

TAMPEREEN YLIOPISTO

Mona Paalanen

Alussa oli tarina

Miten fiktiivinen kertomus toimii taiteena lastentaidenäyttelyssä?

Kertomus- ja tekstiteorian maisterinopintojen pro gradu -tutkielma

Tampere 2015

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

MONA PAALANEN: ALUSSA OLI TARINA

Miten fiktiivinen kertomus toimii taiteena lastentaidenäyttelyssä?

Pro gradu -tutkielma s. 101 + liite: Väriyssatukirja 25 s.

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

maaliskuu 2015

Tutkin pro gradu -tutkielmassani fiktiivistä kertomusta ja siitä tehtyä taidenäyttelyadaptaatiota. Tutkimus on produktiivinen tutkimus, jonka aineistona toimii kirjoittamani kertomus *Kun yö värittää* ja siitä tehty samanniminen lastentaidenäyttely, joka on ollut esillä neljässä eri lastenkulttuurikeskuksessa Etelä-Suomessa. Tutkimuksessani yhdistyy tieteellinen ja taiteellinen tutkimus, joiden keskinäisiä suhteita pyrin avaamaan tutkimuksen edetessä. Taiteellisen tutkimuksen aikana saavutettu esiymmärrys taidenäyttelyadaptaatiosta toimii tutkimuksen punaisena lankana, johon syvennytään tieteellisen tarkastelun avulla. Fenomenologis-hermeneuttisella ja taiteenfilosofisella tutkimusotteella lähestyn kriittisesti taidenäyttelyyn liittyneitä ennakkoluuloja sekä laajennan samalla ymmärrystä siitä, miten kertomus toimii taiteena ollessaan esillä vuorovaikutteisena adaptaationa galleriatilassa.

Tutkimuksessa teoretisoin sitä prosessia, jonka aikana alkuperäinen tarina mukautuu adaptoinnin kautta taiteelliseen muotoonsa avaten samalla mahdollisuudet sanataiteelliselle kommunikaatiolle. Tutkimukseni laajentaa kirjallisuustieteellisen tutkimuksen kenttää sekä poikkeuksellisen tutkimusaineistonsa puolesta että kirjallisuustieteen ulkopuolelle ylettyvän teoreettisen viitekehityksensä ansiosta.

Esiymmärrykseni pohjalta tutkimukseni rakentuu kolmen teoriakeskustelun varaan. Määrittelen tutkimuksen alussa kirjoittamani kertomuksen taiteeksi lingvistisen ja taiteenfilosofisen tarkastelun avulla. Tämän jälkeen asetan fiktiivisen kertomuksen institutionaalisen taideteorian piiriin tavoitteenani selvittää, voidaanko julkaisematon kertomus määritellä taiteeksi silloin kun se hyväksytään taidemaailmaan. Kolmanneksi käsittelen kertomusta adaptaation näkökulmasta selvittäen, millainen vuorovaikutteinen adaptaatio kertomuksesta muodostuu taidenäyttelyssä. Taidenäyttely on erityislaatuinen medium kertomuksen adaptoinnille ja arvioin kriittisesti adaptaatioteorian soveltuvuutta omaan tutkimukseeni. Lopuksi tarkastelen kertomuksen avaamia kommunikaatiomuotoja ja sovel- lan taidenäyttelyadaptaation luomaa kommunikaatiota systeemiteoriaan.

Taidenäyttelyadaptaatio näyttäytyy tutkimuksessa monitaiteellisena adaptaatiomuotona. Osallista- vuutensa vuoksi se mahdollistaa sanataiteellisen kommunikaation syntymisen, jossa taidenäyttelyn lähettämä viesti tulee ymmärretyksi kävijän subjektiivisten kokemusten kautta. Tutkimus esittelee taidenäyttelyn mielenkiintoisena adaptaatiomuotona ja laajentaa kirjallisuuden kommunikatiivisen tutkimuksen tarkastelua laajempaan sosiologiseen keskusteluun.

Asiasanat: taidenäyttely, kertomus, produktiivinen tutkimus, fenomenologis-hermeneuttinen tutki- mus, taiteenfilosofia, adaptaatioteoria, institutionaalinen taideteoria, sanataide, kommunikaatio, sys- teemiteoria

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.2	Tutkimuksen eteneminen	2
1.3	"Kun yö värittää" lastentaidenäyttely	5
1.3.1	Kertomuksen määrittely ja sen taiteellinen luonne.....	6
1.3.2	Kohdeteoksina käytettävien taideteosten esittely.....	13
1.4	Tutkimuksen metodologia	17
1.4.1	Taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen ristiaallokossa	18
1.4.2	Fenomenologis-hermeneuttinen tutkimusote	23
1.4.3	Taiteenfilosofinen lähestymistapa	26
2	Kertomus ja taide instituutiona	31
2.1.	Institutionaalinen taideteoria.....	32
2.2	Kirjallisuus ja instituutio	42
3	Kertomus taidenäyttelyssä: toisenlainen adaptaatio	46
3.1	Adaptaation määrittelyä	47
3.2	Kertomuksen ja taidenäyttelyn suhde	55
3.3.	Adaptaatio käytännössä	64
4	Kertomus kommunikaationa	69
4.1.	Hyppy kielitieteeseen	71
4.2	Prahan koulukunta ja kirjallisuus kommunikaationa	73
4.3	Taide sosiaalisena systeeminä.....	83
5	Lopuksi	92
6	Lähteet	96

1 Johdanto

Yhtenä iltana keväällä 2012 sain idean tarinasta, jossa fiktiiviset hahmot Värinautit Annu ja Unna Autti heräävät keskellä yötä kotonaan ja huomaavat värien kadonneen. Tarina muotoutui pian kertomukseksi nimeltä ”Kun yö värittää”, joka kertoo siitä kun Annu ja Unna lähtevät etsimään värejä pimeästä talosta ja kohtaavat pelkojaan, kun yö värittää heidän kotiaan. Kertomuksen pohjalta rakensimme työparini Anni Pöyhösen¹ kanssa samannimisen lastentaidenäyttelyn, jonka avajaisia vietettiin Tampereella elokuussa 2013. Pro gradu –tutkielmani tutkii, miten kirjoittamani fiktiivinen kertomus toimii taiteena osana rakentamaamme lastentaidenäyttelyä. Teoretisoin ja analysoin kertomuksen toimimista taidenäyttelyssä siitä tehtyjen adaptaatioiden kautta, ja tutkin, millaisia kommunikaation muotoja kertomus luo institutionaalisessa kontekstissa. Fenomenologis-hermeneuttista perinnettä hyödyntäen tutkin, miten kertomus toimii taidenäyttelyssä sanataiteellisena kommunikaationa eli vuorovaikutusprosessina.

Nostan fenomenologis-hermeneuttisen filosofian metodologiseksi lähtökohdakseni, sillä tutkimukseni pyrkii kirjoittaman auki siihen liittyvää ymmärrysprosessia. Tutkimukseni lähestyy kertomusta oman ymmärrykseni lähtökohdista, tavoitteenaan tuoda esille se, miten kertomus minun näkökulmastani alkoi toimia taiteena. Kertomuksen muokkautumista taiteeksi tarkastelen lähemmin institutionaalisen taideteorian näkökulmasta ja kertomuksen toimintaa taiteena adaptaatioteorian sekä sanataiteellisen kommunikaation avulla. Hypoteesini on, että kertomus muodostuu institutionaalisessa kontekstissa eri adaptaatioiden avulla sanataiteelliseksi kommunikaatioksi, joka eroaa muista kirjallisen kommunikaation muodoista. Hypoteesini syntyi taidenäyttelyn rakentamisen jälkeen, vasta siinä vaiheessa kun taidenäyttely oli rakentunut kokonaisuudeksi, ja pystyin tarkastelemaan sitä, miten kertomus toimi taidenäyttelyn lähtökohtana synnyttäen kuitenkin jotain uutta. Tätä prosessia pyrin avaamaan metodologisten valintojeni avulla vastaten samalla tutkimuskysymyksiini.

Miten kertomus muodostuu taiteeksi?

Miten kertomus toimii taiteena taidenäyttelyn kontekstissa?

Tutkimukseni tärkein lähtökohta on tutkimuskysymyksiin vastaaminen sekä hypoteesin testaaminen, josta avautuu myös teoreettisen viitekehýkseni, joka sisältää institutionaalisen taideteorian, adaptaatioteorian sekä kommunikaatioteorian. Toisaalta tutkimustani rajoittaa mutta myös

¹ Anni Pöyhönen kirjoittaa pro gradu –tutkielmaansa Tampereen yliopiston kasvatustieteiden yksikköön ja hänen tutkimuskohteensa on myös yhteinen taidenäyttelymme.

samalla ohjaa neljä muuta lähtökohtaa, jotka on syytä tuoda esiin. Nämä ovat tutkimuksen rajaamiseen, metodologiaan, teoreettiseen viitekehykseen sekä produktiivisuuteen liittyvät kysymykset. Tutkimusongelmani rajaaminen on yksi tutkimukseni vaativimmista ja samalla myös tärkeimmistä tehtävistä. Lähtökohtaisesti tutkimukseni osallistuu moneen tieteelliseen keskusteluun, että niiden keskusteluiden valinta, joihin itse aion osallistua, on välttämätöntä. Toteutan rajaamisen kiinnittäen huomiota varsinkin tutkimusaineistoni rajaamiseen, metodologisiin valintoihin ja teoreettisen kirjallisuuden valitsemiseen. Tutkimustani koskevia rajauksia pyrin erittelemään tarkemmin tulevissa alaluvuissa sekä tarpeen mukaan koko tutkimuksen ajan.

Tutkimukseni ei perustu ensisijaisesti perinteisiin kirjallisuustieteellisiin metodeihin, vaan yhdistän tutkimuksessani kirjallisuuden-, filosofian-, teoreettisen- ja taiteellisen tutkimuksen metodologioita tarvittavat määrät, jotta pääsen käsiksi tutkimuskysymykseeni ja pystyn tarkastelemaan kertomusta taiteellisena toimintana tutkimukselleni sopivassa kontekstissa. Samalla tutkimukseni tavoite on osittain teoreettinen, sillä pyrin teorian tasolla vastaamaan, miten kirjoittamani kertomus on mahdollista tulkita taiteeksi, ja millä tavalla kertomukseni toimii taiteena. Tutkimusmetodologiani punaisena lankana toimii kuitenkin fenomenologis-hermeneuttinen ote, joka perustuu ilmiön selittämiseen ja ymmärtämiseen. Tämän metodologisen otteen avulla pyrin saavuttamaan koko tutkimuksen ajan ymmärtävän otteen tutkimusaineistooni ja siihen liittyvään teoriakeskusteluun, sekä saavuttamiini tuloksiin.

Lisäksi tutkimukseni on produktiivinen, sillä olen itse myös tuottanut tutkimusaineiston. Produktiivisen tutkimuksen rooli suhteessa tieteelliseen tutkimukseen on yksi niistä lähtökohdista, jotka minun on pitänyt tutkimukseni alusta asti tiedostaa, jotta pystyn tuottamaan eettisesti hyväksyttävää tutkimusta. Nämä neljä lähtökohtaa ovat johdattaneet minua tutkimuksen alusta lähtien.

1.2 Tutkimuksen eteneminen

Kevästä 2012, jolloin kirjoitin kertomuksen Värinauteista, on kuljettu pitkä matka tähän tutkimuksen kirjallisen esityksen valmistumiseen. Lähtökohtaisesti tutkimukseni kertoo tästä noin vuoden mittaisesta projektista, jonka aikana suunnittelin, toteutin ja rakensin opiskelijakollegani Anni Pöyhösen kanssa lapsille suunnatun osallistavan taidenäyttelyn nimeltä ”Kun yö värittää”. Yhdistimme sanataiteen, kuvataiteen ja käsityötaiteen keinoja muodostaen kävijöitä osallistavan taidenäyttelyn, jonka pohjana toimii kirjoittamani fiktiivinen kertomus. Taidenäyttelyn rakentamiseen käytetty vuosi ei kuitenkaan kata sitä aikaa, jonka aikana valmistelin ja kirjoitin tätä tutkimustani. Jälkim-

mäinen ajanjakso on kuitenkin tärkeä osa tutkimustani, sillä suurelta osin vasta kirjoitusprosessin aikana analysoin ja tulkitsin tieteellisesti tutkimusaineistoa. Kuten Juha Suoranta (2003, 35) kirjoittaa, ”tutkimuskohteet rakennetaan kirjoittamalla enemmänkin kuin ensin löydetään ja sitten kirjoitetaan löydetty esiin. Kirjoittaminen on yhtä aikaa ajattelemista ja toimintaa, sekä maailman havainnoimista että sen luomista.” Tästä syystä pidän tärkeässä roolissa myös tutkimuksen kirjoitusprosessia, jonka aikana jäsensin koko laajan kokonaisuuden yhdestä näkökulmasta tarkasteltuna kirjalliseen muotoonsa.

Jo taidenäyttelyn aikaisessa vaiheessa pohdin mahdollisuutta käyttää taidenäyttelyä myös kirjallisuustieteellisenä tutkimustyönä. Prosessin aikana kirjoitin proseminaarityöni sanataiteen käsitteestä ja huomasin silloin, että sanojen tai tekstin ymmärtäminen ja perusteleminen taiteeksi on osa laajempaa teoreettista ja filosofista keskustelua. Perustelin silloin tutkimusaiheen valinnan nimenaan sanataide-termin avulla, mutta taidenäyttelyn rakentamisen jälkeen jatkunut tieteellinen tutkimus sai minut yhä enemmän kiinnittämään huomiota kertomuksen rooliin taidenäyttelyssä. Näin ollen tutkimukseni näkökulma siirtyi tiukemmin kertomuksen tarkasteluun taideteoreettisesta näkökulmasta käsin. Tutkimukseni koostuu yhteensä neljästä toisiinsa limittyvästä työvaiheesta, jotka täytyy tutkimuksen esittelyn yhteydessä ottaa huomioon.

Ensimmäinen niistä on fiktiivisen kertomuksen kirjoittaminen, joka ajoittuu keväälle 2012. Muistiinpanoihini olen kirjoittanut tarinan kirjoittamisen kokemuksesta paljon myöhemmin näin:

Alussa oli tarina. Oli mielikuva paikasta, ajasta ja tilanteesta. Oli kohtaaminen, jonka halusin kertoa. Kaikki alkoi tarinasta.

Alussa olin myös minä. Olin minä ja minun ajatukseni. Makasin sängyssäni pimeässä huoneessa ja olin niin yksin itsekseeni, kun saatoin olla. Ja se tuli minulle. Tarina.

Mielenkiintoistahan tässä on se, että sanat eivät tulleet minulle ensin. Ensimmäinen tuli mielikuva. Näin edessäni vanhan puisen piirongin, samankaltaisen, jonka isäni on siskoni ja minun ollessa lapsia, rakentanut. Kyseinen piirongin oli pimeässä huoneessa, ja sen laatikosta löytyivät kadonneet värit.

Sanat tulivat vasta kun sanoja tarvitsin. Eli silloin kun nousin sängystä, kävelin olohuoneeseen ja palatessani muistivihkon ja lyijykynän kanssa sytytin valot ja istuin alas. Sitten tulivat sanat.

Kello oli paljon, joten sanat eivät tulleet pyytämättä. Lähinnä niitä piti anella näkyviin, edes muutamaa, jonka saatoin kirjoittaa väsynein silmin ylös edes jotain, jotta en unohtaisi. Muutama sana, jotka muistuttaisivat minua siitä mielikuvasta, siitä tarinasta. (MP, 9.1.2013)

Tämä muistikuva tarinan syntymisestä on tietenkin vain muistikuva siitä, mitä keväällä 2012 tapahtui, eikä sillä ole mitään tekemistä totuuden tai aidon ja alkuperäisen tarinanluomisprosessin kanssa.

Pidän kuitenkin tätä muistikuvaa arvokkaana, sillä se tiivistää ajatuksen siitä, miten itse kertomuksen kirjoittajana muistan tarinan syntyneen. Tutkimukseni tavoitteena ei ole korostaa minua, ei tutkijana eikä kirjoittajana, mutta kyseinen katkelma tuo esille sen, miten minä tarinankirjoittajana olen ollut alusta lähtien merkittävässä roolissa tässä prosessissa. Subjektiivisuuden tiedostaminen kulkee myös tutkimukseni rinnalla alusta loppuun. Vaikka kirjoitusprosessi on itsenään mielenkiintoinen osa tutkimustani, nousee se tärkeään rooliin myös suhteessa tutkimukseni toiseen vaiheeseen, kertomuksen adaptointiin. Käsittelen tarinan ja kertomuksen suhdetta enemmän myöhemmin ja nimenomaan suhteessa siihen, miten määrittelen kyseiset termit tutkimuksessani.

Toinen työvaihe liittyy siis kertomuksen esittämiseen toisella tavalla, eli adaptaatioon. Linda Hutcheonin (2006, xi) mukaan jokainen meistä on kokenut adaptaation ja jokaisella meistä myös on adaptaatioteoria, on se sitten tietoinen tai ei. Minun pyrkimykseni on hyödyntää Hutcheonin adaptaatioteoriaa omassa tutkimuksessani, osoittaakseni, miten tarinan taidenäyttelyadaptaatio mahdollisesti kertomuksen adaptointin taidenäyttelyssä sellaiseen muotoon, että se saattoi toimia taiteena. Adaptaatiot ja niihin liittyvä teoreettinen keskustelu ovat tärkeässä osassa tätä tutkimusta, joten niihin perehdytään paremmin luvussa kolme. Kertomuksen pohjalta tehty *Väriyysatukirja* voidaan mieltää kertomuksen ensimmäiseksi adaptaatioksi. Tässä tutkimuksessa huomiota ei kuitenkaan kiinnitetä kuvakirjoihin, joten *Väriyysatukirja* jää tutkimuksessa sivurooliin. Sen sijaan kertomuksen toinen adaptaatio eli taidenäyttely, joka syntyi kertomuksen ja *Väriyysatukirjan* perusteella, on ensisijainen tutkimuskohteeni.

Tutkimuksen kolmas ja neljäs vaihe limittyvät kaikista selvimmin toisiinsa, ja niiden päätymisajankohtaa on vaikea määritellä. Kolmanneksi vaiheeksi miellän tulkintaprosessin, joka kohdistuu ensisijaisesti kertomuksen toimintaan taiteena taidenäyttelyadaptaatioissa, ja neljänneksi vaiheeksi tulkintaprosessin myötä syntyneen tieteellisen tutkimuksen. Tämän tutkimukseni kirjallisen esityksen kannalta vaihe kolme ja neljä ovat olennaisia, ja pyrin kuljettamaan niitä koko ajan mukana. Tähän vaiheeseen liittyy myös sekä perinteinen kertomuksenanalyysi, jossa hyödynnän kirjallisuustieteellisiä metodeita, että taidenäyttelyn analysointi.

Tutkimuskohteenani on nimenomaan se prosessi, sisältäen sekä taiteellisen että tieteellisen työskentelyn, jolla kertomus muodostui taiteeksi lastentaidenäyttelyssämme. Tämä prosessi jatkuu koko tämän tutkimuksen kirjoittamisen ajan, vaikka taiteellinen työskentely ensimmäisen taidenäyttelyadaptaation kohdalla loppui aikaisemmin. Tutkimusprosessini kysyy yhä uudestaan, mikä tekee kertomuksesta taidetta ja millaisia taiteellisia keinoja käytettiin, jotta kirjoittamani kertomus tuotiin esille taiteena?

Tässä luvussa siirryn seuraavaksi taidenäyttelyn esittelyyn, kertomuksen määrittelyyn ja tutkimuksen metodologisiin valintoihin. Luvussa kaksi tarkastelen kertomusta taidenäyttelyn kontekstissa ja tarkastelen hypoteesiani institutionaalisen teorian kontekstissa. Tämän jälkeen erittelen tutkimuksesta tehtyjä adaptaatioita ja analysoin kertomusta suhteessa siitä tehtyihin adaptaatioihin. Luku neljä käsittelee kertomusta kommunikaation näkökulmasta. Luvussa neljä analysoin semioottisen kirjallisuusnäkemysvalossa niitä kommunikaatiomuotoja, joita kertomus taidenäyttelyssä mahdollisti ja tuon yhteen ajatusta kertomuksen toimimisesta taiteena ja tarkastelen kertomusta vielä osana laajempaa sosiaalista systeemiä.

