasta, vertautui tapauksessa hyvin konkreettisesti kirjoitettuun kirjaan ja sen kirjoittajaan. Sekä Dickhoff taiteilijakirjan tekijänä että esimerkiksi romaanin kirjoittaja työstävät tarinaa kumpikin omalla tavallaan. Vaikka teosten lukutapa on toinen, sisältö on luettavissa.

Luvun 6.2 teokset poikkesivat edellisistä codexin muotoisista teoksista. Niklas Bengtssonin *Kirjahyrrä* on hyrrän muotoon taiteltu vanha kirja, Kristoffer Albrechtin *Corso* haitarikirja ja Tizzi Fabin *Odottamassa jonossa* rullalle kiedottu nauha rasiassa. Näistä Bengtssonin *Kirjahyrrä* leikkitteli kahden lukutavan välillä. *Kirjahyrrän* pintarakenteen näkyvissä olevat kirjainyhdistelmät ja kirjainten osat ehdottivat kirjoitetun tekstin lukemista, samoin sen lokeromaisten sivutaitosten väleistä näkyville saadut tekstin osat. Teoksen tekotavasta ja sen myötä kirjoituksen pilkkoutumisesta syntyi vaikutelma, ettei sivujen tekstiä ole tarkoituskaan lukea kokonaan vaan teosta olisi luettava ennen kaikkea visuaalisesti. *Kirjahyrrän* muoto yhdistyi rokokooajan maalauksen sommitteluun ja siinä esiintyvään leikkikaluuun. Kartiomaisen muodon liikevaikutelma ja erilaiset kirjainmuodot saivat aikaan tulkinnan kirjoituksen ja tiedonvälityksen muuttumisesta – sen nopeutumisesta ja sirpaloitumisesta – historian saatossa. Tästä viitteitä antoivat teoksen pinnalta pilkahtelevat kirjainten osat. Ne myös synnyttivät intertekstuaalisen luennan ohella aleatorisen ja synesteettisen äänimaailman, puheensorinan.

Tarkastelemistani teoksista Kristoffer Albrechtin *Corso* oli ainoa, josta on useampi samanlainen kappale. Sen tulkinassa nousivat esiin viittaukset historiallisiin haitarikirjoihin erityisesti muodon vuoksi ja huolitellun ulkoasun johdosta *livres d'artisteihin*. Teoksen rakenne oli mielestäni valittu pelkästään sisällön tukemiseksi eikä itse kirjaa tai kirjan historiaa kommentoivaksi. Haitarimuoto tarjosi avattuna visuaalisen mielikuvan tiestä, jossa Albrechtin valokuvien mopedit levisivät maailmalle Italiasta. Tulkintaan vaikuttivat lisäksi teoksen väri, kuvien rajausta ja sommittelu taitosten yli sekä kuvien suunta.

Teoksen nimi kirjoitusasuineen ja havainto o-kirjainten sommittelusta vahvistivat intertekstuaalista luentaa. Kuvaan sopi lisäksi, että teosta oli vedostettu viisikymmentä kappaletta – levitys laajemmalle yleisölle käy hyvin yhteen sisällön kanssa. Albrechtin *Corson* voi ajatella myös kerronnalliseksi jatkumoksi Ed Ruschan teokselle *Twentysix Gasoline Stations*.

Tizzi Fibin rasiassa olevaan, rullalle kiedottuun nauhaan löytyi niukasti tulkinnan avaimia. Teoksen muoto viittasi toki historiallisiin kirjoitusrulliin, mutta liuskassa olevien numeroiden ja kirjainten merkitys jäi avautumatta. Ne eivät yhdistyneet sanoiksi tai lukusarjoiksi, joten tulkitsin ne perinteisen lukutavan puuttumisen vuoksi lukukokemuksen häirinnäksi. Liuskan hahmottuminen pöydälle asetettuna spiraaliksi nosti miellelyhtymiä DNA-kierteestä ja Baabelin tornista. Spiraalimuoto yhdistettynä kirjaimiin ja numeroihin, jotka vaikuttivat satunnaisesti valikoiduilta, tuotti tulkinnan ymmärtämisen vaikeudesta ilman yhteistä kieltä.

Yhteisen kielen puuttuminen vaikeuttaa luonnollisesti myös visuaalisen kulttuurin lukutaitoa. Tizzi Fibin teos *Odottamassa Jonossa* nosti esiin kysymyksen mahdollisesta kulttuurieron vaikutuksesta. Oliko romanialaissyntyisen ja Suomessa asuvan taiteilijan teos yhteisten kokemusten, kielen ja ympäristön puuttumisen vuoksi vaikeasti avautuva? Toisaalta Fibin teoksen tulkinnan yhteydessä todentui jälleen kaikkien intertekstien tunnistamisen mahdottomuus. Niin Julia Kristevan näkemys tekijän tekstin mielen tavoin tietoiseen ja tiedostamattomaan tasoon järjestäytymisestä kuin Arja Elovirran laajennus tulkitsijan mielen organisoitumisesta samoin, sisältävät ajatuksen tulkinnan epätäydellisyydestä ja jatkuvasta muuttumisesta. Tulkitsijana olen avannut aiemmin mainittujen teosten osalta joitakin merkityksiä mutta myös tuottanut samalla uusia. Tähän puolestaan liittyy tutkimusmenetelmän ongelmallisuus. Anita Seppä on tuonut esille William Leissin, Stephen Klinen ja Sut Jhellyn näkemyksiä semioottisen analyysin heikkouksista. Yhtenä huomioitavana seikkana he pitävät tulosten soveltamista laajemmin, koska analyysissä on kyseessä tulkitsijan yksilöllinen näkökulma.<sup>195</sup> Näin epäilemättä on, ja huomaan teoksia uudelleen katsoessa, että jotkut edellä tulkitsemistani teoksista tuottavat lisää assosiaatioita. Yksilöllinen näkökulmakin voi vielä muuntua. Tämän tutkielman teosanalyysien tarkoituksena ei kuitenkaan ollut yltää yleispäteviin tulkintoihin

---

<sup>195</sup> Seppä 2012, 179–180.

vaan paremminkin selvittää intertekstuaalisuuden soveltuvuus sellaisten taiteilijakirjojen tulkintaan, joiden sisällön merkitys ei perustu kirjoitettuun tekstiin.

Jae Rossman osoitti taiteilijakirjan riippuvuuden lukijan tottuneisuudesta perinteiseen kirjaan. Lukutavan häirintä tekstiä ja kuvia tai pelkkää tekstiä sisältävissä teoksissa suuntasi lukijan huomion teosten paratekstuaalisille elementeille. Samoin tapahtui tämän tutkielman analyyseissa, vaikka teoksissa painottui kuvataiteellinen lähtökohta. Genetten paratekstuaalisuuden teoria näyttäisi olevan sovellettavissa myös kirjoitusta vailla oleviin taiteilijakirjoihin. Arkkityyppinen codex-muoto ilman tekstiä tai yksittäiset kirjainmuodot ja sanojen pätkät ohjasivat katseen visuaalisten elementtien luentaan. Tulkintaan johtaviksi parateksteiksi osoittautuivat teosnimen ja tekijän omien kommenttien sekä RikArt-verkkosivuilta poimitujen tietojen lisäksi joukko kuvan rakentamisen peruselementtejä, keinoja ja kuvallisia muuttujia. Teoksen muoto, koko, mittasuhteet, tekotapa, materiaali ja sen käsittely, pinnan rakenne, väri, valööri, sommittelu ja siinä esiintyvät liike, jännite ja niin edelleen ovat kaikki tekijöitä, joiden voidaan katsoa vaikuttavan intertekstuaaliseen tulkintaan. Kirjoitetun tekstin puuttuessa formalistisista tekijöistä muodostui teosten paratekstejä. Koska analyysin kohteet olivat käsin kosketeltavia kolmiulotteisia esineitä, luenta laajeni lisäksi visuaalisuudesta haptisuuteen. Esimerkiksi Synnove Dickhoffin teoksessa ohuen ohuesta paperista ommellut sivut antoivat viitteitä hauraudesta ja tuhoutumisesta. Joskus teoksen materiaalin tuoksullakin voi olla vaikutus tulkintaan.