1.3 ”Kun yö värittää” lastentaidenäyttely

”Kun yö värittää” on osallistava lastentaidenäyttely, jonka minä ja työparini Anni suunnittelimme ja teimme yhdessä. Taidenäyttely ei lähtökohtaisesti ollut osa mitään työ- tai opiskeluprojektia, vaan aloitimme työskentelyn täysin omista lähtökohdistamme käsin. Taidenäyttelyn idea syntyi siis kirjoittamani kertomuksen perusteella, mutta Värinauttien tarina on paljon pidempi. Fiktiiviset hahmot, Värinautit Annu ja Unna Autti², syntyivät jo vuonna 2010, kun esiinnyimme Annin kanssa ensimmäisen kerran Värinautteina Hämeenlinnassa lastentaidefestivaali Hippalot -tapahtumassa. Tämän jälkeen Värinautit ovat mm. esiintyneet lastentapahtumissa, toimineet draamatyöpajaohjaajina ja tuottaneet monipuolista sisältöä omiin blogeihinsa, kuten Värinauttien joulukalenterin vuosina 2012, 2013 ja 2014.

Taidenäyttelyidean syntymisen jälkeen asiat etenivät nopeasti, sillä näyttelyn avajaisia vietettiin vain vähän yli vuoden päästä siitä, kun keksimme toteuttaa taidenäyttelyn. Tässä kohtaa prosessia saimme apua Tampereen yliopiston kasvatustieteen yksikössä toimivilta Jouko Pulliselta sekä Juha Merralta. He innostuivat näyttelystä ja ehdottivat taidenäyttelyn paikaksi lastenkulttuurikeskus Rullaa Tampereella. Heidän kanssaan myös tapasimme Rullan toiminnanjohtajan Marianne Lehtisen, joka hyväksyi taidenäyttelymme osaksi heidän näyttelytarjontaansa vuodella 2013. Tämän jälkeen minä ja Anni suunnittelimme ja teimme kaikki taidenäyttelyn teokset ja osallistuimme markkinointiin sekä muihin järjestelyihin. Toteutuksessa saimme apua vanhemmiltamme ja läheisiltä ystäviltämme, mutta mikään muu taho ei vaikuttanut tai kommentoinut toimintaamme tai taidenäyttelymme sisältöä. Teokset syntyivät minun ja Annin dialogissa. Joidenkin teoksien kohdalla

² Värinauttien toiminnasta löytyy lisätietoa Värinauttien blogista: www.varinautit.blogspot.fi

kysyin mielipiteitä myös muilta läheisiltä ihmisiltä suunnitteluvaiheessa tai toteutukseen liittyvissä yksityiskohdissa.

Taidenäyttely oli esillä Rullassa 3.8.-15.9.2013 ja siellä vieraili tänä aikana yli 3000 ihmistä. Alusta asti tavoitteenamme oli toteuttaa sellainen näyttely, että se voisi lähteä kiertämään myös muita lastenkulttuurikeskuksia. Tampereen jälkeen näyttely on ollut esillä keväällä 2014 Hämeenlinnassa lasten ja nuorten kulttuurikeskus ARXissa ja Espoon taidetalo Pikku-Aurorassa syksyllä 2014. Helmikuussa 2015 taidenäyttelyn uudistettu versio aukesi Annantalolla Helsingissä ja huhtikuussa sen avajaisia vietetään Oulussa.

1.3.1 Kertomuksen määrittely ja sen taiteellinen luonne

Tutkimukseni keskeinen käsite on kertomus, jota lähestyn useasta eri näkökulmasta käsin eri teorioihin viitaten. Käytän kirjoittamastani fiktiivisestä tekstistä nimitystä kertomus, joka kytkee tutkimukseni narratologiaan. Pitäydyn perinteisessä jaottelussa kertomuksen (*narrative*) ja tarina (*story*) välillä (kts. esim. Hyvärinen 2006 ja 2007). Käytän kertomus-termin rinnalla termiä ”tarina” silloin, kun puhun siitä tarinasta, jonka pohjalta kertomuksen lopulta muotoilin. Samasta tarinasta voidaan siis kertoa useita kertomuksia, ja kertomuksella on aina jokin mediumi, jonka välityksellä kertomus tuodaan esille (Hyvärinen 2006, 3). Lisäksi perinteinen ajatus siitä, että kertomus sisältää sekä tarinan että ne keinot, joilla tarina kertomuksessa kerrotaan, sisältyy myös minun käsitteenmäärittelyyni. Tästä syystä kertomuksenanalyysissäkin pyrin tuomaan esille näitä kerronnankeinoja, jotka vahvistavat tekstin määritelmää kertomuksena.

Viime vuosikymmeninä kertomuksen käsitettä on alettu käyttää laajemmin sosiaalitieteissä, myös kerronnallisen metodologian pohjana (Hyvärinen 2006). Kun kertomuksen käsite otettiin osaksi laajempaa sosiologisen diskurssin termistöä, muuttui sen määritelmä myös sen käyttötärpeisiin sopivaksi. Näin ollen kertomuksen käsitteestä ja käsitteen hämärtyneistä rajoista on hyvin laajaa keskustelua, johon mm. Abbott (2002), Hyvärinen (2007) ja Rimmon-Kenan (2006) osallistuvat. Sivuan tätä keskustelua luvussa viisi, jossa tarkastelen kirjallisuutta, ja siten myös kertomusta, kommunikaatiota synnyttävänä systeeminä.

Tutkimukseni kannalta olennaista ei kuitenkaan ole osallistua laajemmin sosiologiseen kertomus-keskusteluun, vaan palata takaisin kertomuksen perusajatuksen eli kysymykseen siitä, mikä tekee kirjallisesta tuotoksesta kertomuksen. Kirjoittamani kertomuksen analyysia ohjailee subjektiivinen määritelmäni tekstin funktiosta, jonka muodostin osittain tiedostamattomasti hahmottelemal-

lani tarinan ensin päässäni ja vasta sitten kertomukseksi paperille. Kertomuksen kirjoitusprosessiin vaikutti lähtökohtaisesti koko minun elämismaailmani³. Kaikki elämäni varrella kertynyt tieto ja kokemukseni kertomuksista ja niiden konventioista, auttoivat minua muodostamaan kertomuksen lopullisessa muodossaan minun omaksumieni kulttuuristen konventioiden pohjalta. Tämä kertomuksen syntyminen tapahtui siis lähes tiedostamatta. Pystyin synnyttämään kertomuksen hyödyntäen koko elämismaailmaani ilman, että jouduin kertomuksen syntymistä sen enempää pohtimaan. Tämä ilmiö puoltaa käsitystä siitä, että kertomukset ovat hyvin luonnollinen ja inhimillinen tapa jäsentää maailmaa (kts. esim. Hyvärinen 2007). On kuitenkin eri asia kertoa kertomuksia elävästä elämästä tiedostamatta kuin päätavoitteena kirjoittaa kertomus kirjallisuustieteellisiä konventioita mukaillen. Tähän ilmiöön myös narratologit ovat tarttuneet huomauttaessaan, että kertomuksen käsite saa eri merkityksiä tieteellisen tutkimuksen piirissä (Hyvärinen 2006, 4–5). Se, kuinka paljon minun kertomukseni kirjoittamiseen vaikutti kirjallisuustieteellinen osaaminen ei selviä koskaan. Pidän kuitenkin todennäköisenä sitä, että minun oli mahdollista tuottaa kirjallinen teksti, joka täyttää myös kertomuksen kirjallisuustieteelliseen määritelmän kriteerit, sillä minulla oli opintojeni kautta tietoa kertomuksen tieteellisestä määrittelystä. Tietysti myös edellä mainitsemani kulttuuriset konventiot vaikuttivat kykyyni kirjoittaa kertomus.

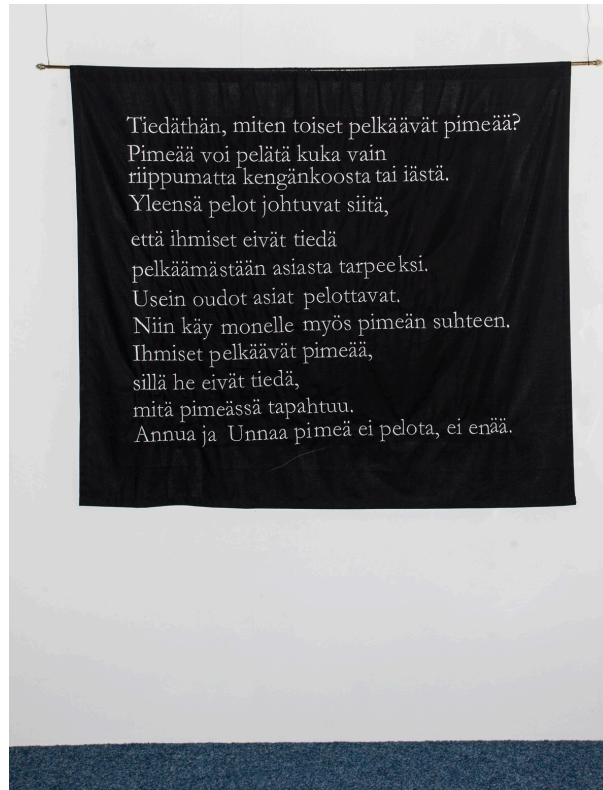
Tämä ajatus tuo kertomuksen kirjoittamisen myös osaksi laajempaa taiteelliseen työskentelyyn ja taiteen määrittelyyn liittyvää keskustelua, jonka mukaan taidetta on mahdollista tuottaa silloin kuin tekijällä on tietoa taiteesta sekä sen teoriasta että historiasta. Tämä ajatus sisältyy myös institutionaaliseen taideteoriaan, josta mm. Arthur C. Danto (1981) kirjoittaa, ja tähän palaan seuraavassa luvussa. Tärkeää on huomata, että minun oli mahdollista muodostaa tarina ja kirjoittaa kertomus, sillä minulla oli joku esiyymmärrys siitä, millainen tarinan ja kertomuksen tulee olla.

Palataan kuitenkin takaisin kertomuksen määritelmään, jota haluan avata kirjoittamani kertomuksen avulla. Perinteisesti kertomuksen ajatellaan jäsentävän tapahtumia tuomalla esiin niiden väliset kausaaliset suhteet (Hyvärinen 2006, 3). Tämä tapahtuu myös kirjoittamassani kertomuksessa. Tämä kausaalisuus alkaa, kun tarina paikallistetaan sivun 3 lauseella ”Unna heräsi keskellä yötä”. Tämä lause ilmoittaa tietyn ajan ja paikan kertomukselle, eli jollain tavalla paikallistaa kertomuksen alun, jonka jälkeen kertomuksen on mahdollista edetä kronologisesti ja kausaalisesti

³ Elämismaailman käsite on peräisin Edmund Husserlin kirjoituksista, mutta moni filosofi on omaksunut sen käyttöönsä omassa merkityksessään. Yleisesti sen voidaan nähdä tarkoittavan suoraa ja käytännöllisesti suuntautunutta suhdetta maailmaan verrattuna tieteelliseen ja objektiivioivaan suhteeseen. (Kakkori ja Huttunen 2010.) Täsmennän käsitteen määritelmää tutkimuksen metodologisessa osassa.

tapahtumien seurattessa toisiaa. Kyseessä ei kuitenkaan ole kertomuksen ensimmäinen lause, sillä kertomus alkaa kirjoittamallani prologilla.

Prologi sijaitsee *Väriyssatukirjan* sivulla 2, ja se on painettu mustalle pohjalle valkoisella fontilla, joten se eroaa visuaalisesti muista *Väriyssatukirjan* tekstiosuuksista ja sivuista. Prologi on esillä myös taidenäyttelyssä (kuva 1). Se on taidenäyttelyn ensimmäinen teos. Se on myös teos, joka ulkomuodoltaan tai taiteelliselta toteutukseltaan on lähimpänä *Väriyssatukirjan* vastaavaa kohtaa.



Kuva 1: Prologi (Jonne Renvall)

Prologi voidaan luokitella Gerard Genetten (1997) teoretisoimien paratekstien joukkoon. Parateksteihin luokitellaan perinteisesti sellaiset teoksessa esiintyvät tekstit, jotka jäävät selkeiden lukukappaleiden ulkopuolelle (emt.). Genetten (1997, 166) mukaan prologin funktiona ei ole esittää tai kommentoida tulevaa tekstiä, sen sijaan prologin tarkoitus on ”to provide an exposition on the dramatic sense of the word”. Itselleni tarinan pääpiirteiden selkiytyttyä, prologi oli ensimmäinen tekstipätkä, jonka kirjoitin. Minulle se nimenomaan toimi voimakkaana esittelynä tulevalle tarinalle, joten se näin ollen sopii yhteen Genetten määritelmän kanssa. Prologin kirjoittaminen tukee myös minun ymmärrystäni kertomuksen määrittelyssä, johon liitän vahvasti tarpeen luoda kokemus

kertomuksen kuulijalle. Tällaiseen määritelmään kertomuksesta on päätynyt myös Monika Fludernik (1996), joka nimenomaan nostaa esille kokemuksellisuuden kertomuksen määrittelyssä.

Minä koin prologin mahdollisuutena tehdä kertomuksen kokemuksesta voimakkaampi ja herätellä lukija kuulemaan tarina. Tähän vaikutti ainakin metafiktiivisen kertojan rooli prologissa, joka käy ilmi lukijan puhuttelulla prologin ensimmäisessä lauseessa. Tämä tyylikeino on yleinen kaunokirjallinen piirre, joka osoittaa kirjallisen teoksen metafiktiivisyyttä (kts. esim. Hallila 2006). Lukijan puhuttelu osoittaa, että kertoja tiedostaa kertovansa tarinaa jollekin toiselle henkilölle. Kertoja asettuu prologissa kertomuksen ulkopuolelle tiedostaen samalla alkavansa pian kertoa tarinaa. Kertojan ulkopuolisuus ja metafiktiivisyys tulevat ilmi myös prologin viimeisessä lauseessa, joka osoittaa, että kertoja tietää jo, miten tarina päättyy. Koen tällaisen puhuttelun olevan tapa tuoda lukija osaksi kertomusta, kehottaa lukijaa läsnäoloon kertomuksen kanssa. Lisäksi koen sen olevan tehokeino nimenomaan lapsille suunnatussa kertomuksessa, sillä oman näkemykseni mukaan lapsen on helpompi samaistua tarinaan silloin kun hänelle esitetään suora kysymys. Tällä tavalla lapsi hyppää saman tien mukaan tarinaan, luoden kuitenkin vertauskohdan jostain oman elämänsä kokemuksesta. Tämä tulkinta perustuu kuitenkin vain omaan tulkintaani lasten kertomuksen vastaanotosta, eikä välttämättä pidä paikkaansa, varsinkaan koska lapsilla on hyvin vilkas mielikuvitus ja sitä kautta myös kenties rajattomasti mahdollisuuksia samaistua tarinaan kuin tarinaan ilman erillistä puhuttelua.

Prologin jälkeen kertomus etenee kronologisessa järjestyksessä, siitä kun Unna herää keskellä yötä, siihen kunnes Annu ja Unna löytävät värit kotinsa ullakolla sijaitsevasta lipastosta. Tarina loppuu tähän, mutta kertomuksen lopussa on vielä *Väriyssatukirjassa* kaksi sivua, jotka toimivat kertomuksen jonkinlaisena epilogina. Kirjoittaessani kertomusta en mieltänyt kahta viimeistä tekstisivua epilogiksi, en ainakaan yhtä tietoisesti kuin miten näin prologin kertomuksen alussa. Kertomusta jälkikäteen analysoitaessa kaksi viimeistä tekstisivua on kuitenkin mahdollista analysoida epilogin kaltaisena tekstinä, jossa tiivistetään kertomuksen opetus. Opetus on kertomuksen piirre, joka liitetään perinteisesti faabeleihin (Kivilaakso 2010, 14) eli hyvin perinteiseen tarinankerronnan genreen. Minun kertomukseni opetus tiivistää tarinan tematiikan mukaisesti yön ja pelkojen teemat sekä muistuttaa lukijaa, että pimeää ei tarvitse pelätä, vaikka kaikki näyttääkin pimeässä erilaisesta.

Uskon, että kertomukseni opetus syntyi lähtökohtaisesti tiedostamattomasta tarpeesta sisällyttää sellainen tarinaan. Jokainen lapsesta asti faabeleita ja muita tarinoita kuullut suomalainen ymmärtää tarinan opetuksen merkityksen. Opetuksen merkitys korostuu tarinoissa, jotka on suunnattu lapsille. Lisäksi uskon oman kasvatustieteellisen taustani vaikuttaneen opetuksen tarpeellisu-

teen tässäkin tarinassa. Opetuksen sisällyttäminen tarinan loppuun tekee tarinasta pedagogisesti pätevämmän.

Kirjoittamani kertomuksen määrittelyä kertomuksesi tukee myös edellä mainittu erottelu tarinan ja kertomuksen välillä. Tämä erottelu pätee kertomukseni kohdalla hyvin, sillä alkuperäinen tarina syntyi paljon ennen lopullista kertomusta. Kirjoitin kertomuksesta monta eri versiota, ja kertomus muuttui vielä taidenäyttelyn suunnittelun ja toteuttamisen aikana. Jo ennen taidenäyttelyn teoksia suunniteltaessa ehdin kirjoittaa kertomuksesta monta eri versiota. Lisäksi kertomus vastaanotettiin tämän jälkeen taiteellisen työskentelyn lähtökohdista eri tavalla kuin ennen sitä ollessaan ”vain kertomus”. Myös tästä syystä kertomus muutti yhä edelleen muotoaan tullessaan osaksi taidenäyttelyä. Kertomus syntyi siis lopulliseen muotoonsa monien työvaiheiden kautta. Tätä prosessia pystyn parhaiten kuvailemaan luovan kirjoittamisen opettamisen yhteydessä käytetyn prosessikirjoittamisen toiminnalla. Tällä tarkoitetaan sitä, että kirjoittamisen lopullinen tuotos syntyy tietyn prosessin kautta. Prosessikirjoittamisessa tekstiä muokataan tiettyjen työvaiheiden mukaisesti, ja työvaiheisiin kuuluu mm. tekstin luetuttaminen muilla ja palautteen vastaanotto, jonka jälkeen tekstiä muokataan yhä. (Kts. esim. Linna 1994, Mattinen 1995).

Myös minun kertomukseni syntyi prosessikirjoittamisen seurauksena, mutta osana taidenäyttelyä tämä kirjoitusprosessi sai myös muita muotoja ja sisälsi sellaisia työvaiheita, joissa kertomus muotoutui ja mukautui lopulliseen muotoonsa kirjoittamisen ohella myös muun taiteellisen luomistyön seurauksena. Tästä syystä kirjoittamani kertomuksen tuottamista voisi kuvailla prosessikirjoittamisen sijasta prosessiluomisella. Prosessiluomisen myötä kertomuksen lopulliseen kirjalliseen muotoon vaikuttivat minun lisäksi myös Anni sekä muutama muu henkilö, jolta kysyimme mielipiteitä taiteellisen työskentelyn ohella. Hyvän esimerkin prosessiluomisen vaikutuksesta kertomukseen tarjoavat tarinaan liittyvät möröt.

Työparini Annin yksi varhaisimmista piirustustöistä oli mörkökollaasi. Anni alkoi piirtää mörköjä syksyllä 2011, hyvin pian sen jälkeen, kun saimme idean taidenäyttelystä. Kertomuksen ensimmäisissä versioissa, niissä jotka myös Anni luki ja joiden pohjalta lähdimme näyttelyä rakentamaan, eivät möröt olleet lainkaan niin suuressa roolissa kuin lopullisessa *Väriyssatukirjan* kertomuksessa. Mörköjen kohtaaminen pimeässä kotitalossa rakentui osaksi kertomusta Annin mörkökollaasin innoittamana. Taiteellinen työskentely siis vaikutti vahvasti myös kertomuksen muokkautumiseen. Uskon, että lopullinen kertomus sai myös enemmän syvyyttä kertomuksessa tapahtuvien mörköjen kohtaamisen myötä. Mörkökollaasi inspiroi minua kirjoittamaan kertomukseen kohtaukset, joissa käsiteltiin ihmisten pelkoja mörköjen muodossa, ja ajatusta siitä, että ihmisten

möröt edustavat aina sellaisia asioita, joita ihmiset pelkäävät, jonka vuoksi möröt voidaankin määrittellä jonkinlaisiksi mielikuvituksen tuotteiksi, sillä ne syntyvät syvällä ihmisen alitajunnassa. Siitä syystä Annu näkee mörön, joka ”näytti isolta ja kylmältä” (*Väriyssatukirja*, 14), ja toinen mörkö näytti Unnan silmissä yksinäisyydeltä (*Väriyssatukirja*, 15).