Anita Seppä on käyttänyt termiä ”optinen tiedostamaton”<sup>196</sup> näkemiseen vaikuttavista tiedostamattomista kokemuksista. Edellä tarkasteltujen teosten luennan yhteydessä on käynyt ilmi tapani lukea kuvia, mutta sen lisäksi taiteilijakirjojen tarjoama sekä tiedostettu että tiedostamaton – muidenkin kuin visuaalisten – kokemusten vaikutus tulkintaan. Tästä syystä on luontevaa yhtyä Roland Barthesin näkemykseen semioottisen teorian ja koodien analyysien kyvyttömyydestä huomioida kuvien tulkinnassa affektiivisia tuntoaistiin, muistiin ja tiedostamattomaan perustuvia kokemuksia.<sup>197</sup> Taiteilijakirjojen tarkastelu näyttää tämän tutkielman perusteella edellyttävän kokonaisvaltaista, monia aisteja hyödyntävää simultaanista luentaa, johon intertekstuaalisuus ja Genetten paratekstuaalisuus toki antavat varsin käyttökelpoiset tulkinnan välineet.

---

<sup>196</sup> Seppä 2012, 19.

<sup>197</sup> Seppä 2012, 178–179.



## 7 Takautuvat selaukset – päätäntö

Olen tarkastellut taiteilijakirjailmiöön liittyviä termejä tavoitteenani hahmottaa sitä, mitä taiteilijakirjalla tarkoitetaan. Taiteilijakirjan historiassa termistö on ajan myötä laajentunut *livre d'artistesta* taiteilijakirjaksi (*artists book*), kirjankaltaiseksi ja / tai kirjaobjektiksi. Nimitysten merkitys on osittain muuttunut, ja edelleenkin niiden käytössä on vaihtelevuutta riippuen siitä, kuka merkityksen määrittelee. Tästä hyvänä esimerkkinä on nykyisinkin käytössä oleva termi taiteilijakirja, joka otettiin käyttöön 1970-luvulla Yhdysvalloissa käsittämään tuolloin ja edellisenä vuosikymmenenä halpoja, massatuotantona painettuja taiteilijoiden tekemiä kirjoja. Termi jäi kuitenkin elämään – sen sisältö vain sai uusia muotoja. 1980-luvulta lähtien yleistyneillä käsityömäisillä tekotavoilla toteutettuja kirjateoksia onkin luonnehdittu usein sekä kirjankaltaisiksi tai kirjaobjekteiksi että taiteilijakirjoiksi. Myös 1800-luvun lopulla kehittyneitä *livres d'artisteja* pidetään määrittelijästä riippuen taiteilijakirjoina. Tutkija ja kriitikko Johanna Drucker edellyttää taiteilijakirjalta sen toimivuutta myös kirjana, ei pelkästään kirjaan viittaavana ikonina. Meillä Suomessa tällaisesta rajauksesta ei ainakaan vielä ole herännyt keskustelua, pikemminkin näkökulma taiteilijakirjoihin on kuvataiteellinen. Tämä on nähtävissä muun muassa Helsingin Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelman perustamisraportissa ja teosvalinnoissa. Kokoelman taiteilijakirjat voivat olla kirjoja tai lähes mistä tahansa materiaalista valmistettuja kirjaa muistuttavia tai siihen viittaavia teoksia. Tämän tutkielman puitteissa oli mahdollista vain sivuta Rikhardinkadun kirjaston kokoelmaa, mutta kokoelma voisi tulevaisuudessa olla mitä mainioin tutkimuskohde aihepiiristä kiinnostuneelle. Tähänastisista taiteilijakirjakokoelmista tiettävästi ainoana julkisena laajempaan ja kasvavana kokoelmana se ansaitsisi osakseen perusteellisempaa kartoitusta ja tutkimusta.

Tutkielman aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että taiteilijakirjojen ”eriytyminen” kirjankaltaisiksi alkoi 1960-luvulla Dieter Rothin ja Ed Ruschan taiteilijakirjojen (*artists book*) myötä. Dieter Rothin kokeilujen (kuten kirjan lineaarisen järjestyksen muuttamisella tilalliseksi erilaisin aukotuksin ja painetun tekstin muokkaaminen lukukelvottomaksi) voidaan katsoa olleen nykyisten kirjankaltaisten, usein kuvataiteeseen painottuvien uniikkiteosten esikuvina. Ed Ruschan perinnettä puolestaan jatkavat codex-muotoiset, valokuviin ja tekstiin perustuvat taiteilijakirjajulkaisut. Jako on toki karkea ulkoiseen muotoon painottuva yleistys, mutta sen avulla on helpompi hahmottaa taiteilijakirjailmiötä

ja keskeisten kolmen käsitteen eroa. Myös *livres d'artisteissa* ilmenneen modernismin voidaan takautuvasti havaita johtavan Dieter Rothin kokeiluihin. Erilaiset ismit painottivat kukin tavallaan kuvan tekemisen lähtökohtia, mikä näkyy *livres d'artisteissa* tekstin ja kuvien sommittelussa, tyyliässä, typografisissa kokeiluissa, materiaaleissa ja muodoissa.