Prosessiluomisen aikana kertomus myös sulautui osaksi laajempaa taiteellista työskentelyä, minkä vuoksi kertomuksen suhde taiteeseen tuli aiheelliseksi kysymykseksi. Se miten ja missä vaiheessa kertomuksen taiteellinen luonne tunnistettiin, ei selviä ehkä koskaan. On kuitenkin tarpeellista analysoida niitä mahdollisuuksia, joiden myötä kirjoittamani kertomus voitiin mieltää tekstiksi, jolla oli myös taiteellinen luonne, ja joka sopi sitä kautta osaksi taidenäyttelyä. Alunperin kirjoittamani kertomus oli nimenomaan kertomus, jonka tarkoituksena oli kertoa fiktiivinen tarina. Tästä syystä se eroaa sellaisista arkipäiväisistä kertomuksista, joita kerromme päivästä toiseen. Fiktiivinen kertomus voidaan, kuten myös minä tein, ymmärtää kaunokirjallisuuden genreen kuuluvana tekstinä ja siten taiteellisena kirjallisena tekstinä eli sanataiteena⁴. Tällöin kertomuksen määrittely taiteeksi tapahtuu lähinnä kaunokirjallisuuden konventioihin vedoten pureutumatta sen enempää kirjallisuuden taiteellisuuteen filosofisesta näkökulmasta käsin. Silloin huomio kiinnittyy esimerkiksi tekstin kielellisiin ja rakenteellisiin piirteisiin, joita käsitelen laajemmin kun teen pienen hypäyksen lingvistiikkaan luvussa neljä.

Taidenäyttelyprojektin pohjana toimiessaan kertomuksen määrittelyä taiteeksi voidaan kuitenkin lähestyä myös toisesta näkökulmasta, joka liittyy vahvasti taiteenfilosofiseen keskusteluun, jota minä lähestyin institutionaalisen taidekäsityksen kautta. Kertomusta muokattiin projektin edistyessä, mutta lähinnä muutokset olivat sisällöllisiä, eivätkä ne suoranaisesti vaikuttaneet kertomuksen luonteeseen tai alkuperäiseen tarinaan. Silti osana taidenäyttelyä kertomuksen luonne jollain tavalla muuttui. Tässä kohtaa kertomus tuli osaksi taiteen institutionaalista diskurssia, vahvistaen samalla kertomuksen taiteellista luonnetta, sillä sille myönnettiin taiteen status institutionaalissa kontekstissa. Intentioni kirjoittaa kaunokirjalliseen genreen kuuluva teksti sai institutionaalisen vahvistuksen, mutta ei niin sanotulta perinteiseltä kirjallisuudeninstituutiolta, kuten esimerkiksi kustantamolta, vaan taidenäyttelyn ympärillä toimivalta osittain näkymättömältäkin instituutiolta. Tätä taiteen ja kirjallisuuden institutionaalista näkemystä käsitelen tarkemmin luvussa kaksi.

Kirjoittamani kertomus muodostui puheessamme taiteeksi periaatteessa siinä vaiheessa, kun me tekijöinä aloimme viitata taidenäyttelyymme taidenäyttelynä. Huomio kertomuksen taiteellisen

⁴ Sanataide-termi on suomenkielessä tullut tutuksi lähinnä taiteen perusopetuksen yhteydessä. Englanniksi käytetään mm. termiä ”text-art” Luhmann (2000).

luonteen syntymisestä tuli tietoiseksi ajatukseksi vasta puolisen vuotta projektin alun jälkeen, jolloin aloin pohtia taidenäyttelyä osana kertomus- ja tekstiteorian maisteriopintoja. Sitä ennen taiteellisuus ja taiteen määrittely omassa työskentelyssämme kohdistui keskusteluissamme lähinnä koko projektin taiteellisuuteen, taidenäyttelyprojektiin kokonaisuutena. Nämä keskustelut ja pohdinnat pyörivät vuorotellen subjektiivisten taidekäsitteistämme kyseenalaistamisen sekä määritelmien puolustamisen ympärillä. Taidekäsitteistämme kyseenalaistavat ja selittävät kysymykset olivat läsnä koko tutkimuksen ajan.

Tekeekö se tästä taidetta, että päätin tehdä taidetta?

Tekeekö se tästä taidetta, että siitä puhutaan taiteena?

Tekeekö se tästä taidetta, että se tulee esille taidenäyttelytilaan eli galleriaan?

Tekeekö se tästä taidetta, että muut ihmiset tulevat katsomaan ja kokemaan ja arvioimaan sitä taiteena tai epätaiteena? (MP, 1/2012)

Tällaisten kysymysten kautta pohdin jatkuvasti, miten taide tulee esille projektissamme ja osallistuin huomaamattani taideteoreettiseen keskusteluun useasta eri näkökulmasta. Erittelen tässä lyhyesti ne keskustelut, joihin toimintani taiteellisuutta perustellessani osallistun, ja palaan niistä jokaiseen myöhemmin.

Kysymyksellä ”Tekeekö se tästä taidetta, että päätin tehdä taidetta?” pohdin taiteen määrittelmää intentionaalisen näkemyksen kautta (Levinson 1993) ja käsittelen työskentelyni ohella käsitteitä siitä, kuinka paljon taiteilijan oma päätös vaikuttaa teoksen lopulliseen taiteellisuuteen. Kun puolestaan kysyn ”Tekeekö se tästä taidetta, että siitä puhutaan taiteena?” osallistun taiteen määrittelyn diskursiiviseen puoleen, kuten Danto (1981) myöhemmässä tuotannossaan.

Instituutioiden vaikutus taiteen määrittelyyn tulee esille, kun pohdin ”Tekeekö se tästä taidetta, että se tulee esille taidenäyttelytilaan eli galleriaan?” Silloin kiinnitän huomiota nimenomaan Dickien (1974) käsittelemään taidemaailman systeemiin sekä siihen, miten taidemaailma myöntää teoksille taiteen arvon silloin, kun ne hyväksytään esille taidenäyttelytilaan. Lisäksi huomio kiinnitettiin vielä taiteen kokemisen merkitykseen, jota lähestyn kysymällä ”Tekeekö se tästä taidetta, että muut ihmiset tulevat katsomaan ja kokemaan ja arvioimaan sitä taiteena tai epätaiteena?” Tässä kysymyksenasettelussa tulee esille myös taiteen arvioimisen puoli, jonka suhdetta taiteen määrittelyyn mm. Scholz (1994) problematisoi. Tämä neljäs kysymys avaa tutkimukseni osallistumaan laajempaan keskusteluun taiteen kommunikatiivisen luonteen näkökulmasta ja johdattelee minut yhä syvemmälle tutkimuskysymykseni pariin, kysyen miten kertomus toimi taiteena.

Edellä mainittujen neljän kysymyksen avulla osallistuin taidenäyttelyprojektin aikana vahvasti taiteen teoretisointiin myös kertomuksen näkökulmasta, sillä kertomus toimii taidenäyttelyn pohjana. Haluan tietoisesti tutkimuksen alkuvaiheessa kommentoida koko taidenäyttelyn taiteellista luonnetta sen sijaan, että erittelisin kertomuksen omaksi osakseen. Koen tämän tarpeelliseksi, jotta kertomuksen ja taidenäyttelyn side toisiinsa käy selvästi ilmi. Kuten myöhemmin adaptaatioteorian avulla osoitan, taidenäyttely on kertomus. Lisäksi kertomuksen taiteellinen luonne tulee ilmi osittain vain osana taidenäyttelyä. Palaan näihin kysymyksiin uudestaan luvussa kaksi kun käsittelen institutionaalista taideteoriaa.

1.3.2 Kohdeteoksina käytettävien taideteosten esittely

Tutkimusaineistooni sisältyy siis ensisijaisesti taidenäyttelyn lähtökohtana oleva kirjoittamani fiktiivinen kertomus. Tämä fiktiivinen kertomus sai ensimmäisen adaptaationsa jo varhaisessa vaiheessa, kun työparini Anni Pöyhönen kuvitti kirjoittamani kertomuksen värityskuvilla ja siitä muodostui uusi kokonaisuus, *Väriyssatukirja* (liite 1). *Väriyssatukirjan* kuvitusta suunniteltiin yhdessä, ja Annin piirtämät kuvat tulivat osaksi tarinaa. Minun vastuullani oli tekstin liittäminen Annin piirtämille kuvasivuille eli teoksen taitto. Tässä työvaiheessa pääsin myös miettimään tekstini typografisia ominaisuuksia, ja pyrin kiinnittämään huomiota tekstin asetteluun. Minulla ei kuitenkaan ole mitään koulutusta tällaista työskentelyä varten.

Väriyssatukirjan kuvituksen kautta kertomus sai ensimmäisen adaptaationsa, joka myös rikastutti sitä visuaalista ilmettä, jota taidenäyttelyssä pyrimme tuomaan esille. Vaikka *Väriyssatukirja* toimii taidenäyttelyn runkona ja oli esillä taidenäyttelyssä, ei tutkimukseni kuitenkaan kohdistu kertomuksen tekstin ja kuvan väliseen suhteeseen, enkä tutkimuksessani ota kantaa kuvakirjojen narratologisiin kysymyksiin. Teoretisointini *Väriyssatukirjasta* lähestyy kuvan ja sanan suhdetta ainoastaan yhtenä adaptaation muotona, sen sijaan että osallistuisin laajaan kuvakirjoja käsittelevään teoriakeskusteluun. Tutkimukseni rajaamisen vuoksi kaikki typografiset valinnat, joita *Väriyssatukirjassa* tein, jäivät tässä tutkimuksessa lähinnä maininnan tasolle adaptaatioista puhuttaessa.

Taidenäyttelyn rakentamista ohjasivat ennen kaikkea kertomuksen pohjalta muodostuneet teemat eli yö, pelot, pimeä ja värien katoaminen. Näiden pohjalta taidenäyttelyyn rakennettiin monitaiteellisia teoksia. Näitä teoksia on yhteensä 18. Minun tutkimuskohteenani on tietenkin alkupe-

räinen kertomus, mutta sen lisäksi valitsin tutkimusaineistooni kaksi muuta teosta eli *Uniteltan* ja *Sanasateenvarjon*. Muita taidenäyttelyn teoksia käsittelen ja esittelen tarpeen mukaan.

Väriyssatukirja oli esillä tai luettavana taidenäyttelyssä. Ainoastaan jo edellä mainittu ”Prologi” nousi kertomuksesta omaksi erilliseksi teoksekseen. Ensimmäisessä näyttelyssä Tampereelle *Väriyssatukirja* oli esillä erillisessä kirjassa, johon olimme väristyskuvat teksteineen tulostaneet. Toisessa näyttelyssä Hämeenlinnassa halusimme tuoda kertomuksen vielä selvemmin esille, joten *Väriyssatukirjan* sivut oli tulostettu ja laminoitu esille taidenäyttelyn ensimmäiseksi teokseksi. Mietimme pitkään, miten toisimme kertomuksen esille taidenäyttelyssä, sillä halusimme ehdottomasti tuoda sen esille, mutta taidenäyttelyn kertomus muuttui taiteellisen työskentelyn myötä niin paljon, että taidenäyttelyn kertoma tarina ei enää vastannutkaan pelkästään *Väriyssatukirjan* tarinaa, vaan taidenäyttely alkoi kertoa adaptaatioiden kautta myös muita tarinoita. Tästä syystä kertomuksen esille tuonti taidenäyttelyssä osoittautui haastavammaksi, kuin alun perin oletin.

Kaksi aiemmin mainitsemaani teosta, *Uniteltoa* ja *Sanasateenvarjo*, ovat teoksia joissa molemmissa hyödynsimme monitaiteellista osaamistamme, mutta jotka myöskin rakentuivat taidenäyttelyssä aivan toisenlaisiksi kertomuksiksi. Valitsin nämä kaksi teosta alustavasti erillisiksi esimerkkiteoksiksi koko aineistosta tarkoituksena tutustua niihin syvällisimmin. Näiden kahden teoksen avulla voin testata, toimiiko muotoilemani hypoteesi taidenäyttelyn kontekstissa. Tarkoitukseni on siis käyttää niitä esimerkkeinä, joiden valossa tarkastelen tutkimuskirjallisuutta.

Uniteltoa (kuva 2), on se telta, jossa Annu ja Unna heräävät kertomuksen alussa. *Väriyssatukirjassa* ei kuitenkaan kerrota uniteltasta sen enempää. Taidenäyttelyssä uniteltoa oli esillä omana teoksena, ja se alkoi kertoa aivan omaa tarinaansa. *Uniteltoa* muodosti kuva- ja sanataiteellisen kokonaisuuden Annun ja Unnan kertomien unien avulla. *Uniteltassa* oli myös yksi minua eniten inspiroiva työskentelymuoto, sillä kerroimme tarinat yhdessä kollegani Annin kanssa. *Unitarinamme* sekoittuivat *uniteltassa*, sillä minä kirjoitin ensin toisen unen, jonka Anni sen jälkeen kuvitti. Toinen uni puolestaan rakentui niin, että Anni kuvitti sen ja minä kirjoitin siitä tarinan. Lopulta unet piirrettiin *uniteltan* sisäkankaaseen alkuperäisten kuvitusten mukaan, kuitenkin unien kuvien sekoituessa toisiinsa (kuva 3).



Kuva 2: Uniteltha (Jonne Renvall)



Kuva 3: Uniteltha sisältä (Jonne Renvall)

Unet myös luettiin ääninauhalle niin, että luimme aina yhden lyhyen osan kummastakin unesta kerrallaan, jolloin tarinat sekoittuivat toisiinsa myös ääninauhalla. Näin ollen uniteltasta muodostui aivan oma monitaiteellinen kokonaisuutensa, joka kertoo oman tarinansa. Tämä tarina yhdistyy kertomuksen tarinaan lähinnä temaattisesti. Uniteltan tarinat käsittelevät unen ja painajaisen välimaastoa ja herättävät keskustelua unien tulkinnasta. Unia ei paikallisteta sanojen tai kuvien

avulla Annun ja Unnan uniksi. Niissä ei esiinny mitään tunnistettavia paikkoja, vaikka itse miellänkin ne tapahtuvaksi Utissa. Kertomukseen Uniteltoa kuitenkin viittaa, sillä *Väriytyssatukirjan* sivulla 6 kerrotaan kuinka Annu näki unta, jossa taivaalta tippui timantteja ympäri metsää. Myös Uniteltassa toinen unista alkaa timanttisateella.

Ensimmäinen tippui puunlatvasta. Leijui kuin lehti, vaikka tippuessaan vesilammikkoon saikin aikaan läiskähdyksen ja sen muodostamat rinkulat loistivat veden pinnalla tuhansissa väreissä. Seuraavat tulivat joukkoina. Leijailivat lähelle maan pintaa, kunnes tipahtivat kovaaäänisesti mättäille, puskiin, lammikoihin ja lehtikasoihin. Timanttisade jatkui yhä edelleen. Minä liikuin hitaasti eteenpäin, varoen jokaista askelta, sillä en halunnut astua niiden päälle. (Uniteltan ääninauha)

Intertekstuaalinen suhde kertomuksen ja Uniteltan välillä siis on olemassa. Kertomuksessa Annun uni kuitenkin keskeytyy. Taidenäyttelyä varten rakentamassamme uniteltassa oli minun kuitenkin mahdollista kertoa unesta lisää. Tekijän näkökulmasta tämä oli myös hyvin antoisaa, sillä taidenäyttely avasi useiden kohtausten kohdalla mahdollisuuden sanoa tai ilmaista jotain sellaista, jota ei osannut tai voinut kertoa alkuperäisessä kertomuksessa. Sen lisäksi Annin luoma kuvamaailma ja unien sekoittuminen loivat unitelttaan hyvin absurdin tunnelman. Ääninauhaa tehdessämme puhuimmekin siitä, että siitä tuli ”aivan dadaa”.

Toinen samankaltainen teos on sanasateenvarjo (kuva 4), jota ei sinällään edes mainita *Väriytyssatukirjassa*. Kertomuksessa puhutaan kyllä sateesta, ja pohditaan, yrittikö sade varoittaa, vai mitä asiaa sillä oli. Sen enempää ei tarinassa kuitenkaan viitata sateenvarjoihin tai sanasateeseen. Sanasateenvarjo oli kuitenkin yksi minulle tärkeimmistä mutta myös haastavimmista teoksista. Sen inspiraatio lähti nimenomaan kertomuksen lauseesta: ”Yrittikö joku varoittaa heitä, vai mitä asiaa sateella oli?” (Väriytyssatukirja, 19.) Sanasateenvarjo on myös selkeä sanataiteellinen teos, joka alustavan tarkastelun mukaan voisi sopia hyvin hypoteesin testaamiseen, sillä se luo aivan toisenlaisen vuorovaikutustilanteen kuin yksikään muu teos taidenäyttelyssä.



Kuva 4: Sanasateenvarjo (Francisco Socal)

Tutkimusaineistooni lasken myös kaikki ne muistiinpanot, joita kirjoitin taidenäyttelyprosessin aikana. Pidän tutkimuspäiväkirjaa, johon kirjasin ajatuksia prosessista. Aineistoni eroaa traditionaalisesta kirjallisuudentutkimuksen aineistosta ainakin kahdella perustavanlaatuisella tavalla. Aineisto koostuu omista teksteistäni, joista osa on kaunokirjallisia ja osa ei. Toiseksi aineistoni ei ole julkaistua, joten siinä mielessä sitä ei ole hyväksytty kirjallisuuden instituutioon. Yksi tutkimusta määrittelevistä tekijöistä on myös se, että kaikki teoksista tutkielmassa esitetyt tulkinnat ovat minun tulkintojani, ja joudun ottamaan tämän asian huomioon erityisesti sen vuoksi, että teokset ovat minun tekemiäni, joten olen myös muodostanut niihin aivan toisenlaisen suhteen. Näitä kaikkia pohdintoja tulen syventämään tutkimukseni edetessä mahdollisuuksien ja tarpeen mukaan.

1.4 Tutkimuksen metodologia

Tutkimukseni on metodologisilta valinnoiltaan moninainen. Pyrin yhdistämään siinä taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen näkökulmia juurruttaen samalla tutkimukseni osaksi teoreettis-filosofista viitekehystä. Tässä metodien ja teorioiden viidakossa näen kuitenkin lohtua ja suuren mahdollisuuden, joka tulee viimeistään esille fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusotteen kautta. Epäilen, että myös Suoranta (2003, 34) tarkoittaa tällaista samanlaista mahdollisuutta tutkimuksen teossa kirjoittaessaan näin: ”Kaikki metodit ja hahmotustavat käyvät eikä mikään ole poissuljettua, kun tavoitel-

laan ymmärrystä maailmasta.” Minä haluan tutkimuksellani nimenomaan tavoitella ymmärrystä maailmasta.

Tätä ymmärrystä lähdän tavoittelemaan hyödyntämällä kolmea metodologista lähestymistapaa, jotka kaikki nivoutuvat yhteen tutkimuksessani. Nämä kolme lähestymistapaa ovat taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen dialogi, fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusote sekä taiteenfilosofin lähestymistapa. Pyrin näiden kehyksien avulla saavuttamaan tutkimusaineistostani mahdollisimman totuudenmukaisia ja syväluotaavia huomioita. Tutkimuksen metodologian on tarkoitus valjastaa tutkijan käyttöön ne menetelmät, joilla hän pääsee lähimmäs tutkimusaineistoaan, joten uskon näiden kolmen kehyksen auttavan omassa tapauksessani.

Joudun tekemään paljon rajauksia, siitä mitä sisällytän tutkimukseeni ja mitä en, sillä kaikkia kolmea metodologista kehystä en voi hyödyntää tutkimuksessani kokonaisuudessaan. Yksi suurimmista tutkimustani rajoittavista piirteistä on sen subjektiivisuus, joka vaikuttaa myös niihin metodeihin, joita voin tutkimuksessani hyödyntää. Subjektiivisuus ilmenee tutkimuksessani vahvasti, sillä toimin itse samanaikaisesti sekä aineistoni tekijänä, eli taitelijana, että tutkijana. Taitelijaidentiteetistä puhun enemmän myöhemmin, mutta tässä vaiheessa haluan tuoda esille, millä tavalla tämä subjektiivisuus samanaikaisesti sekä rajoittaa että mahdollistaa tutkimustani.

Lähtökohtaisesti tutkimus on aina subjektiivista, sillä jokainen tutkimus toteutetaan tietystä näkökulmasta, tiettyjen ennakko-oletusten mukaisesti. Tutkimuksen objektiivisuuden nähdäänkin usein perustuvan tämän subjektiivisuuden tunnistamiseen (Eskola ja Suoranta 1998,17). Näistä syistä tutkimustiedon yleistettävyyttä on aina tarkasteltava kriittisesti. Tässä tutkimuksessa subjektiivisuus kahdentuu tutkimuksen produktiivisen luonteen vuoksi. Kuten jo aiemmin totesin, koska tutkimuksen tavoitteena on tuottaa uutta tietoa näen produktiivisuuden tutkimuksen suurena mahdollisuutena. Tätä ajatusta perustelen tuomalla taiteellisen tutkimuksen merkityksen esille muiden tutkimussuuntien joukossa. Pyrin tutkimuksellani myös osallistumaan keskusteluun siitä, voidaanko taiteellisen tutkimuksen metodien avulla tuottaa sellaista tietoa, johon ei muuten päästä käsiksi. Tästä syystä esittelen ensin taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen välistä keskustelua.

1.4.1 Taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen ristiaallokossa

Nevanlinnan (2008) mukaan taiteellisessa tutkimuksessa ei pitäisi puhua teosten tutkimisesta vaan ennemminkin omilla teoksillaan tutkimisesta. Tämä nostaa minun tulkintani tekijänä tutkimuksen keskelle. Taiteellisen tutkimuksen asema, tarpeellisuus ja metodologia on puhuttanut 2000-luvulla paljon (mm. Heikkilä 2008; Kiljunen & Hannula [toim.] 2004; Nevanlinna 2008; Varto, Saarnivaa-

ra & Tervahattu [toim.] 2003). Taiteelliseen tutkimukseen liittyvä avarakatseisuus, tai epäselvyys riippuen siitä miten asiaan haluaa suhtautua, ovat oman tutkimukseni kohdalla lohdullisia ja helpotavia tekijöitä. Kuten Nevanlinna (2008) toteaaakin, taiteellisen tutkimuksen prosessiin kuuluu myös kysymys taiteellisen tutkimuksen luonteesta. Näin ollen uskallan myös omassa tutkimuksessani lähteä avaamaan omaa prosessiani taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta reflektoiden samalla sen mahdollisuuksia kertomuksen teorian taiteellisuuden kysymyksiin liittyen. Tämän reflektion avulla pystyn toivottavasti tutkimuksen lopussa sanomaan jotain siitä, saavutetaanko taiteellisella työskentelyllä osana tutkimusta arvokasta ja uutta tietoa, joka auttaa meitä ymmärtämään maailmaa paremmin.

Taiteelliseen tutkimukseen on kohdistettu paljon kritiikkiä, ja sen arvoa ja merkitystä on kyseenalaistettu useissa yhteyksissä, kuten Hannula, Suoranta ja Vadén (2003) teoksensa johdannossa tuovat esille. Tämä kritiikki on monen muun asian lisäksi lähtenyt liikkeelle tieteellisen tutkimuksen tarpeeseen irrottaa tutkija tutkimuksen keskeltä, johon taiteellisessa tutkimuksessa ei kyetä. Myös oman tutkimukseni kannalta käsitys tutkijan ja taitelijan välisestä suhteesta on keskeinen.

Taide, taiteilijaidentiteetti ja taiteen tekeminen ovat alusta asti olleet minulle henkilökohtaisesti haastavia termejä käyttää, jos viittaa niillä oman työskentelyyn. Suurin syy tähän lienee se, että en koe olevani taitelija. Kysymys siitä, mikä tekee ihmisestä taitelijan, on kysymys, jota pyörittelen yhä mielessäni, enkä voi sanoa päässeeni tämän kysymyksen kanssa mihinkään tyydyttävään vastaukseen. Sen sijaan huomaan nyt taidenäyttelyprojektin jälkeen mieltäväni itseni enemmän taiteilijaksi kuin ennen sitä. Minä en ole elämäni aikana käynyt taiteilijakoulua, en ole erityisesti haikunut taidekursseille tai taideluokille. Ennen taidenäyttelyä en voinut kuvitellakaan kutsuvani itseäni taitelijaksi. En nytkään, vaikka taidenäyttelymme on ollut esillä jo neljässä galleriassa ja saanut paljon positiivista palautetta, kutsu itseäni taitelijaksi. Huomaan kuitenkin, että minun on helpompi hyväksyä tällainen titteli nyt, kun minulla on jotain näyttöä taiteellisesta työskentelystäni, jopa osaamisesta. Koska minulla oli koko projektin ajan, ja yhä on taidenäyttelyn kiertäessä eri gallerioissa, vaikea suhtautua taiteilijuuteen, tutkimukseni keskeiseen asemaan nousi nimenomaan taiteilijuuden kyseenalaistaminen ja se, miten omalla ”taiteellani” tutkin kertomuksen ja taiteen suhdetta. Koko prosessin ajan pyörittelin päässäni samaa kysymystä, yhä uudestaan palaten siihen: ”Onko tämä, mitä minä teen, taidetta?”

Taiteilijan ja tutkijan välisestä jännitteestä on taiteentutkimuksen saralla kirjoitettu paljon (kts. esim. Kiljunen & Hannula 2004, Kantonen 2007). Tämä taiteellisen tutkimuksen tekijyyteen keskittyvä kirjallisuus on syntynyt aivan syystä, sillä se kiinnittää huomion yhteen taiteen ja tieteen

keskeisimpään ilmiöön, eli objektiivisuuteen. Tieteenfilosofinen keskustelu tutkijan roolista empiristisen positivismin ja ymmärtävien ihmistieteiden välillä on moninainen (kts. esim. Raatikainen 2005), mutta siihen emme tässä yhteydessä keskity. Sen sijaan päädyn toteamaan, että teoreettisessa tutkimuksessa, vaikka lähtökohdat olisivatkin ymmärtävässä ihmistieteessä, pyritään aina tutkijan neutraaliuteen. Taiteellisessa tutkimuksessa taiteilijan ja tutkijan välinen jännite on kuitenkin osa laajempaa keskustelua, joka syvenee, kun taiteentutkimuksen sijaan aletaan puhua taiteellisesta tutkimuksesta.

Taiteen tutkimuksen parissa taidetta on pyritty pitämään selvästi erillään tutkijasta. Pitkäsen (2007, 267–268) mukaan taiteen tieteellisellä tutkimuksella on pitkään ollut kaksi reunaehtoaa, jotka eivät ole sidoksissa mihinkään tiettyyn taideteoriaan tai metodologiaan. Ensinnäkin taiteilijan ja tutkijan roolit ovat selvästi erilliset, ja toiseksi taiteentutkimuksessa on tutkijan subjekti erillään tutkittavasta kohteesta eli objektista. Pitkäsen mukaan myös kolmas reunaehto pitää ottaa esille, ja se ottaa huomioon sen, että sekä taiteilijalla että tutkijoilla on henkilökohtainen identiteetti. Taiteilijan ja tutkijan identiteetti on se, johon taiteellisessa tutkimuksessa tulee ottaa kantaa, sillä aivan kuten omassakin tutkimuksessani, taiteellisessa tutkimuksessa taiteilijan ja tutkijan identiteetit sekoittuvat. Psykoanalyttisen teorian avulla taiteilija-tutkijan identiteettiin saattaisi saada varsin monia tieteellisiä näkökulmia liittyen nimenomaan tietoiseen identiteetin valitsemiseen. Kysymykset siitä, onko taiteilijan rooli erilainen ihmisen perimmäisestä identiteetistä tai vuorostaan tutkijan rooli täysin irrotettavissa tästä, vievät puolestaan keskustelun hyvin syvälle mielenfilosofiaan. Kysymystä on siis mahdollista lähestyä monesta näkökulmasta, mutta kaikkia näkökulmia yhdistää se, että taiteilijan ja tutkijan identiteetit sekoittuvat väistämättä toisiinsa ja vaikuttavat sillä tavalla tutkimukseen, joka on työn alla.

Eri kirjoittajat ovat esittäneet erilaisia ajatuksia taiteilija-tutkija –roolituksesta, ja tarkoitukseni ei ole ottaa kantaa siihen, mikä niistä on oikea. Voin ainoastaan esitellä oman näkemykseni suhteessa siihen, mitä muut ovat asiasta kirjoittaneet. Helpoin tie ulos taiteellisen tutkimuksen piirissä tapahtuvasta keskustelusta olisi tietenkin olla määrittelemättä omaa tutkimusta taiteelliseksi tutkimukseksi, ja vielä itse asiassa kieltäytyä määrittelemästä sitä lainkaan. Toisaalta kuka itseään kunnioittava gradun kirjoittaja haluaisi päästää itsensä helpolla?

Pitkäsen (2007, 292) mukaan taiteellisen tutkimuksen ongelma syntyykin nimenomaan silloin, kun tutkimus sidotaan vahvasti kiinni taiteilija-tutkijan identiteettiin. Jos taiteellinen tutkimus on lähestulkoon henkilökohtainen odysseia oman identiteetin kohtaamiseen, eikä se tarjoa minkäänlaista tarttumapintaa ulkopuoliselle tarkkailulle tai objektiiviselle tarkastelulle, miksi edes puhua

tutkimuksesta (emt.). Itse en koe tätä ongelmalliseksi, sillä on ihmisen oma valinta päättää, kuinka henkilökohtaisesti hän omaa tutkimustaan lähestyy. Tässä tapauksessa ei tutkimusta tulisi arvottaa asteikolla yksityisestä yhteiseen; tutkimusta tulisi arvottaa ja arvostaa sen mukaan, onko siinä tarttumapintaa. Jos yksityinen tutkimustyö tuottaa tietoa, joka on yleistettävissä, ei siinä ole mitään väärää. Lisäksi on huomautettava, että tutkimus perustuu kuitenkin aina jonkin identiteetin pohjalle, niin kauan kuin ihminen on jollain tavalla mukana tutkimusprosessissa.

Taiteellisen tutkimuksen puolestapuhujat kääntyvät usein taiteellisen tutkimuksen vahvuuksiin suhteessa muihin metodologioihin. Tutkimusta tuotetaan aina tietyn metodologian pohjalta. Ristiriitaisesta maineesta nauttiva taiteellinen tutkimus eroaa metodologisissa tavoitteissaan tieteellisessä tutkimuksessa, tai ainakin sen tulisi, kuten Tere Vadén (2003) huomauttaa. Jos taiteilijan metodologia ei saa lisäarvoa siitä, että hän tutkii omaa taidettaan, ei tällaisella työskentelyllä ole mitään arvoa. Sen sijaan se vain hämärtää tutkimusta ja sen lähtökohtia.

Molemmissa tapauksissa metodologinen tavoite on jäänyt saavuttamatta: taiteellinen kokemus ei ole ohjannut tutkimusta avoimesti ja kriittisesti, päivänvalossa, taiteellinen ja tieteellinen kokemus eivät ole koskettaneet, haavoittaneet toisiaan. Kokemuksellisuuteen perustuvan tutkimuksen metodologinen tavoite on nimenomaan tehdä tästä ohjauksesta osa kriittisesti reflektoitua tutkimusta, saattaa kokemukset yhteen. (Vadén 2003, 92–94.)

Taiteellisen tutkimuksen kritiikki keskittyy usein nimenomaan tieteelliseen lopputulokseen. Vadénin kirjoituksen perusteella taiteellinen tutkimus saa kuitenkin lisäarvoa nimenomaan ominaispiirteistään. Taiteellinen tutkimus ei tarvitse puolestapuhujaa, sillä se puhuu itse onnistuessaan puolestaan. Vadén (2003) puhuu kokemuslähtöisestä tutkimuksesta ja tekee siitä kaksi huomiota. Ensimmäinen niistä liittyy kokemuksen ja tutkimuksen välisen suhteen tietoiseen reflektioon ja toinen kokemuksen ainutlaatuisuuteen. Ensimmäinen ottaa kantaa kritiikkiin ja pyrkii osoittamaan, mikä on kokemuslähtöisen tutkimuksen suhde tieteellisiin konventioihin. Tietoisella reflektiolla tutkimuksessa pystytään välttämään ne sudenkuopat, jotka herättävät kokemuslähtöisen tutkimuksen epätieteellisyyden kritiikin. Toinen huomio liittyy tällaisen tutkimuksen erityispiirteeseen ja tuo esille sen, mitä uutta tällaisella tutkimuksella voidaan saavuttaa.

Edellä mainittujen huomioiden valossa totean toistamiseen, että taiteellinen tutkimus ei tarvitse puolestapuhujaa, sillä hyvällä toteutuksella se on oma puolestapuhujansa. Toiseksi haluan kääntää hetkeksi katseeni taiteellisen tutkimuksen kritiikkiin. On täysin oikeutettua ja tarpeellista kyseenalaistaa kaiken tutkimuksen metodologiset lähtökohdat. On kuitenkin aivan toinen asia tehdä se sokeasti kritisoiden kuin rakentavaa palautetta antaen. Kokemuslähtöisellä tutkimuksella on lisä-

arvoa, sillä se lisää ymmärrystä maailmasta. Sen metodologiset lähtökohdat mahdollistavat sellaisen tiedon saavuttamisen, jota muuten ei ole mahdollista saavuttaa. Tällöin kokemuslähtöisen tutkimuksen erityisyyttä tulisi vaalia, aivan siinä missä kvantitatiivisen tutkimuksenkin erityisyyttä tiedon saannin lähteenä arvostetaan. Kritiikki on tarpeellista, välttämätöntä, mutta tutkimuksen toimiessa sen saavutukset ovat korvaamattomat ja ne voidaan saavuttaa vain kyseisen tutkimuksen metodologisilla lähtökohdilla. Myös se tulisi muistaa.

Yksi tutkimukseni pyrkimyksistä on taiteellisen kokemuksen ja tieteellisen teoretisoinnin vuorovaikutuksen luominen. *Otsikko uusiksi* (Hannula, Suoranta & Vadén 2003) -teoksessa tekijät puhuvat kokemuksellisen demokratian käsitteestä, tarkoittaen sillä taiteen ja tieteen välistä vuorovaikutusta, joka taiteellisessa tutkimuksessa tulisi olla läsnä alusta lähtien. Suurimpana metodologisena haasteena he näkevät taiteen ja tiedon, taitelija- ja tutkijaidentiteettien ja lopulta kahden maailman jaon. Tällöin metodologisesti merkittävään asemaan nousee kokonaisvaltainen lähestyminen prosessiin, jossa yhdistyy taiteellinen ja tieteellinen kokemus. Tästä he puhuvat myös silloin kun ottavat kantaa siihen, mikä on taiteellisen työskentelyn ja siitä tehtävän teoreettisen sekä kirjallisen tutkimuksen suhde, jonka he kokevat hyödylliseksi, silloin kun siinä ilmenee kokemuksellisen demokratia. Tällöin tutkimuksessa taide ja tiede ovat avoimessa sekä kriittisessä vuorovaikutuksessa keskenään. Uskon, että pyrin omassa tutkimuksessani tähän alusta lähtien. Tästä yksi esimerkki on ote tutkimuspäiväkirjastani:

Olen aina väittänyt ensisijaisesti kommunikoivani sanoilla, mutta nyt joudun hieman perumaan sanojani. En tiedä tehdäänkö sanoilla taidetta vai käytetäänkö sanoja kertomaan siitä taiteesta, jota näet tai haluat muiden näkevän. Ovatko sanat väline vai päämäärä? (MP, 9.1.2013)

Tällaisten pohdintojen keskellä koen olleeni koko tutkimusprosessin aikana hyvin tietoinen taiteellisen ja tieteellisen tutkimukseni moninaisesta luonteesta. Ennen kaikkea pyrin tutkimuksessani luomaan kokonaisvaltaisen kuvan siitä, miten kirjoittamani kertomus muotoutui osaksi taiteellista ja tieteellistä tutkimusta. Juuri tähän kokonaisvaltaiseen lähestymiseen tähtään yhdistäessäni tutkimukseni metodologiaan eri näkökulmia ja menetelmiä. Tästä syystä en myöskään karta tutkimuksessani useiden eri teorioiden esittelyä ja niihin viittaamista, vaikka tämä saattaakin ajoittain tarkoittaa sitä, että eri teorioiden välisien suhteiden tarkasteluun ei ole mahdollista paneutua. Tiedostan, että tämä tekee tutkimuksestani paikoittain hajanaisen ja teoreettisesti hyvin laajan. Tutkimuksen autentisuudelle ja omalle työskentelylleni rehellisenä pysyminen on kuitenkin tässä kohtaa jalompi tavoite. Tästä syystä tutkimukseni avautuu teoreettisesti hyvin laajalle kentälle. Se olkoon

myös osoitus siitä, miten minä tutkijana pyrin selittämään omaa työskentelyäni ja etsimään vastauksia minua askarruttaviin kysymyksiin, josta syntyi myös se esiymmärrys, jota pyrin fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusotteen avulla syventämään.

1.4.2 Fenomenologis-hermeneuttinen tutkimusote

Tutkimukseni tavoittelee ymmärrystä ja juuri siitä syystä tutkimusotteekseni valikoitui fenomenologis-hermeneuttinen. Uskon tämän otteen avulla pääseväni lähemmäs tutkimuskohdettani ja sen luonnetta. En kuitenkaan seuraa fenomenologisen kirjallisuudentutkimuksen tavoitetta, joka johtaa tekstin lähilukuun vaan ennemmin tartun fenomenologian ajatukseen ilmiön tarkastelusta sen kokemuksen avulla ja sen tavoitteeseen tuottaa luotettavaa tietoa kyseisestä ilmiöstä tätä kautta. Tästä syystä myös kokemuksen käsite nousee tärkeään rooliin ja palaan siihen vähän tuonnempana. Hermeneutiikka puolestaan ei tutkimuksessani näyttäydy vain metodisena välineenä vaan osallistuu myös kertomuksen ontologiaa käsittelevään keskusteluun. Heideggerin ja Gadamerin muotoilemassa hermeneutiikassa ymmärtäminen määritellään ihmisen tavaksi olla maa (Meretoja 2014, 18) ilmassa, jolloin ymmärtämisen merkitys laajenee metodisten valintojen ulkopuolellekin. Tästä syystä hermeneutiikka nousee tärkeään asemaan osana tutkimustani.

Fenomenologis-hermeneuttisesta tutkimuksesta on paljon sanottavaa, kuten esim. Jarkko Tonttin *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta* (2005) osoittaa. Yhtenä lähtökohtana hermeneuttis-fenomenologiseen tutkimukseen pidetään käsitystä siitä, että tämänkaltainen tutkimus ”ei rajoitu kohteen tarkasteluun ja määrittämiseen, vaan lähtökohtana on elämän faktisuus, se tosiasialisuus miten koettu ilmenee” (Kupiainen 2005, 90). Tämä elämän faktisuus asettaakin ensimmäisen lähtökohdan hermeneuttiselle menetelmälle, eli ajatuksen siitä, että tulkinta on jo alkanut siitä hetkestä, jossa tosiasia nyt ilmenee. Esimerkkinä voin kertoa, miten omaa tulkintaani taidenäyttelystä määrittelee kaikki ne historialliset tulkinnat, käsitykset ja asenteet, joita minulla oli jo ennen näyttelyn valmistumista.

Tästä syystä hermeneutiikassa tulkinnan käsite vaatiikin yksityiskohtaisempaa tarkastelua, sillä se syntyy ennemmin toiminnassa kuin kielentämällä (emt. 91–92). Hermeneutiikkaa hyödyntäen tulkintani vaatii esiymmärryksen, joka syntyy kertomuksen taidenäyttelyadaptaation kokonaisuuteen ja sen ympäristöön. Tutkimuksen alusta asti minulla oli siis tietty esiymmärrys taidenäyttelyadaptaatiosta suhteessa muihin taidenäyttelyihin, kertomuksen roolista suhteessa julkaistuun kaunokirjallisiin teoksiin, jopa taideinstituution merkitykseen taiteen määrittelyssä. Kaikki

edellä mainitut ja monet muut ajatukset muodostivat esiymmärryksen, josta hermeneuttinen tulkinta tämän tutkimuksen myötä voi hermeneuttisessa kehässä laajentua ja samalla kehittää ymmärrystä.