Yleistäen voinee todeta, että perinteisestä kirjasta muotoutui 1800-luvun lopulta alkaneen kehityksen myötä *livre d'artiste*, josta sai alkunsa suuntaus, joka modernismin ja siihen liittyvän formalismin hengessä tutki taiteilijakirjaa fyysisenä esineenä ja muotona. Sen puolestaan voi ajatella johtaneen monimuotoisiin, historiallisia kirjamuotojakin esiin nostaviin kirjankaltaisiin teoksiin. Viimeksi mainittu on vain oletus, sillä kaiken kaikkiaan lähdeaineistoni luvussa viisi, kirja tai kirjankaltainen, oli hyvin suppea. Sitä täydentänyt, joskin enemmän intertekstuaalisen luennan testausta varten valittu otos oli myös pieni. Taiteilijakirjan (*artists book*) kehittyminen kirjankaltaiseksi, kirjaobjektiksi vaatisi kokonaan oman selvityksensä. Tämän tutkielman luennan kuusi kohdetta olivat joko ulkoiselta olemukseltaan perinteisiä codex-tyyppisiä kirjoja tai historiallisten kirjamuotojen muunnelmia. Mitä pohjimmiltaan on kirjankaltaisuus? Nopeasti kehittyvässä viestintävälineiden maailmassa taiteen muodotkin ovat alati muuntuvia. Miten taiteilijakirjat ja kirjankaltaisuus (tai mikä se terminä tulevaisuudessa onkaan) muuttuvat tai ovat jo muuttuneet uusien lukualustojen tai mahdollisten virtuaalikirjojen myötä? Vai painottuuko taiteilijoiden työskentely kirjan parissa käsityömäisiin menetelmiin? Aiheen piiristä nousee verrattain helposti kysymyksiä.

*Livre d'artisten*, taiteilijakirjan ja kirjankaltaisen kirjaobjektin vaihtelevat merkitykset ja historia raottuivat hieman lisää täydentäen aikaisempaa tutkimusta, vaikka kirjankaltaisuus jättikin moni-ilmeisen luonteensa vuoksi kysymyksiä vaille vastausta. Huomionarvoista mahdollisten jatkotutkimusten kannalta on kuitenkin, että tarkastelemissani kirjankaltaisissa teoksissa formalistisista tekijöistä muodostui merkittäviä tulkintaan johtavia paratekstejä. Tulkinta oli toki subjektiivinen, mutta menetelmänä intertekstuaalisuus ja Genetten paratekstuaalisuus soveltuvin osin yhdistettynä formalismiin antoi viitteitä siitä, miten taiteilijakirjoja voi tarkastella ja luonnehtia. Kirjankaltaisten, tekstittömien kirjaobjektien intertekstuaalinen tulkintatapa laajeni visuaalisuudesta monia aisteja hyödyntäväksi sekä tiedostettujen että tiedostamattomien kokemusten luennaksi, jota olen kuvannut simultaaniseksi erotuksena lineaariselle tekstin lukutavalle. Mikäli taiteilijoiden tekemiä kirjateoksia on tarpeen eritellä toisistaan,

luentatapa lienee myös avaintekijä, jonka avulla voi ajatella teosten ryhmittelyä kirjankaltaisiksi kirjaobjekteiksi tai taiteilijakirjoiksi.