Fenomenologian lähtökohdat löytyvät Edmund Husserlin filosofiasta. Husserl pyrki kirjoituksissaan löytämään takaisin tieteen ykseyteen, tilaan, jossa subjektiivista ei suljeta ulos ankarien tieteiden keskeltä, vaan sen ensisijaisuus ilmenemisen kannalta ymmärretään ja tuodaan filosofian keskiöön. Husserlin filosofia käsittelee ennen kaikkea ihmisen elämismaailmaa ja sitä miten ”jokaista psyykkistä elämystä vastaa siis fenomenologisen reduktion ansiosta tavoitettu puhdas ilmiö, joka tuo esille immanentin olemuksensa (yksittäisesti ymmärrettynä) absoluuttisena annettuna” (Husserl 1995, 63). Husserlin (1984, 24) kuuluisan sanonnan mukaan meidän on palattava ”asioihin itseensä”, (”Zu den Sachen selbst”). Juuri tällaisen asioihin itseensä palamisen myötä pyritään saavuttamaan käsitys käsiteltävästä ilmiöstä mahdollisimman puhtaana, ennen yhtään tulkintaa, jota ilmiöstä voidaan tehdä.

Husserlin kirjoituksista löytyvät myös ensimmäiset viittaukset elämismaailman käsitteeseen. Elämismaailma on saanut useita eri merkityksiä Husserlin kirjoituksen jälkeen ja Kakkori ja Huttunen (2010,12) toteavatkin elämismaailman käsitteen merkitysten tutkimisen eri kirjoittajien toimesta mielenkiintoiseksi tutkimusaiheeksi. Yleisesti voidaan sanoa, että elämismaailmalla tarkoitetaan suoraa ja välitöntä suhdetta maailmaan (emt. 4). Tällaisen maailmasuhteen käsitteen merkityksen huomaa kenties parhaiten suhteessa tieteellisesti objektivoidaan suhteeseen maailmaan, joka yleisesti ottaen nähdään tieteellisen tutkimuksenkin taustalla. Elämismaailman käsitteen avulla pääsemme myös käsiksi yhteen tutkimukseni menetelmien ristiriitaan. Tutkimukseni taiteelliset ja produktiiviset lähtökohdat sekä sen filosofinen lähestymistapa tutkimuskohteeseeni ohjaavat elämismaailman suuntaan, samalla kun tutkimukseni tieteellinen ja teoreettinen painoarvo pyrkii viemään asennettani objektivoidaan suuntaan. Tutkimuksen toteuttaminen tällaisessa ristiaallokossa vaatii erityistä tarkkailua tutkimuksen edetessä.

Fenomenologian suhde hermeneutiikkaan tulee kenties parhaiten esille Martin Heideggerin filosofiassa. Teoksessa *Sein und Zeit* (1927) Heidegger esittelee Dasein-käsitteen ja haluaa kääntää filosofian tarkastelun kohti olemisen tarkastelua, jonka kautta päästään käsiksi ymmärtämisen kehämäiseen luonteeseen. Hermeneuttinen kehä, johon varsinkin Hans-Georg Gadamerkin kirjoituksissaan perehtyy, ei ole hermeneuttinen metodi vaan kaiken ymmärryksen perusta (Kakkori ja Huttunen 2010, 7). Gadamerin hermeneuttinen kehä on selvästi konstruoitu mutta ei suljettu, vaan kaikki ymmärrys rakentuu aina edeltävän ymmärryksen päälle. Gadamerin pääteos *Wahrheit und Methode* (1960) käsittelee ymmärtämisen käsitettä ja sen kehämäistä luonnetta, painottaen nimen-

omaan ymmärtämisen itseisarvoa, eri näkökulmien ymmärtämistä, sen sijaan, että ymmärtäminen tähtäisi aina jollain tavalla paremmin ymmärtämiseen.

Omassa tutkimuksessani fenomenologia ja hermeneutiikka yhdistyvät nimenomaan ymmärtämisen ja tulkinnan yhteydessä. Juha Varto (2005) avaa fenomenologian ja hermeneutiikan pääpiirteitä suhteessa laadulliseen tutkimukseen, jotka koen oman tutkimukseni kannalta keskeisiksi metodologisiksi valinnoiksi. Varto kirjoittaa valitsemistani tutkimusotteesta näin:

Käytettäessä fenomenologista menetelmää ja hermeneuttisia tulkinnan välineitä tutkittava ilmiö paljastaa luonteensa tavalla, jossa teoreettinen harha ja diskursiivinen kuvittelu eivät voi vaikuttaa.

Tämän vuoksi laadullisessa tutkimuksessa voidaan ontologisen ratkaisun mukaisesti olettaa, että tutkimuksen kohde on tutkimuksessa saatu tutkituksi sinä, minä se olemisensa mukaan tematisoitiin. Teorianmuodostuksessa voidaan näin ollen lähteä siitä, että teoria koskee todellisuutta (ihmistä, elämismaailma) ja saa siitä merkityksellisyytensä, ei suinkaan päinvastoin. (Varto 2005, 181).

Näin ollen fenomenologinen menetelmä ja hermeneuttinen tulkinta mahdollistavat ilmiön vastaanottamisen ja tulkitsemisen omista lähtökohdistaan käsin, jonka myötä voidaan myös tieto, jota tutkimuksessa saavutetaan, rakentaa ilmiön lähtökohdista käsin.

Tutkimuksessani fenomenologian avulla pyritään havainnoimaan kertomuksen muokkauksista osaksi taidenäyttelyä mahdollisimman ennakkoluulottomasti. Tällaisen havainnoinnin avulla on mahdollista päästä käsiksi ilmiöiden merkitysten tulkintaan (Varto 2005, 135). Havainnon jälkeen siirrytään ilmiön kuvailuun, minkä jälkeen voidaan esittää miten kyseinen ilmiö on mahdollista yleistää. Tässä vaiheessa keskitytään nimenomaan niihin ilmiön merkityssuhteisiin, jotka on mahdollista kuvailun jälkeen tunnistaa ja yleistää. Tämän jälkeen huomio kiinnitetään niihin tapoihin, joilla ilmeneminen tapahtuu. Fenomenologinen menetelmä kokoaa tutkimuksen yhteen tulkitsemisen ja ymmärtämisen kysymyksiä hyödyntäen. (Varto 2005, 135–142.) Omassa tutkimuksessani pyrin toteuttamaan havainnoinnin, kuvailun, yleistämisen ja ilmenemisen tarkastelun suhteessa siihen, miten fiktiivinen kertomus osana taidenäyttelyä toimii taiteena.

Tutkimustani ohjaa vahvasti tietty esiyymmärrys, joka minulle syntyi taidenäyttelyadaptaatiosta taiteellisen työskentelyn aikana. Taidenäyttelyadaptaatiosta syntyi minulle Gadamerin termin ’ennalta käsitetty kokonaisuus’ (Betti 2005, 112), jonka pohjalta kaikki ymmärrys, jota tutkimuksessani esiintyy. Tässä kohtaa jälleen taiteellinen ja tieteellinen tutkimus asettuvat tutkimuksessani dialogiin, sillä taiteellisen tutkimuksen aikana pohtimani kysymykset johdattivat minut tieteellisen tutkimuksen kynnyksellä kohti tiettyä teoreettista viitekehystä. En rajannut tutkimuksestani pois sitä

teoriakirjallisuutta, jonka tutkimuksen edetessä koin turhaksi. Sen sijaan pidin kiinni esiyymmärryksestäni ja halusin tutkimuksen aikana reflektoida, miten ne teoriat, joita taiteellisen työskentelyn aikana hyödynsin, suhteutuvat tieteellisessä tutkimuksessa toisiinsa.

Ymmärtäminen on lähtöisin ennakkoluuloista (Betti 2005, 108–112), ja juuri niitä minä pyrin hermeneutiikan avulla tutkimuksessani selvittämään. Haluan tutkimuksessa kiinnittää huomioni niihin ennakkoluuloihin, joita minulla kertomuksesta taidenäyttelyn kontekstissa oli. Hermeneutiikka tulee avuksi viimeistään siinä vaiheessa, kun tutkimus kääntyy kohti tulkinnan ja ymmärtämisen kysymyksiä, joita reflektoin läpi tutkimuksen ja yhteenvetona vielä tutkimuksen lopussa. Tärkeintä hermeneutiikan soveltamisessa omaan tutkimukseeni on sen avulla saavutettavat lukuisat tulkinnat ja laaja ymmärryskenttä, joita korostetaan osana hermeneutiikkaa (Varto 2005, 95). Pyrin tutkimukseni aikana kirjoittamaan auki niitä tulkintoja, joita kertomus voi osana taiteellista työskentelyä saada, selvittääkseni, millaisia merkityksiä kertomus voi toimiessaan taiteena saada.

1.4.3 Taiteenfilosofinen lähestymistapa

Kolmas lähestymistapa tutkimusaineistooni omalla tavallaan yhdistää kaksi edellä mainittua lähtökohtaa, eli taiteen ja filosofisen näkemyksen ja pyrkii siis nostamaan esille kysymyksiä taiteen ymmärtämiseen ja taiteen luonteeseen liittyen. En hyödynnä tutkimuksessani ainoastaan taiteellisen tutkimuksen metodologiaa, vaan hyödynnän taideteoreettista näkemystä myös kertomuksen analyysissä ja teoreettisessa viitekehyksessäni. Näin ollen kysymykset kirjallisuuden ja taiteen suhteesta sekä taiteen ontologiasta ovat olennaisia tutkimukseni kannalta. Kuten kertomuksen määrittelyn yhteydessä toin esille, oman työskentelyni tituleeraaminen taiteeksi vaati useita perusteluja ja pohdintoja. Tutkimukseni teoreettinen viitekehys jatkaa samojen pohdintojen parissa ja paneutuu taiteen ontologiaan. Esittelen tässä vaiheessa ne lähtökohdat, joista käsin osallistun tutkimuksessani keskusteluun taiteenfilosofiasta ja esteettisestä kokemuksesta. Tämä toimii myös pohjustuksena institutionaaliselle taideteorialle, jota käsittelen seuraavassa luvussa.

Tämän tutkimuksen puitteissa en käsittele sen yksityiskohtaisemmin esteettistä taidekäsitystä, mutta koen tarpeelliseksi tehdä selväksi estetiikan määritelmän taiteen ja kauneuden tutkimuksessa. Estetiikka tutkii ennen kaikkea taidetta ja sen piirissä voidaan erottaa kaksi tutkimusperinnettä, joista toinen keskittyy taidefilosofian ja toinen kauneuden filosofian tutkimukseen. Taidefilosofian lähtökohtana on tarkastella, mitkä ilmiöt voidaan ymmärtää taiteena. Kauneuden filosofia puolestaan keskittyy tutkimaan kauneuden luonnetta. Estetiikka toimii näiden kahden tutkimusperinteen yläkäsitteenä nimenomaan sen vuoksi, että ne täydentävät toisiaan. (Sepänmaa

1972, 30–32). Kun puhun siis estetiikasta tarkoitan sillä nimenomaan tätä yläkäsitettä, enkä käytä sitä synonyymisesti kauneuskäsitteiden kanssa.

Keskustelu taiteen luonteesta alkoi antiikista ja sieltä lähtöisin olevan taiteen imitaatio-teorian jälkeen eri aikakausilla on pyritty määrittelemään, mitä taide on, tai mikä tekee teoksesta taidetta. Estetiikasta ja taiteen luonteesta on kirjoitettu 1950-luvun jälkeen paljon (kts. esim. Sepänmaa 1981), ja taiteenfilosofiassa haaste on otettu vastaan ja tavoitteena on ollut löytää taiteen olemus eli vastata taiteen ontologisiin kysymyksiin. Tähän on pyritty kautta aikojen löytämällä taiteen ”oikea määritelmä” (*real definition*), jonka nähtiin pitkään olevan vahvasti sidoksissa taideteoksessa havaittavissa oleviin piirteisiin (Carroll 1993). Tätä näkemystä edusti varsinkin edellä mainittu esteettinen taideteoria, joka korosti teoksen kauneutta taiteen ja esteettisen kokemuksen tärkeänä osana. Tällainen taidekäsitelmä vaikutti aina 1600-luvulta 1900-luvulle asti. Esteettisen taideteorian määritelmä sai kuitenkin haastajan, sillä kuten Graves (2002, 341) ja monet muut (Davies 2001, Scholz 1994, Erler 2006) ovat huomauttaneet taideteoreettisessa keskustelussa tapahtui 1960-luvun jälkeen suuri muutos, joka vaikutti taiteen perinteisen esteettisen käsityksen kyseenalaistamiseen.

Stephen Davies (2001, 171) on erotellut 1960-luvun jälkeisestä taideteoriasta kaksi suuntausta: funktionaaliset ja proseduraaliset taiteen määritelmät. Funktionaaliset määritelmät painottavat taiteen roolia jonkin funktion täyttäjänä, ja teos voidaan määritellä taiteeksi vain jos se onnistuu tässä funktiossaan. Yksi esimerkki funktionaalisesta taidekäsitelmästä on Monroe C. Bredslayn (1969) esteettisen kokemuksen käsitteen ympärille muotoutunut taidemääritelmä, jossa taiteen funktiona nähdään siis esteettisen kokemuksen luominen. Proseduraaliset määritelmät puolestaan kiinnittävät huomiota siihen menetelmään tai prosessiin, jonka myötä teoksesta tulee taidetta. Toinen ero kahden suuntauksen välillä on niiden suhtautumisessa taiteen arvoon. Funktionaaliset määritelmät nostavat taiteen arvon keskeiseen rooliin, kun proseduraaliset määritelmät pyrkivät määritelmään, joka ei ota kantaa teoksen arvoon vaan keskittyy kuvailemaan teosta. (Davies 2001, 171.)

Institutionaalinen taideteoria, jota siirryn kohta lähemmin tarkastelemaan, on Daviesin (2001) mielestä esimerkki proseduraalisesta määritelmästä. Davies laajentaa vielä määritelmien kirjoja osoittamalla, miten on havaittavissa myös historiallisesti muodostuvat määritelmät, kuten Arthur C. Danton taidemääritelmä, sekä esittelee vielä mitä hyötyä taidemääritelmien yhdistämisestä ”hybrideiksi” voi olla määritelmän löytämisessä. (Davies 2001, 171–172.) Palaan näihin määritel-

miin myöhemmin, mutta nyt siirryn kuvailemaan lyhyesti sitä keskustelua, joka johti tähän muutokseen taidekäsitteiden uudelleenmuotoilussa 1960-luvun ympärillä.

Ludwig Wittgensteinin perheyhtäläisyyksien käsitteeseen pohjautunut filosofinen keskustelu aloitettiin taiteen näkökulmasta Morris Weitzin toimesta. Weitzin artikkeli ”The Role of Theory in Aesthetics” (1956) aloitti laajan ja pitkään jatkuneen keskustelun taideteorioiden merkityksestä ja niiden synnyttämien taidemääritelmien käytöstä (Lammenranta 1987, 67). Weitzin (1956, 28–31) mukaan esteettisen teorian ongelma on ollut sen pyrkimys määritellä taide. Weitzin mukaan taidetta ei voi määritellä, sillä se on avoin käsite. Jotta uutta teosta voidaan kutsua taiteeksi, se vaatii päätöksen siitä, voidaanko uutta teosta kutsua taideteoksen käsitteellä vai tuleeko se sulkea pois tästä käsitteestä ja luoda sen tilalle uusi käsite. Taiteen käsitteen avoimuus on Weitzin mukaan myös ensisijaista, eikä käsitteen sulkemista tai sen soveltamisen ehtojen listaamista tulisikaan harkita, sillä taiteen luonteeseen kuuluu sen mahdollisuus laajentua. Taiteen luovuus perustuu osittain juuri siihen, että taiteen piirissä voi jatkuvasti testata, voidaanko taiteeksi kutsua myös uutta taideteosta (Weitz 1956, 32). Weitzin mukaan taiteen määrittely ei siis ole mahdollista ja hän kritisoikin esteettistä taideteoriaa sen keskittymisestä taiteen määritelmän muodostamiseen.

Vastareaktiona tähän Weitzin hahmottelemaan taiteen avoimuuteen syntyi vastarinta, jolla oli tarve määritellä taide. Tähän vastarintaan kuuluivat mm. Maurice Mandelbaum, Arthur C. Danto ja George Dickie. Heidän teoriansa pyrkivät osoittamaan, että taiteella on määriteltävissä oleva luonne, mutta Wittgensteinin seuraajat etsivät sitä väärästä suunnasta eivätkä siksi pystyneet sitä löytämään (Lammenranta 1987, 68). Mandelbaumin (1965) kritiikki nosti esiin sen, miten Wittgensteinin käsittelemä määrittely perustuu sille ajatukselle, että taiteen yhteisen olemuksen pitäisi nousta esiin jostain havaittavasta olemuksesta, sillä vain havaittavien ominaisuuksien mukaan voitaisiin perustella käsitteiden väliset perheyhtäläisyydet. Mandelbaumin mukaan tämä ei kuitenkaan ole oikea tapa yrittää löytää taiteen olemus, vaan katseet tulisi kääntää nimenomaan ei havaittaviin ominaisuuksiin, joiden avulla taiteen erityislaatuisuus ilmaisemismuotona on helpommin perusteltavissa (Mandelbaum 1965, 222). Tällöin ensimmäistä kertaa taiteen määritelmä pyrittiin perustelemaan taideteoksen ulkopuolisista seikoista.

Mandelbaumin voidaan siis nähdä avanneen tie taiteensosiologialle, sillä hänen pyrkimyksensä oli nimenomaan osoittaa, että taiteen käsitteen sisältämiä yhteisiä ominaisuuksia saattoi löytää, kun taidetta lähestyi laajemmassa kontekstissa vaatimatta määritelmän löytämistä teoksen sisältämiä ominaisuuksista. Mandelbaumin ajatuksien perusteella sekä Arthur C. Danto että George Dickie pyrkivät muotoilemaan taidemääritelmän, jossa taideteoksia tarkasteltaisiin suhtees-

sa laajempaan kokonaisuuteen tai, kuten Davies (2001) asian näki, taiteen proseduraaliseen puoleen. Lopputuloksena Danto määritteli taideteoksen käsitteen suhteessa symbolifunktioon, kun Dickie puolestaan suhteessa yhteiskuntaan (Lammenranta 1987, 68.) Ennen kuin siirryn tarkastelemaan lähemmin Dickien muotoilemaa institutionaalista taideteoriaa luvussa kolme, nostan esille Danton pohjustaman ajatuksen taiteen tulkinnasta taideteorian avulla ja yhteiskunnan jäsenten merkityksestä taiteen määrittelyssä, sillä tämä on kantava ajatus koko tutkimukseni läpi.

Taiteen tulkinnan merkitys nousee keskeiseen asemaan Danton (1973, 15) ajattelussa, sillä hän kokee tulkinnan taiteellisen viitekehyksen funktiona, jossa taide on olemassa eräänlaisena tulkinnan kielenä. Keskustelu kohti taiteen institutionaalista keskustelua jatkui Danton ”The Artworld” (1964) artikkelista, jossa Danto esimerkkien avulla pyrkii osoittamaan, miten sama esine voidaan esittää sekä esineenä että taideteoksena. Danton mukaan taideteoria on nimenomaan se keino, jonka avulla tämä erottelu tehdään (1964, 581). Monesti siteerattu esimerkki Andy Warholin Brillo-laatikoista auttoi Dantoa osoittamaan, miten erottelu taiteen ja ei-taiteen välillä oli väistämättä jossain muualla kuin teoksen havaittavissa ominaisuuksissa (Danto 1964, 580–581). Danton esille tuoma paradoksi⁵ kahden samalta näyttävän esineen välillä, joista toinen ymmärretään taiteena ja toinen vain esineenä, suorastaan usutti taideteoreetikoihin käymään tämän asian kimppuun. Osa valitsi esteettistä perinnettä jatkavat määritelmät ja tyrmäsi taidekäsityksen, joka voisi pohjautua johonkin muuhun kuin teoksen ominaisuuksiin ja niiden estetiikkaan. Toiset puolestaan, kuten Dickie, ottivat haasteen vastaan ja pyrkivät ymmärtämään taidetta laajemmassa kontekstissa.