Taiteilijakirjojen hybridiluonteen vuoksi olisi lisäksi toivottavaa aiheen herättävän kiinnostusta meillä kirjallisuustieteilijöiden ja taidehistorioitsijoiden yhteisenä tutkimuskohteena. Etenkin Jyväskylän yliopiston kirjallisuudentutkimuksessa on kartutettu osaamista kokeellisen kirjallisuuden alueelta. Esimerkiksi Lauri Saarisen, Juri Joensuun ja Raine Koskimaan toimittamassa tutkimusraportissa, *Kirja 2010 – kirja-alan kehitystrendit*, muistutetaan digitalisoitumiskehityksen myllerryksessä kirjan materiaalisuudesta sen henkisen ulottuvuuden ohella<sup>198</sup>. Juri Joensuu on puolestaan todennut väitöskirjassaan kirjoittamisen ja kirjallisuuden materiaalsen ulottuvuuden eli kirjoituksen visuaalisen ja typografisen tason tuottavan merkityksen ”lisiä” ja osallistuvan tekstin toimintaan varsinkin tekstin visuaalisuutta korostavissa runouden suuntauksissa<sup>199</sup>. Kuten edellä tutkielmassani on tullut esille, taiteilijakirjat viestivät hyvin pitkälle materiaalisuuden kautta – näin ollen yhtymäkohta tieteenalojen väliselle tutkimukselle on jo olemassa.

---

<sup>198</sup> Saarinen, Joensuu & Koskimaa 2001, 20.

<sup>199</sup> Joensuu 2012, 25–31.

## Lähteet

### Painamattomat lähteet:

Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Median laitos / Graafinen suunnittelu, Helsinki.

Jormalainen, Emmi 2012. *"Koti" ja painetut taiteilijakirjat 2000-luvun alussa.* Graafisen suunnittelun maisteriopinnäyte.

Kuopion Muotoiluakatemia, Muotoilun koulutusohjelma, Tekstiilimuotoilu, Kuopio.

Räisänen, Hanna 2005. *Taiteilijakirja ilmiönä ja teosanalyysin kohteena.* Tekstiilimuotoilun opinnäytetyö.

Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu, Kuvataiteen koulutusohjelma, Joensuu.

Ahola, Silja 2007. *Kuvarullan arvoitus: Kuinka löysin uuden formaatin.* Kuvataiteen amk-opinnäytetyö.

### Suullisia tietoja antaneet:

Bergelt, Tatjana, kuvataiteilija; jäsenenä työryhmässä, joka kokosi Lönnströmin taidemuseon Taiteilijakirjanäyttelyn vuonna 2006, Helsinki. Luento 14.10.2006 Oulussa.

Volkoff, Petteri, informaatikko, Helsingin kaupunginkirjaston Rikhardinkadun kirjasto, Helsinki.

### Painetut lähteet ja kirjallisuus:

Ahola, Silja. *Biblioteko taiteilijakirjoja.* <http://www.biblioteko.net/taiteilijakirjoja.html>. Viitattu 31.3.2007.

Arnkil, Harald 2008. *Värit havaintojen maailmassa.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 85. Jyväskylä: Gummerus.

Ball, Philip 2003. *Kirkas maa. Miten värit syntyivät.* Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita. (Alkuteos *Bright Earth. The Invention of Colour.* London 2001.)

Bodman, Sarah 2005. *Creating Artists' Books.* New York: Watson-Guption Publications.

Bodman, Sarah & Sowden, Tom. *Call For Papers: Traditional and emerging formats of artists' books.* <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/abopics/ABTREE.jpg>. Viitattu 19.11.08.

- Bodman, Sarah & Sowden, Tom. *A Manifesto for the Book*.  
[http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases\\_canon/manifesto.pdf](http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases_canon/manifesto.pdf). Viitattu 20.5.2010.
- Bury, Stephen 1995. *Artists' Books. The Book as a Work of Art 1963–1995*. Aldershot, Hants: Scolar Press.
- Castleman, Riva 1994. *A Century of Artists Books*. New York: The Museum of Modern Art.
- Corso suomeksi. <https://www.sanakirja.org/>. <https://ilmainensanakirja.fi>. Viitattu 22.5.2015.
- Dempsey, Amy 2003. *Moderni taide*. Sivut 172–295 suom. Raija Mattila. Helsinki: Otava. (Alkuteos *Styles, Schools and Movements. An Encyclopaedic Guide to Modern Art*. London: Thames and Hudson 2002.)
- Drucker, Johanna 2004. (1994) *The Century of Artists' Books*. 2. painos. New York: Granary Books.
- Elovirta, Arja 1998. "Vaikutteet ja intertekstuaalisuus." Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Essers, Volkmar 1989. *Henri Matisse 1869–1954. Värin mestari*. Köln: Benedikt Taschen.
- Genette, Gérard 1997. *Paratext: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: University Press. (ransk. alkuteos *Seuils* 1987).
- Havu, Sirkka 1996. "Kuvitus." Teoksessa Laine, Tuija (toim.) *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Honkasalo, Laura 2008. "Kosketus kaipaa kirjaa." *Parnasso* 1/2008, 18–21.
- Hubert, Renée Riese & Hubert, Judd D. 1999. *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Itkonen, Markus 2007. *Typografian käsikirja*. 3. painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia. Pdf-muodossa <http://www.poesia.fi/menetelmät-kokeet-koneet/>.
- Kansallisgalleria.  
<http://kokoelmat.fng.fi/app?lang=fi&si=&qtype=generic&query=taiteilijakirja>.  
 Viitattu 5.10.2014.