Tästä syntynyt taideteorian suuntaus erosi radikaalisti aiemmasta esteettisen taideteorian piirissä käydystä keskustelusta ja saattoi olla liian epäesteettinen monen taideteoreetikon makuun. Jopa Danto itse myöhemmissä teoksissaan kieltäytyy hyväksymästä institutionaalisen teorian, sillä teoksessaan *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) Danto tekee selväksi, että institutionaalinen taideteoria ei ole lähelläkään hänen omia käsityksiään taiteesta (1981, vii). Sen sijaan hän kääntää katseensa taiteenfilosofiaan ja keskittyy puhumaan taideteoksien luonteesta, joita hänen mukaansa yhdistää ”aboutness” (1981, 52). Kuitenkin Danton ajattelun mukaan taideteosta ei ole olemassa ilman tulkitsijoita eli henkilöitä, jotka puhuisivat tästä taiteesta hyödyntäen tietoaan taideteoriasta (Danto 1964, 581; 1973, 15–16). Näiden huomioiden avulla taiteen olemuksen etsiminen irrotetaan taideteoksen havaittavista piirteistä ja asetetaan sellaiselle vuorovaikutuksen tasolle taideteoksen ja ympäröivän kontekstin välissä, jossa taiteen määrittelyyn ei enää koeta tarvetta lähteä vain teoksen itsensä lähtökohdista käsin vaan siihen vaikuttaa sekä historia että tietämys taideteori-

⁵ Yanal (1998, 1) viittaa tähän ilmiöön termillä ”Danto’s Paradox”.

asta. Tämä mahdollistaa myös taiteen tulkinnan osana institutionaalista kontekstia, jossa taiteen synnyttämien kokemusten arvo voidaan havaita erilaisien, kenties taiteellisten, kommunikaatiomuotojen mahdollistajana. Juuri tällaiseen taidekäsityksen tarkasteluun minun tutkimukseni asettuu ja pyrkii tutkimaan, voiko kertomuksen määritellä taiteena sen toiminnan kautta sanataiteellisen kommunikaation mahdollistajana.

Taidemaailman määrittely institutionalisoiduksi diskurssiksi on yksi mielenkiintoinen sivujuonne taiteensosiologisesta lähestymisestä. Danto muotoilee myös tällaista taidemaailman diskurssiivista tasoa myöhemmissä teoksissaan ja päätyy ymmärtämään taidemaailman institutionalisoituna diskurssissa, jossa teokset tulevat määriteltyiksi taiteena (Sevänen 1998, 14). Tämä Danton käsitys pohjautuu hänen ymmärrykseensä siitä, että taiteesta puhuminen vaatii tietämystä taideteorian ilmapiiristä sekä taidehistoriallista näkemystä. Danto (1981, 135) painottaa sitä, että taidetta ei ole ilman teoriaa, ja tämä teoria muodostetaan puheen kautta. Tällöin taiteen voidaan nähdä syntyvän diskurssissa. Myös Carrollin (1993) kehittelemä historiallisten narratiivien merkitys ja käyttö taiteen muotoutumisessa sekä Daviesin (2001) hybridimääritelmät ottavat huomioon taiteen määrittelyä diskurssiivisella tasolla. Näihin taiteenfilosofisiin suuntauksiin palaan vielä keskustellessani kertomuksen taiteellisuuden synnystä taidenäyttelyprosessin aikana.

Tässä lyhyesti esitellyt taideteoreettiset lähtökohdat pyrkivät avaamaan sitä vilkasta keskustelua, jota taiteenfilosofiassa käytiin samoihin aikoihin, kuin institutionaalinen taideteoria syntyi. Mielenkiintoista olisi myös jäädä pohtimaan syitä tälle suunnanmuutokselle, mutta tyydyn tässä vaiheessa kuitenkin vain toteamaan, kuten mm. Carroll (1993) on huomauttanut, että taiteen olemus muuttui modernin taiteen kokeellisuuden ja taidemuotojen monipuolistumisen kautta, jolloin aiemmat taiteenmäärittelyt eivät enää päteet. Kuten Danton Brillo-laatikoesimerkki osoitti, oli syntynyt tarve määritellä taide toisella tavalla, koska oli syntynyt uudenlaista taidetta.

Myös toinen merkittävä muutos taiteenfilosofisessa keskustelussa tapahtui Danton aloittaman keskustelun myötä, joka tapahtui taiteenmäärittelyä käsitteellisellä tasolla. Danton (1964) artikkeli *The Artworld* laajensi taidemäärittelyä käsitteellistä aineistoa viittaamalla ”taidemaailmaan” (artworld) taideteoksien ja taiteilijoiden ohella. Uuden käsitteen syntyminen taideteoriaan mahdollisti laajemman keskustelun siitä, mikä on taidemaailma, kuka siihen kuuluu ja miten se vaikuttaa taiteen syntymiseen. Kirjallisuudentutkimuksen piirissä tämän oli havaittavissa varhaisromantiikasta asti, josta lähtien analyttisen estetiikan rinnalla on kulkenut myös toinen traditio, joka korostaa, että taide ja kirjallisuus toimii aina maailmassa. Tällöin taiteessa on kyse teoksen maailman ja vastaanottajan maailman kohtaamisesta. Myös Hans-Georg Gadamer (1986, 26) liittyy taiteen koke-

muksen vahvasti vastaanottajaan ja puhuu teoksen asettamasta haasteesta. Gadamerin mukaan teos asettaa haasteen ja vastaanottajan on vastattava tähän haasteeseen. Tällöin vastaanottajalla on aktiivinen osa, ja hän itse osallistuu teokseen. Gadamerin mukaan jokainen teos jättää vastaanottajalleen tietyn tilan, jonka vastaanottajan tulee täyttää. Tällaisen kokemuksen tulkinnan mukaan teoksen ja vastaanottajan välille syntyy tietty kommunikaatio, jota ei ole mahdollista palauttaa kumpaankaan yksittäiseen tekijään, ei teokseen eikä vastaanottajaan. Tila, jonka teos vastaanottajalleen jättää täytettäväksi, mahdollistaa ainutlaatuisen kommunikaatiomuodon, jota omassa tutkimuksessani lähestyn tilana, jossa syntyy sanataiteellinen kommunikaatio. Tätä keskustelua jatkan sosiologisesta näkökulmasta luvussa neljä.

2 Kertomus ja taide instituutiona

Otan tässä kohtaa yhden tarkoituksenmukaisen harha-askeleen selkeästi taideteorian suuntaan, sillä koen tarpeelliseksi avata taidenäyttelyn muodostamaa tilaa institutionaalisen taideteorian avulla. Ensi näkemältä harha-askeleelta vaikuttava hyppäys institutionaalisen taideteorian piiriin on kuitenkin tiedostettu askel, jonka uskon vahvistavan tutkimukseni teoreettista perustaa. Kuten lyhyt perehtyminen adaptaatioteoriaan tämän jälkeen tulee osoittamaan, taidenäyttely ei ole yleisesti käytössä oleva adaptoinnin medium. Omassa tutkimuksessani käytän sitä kuitenkin yhtenä esimerkkinä adaptaatiomuodosta. Lisäksi koen taidenäyttelyn osallistuvan kertomuksen taiteellisen luonteen muodostamiseen. Ennakkokäsityksieni, ja taiteellisen työskentelyn lomassa syntyneen ymmärrykseni mukaan, taiteen institutionalisointi kuitenkin mahdollistaa kertomuksen taiteellisen luonteen syvennymisen. Institutionaalinen taideteoria toimii myös hyvänä pohjustuksena luvussa neljä avaamaan systemiteoriaan, jossa taiteen funktio yhteiskunnassa muovautuu vielä yksityiskohtaisemmin.

Taiteen ja yhteiskunnan välistä suhdetta lähestyy taiteensosiologia, jossa taide nähdään yhteydessä yhteiskuntaan ja sen instituutioihin. Tästä taiteentutkimuksen suuntauksesta on syntynyt myös instituutiotutkimus, joka yhdistää taiteensosiologian kaksi haaraa, ”dialektisen” sekä ”positivistisen” tradition, ja pyrkii ottamaan huomioon sekä taideteokset että taiteen aseman ja funktion yhteiskunnassa (Sevänen 1998). Dialektinen traditio keskittyi teoksien, tyyliuuntien ja periodien tutkimukseen historiallisesta sekä sosiologisesta näkökulmasta. Positivistinen traditio puolestaan sivuutti taideteoksien tutkimuksen ja siirtyi tarkastelemaan taiteen tuotannon sekä vastaanoton kysymyksiä empiiristen aineistojen avulla. (Sevänen 1998, 10–11.) Taiteensosiologiaan en tässä yhteydessä perehdy sen laajemmin sillä keskityn edelleen taiteen ontologiaan ja siten enemmänkin

taiteenfilosofiseen keskusteluun, kun pyrin selvittämään miten institutionaalinen taidekäsitys mahdollistaa taidenäyttelyssä käytetyn kertomuksen määrittelyksen taiteena. On kuitenkin tärkeää ymmärtää, että taideteoriassa tapahtunut muutos taiteen määrittelyssä tarkoitti myös sitä, että taiteen vaikutusta ja muotoutumista alettiin pohtia laajemmassa mittakaavassa yhteiskunnallisena ilmiönä. Myös omassa tutkimuksessani kertomuksen taiteellista luonnetta pyritään lähestymään laajemmassa kontekstissa fenomenologisen tutkimusotteen avulla, joten taiteen asettuminen yhteiskunnalliseen kontekstiin nousee hyvin keskeiseen rooliin.

2.1. Institutionaalinen taideteoria

Institutionaalisen taideteorian paikka omassa tutkimuksessani perustuu omaan subjektiiviseen näkemykseeni, esiymmärrykseeni taidenäyttelyadaptaatiosta. Kuten aiemmin mainitsin, käytin itse taidenäyttelyn asettumista galleriatilaan yhtenä selityksenä sille, että saatoin kutsua teoksiamme taiteeksi. Tässä kohtaa on kuitenkin tarpeellista huomauttaa, että tutkimukseni kannalta tämän perustelun täytyy toteutua suhteessa kahteen eri instituutioon, taidenäyttelyn kohdalla taidegallerian taidemaaailmaan mutta samalla kertomuksen kohdalla kirjallisuuden instituutioon. Tarkastelen ensin institutionaalista taideteoriaa taidekäsitteilyn näkökulmasta, sillä pidän tätä selkeämpänä yhteytenä.

Institutionaalinen taideteoria syntyi aiempien taideteorioiden tapaan laajemmassa filosofisessa keskustelussa taiteen ontologiasta. Filosofit George Dickie tarttuu taiteen määrittelytarpeellisuuteen teoksessaan *Art and the Aesthetic, an Institutional Analysis* (1974) ja kertoo heti esipuheessa, miten hänen pyrkimyksensä on määrittellä taide sen sijaan, että taiteen määrittelyä aina välteltäisiin. Dickien teoksen lähtökohtana on nimenomaan hänen aikalaisensa Arthur C. Dantonin julkaisema artikkeli ”The Artworld” (1964), jonka pohjalta Dickie oman taidemäärittelmänsä rakensi. Dickien institutionaalinen taideteoria on kohdannut paljon kritiikkiä ja sitä erittelen tuonnempaan, mutta tässä vaiheessa koen tärkeäksi tuoda esille, että teoriaa on pidetty yhtäältä liian sosiologisena ja toisaalta liian epä sosiologisena (Sevänen 1998, 14) ja hänen teoriaansa onkin kritisoitu laajasti monesta eri näkökulmasta. Toisaalta kuten Yanal (1998, 6) huomauttaa ei kaiken tämän kritiikin keskellä kukaan ole varsinaisesti kumonnut institutionaalista taideteoriaa. Tämä huomio osoittaa, että kaikesta kritiikistä huolimatta teoria on löytänyt paikkansa taiteenfilosofisessa keskustelussa.

Pääperiaate Dickien muotoilemassa institutionaalisisessa teoriassa on se, että hän lähestyy taideäsen ei-havaittavien ominaisuuksien valossa ja pyrkii erittelemään taideteoksien yhtäläisyyksiä

taidemaailman kontekstissa tavoitteenaan löytää määritelmä, jonka avulla taideteokset voidaan määritellä ilman, että määritelmä nojautuu taideteoksissa havaittuihin ominaisuuksiin. Dickien ensimmäinen taidemääritelmä, jota hän on myöhemmissä kirjoituksissaan avoimesti muokannut (Yanal 1998, 4), kuuluu seuraavasti:

A work of art in the classificatory sense is (1) an artefact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld). (Dickie 1974, 34).

Taidemääritelmänsä auki kirjoittamisen jälkeen Dickie järjestelmällisesti avaa määritelmässään käyttämiään termejä selittäen niille antamansa merkitykset. Taidemaailman (*artworld*) jonkin instituution myöntämä nimitys taiteelle (*acting on behalf of an institution* ja *conferring of status*) on Dickien ensimmäisenä määrittelemä aspekti. Hän myöntää, että vaikka taidemaailmassa arvon myöntämiselle ei ole yhtä selkeitä toimintamalleja tai selvää auktoriteettia, joka olisi vastuussa tästä, tällainen toimintamalli kuitenkin ilmenee ja muodostaa sosiaalisen instituution (Dickie 1974, 35). Lisäksi hän määrittelee taidemaailman toimijat todella löyhästi organisoiduksi joukoksi, johon kuuluu taitelijoiden ohella mm. taidekeskuksien ylläpitäjiä sekä taiteen vastaanottajia ja taideteoreetikkoita. Taidenäyttelymme kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että kun saimme taidenäyttelymme hyväksytyksi Lastenkulttuurikeskus Rullan ohjelmistoon, hyväksyttiin meidät osaksi taidemaailmaa.

Taiteen statuksen myöntäminen teokselle ei tietenkään tapahdu kollektiivisesti kaikkien taidemaailman toimijoiden kanssa, joten kysymys kuuluu, kuka tämän statuksen myöntämisen voi tehdä. Dickie (1974, 37–38) itse huomauttaa, kuinka joukko ihmisiä vaaditaan muodostamaan taidemaailman sosiaalinen instituutio, jonka keskuudessa tämä status voidaan myöntää, mutta toisaalta statuksen myöntämiseen vaaditaan vain yksi henkilö tämän taidemaailman sisältä. Tämä yksi toimija voi siis toimia koko taidemaailman edustajana. Tämä Dickien muotoilema statuksen myöntäminen voidaan hyvin nähdä tapahtumana taidemaailmassa, mutta tapahtuman monitulkintaisuus tekee yhteneväisen taidemääritelmän muodostamisesta hankalaa.

Dickie (1974, 39–41) pyrkii myös selittämään, mihin hänen määritelmänsä termit ”*being a candidate*” ja ”*appreciation*” viittaavat. Dickie huomauttaa, että itse asiassa määritelmä ei vaadi, että taideteosta arvostaisi edes yksi ihminen, sillä silloin huomio kiinnitettäisiin vain arvostuksen jollain tavalla ansaitseviin teoksiin, eikä tämä ole taideteorian tarkoitus. Teoksen ehdokkuuden taiteeksi kuuluvaksi ei myöskään tulisi olla kiinni kaikista teoksen piirteistä, vaan taideteoksissa on tiettyjä keskeisiä piirteitä, jotka mahdollistavat tämän ehdokkuuden. Arvostuksen käsite on yksi

monitulkintaisista käsitteistä Dickien taideteoriassa. Dickie (1974, 41) itsekin jo huomauttaa, että hänen teoriaansa on kritisoitu ennen kaikkea arvostuksen käsitteen epätäydellisestä määrittelystä. Dickie puolustaa ymmärrystään arvostuksen käsitteestä huomauttamalla, että hänen mielestään ei ole olemassa erilaisia arvostuksen tyylejä. Arvostus, jota ihminen kohdistaa taiteen ja ei-taiteen välille, ei näin ollen ole erilaista, itse arvostamisessa ei ole mitään erilaista. Sen sijaan Dickie painottaa, että institutionaalinen struktuuri, johon taide ja ei-taide on upotettu, tekevät eron siinä, miten kyseisiä teoksia arvostetaan.

Arvostukseen liittyen tulee taidenäyttelymme kohdalla kiinnittää huomio siihen, että me lähdimme toteuttamaan lapsille suunnattua taidetta. Kuten olen aiemmin esittänyt, koin että lastentaiteelle tai ylipäätään lastenkulttuurille asetetaan erilaisia oletuksia, ja sitä kautta olisi mahdollista väittää, että lastentaidetta arvostetaan eri tavalla. Koen Suomen taidemaailman olevan todella keskittynyt, siten että vain tietyillä taidemuseoilla ja taiteilijoilla on pääsy tähän. Lastentaide puolestaan ei ole mediassa tai yhteiskunnassa juuri muutenkaan näkyvillä. Tästä syystä herää väkisin kysymys siitä, onko lapsille suunnattu taide jollain tavalla vähempiarvoisempaa.

Itse pohdin tätä mahdollisuutta usein taidenäyttelyprojektin aikana. Tämä keskustelu tuli uudestaan ajankohtaiseksi, kun aloimme neuvotella taidenäyttelyn esilletulosta Helsingin Annantololle. Helsingissä sijaitseva Annantalo on lastenkulttuurin taidemaailmassa arvokas instituutio. Omissa silmissäni taidenäyttelymme arvostus nousi silloin, kun Annantalo halusi taidenäyttelymme esille. Kyse ei ole siitä, että olisin kokenut muut taidekeskukset jotenkin vähäpätöisemmiksi, sillä tästä ei ole kyse. Koin kuitenkin Annantalon mainitsemisen taidenäyttelystä puhuttaessa lisäävän sen arvoa. Tämä liittyy myös laajempaan keskusteluun siitä, mikä on lastentaiteen suhde taidemaailmaan. Oletukseni oli, että lastenkulttuuriin perehtymätön henkilö tunnistaa Annantalon nimen kaikista Suomen kulttuurikeskuksista. Kuten koko tutkimukseni, myös tämä oletus nojaa vahvasti subjektiiviseen näkemykseeni. Tässä kohtaa se on kuitenkin juuri se, mitä tarvitsen, sillä syyni käyttää institutionaalista taideteoriaa taidenäyttelymme taiteen määrittelyssä syntyi omasta tarpeestani perustella teoksia taiteeksi. Tästä syystä taidenäyttelymme arvostus nousi omissa silmissäni, kun sanoin, että näyttelymme tulisi esille Annantaloon.

Institutionaalisen taideteorian ympärillä pyöri jo 1960- ja 70-lukujen aikaan todella kiivas keskustelu. Yksi syy kritiikin valtavaan määrään Dickien institutionaalista teoriaa kohtaan lienee se, että sen nähtiin merkitsevän loppua esteettisille taidemääritelmille, kuten Yanal (1998, 1) esittää. Myös Graves (2002, 341) ottaa vahvasti kantaa tähän taideteorian uuteen suuntaukseen, joka toi lopun ”taiteelle sellaisena kuin me sen tunsimme”. Gravesin osoittamat huomiot taidekäsitteemme

muokkautumisesta viimeisen 40 vuoden aikana ovat mielenkiintoisia, ja palaan niihin myöhemmin. On kuitenkin ymmärrettävä, että 1960-luvulla syntynyt vastaveto, jossa teoksen havaittavat piirteet jäivät toissijaisiksi, oli valtava isku vuosisatoja kestäneelle taiteenmäärittelylle taiteen esteettisiin ominaisuuksiin pohjautuen, mikä selittää keskustelun laajuuden ja kritiikin määrän.

Yksi merkittävä seuraus institutionaalista teoriaa vastaan esitetystä kritiikistä oli se, että Dickie uudelleen muotoili *The Art Circle* (1984) teoksessaan ensimmäisen määritelmänsä pyrkiesään kumoamaan häntä kohtaan esitettyä kritiikkiä. Tässä määritelmässä hän ei enää viittaa taiteen statuksen myöntämiseen vaan keskittää huomion taiteilijan (*artist*), taidemaailman yleisön (*artworld public*), taidemaailman (*artworld*) ja taidemaailma systeemin (*artworld system*) rooleihin taiteen määrittelyssä. (Scholz 1994, 312.) Taiteen statuksen myöntäminen taideteoksille oli kenties alkuperäisessä määritelmässä suurin kipukohta, sillä kuten Dickie (1974, 35) itsekin huomautti ei tällaiselle statuksen myöntämiselle ollut selkeitä toimintamalleja, joten sitä vastaan oli helppo esittää kritiikkiä sen ympärilyöreydestä. Tämä kritiikki ja sen ympärillä käyty keskustelu on jatkunut pitkään ja Yanal (1998, 6) huomauttaa, että ehkä ihmiset ovat jo kyllästyneet keskustelemaan taiteen institutionaalista näkökulmasta. Jotta käsitys institutionaalista taideteoriasta on mahdollisimman kattava, käänny vielä sitä kohtaan kohdistetun kritiikin puoleen.