- Klima, Stefan 1998. *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. New York.
- Knapas, Rainer 1996. ”Kirjansidosten historia.” Teoksessa Laine, Tuija (toim.) *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kontio, Tomi 2005. ”Sanakin on kuvaa.” *Kirjailija* 2/2005, 16-19.
- Krohn, Leena 1996. *Kynä ja kone*. Juva: WSOY.
- Kupiainen, Reijo 2007. ”Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä.” Teoksessa Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Laine, Tuija 1996. ”Kirjahistorian tutkimustraditiot ja nykytila.” Teoksessa Laine, Tuija (toim.) *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lintinen, Jaakko 1988. *Taiteilijakirjoja Suomesta ja muualta*. Helsingin yliopiston kirjasto. Näyttelyluettelo. Luettavissa myös <http://www.rikart.fi/about/>. Tarkastettu 4.9.2015.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991. ”Palimpsestit ja kynnystekstit” Teoksessa Viikari, Auli (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Makkonen, Anna 1991. ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” Teoksessa Viikari, Auli (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Martin, Emmi & Lipasti, Pirjo 2001. *Taiteilijakirjakokoelman perustaminen Rikhardinkadun kirjastoon. Projektin loppuraportti 30.5.2001*. <http://www.lib.hel.fi/File/30ea6f14-4ac8-49f1-85e4-f3c8abfa8698/taiteilijakirjakokoelma.rtf>. Viitattu 20.11.2008.
- Martin, Emmi & Lipasti, Pirjo 2006. *Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelma*. [http://www.lonnstromintaidemuseo.fi/kirjahduksia/files%20fin/rikhardin\\_fin.html](http://www.lonnstromintaidemuseo.fi/kirjahduksia/files%20fin/rikhardin_fin.html). Viitattu 5.9.2006.
- Martin, Emmi & Lipasti, Pirjo. *RikArt – taiteilijakirjakokoelma ja verkkogalleria*. <http://pro.tsv.fi/stks//signum/200803/8pdf>. Viitattu 20.11.2008.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, Gwendolyn J. *The blind men and the artists book: Seeking a definition*. <http://goshen.edu/~gwenjm/bookarts/blind1.htm>. Viitattu 17.9.2008.

- Moilanen, Tuula 1995. *Käsintehty paperi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Moilanen, Tuula 1997. *Kirjansidonnain opas*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Niemi, Irmeli 1988. ”*Palimpsestista parodiaan. Käynti Genetten käsitemuistiossa.*” Teoksessa Ahokas, Pirjo & Hietala, Veijo. *Vanhasta uuteen: Kynnys vai kuuilu? Tekstien välisistä suhteista*. Turku: Turun yliopisto.
- Palin, Tutta 1998. ”*Merkistä mieleen.*” Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Pallasmaa, Ullamaria 2006. ”*Täydessä loistossaan – Marjatta Tapiola.*” *Taide* 5/06, 19.
- Peyré, Yves 2006. *French Book Art / Livres d’Artistes*. New York: The New York Public Library.
- Phillpot, Clive 1998. ”*Books by Artists and Books As Art.*” Teoksessa Lauf, Cornelia & Phillpot, Clive. *Artist/Author: Contemporary Artists’ Books*. New York: The American Federation of Arts.
- Putkonen, Väiski 1997. *Paperia! Lyhyt johdatus paperin historiaan ja valmistusmenetelmiin*. Espoo: Otatieto Oy.
- Rihlana, Seppo 1990. *Värioppi*. Helsinki: Rakennuskirja Oy.
- RikArt-verkkogalleria. <https://rikart.fi/>. Viitattu 5.10.2014, 5.6.2015, 16.5.2015, 18.5.2015 ja 20.12.2015.
- Rossmann, Jae 2008. ”*Reading Outside the Lines: Paratextual Analysis and Artists Books.*” *JAB: The Journal of Artists’ Books*. Spring 2008/23.
- Saariluoma, Liisa 1998. ”*Saatteeksi.*” Teoksessa Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena. *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarinen, Lauri; Joensuu, Juri & Koskimaa, Raine 2001 (toim.) *Kirja 2010: Kirja-alan kehitystrendit*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 1457–6899;70.
- Sakari, Marja 2000. *Käsitetaitteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaitteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Salonen, Juha 2008. ”*Ison kirjan kannet pimpattiin uuteen uskoon Keravalla.*” *Helsingin Sanomat* 18.5.2008, Kaupunki,15.

Sanahakuja: "taiteilijakirja", "artists book", "konstnärskbok", "Künstlerbuch". <http://google.fi>. Viitattu 8.5.2011. Sana- ja kuvahaku "livre d'artiste". <http://google.fi>. Viitattu 13.4.2012.

Seppä, Anita 2012. *Kuvien tulkinta. Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Helsinki: Gaudeamus.

Seppänen, Janne 2008. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Sepänmaa, Yrjö 2007. "K niin kuin kirja, T niin kuin taiteilijakirja." Teoksessa *Biblioteko 2*.

Smith, Philip 1982. *The Book: Art and Object*. Wellingborough, Northamptonshire: Skelton's Press Ltd.

Stein, Donna 2001. "When a Book is More Than a Book." Teoksessa Johnson, Robert Flynn. *Artists' Books in the Modern Era 1870–2000. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books*. London: Thames and Hudson Ltd.

Stuffmann, Margret 2006. "Jazz: Rhythm and Meaning." Teoksessa Berggruen, Oliver & Hollein, Max (ed.) *Henri Matisse. Drawing with Scissors. Masterpieces from the Late Years*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.

Taiteilijakirjakursseja.

[www.seinajoki.fi/ajankohtaista/tiedotteet/2014/12/RdjDR1Fmv.html.stx](http://www.seinajoki.fi/ajankohtaista/tiedotteet/2014/12/RdjDR1Fmv.html.stx) ;  
[www.tampere.fi/tuovaenopisto/material/NZObEnVhm/syksynesite2015.pdf](http://www.tampere.fi/tuovaenopisto/material/NZObEnVhm/syksynesite2015.pdf) .  
Viitattu 28.8.2015.

Tieteentermipankki. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:zaum>.  
Viitattu 16.06.2014.

Vuorela, Toivo 1979. *Kansanperinteen sanakirja*. Porvoo: WSOY.

Yleinen suomalainen asiasanasto. <http://vesa.lib.helsinki.fi/ysa/index.html>.  
Viitattu 5.10.2014.

### **Kuvalähteet:**

Berggruen, Oliver & Hollein, Max (ed.) 2006. *Henri Matisse. Drawing with Scissors. Masterpieces from the Late Years*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel. / **Kuva 20**.

Castleman, Riva 1994. *A Century of Artists Books*. New York: The Museum of Modern Art. / **Kuvat: 3–10, 16, 22, 25 ja 26**.



Dieter Roth Foundation.

[http://www.dieter-roth-foundation.com/selectedworks/the-books/?thumb\\_ID=1](http://www.dieter-roth-foundation.com/selectedworks/the-books/?thumb_ID=1).

20.12.2015. / **Kuva 23.**

Hubert, Renée Riese & Hubert, Judd D. 1999. *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. New York: Granary Books. / **Kuva 24.**

Johnson, Robert Flynn. *Artists' Books in the Modern Era 1870–2000. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books*. London: Thames and Hudson Ltd. / **Kuvat: 11–15, 17–19 ja 21.**

Joro, Juha. <http://www.juhajoro.fi/galleria/teokset/paperi/taustaa.html/>.

20.12.2015. / **Kuva 2.**

RikArt-verkkogalleria. <http://www.rikart.fi/teokset/taiteilijakirjat/>.

20.12.2015. / **Kuvat: 1, 27–33, 35 ja 36.**

Turpeinen, Tarja 2014. / **Kuva 34.**