Hyödynnän tässä Yanalin (1998) erittelemää kritiikkiä institutionaalista teoriaa kohtaan täydentäen sitä muualla esitetyllä kritiikillä. Ensimmäiseksi kritiikkiä on kohdistettu arvostuksen käsitteeseen, sillä institutionaalisen teorian mukaan teos voi saavuttaa arvostusta vain jos se on arvostuksen alaisena, mihin on viitattu termillä ”*appreciable*”. Kaikki asiat eivät voi olla ”*candidates of appreciation*”, joten ne eivät myöskään voi ansaita arvostusta, eivätkä voi myöskään olla taidetta. Tähän Ted Cohenin (1973) esittämään kritiikkiin Dickie (1974, 41–44) itsekin jo teoksessaan vastaa.⁶ Dickie myöntää oikeaksi Cohenin tulkinnan siitä, että jos teosta ei voida arvostaa, se ei myöskään voi olla taidetta. Dickie ei kuitenkaan näe mitään syytä, miksi teoksesta ei olisi löydettävissä jotain osa-aluetta, jota voitaisiin arvostaa. Dickie painottaa vielä, että hän viittaa tähän arvostukseen nimenomaan kategorisoivassa merkityksessä, jolloin teoksen taiteen määrittelyyn vaadittava arvostaminen ei ota kantaa teokseen arvioivassa mielessä.

Tämä kritiikki osuu hyvin lähelle sitä, jota itse kohdistin työskentelyyni taidenäyttelyprojektin aikana. En vielä tässä vaiheessakaan ole varma, oliko kertomus ikinä ”a candidate for appreciation”. Tämä epävarmuus on varmasti osittain perusteltavissa sillä, että kertomusta ei ikinä

⁶ Tämä johtuu siitä, että Dickie oli esitellyt teorian pääkohdat jo vuonna 1969 julkaistussa ”Defining Art” artikkelissa, johon Cohen kirjoitti vastauksen vuonna 1973.

julkaistu virallisia teitä pitkin. Se ei tietenkään sinänsä kerro mitään sen arvosta, mutta minulle se kertoi paljonkin. Tästä syystä käytin paljon resursseja siihen, että yritin löytää kertomuksesta jotain piirteitä, jotka mahdollistivat sen arvostamisen. Uskon, että tein sitä pyrkien yhä laajemmin sovitamaan sen perinteisen kertomuksen malliin, jota käsittelin jo aiemmin. Lisäksi luetutin kertomusta ihmisillä, jotta sain palautetta. Tulin kuitenkin siihen tulokseen, että kertomukseni ei päässyt osaksi sitä taidemaailman osaa, joka voisi sitä minua tai kaltaisiani virallisemmin arvostaa. Jos siis esiyttämykseni mukaan näyttelyimme muuttui taidenäyttelyksi, kun tuli hyväksytyksi taideinstituutioon, en samaa voi suoranaisesti sanoa kertomuksesta. Toisaalta kertomuksen taidenäyttelyadaptaatio puolestaan saattoi saada selvemmän taiteen statuksen kulttuurikeskuksen hyväksyessä se näyttelyohjelmistoonsa.

Taiteen arvostuksen kahtiajakoon kategorisoivassa ja arvioivassa merkityksessä tuo esille myös Scholz (1994, 310) huomauttaessaan, että Dickie ei ota kantaa taiteen arvostamiseen taiteen määritelmää ohjailevana, vaan pyrkii nimenomaan määrittelemään taiteen kategoriaan turvautuen, joka perustuu meidän aikaisempaan käsitykseen ja tietoon taideteoksista. Yanalin (1998, 3) mukaan Dickien teoria rakentuu siis nimenomaan sille käsitykselle, että minkä tahansa teoksen on mahdollista päästä arvostuksen alaisuuteen. Tällöin ylläpidetään taidemääritelmän avointa luonnetta, ja jos tämä mahdollisuus poistetaan, asettuu taideteoksen määrittelyn pohjalle joku alkuoletus siitä, mikä voi edes tulla arvostuksen kohteeksi ja sitä kautta määräytyä taiteeksi. Tällaisia alkuoletuksia ei kuitenkaan ole mahdollista eikä tarpeen listata, sillä se jälleen sulkisi taiteen käsitteen.

Toiseksi Dickien käyttämät termit ja niiden käyttö alkuperäisessä institutionaalisen taideteorian määrittelyssä saaneet osakseen paheksuntaa muilta teoreetikoilta, varsinkin niiden puutteellisten määritelmien vuoksi. Lisäksi kritiikki kohdistuu termien kierrättämiseen Dickien muotoilemassa määrittelyssä. Erlerin (2006) mukaan Dickien taideteoria pyöriikin viiden käsitteen varassa. Näiksi käsitteiksi Erler (2006, 111) erittelee taitelijan (*artist*), taideteoksen (*artwork*), yleisön (*public*), taidemaailman (*artworld*) ja taidemaailman systeemin (*artworld system*). Dickien kirjoituksissa nämä käsitteet pyörivät ympyrää määritellen vuoroin toistaan.

Yanal (1998) osoittaa, kuinka Dickie myöhemmässä teoksessa *The Art Circle* (1984) pyörittää käsitteitä määritelmässään:

”A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.”

”The artworld is the totality of artworld systems.”

”An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artworld public.” (Yanal 1998, 4.)

Näillä taidemääritelmän uudelleenmuotoiluillaan Dickie pyrki nimenomaan vastaamaan siihen kritiikkiin, jota hänen teoriaansa kohtaan esitettiin. Myös oman tutkimukseni kohdalla on havaittavissa, että Dickien käyttämien termien avulla ovat kertomus ja taidenäyttely määriteltävissä taiteeksi. Termien hyödyntämiseen tulee kuitenkin suhtautua pienellä varauksella, sillä jokainen niistä tukeutuu toiseensa. Mutta kuten Yanal (1998) myös huomauttaa, Dickien mielestä jotkin käsiteryhmät ovat sellaisia, että niiden yksittäisiä käsitteitä määriteltäessä on pakko käyttää muiden tämän käsiteryhmän käsitteitä tukena.

Myös Barbara Scholz (1994, 312) ottaa kantaa tähän käsitteiden kierrättämistä kohtaan esitettyyn kritiikkiin ja huomauttaa, että Dickien teoriassa määritellään samalla ”*family of expressions*”, johon Yanalinkin viittaa, ja näin ollen termien määrittelyä lähestytään sanaryhmän avulla, eikä pyritäkään määrittelemään yhtä termiä irrallaan tästä ryhmästä. Samalla, kuten Scholz (emt, 309) huomauttaa, kun käsitteiden määrittely pohjautuu toisiinsa sidoksissa oleviin määritelmiin, Dickie onnistuu myös tehtävässään määritellä taide avoimena käsitteenä, jonka määritelmässä käytetyt termit määrittyvät suhteessa toisiinsa. Näin ollen Dickien käsitteiden pyörittelyä ei tarvitse nähdä yrityksenä hämätä lukijaa määrittelemällä vuoroin käsitteet suhteessa toisiinsa, vaan käsitteiden risettiin käyttämiselle voidaan nähdä perusteltu syy.

Kolmanneksi arvostuksen käsitettä on kritisoitu tarkemmin Danton (1981, 91–95) toimesta, ja hänen mukaansa Dickien teoria perustuu yhä esteettiselle arvostukselle, jolloin arvostuksen alaisena säilyvät teoksen piirteet eivätkä niinkään taiteilijan ideat tai toteutus. Tähän yhdistyy myös kritiikki, jota on kohdistettu taiteen statuksen myöntämiseen. Tämä on nähty yhtenä kipukohtana Dickien taidekäsitteensä, jossa ei määritely sen tarkemmin, mikä on se taho, joka voi taiteen statuksen myöntää. Kuten Yanal (1998, 4) kuitenkin huomauttaa, tämä kritiikki kuivuu kokoon sen jälkeen, kun Dickie uudelleenmuotoili taidekäsitteensä määritelmän *The Art Circle* teoksessaan, jossa ei enää viitata taiteen statuksen myöntämiseen, vaan jossa puhutaan viitekehysistä (*frameworks*), jotka eivät enää vaadi kenenkään taidemaailman edustajan toimesta teoksen taiteen statuksen myöntämistä.

Viimeiseksi Yanal (1998) nostaa esille sen, että institutionaalista taideteoriaa on kritisoitu myös siitä, että se ei pyrikään määrittelemään, mitä taide on, vaan ainoastaan osoittamaan, että taide voi sopia vain tiettyyn kontekstiin. Tätä kritiikkiä on esittänyt mm. Noël Carroll (1993). Tämän kritiikin voidaan kuitenkin nähdä kohdistuvan ennemminkin taiteen käsitteeseen, eikä niinkään institutionaaliseen taideteoriaan. Ehkä kyse onkin siitä, että taidetta ei voida tyhjentävästi määritellä,

kuten Weitz alun alkaen tämän keskustelun aloittaessaan totesi. Dickien ja institutionaalisen teorian pyrkimyksenä onkin nimenomaan määritellä taide sosiaalisessa kontekstissaan (Yanal 1998, 4). Toisaalta Dickie kehitti institutionaalista teoriaansa juuri sen vuoksi, että ei uskonut, että taidetta ei voi määritellä, joten tämä kritiikki saattaa edelleen olla pätevä, sillä taiteenkäsitteen määrittelyyn pystyttiin Dickien toimesta vain tietyssä kontekstissa.

Kritiikki ja keskustelu institutionaalisen taideteorian ympärillä on jatkunut pitkään ja sitä on lähestytty eri aikoina eri näkökulmista. Barbara C. Scholzin (1994) esille tuoma ymmärrys institutionaalisen taideteorian määritelmän tavoitteesta on vielä mainitsemisen arvoinen. Scholz kiinnittää huomion Dickien mainitsemaan tavoitteeseensa eksplisiittisesti määritellä taide, johon Dickie ei Scholzin mukaan pysty. Sen sijaan tulisi hyväksyä, että Dickien teoria määrittelee taiteen implisiittisesti ja pystyy näin ollen määrittelemään taiteen myös avoimena käsitteenä. Scholz käsittelee taideteoksen määrittelyä hyvin moninaisesti ja puolustaa Dickien teorian merkitystä sekä taideteoreettisessa keskustelussa että laajemmassa filosofisessa keskustelussa.

Institutionaalisen taideteorian innostamana taiteen ontologiaa ja tarvetta löytää ”*real definition*” on problematisoitu paljon. Esimerkiksi Carroll (1993, 315) huomauttaa, että vaikka taiteelle ei voida löytääkään ”oikeaa määritelmää”, on taide kuitenkin mahdollista tunnistaa. Carrollille tämä tunnistus tapahtuikin nimenomaan historiallisten narratiivien kautta, joiden avulla myös kyseenalaistetut taideteokset on mahdollista tunnistaa taiteeksi. Toisaalta myös taitelijan intentiot on nostettu tärkeäksi osaksi määritelmää, kuten Levinsonin (1993) aloittamassa keskustelussa intentionalis-historiallisesta taidekäsitteessä tapahtui.

Yhtä kaikki, jollain tavalla taiteen määrittely on siirtynyt teoksen esteettisten piirteiden huomioimisesta taiteen tarkasteluun laajemmassa ja usein hyvin yhteiskunnallisessa kontekstissa. Kuten David C. Graves (2002) huomauttaa pohtiessaan artikkelissaan estetiikan merkitystä nykypäivän taidekeskustelussa, että estetiikkaa ei suinkaan ole syrjäytetty, sen rooli on vain muuttunut. Esteettisyys ei siis enää määrittele taidetta, mutta Gravesin (2002, 349) mukaan estetiikka tekee edelleen mitä estetiikka on aina tehnyt, eli arvioi taidetta, eikä sen vuoksi ole menettänyt merkitystään osana taideteoriaa.

Edellä on avattu hieman sitä laajaa ja monipolvista keskustelua, jota on taiteenfilosofiassa taiteen määrittelyyn liittyen käyty. Palaan vielä hetkeksi johdannossa aloittamani keskusteluun taidenäyttelyämme kuulumisesta taiteen piiriin. Nimittämällä näyttelyämme taidenäyttelyksi on perusteltua kysyä, käytimmekö me taiteen avointa käsitettä ”väärin” ja ulotimmeko taiteen käsitteen kuvaamaan omaa projektiamme perustellusti. Toisin sanoen kysymykseen siitä, muistuttaako taide-

näyttelyimme tarpeeksi muita taidenäyttelyiksi kutsuttuja tapahtumia (Weitz 1956, 32), on tässä yhteydessä vaikea vastata, sillä kaikki kokemukseni perustuvat vain omiin arvioihini tekijän näkökulmasta. Tällaisten taiteen perusolemusta käsittelevien keskustelujen arvo oli kuitenkin keskusteluissa itsessään, mitä Weitzkin (1956, 35) painottaa.

Tästä avautuu samalla mahdollisuus kritisoida taiteen määritelmää, silloin kun taide ymmärretään näin avoimena käsitteenä. Kuten edellä olevasta kuvauksesta voi huomata, pystyimme ulottamaan taidenäyttelyn määritelmän käsittämään meidänkin näyttelytoimintaamme täyttämättä sen tarkempia kriteerejä, sillä tällaisia kriteerejä ei ole määritelty. Taidenäyttelyyn tekemiemme teosten, myös kertomuksen, määrittely taiteeksi aukottomasti ja perustellusti oli hankalaa, ja selkeän määritelmän puute ylläpiti tiettyä epävarmuutta koko projektin ajan. Omasta näkökulmastani institutionaalinen taidekäsitelmä toi tiettyä varmuutta taiteelliseen työskentelyyn, sillä saatoinkin käyttää sitä tukena, silloin kun olin epävarma siitä, olenko tekemässä taidetta.

Olisiko kirjoittamani kertomus, ja muut taidenäyttelyyn tekemäni teokset, olleet taidetta, jos ne olisivat olleet esillä yliopiston käytävällä? Olisivatko ne olleet taidetta, jos olisin jättänyt ne kottiin? Minulla ei ole vastausta näihin kysymyksiin. Tiedän kuitenkin sen, että asettamalla kertomuksen ja muut teokset osaksi taidemaailmaa, galleriatilaan, pystyin hyödyntämään institutionaalista taidekäsitelmää perustellessani teosten taiteellisuutta.

Taidenäyttelyimme kutsuminen taidenäyttelyksi oli tietenkin tekijälähtöistä toimintaa, sillä minä ja Anni itse päätimme nimetä näyttelyimme taidenäyttelyksi. Samalla kun tämä helpotti institutionaalisen taidekäsitelmän hyödyntämistä taidenäyttelyn kutsumisessa taiteeksi, se myös vaikeutti sitä, sillä alun perin taiteen statusta ei myönnetty meille kenenkään toimesta, me teimme sen itse. Laveasti määriteltynä Dickien taiteenmääritelmä (1974, 34) jättää meille ovea auki sen verran, että voisimme itse yhteiskunnan jäsenenä ja taiteenkokijoina toimia tämän myönnytyksen antajina. Tällöin määrittelymme lähestyisi kuitenkin myös tekijälähtöistä taiteenmääritelmää eli taiteen intentionaalisuutta painottavaa lähestymistä, jossa teos on taidetta, jos tekijä niin sanoo (Levinson 1993). Meidän tapauksessamme myös tämän taidekäsitelmän merkitys on suuri.

Dickien määritelmää hyödyntäen on kuitenkin perusteltua väittää, että meidät hyväksyttiin taidemaailmaan myös muiden taidemaailman edustajien puolesta. Tähän joukkoon kuului sekä Lastenkulttuurikeskus Rullan henkilökunta sekä Tampereen yliopistolla toiminut taidekasvatuksen professori sekä taidekasvatuksen yliopistolehtori, jotka toimivat välikätenä ja puolestapuhujinamme näyttelysopimusta solmiessamme. Lastenkulttuurikeskus Rullan toimijat sekä yliopiston taidekasvatuksen opettajat toimivat osaltaan taideinstituution portinvartijoina, taidemaailman edustajina. Esi-

teltyämme Lastenkulttuurikeskus Rullan johtavalle koordinaattorille taidenäyttelymme hän hyväksyi sen osaksi heidän näyttelytarjontaansa. Lastenkulttuurikeskus Rullan sivuilla ei viitata suoraan taidenäyttelyihin, sillä internetsivuilla lukee, että ”Rullassa järjestetään jatkuvasti erilaisia lapsille suunnattuja näyttelyitä, joissa sukellaan eri taiteenalojen maailmaan näkemällä, kokemalla ja kokeilemalla” (Lastenkulttuurikeskus Rullan internet-sivut). Silti toiminta voidaan määritellä kuuluvaksi taiteen saralle ja näin ollen taidenäyttelyideamme otettiin osaksi taidemaailmaa.

Edellä mainituista yhteyksistä huolimatta taidenäyttelylle ”taiteen statuksen myöntäminen” on todella helppoa kyseenalaistaa useasta näkökulmasta. Tämä osaltaan myös todistaa institutionaalisen taideteorian heikkouden; koska kriteereitä ei ole ja koska määritelmä on niin ympäröivä, voidaan mitä tahansa alkaa kutsua taiteeksi. Tästä syystä myös Dickien alkuperäistä määritelmää kohtaan esitetty kritiikki (Yanal 1998) on helposti perusteltavissa. Nimitimme projektiamme taidenäyttelyksi jo ennen kuin näyttelyllemme ”myönnettiin taiteen status taide-maailman toimijoiden puolesta”, mutta uskon, että tämän ”statuksen myöntämisen” jälkeen meidän rohkeutemme puhua näyttelystä taidenäyttelynä vahvistui.

Institutionaalinen taidekäsitelmä perustuu vielä Dickien uudelleenmuotoilun jälkeen vahvasti tulkintaan ja se sisältää edelleen käsityksen taidemaailman olemassaolosta, vaikkakin sen määrittely säilyy hyvin implisiittisenä. Kiinnostavaa on kuitenkin nostaa tässä yhteydessä esille Danton (1981) myöhemmin kehittänyt taiteensosiologinen määritelmä, joka perustuu myös tulkinnalle, mutta kiinnittää huomioon taiteeseen institutionalisoituneena diskursiivina.

Vasta muutamaa kuukautta ennen taidenäyttelymme avajaisia muistan keskustelleeni Annin kanssa siitä, että kaikki näyttelyt, jotka ovat esillä lastenkulttuurikeskuksissa ympäri Suomea eivät suinkaan kerro olevansa taidenäyttelyitä. Toisaalla puhutaan vain lastennäyttelyistä tai näyttelyistä. Meidän lähtökohtamme oli kuitenkin taidenäyttelyssä, paino nimenomaan sanalla taide. Me halusimme alusta asti tehdä taidenäyttelyn, joten muuta ratkaisua ei tämän nimeämisprosessin aikana edes mietitty. Tässä päätöksessä on taustalla meitä motivoinut lähtötilanne, joka syntyi tarpeesta tehdä hyvä taidenäyttely lapsille. Meidän kokemuksemme lastentaidenäyttelyn kävijöinä olivat olleet täynnä pettymyksiä, joten lähdimme alun alkaen taidenäyttelyprojektiin tarpeesta tehdä lapsille hyvä taidenäyttely.

Tietoinen valinta taidenäyttelyksi kutsumisesta tapahtui jo hyvin varhaisessa vaiheessa projektia, sillä jo ensimmäisissä keskusteluissa pohdimme sitä, miten haluamme projektin avulla tuoda taiteen osallistavuuden kautta kaikkien lähelle. Lähtökohtaisesti ajattelimme, että taide kuuluu kaikille ja että se pitäisi tuoda kaikkien nähtäväksi ja kosketeltavaksi, jotta se ei jäisi kenenkään etuoi-

keudeksi. Tähän ajatusmalliin liittyi hyvin vahvasti kritiikki elitististä näkemystä kohtaan, joka nojaa esteettiseen arvokäsitykseen perustuvaan taiteenmäärittelyyn, jota halusimme kyseenalaistaa. Meillä oli opintojemme ja taidekokemuksiemme kautta tietoa taiteesta, joten meidän oikeutemme tehdä taidenäyttely on selviten perusteltavissa Danton (1981) määritelmää hyödyntäen, jossa huomio kiinnitetään taideteorian tuntemiseen ja taidediskurssiin osallistumiseen. Tällöin taide määritellään suhteessa taideteoriaan ja se edellyttää taideteorian tuntemista, jota meillä Annin kanssa tekijöinä jo jonkin verran oli. Seväsen (1998, 142) mukaan teoreettinen diskurssi on Danton taide-määritelmässä se yhteiskunnallinen voima, joka konstituoiti tietyt tekstitkin kirjallisuudeksi ja sillä tavalla sisällyttää osaksi taidemaailmaa. Tämä Danton (1981) diskurssi on nimenomaan ”institutionalisoitu teoreettinen diskurssi”, jossa teoreettinen puhetapa, jota ylläpidetään tiettyjen hyväksytyjen instituutioiden taholta, edustaa kyseisellä hetkellä hallitsevaa taiteen määritelmää, jonka avulla määritellään, mikä on taidetta ja mikä ei ole taidetta (emt.).

Tällöin tekstien määrittely taiteeksi ei nojaa pelkästään tekstianalyysiin, vaan taiteen määrittely tekstien ja kirjallisuuden yhteydessäkin asetetaan laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin. Tekstinkin taiteellisuus voidaan löytää jostain muualta kuin semanttis-syntaktisista piirteistä, joita tekstissä voidaan havaita. Myös kirjallisuuden taiteellista luonnetta määrittelevät ei-havaittavat ominaisuudet, jotka asettavat tekstit laajempaan kontekstiin.

Projektimme ja sitä kautta myös kertomuksen taiteelliseen määrittelyyn liittyy vahvasti myös keskustelu lapsille tuotetusta taiteesta. Jotenkin lapsille suunnattua kulttuuritoimintaa tunnutaan useasti vähättelevän. Siihen viitataan usein jollain tavalla epätaiteellisin termein. Esimerkiksi näyttelysopimuksessa, jonka kirjoitimme Lastenkulttuurikeskus Rullan kanssa viitataan sopimus-pohjassa koko ajan ”näyttelyyn”, eikä taidenäyttelyyn. Samoin Taikalamppu-verkosto, joka on valtakunnallinen lastenkulttuurikeskusten verkosto, puhuu omilla internet-sivuillaan näyttelyistä. Osa kiertävistä näyttelyistä toki mainitsee taiteellisuuden osana näyttelyesittelyä. Silti kokonaisvaikutelmana säilyy ajatus siitä, että koska on kyse lapsille suunnatusta kulttuurista, ei ole jollain tavoin tarpeellista tai oikeutettua, tai toiminta ei ole tarpeeksi arvostettua, jotta näyttelyitä voitaisiin kutsua taidenäyttelyiksi. Tämä oli yksi havaintomme lastenkulttuurista, minkä halusimme omalla työskentelyllämme kyseenalaistaa, jonka vuoksi lähdimme rohkeasti tekemään taidetta taidenäyttelyyn.

Kertomuksen määrittelyä taiteeksi on mahdollista lähestyä institutionaalista kontekstista hyvin monesta eri näkökulmasta, kuten pyrin yllä osoittamaan. Huomion arvoista on, että jokaista taidemääritelmää on mahdollista kritisoida, mutta silti on vaikeaa kiistää, että kertomuksen taiteellisen luonne ei vahvistuisi osana institutionaalista kontekstia. Tätä huomiota on myös helppo perus-

tella, sillä kuten laaja teoreettinen keskustelu 1960-luvun jälkeisessä esteettisessä teoriakeskustelussa on osoittanut, on taiteenfilosofiassa ollut vaikea kiistää sitä, että taiteen määrittely täytyy tehdä suhteessa laajempaan kontekstiin kuin vain teoksen havaittaviin ominaisuuksiin. Tieteellisen tutkimuksen aikana institutionaalisen taideteorian yhdistäminen adaptaatioteorian rinnalle osana tutkimustani osoittautui paikoittain tarpeettomaksi. Taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen dialogin kannalta, koen kuitenkin tarpeelliseksi sisällyttää sen osaksi tätä tutkimusta. Vain institutionaalisen taideteorian avulla pystyin lähestymään niitä ennakkoluuloja, joita taiteen tekemiseen tai oman kertomuksen kutsumiseen taiteeksi liittyy.

2.2 Kirjallisuus ja instituutio

Institutionaalisen taideteorian ja kirjallisuudentutkimuksen yhtymäkohdat ovat vähäiset, sillä institutionaalista taiteen määritelmää on yleisimmin teoretisoitu suhteessa kuvataiteeseen ja sen moderneihin lajeihin. Kuitenkin kuten Lamarque (2009, 59) osoittaa, Dickien jälkimmäistä institutionaalista taiteen määritelmää on mahdollista soveltaa eri taiteenlajeihin, myös kirjallisuuden puhumalla ”kirjallisesta teoksesta” taideteoksen sijaan ja ”kirjailijasta” taiteilijana. Silti hänen mukaansa instituution käsite jää kirjallisuusteoriassa liian vähälle huomiolle, sillä kirjallisuuden kontekstissa on instituution käsite vaikea määritellä.

Taiteensosiologiasta löytyy kuitenkin kirjallisuudentutkimuksenkin puolelta keskustelua kirjallisuuden asemasta yhteiskunnassa, jota Lamarquekin (2009) käsittelee. Suomessa kirjallisuuden sosiologiseen keskusteluun on osallistunut mm. Ruohosen, Seväsen ja Turusen (2011) toimittama teos *Paluu maailmaan*. Tässä kirjallisuussosiologisessa teoksessa kirjallisuutta lähestytään yhteiskunnan kannalta monesta näkökulmasta, kuten luokan, sukupuolen ja ideologian lähtökohdista, mutta kirjallisuuden ontologiasta tai sen suhteesta taiteeseen ei kirjoiteta.

Kirjallisuuden filosofian puolelta puolestaan löytyy joitain yhtymäkohtia kirjallisuuden ontologian ja taiteen väliseen suhteeseen liittyen. Mikkonen (2008) erittelee muutamia kirjallisuudenfilosofiaan liittyviä teemoja, kuten kirjallisuuden dualistisen luoteen eli kielellisen ja esteettisen puolen, jotka tekevät kirjallisuudesta sekä haastavan että mielenkiintoisen filosofian tutkimushaaran. Mikkonen erittelee kirjallisuuden filosofiasta kolme kirjallisuuden määritelmän suuntausta: semanttis-syntaktisen, intentionaalisen ja institutionaalisen. Jokaiseen näistä suuntauksista on tutkimukseni kannalta tarpeen tutustua, mutta tässä yhteydessä esittelen vain institutionaalisen määritelmän taustat.

Institutionaaliset kirjallisuusteoreetikot tuovat kirjallisuuden määrittelyn osaksi yhteiskunnassa rakentunutta järjestelmää, ja näin ollen laajentavat institutionaalista taidekäsitystä kirjallisuuden määrittelyn puolelle. Mikkosen (2008) mukaan kirjallisuudelta vaaditaan kuitenkin monessa suhteessa taitelijan esteettinen intentio myös institutionaalisen kirjallisuuskäsityksen mukaan, jotta kirjallista taidetta voi syntyä. Institutionaalisen kirjallisuuskäsityksen mukaan kirjallisuusinstituutio kuitenkin määrittelee kirjallisuuden esteettisesti arvokkaat ominaisuudet. Tällöin kirjallisuusinstituutio on vahvasti osallisena sosiaalisena normijärjestelmänä kirjallisuuden taiteellisuuden määrittelyssä.

Lamarque ja Olsen (1996, 256–257) puhuvat kirjallisuuden instituutiosta suhteessa niihin konventioihin ja käytäntöihin, jotka syntyvät formaaleissa ja epäformaaleissa taiteen instituution piireissä. Tämän käsityksen mukaan juuri näiden käytänteiden (*literary practice*) avulla voidaan kirjallisuus määritellä taiteeksi (emt). Tällöin kirjallisuuden määrittely tapahtuu suhteessa sosiaalisesti määriteltäviin konventioihin, joita instituution avulla ylläpidetään. Kuten Lamarque ja Olsen (1996, 257) toteavat: ”Certain kinds of texts become literary works only by fulfilling a role in, and being subject to the conventions of, an institution.” Tämä instituution keskeisyys osoittaa, että myös tekstien kirjallista ja taiteellista luonnetta on pohdittu suhteessa laajempaan kontekstiin, jossa sosiaalisesti määritellyt konventiot ja niiden myötä syntynyt kirjallisuusinstituutio ovat tärkeässä roolissa kirjallisuuden määrittelyssä. Lamarquen (2004) mukaan kirjalliset kertomukset ovat nimenomaan kiinnostavia kirjallisuuden eikä niinkään niiden kertomuksellisten piirteiden vuoksi. Sen takia hänen mukaan kirjallisia kertomuksia tulisikin tutkia suhteessa niiden kirjallisiin piirteisiin paneutuen.

Kuten aiemmin tuli esille, Lamarquen (2009) mukaan instituution käsite jää usein kirjallisuuden ja institutionaalisen taidekäsityksen yhteydessä liian vähälle huomiolle. Lamarque (emt, 60) huomauttaakin teoksessaan, että kirjallisuuden piirissä instituutio voidaan määritellä kahdella eri tavalla, sosiologisena tai analyttisena käsitteenä. Sosiologisena käsitteenä instituutio voidaan ymmärtää sosiaalisissa verkostoissa muodostuvina ”kirjamarkkinoina”, joiden olemassa oloa on tämän hetken yhteiskunnassa vaikea kiistää. Kysymys siitä, mitkä yhteiskunnan osa-alueet eli mitkä tekijät, ”kirjamarkkinoiden” käsitteeseen halutaan sisällyttää, riippuu monesta tekijästä. Usein ”kirjamarkkinoiden” määrittely on aika- ja paikkasidonnaista, ja sen vuoksi tällaiselle instituution käsitteen määrittelylle tukeutuva tutkimus on usein todella paikallista. Sen vuoksi myös sen hyöty kirjallisuuden määrittelyssä on kenties pieni.

Toisaalta Lamarque (2009, 60–62) erottaa analyttisen instituution käsitteen, jossa instituution nähdään tulevan esille niiden konventioiden ja periaatteiden myötä, jotka ohjaavat sosiaalisia

rooleja. Tämän käsitteen muodostumisen apuna Lamarque hyödyntää Wittgensteinin peli-käsitteen käyttöä, selittäen miten yhteiskunnalliset toiminnot syntyvät suhteessa toisiinsa ja voidaan näin ollen havaita vain instituution ylläpitämien toimintojen avulla. Analyyttisen instituution käsitteen hyödyntämistä kirjallisuuden määrittelyssä Lamarque perustelee neljällä eri huomiolla. Hän aloittaa huomauttamalla, että kirjallisuuden teokset eivät ole luonnollisia objekteja, vaan ovat olemassa vain suhteessa instituutioon, joka niitä määrittelee. Toiseksi kirjallisuuden syntymistä ohjailevat konventiot, jotka määrittelevät miten kirjallisuuden teoksia luodaan, arvostetaan ja arvioidaan. Nämä konventiot ovat instituution ylläpitämiä ja siitä syystä sitovat kirjallisuuden määrittelyn instituutioon.

Kolmanneksi, Lamarquen (2009, 62) mukaan institutionaalinen määrittely ei aseta mitään rajoitteita kirjallisen teoksen muotoon, sillä määrittely ei ole kiinni teoksen havaittavista piirteistä vaan nojaa pikemminkin periaatteisiin. Neljänneksi analyyttinen instituution käsite ei aseta mitään rajoitteita siihen, kuka näitä kirjallisia tuotoksia voi tuottaa. Kuka tahansa voi osallistua kirjallisuuden tekoon, sukupuolesta tai etnisestä taustasta riippumatta, kunhan hän tietää ne konventiot, jotka kirjallisten teosten tekemiseen liittyy. Tällainen analyttinen instituution käsite tarjoaa Lamarquen (emt.) mukaan mahdollisuuksia kirjallisuuden määrittelyn tapahtumiselle instituution näkökulmasta, vaikka hän huomauttaa, että monia kysymyksiä jää vastaamatta, kuten esimerkiksi käsitys näiden konventioiden määrittelystä.

Institutionaalisen taidekäsitteen sovittaminen kirjallisuudentutkimukseen on mm. Lamarquen kirjoitusten myötä noussut kiinnostavaksi aiheeksi kirjallisuuden filosofiassa. Tästä yksi osoitus on myös Salmisen, Mikkosen ja Järvenkylän (2012) toimittama teos *Kirjallisuus ja filosofia*, jossa institutionaalista argumenttia hyödynnetään kirjallisuuden ja filosofian erotteluun (Mikkonen 2012, 18–20). Silti kirjallisuuden määrittelyyn liittyviä näkökulmia ei ole teoretisoitu kovinkaan paljon institutionaalisen taidenäkemyksen mukaan, vaikka kuten Lamarquekin (2009) osoittaa, että tällainen kirjallisuuden instituutio on selvästi havaittavissa. Tästä syystä myös esiyymmärrykseni sisältämä instituution voima kertomuksen määrittelyyn taiteeksi tuli vahvistetuksi institutionaalisen teorian avulla.

Kertomuksen ja siitä tehdyn taidenäyttelyadaptaation kohtaamiseen taidegalleriassa liittyy hyvin vahvasti kokemuksen käsite. Palaan tähän kokemuksen käsitteeseen vielä taiteen kommunikaatioteorian kohdalla, mutta tässä vaiheessa haluan jo esitellä sen teoreettista pohjaa, sillä koen, että se vaikutti institutionaalisen taideteorian hyödyntämiseen taidenäyttelymme määrittelemisessä.

Teoksen tai sanataiteen tapauksessa jonkin kirjallisen tekstin esteettiseen arvoon vaikuttaa se, millaisen kokemuksen kyseinen teos tulkitsijalleen luo. Taiteen lähestyminen subjektin näkökulmasta on välttämätöntä silloin, kun puhumme taiteen luomasta kokemuksesta. Taiteen esteettisen arvon ja kokemuksen yhteys on mielenkiintoinen näkökulma myös meidän taidenäyttelyymme. Goldman (2006) lähestyy tätä kolmen ajatuksen avulla. Hänen mielestä teoksen esteettinen arvo on sidoksissa kokemukseen. Toiseksi se konteksti, jossa teos koetaan, vaikuttaa kokemukseen vahvasti. Ja kolmanneksi kaksi eri kokijaa, myös vaikka kyseessä olisi ”qualified observers”, voivat kokea saman teoksen aivan eri tavalla. Näiden kolmen ajatuksen pohjalta Goldman toteaa, että henkilön täytyy kokea teos, jotta voi huomata ja arvostaa sen esteettistä arvoa.

Goldmanin esittelemän esteettisen arvon määritelmän mukaisesti esteettinen arvo on siis sidoksissa kokemuksen arvoon. Näin ollen on harhaanjohtavaa kuvailla jotain teosta parempana, kuin mikä sen luoma kokemus on, sillä tällainen tulkinta ei ole mahdollinen. (Goldman 2006, 340.) Hän myöntää myös taiteen kokemuksen olevan sidoksissa oikeanlaiseen ympäristöön.

Aesthetic experience should be grounded in an acceptable interpretation of its object, and an acceptable interpretation is one that maximizes the value of the experience while being constrained by the objective or the base properties of object. (Goldman 2006, 341.)

Näin ollen teoksen tuottaman esteettisen kokemuksen tulee olla yhteydessä siihen tulkintaan, joka siitä on mahdollista tehdä teoksen ominaisuuksista käsin. Nämä ominaisuudet tulee ottaa vastaan sellaisina kuin ne ovat, vaikka niiden esteettinen arvo onkin kiinni niiden kokemuksessa, eli siinä kokemuksessa joka alunperin muodostaa teoksen esteettiset ominaisuudet (emt.). Tärkeintä tässä näkemyksessä on se, että kokemuksen arvon tulisi nousta teoksesta itsestään, jotta sen esteettinen arvo säilyisi käyttökelpoisena.

Goldmanin analyysia edeltää filosofi John Dewey'n taiteellisen kokemuksen käsitteen määrittely, jota teos *Art as Experience* (1934) kattavasti rakentaa. Dewey'n näkemys taiteesta on saanut paljon huomiota myöhemmässä kirjallisuudessa, nimenomaan taiteellisen kokemuksen ansiosta. Dewey'n mukaan teoksen esteettisyys ilmentyy vasta kun se tulee ihmiselle kokemuksena (mt. 11). Dewey haluaa teoriansa avulla tuoda taiteen tarjoaman kokemuksen lähemmäksi arkisia kokemuksia, ja puhuukin teorian puolesta, jossa taiteellista kokemusta voitaisiin lähestyä arkisen kokemuksen piirteiden avulla. Tämä helpottaisi myös nykyisten taideteorioiden sisältävää ongelmaa kokemusten lokeroinnista vaikeiden teoreettisten käsitteiden avulla. (mt. 18.)

Deweyn ajatus taiteesta inhimillisen kokemuksen erityisenä laatuna helpottaa taiteen luonteen ymmärryksessä. Se mahdollistaa myös taiteen esteettisen arvon löytämisen subjektiivisista lähtökohdista käsin, tiettyjä lainalaisuuksia mukaillen. On myös merkittävää huomata, miten Deweyn tarve tuoda taiteellisen kokemuksen arviointi lähemmäs ihmisen arkielämää kyseenalaistaa terveellä tavalla taidekäsityksien, mukaan lukien esteettisen taidemääritelmän 'ylevää asemaa'. Jos taiteellisesta kokemuksesta puhuminen tuodaan lähemmäs ihmistä, sen seurauksena on myös mahdollista nähdä taiteellisten kokemusten havainnointi ihmisten elämässä.

Sekä Goldmanin että Deweyn näkemykset taiteellisesta kokemuksesta vahvistavat sitä käsitystä, että sanataiteen voi erottaa muunlaisesta tekstistä sen luoman taiteellisen kokemuksen avulla. Taiteellisen kokemuksen kautta taiteen määrittelyyn kulkeutuu myös subjektiivisuuden näkökulma, joka sanataiteen näkökulmasta voidaan ymmärtää varsin merkittäväksi. Jos esteettinen taidekäsitys nojaa esteettisen arvon käsitteeseen ja esteettisen arvon voidaan nähdä syntyvän kokemuksen kautta, on johdonmukaista ymmärtää teos, joka herättää kokemuksen, myös taiteeksi. Jotta taiteen määrittely ei jäisi täysin subjektiiviseksi ja satunnaiseksi, huomio tulee kuitenkin aina kiinnittää kokemuksen laatuun ja siihen, nouseeko se teoksen omista lähtökohdista, jotta subjektiivinen tulkinta säilyy perusteltuna.

3 Kertomus taidenäyttelyssä: toisenlainen adaptaatio

Tarinaa ei koskaan voi kertoa kahta kertaa samalla tavalla, tai ainakaan sitä ei voi kokea kahta kertaa samalla tavalla. Jokainen lukukerta, jokainen kerta, kun tarinan kuulee tai näkee, on aina uusi versio kyseisestä tarinasta. Tällainen ajattelutapa on äärimmilleen viety käsitys siitä, miten tekstin kohtaaminen ja konteksti vaikuttavat tarinan tulkintaan ja siitä syntyviin eri versioihin, eli adaptaatioihin. Tällaisen lähestymistavan avulla käy ilmi se, miten tavanomainen ilmiö adaptaatio on ja toisaalta kuinka adaptaatiot syntyvät lähes kuin itsestään. Ehkä juuri sen takia adaptaatio onkin syytä vastaanottaa teoreettisessa viitekehyksessä ja tutkia esimerkiksi sen syntyyn vaikuttavia tekijöitä. Adaptaatiot ovat historiallisesti vanha kulttuurimuoto mutta nykyään vielä monimuotoisempi sellainen. Tämän huomaa lukiessaan Hutcheonin teoksen (2013) toisen painoksen esipuhetta. Keinot toteuttaa adaptaatioita laajenevat jatkuvasti. Rajoja halutaan rikkoa, kokeilla uutta ja tehdä vielä jotain mullistavampaa. Seuraavaksi esittelen adaptaatioteorian lähtökohdat. Keskityn tarkastelemaan kertomuksen ja siitä tehtyjen adaptaatioiden suhdetta. Pyrin tuomaan esille keskeisimmät piirteet sen määrittelyssä, jotka auttavat tutkimaan, miten tarina alkaa taidenäyttelyadaptaation avulla toimia

taiteena taidenäyttelyssä. Kuten lyhyt perehtyminen adaptaatioteoriaan tulee osoittamaan, ei taidenäyttely ole yleisesti käytössä oleva adaptoinnin medium. Tästä syystä taidenäyttelyadaptaatio tarjoaa myös mahdollisuuden haastaa adaptaatioteoria, sillä se tarjoaa uudenlaisen ympäristön adaptaation tekemiseen.

3.1 Adaptaation määrittelyä

Kertomuksen ja taiteen suhdetta taidenäyttelyn kontekstissa on tutkittu vähän jos lainkaan. Tämä argumentti sekä pitää paikkansa että ei pidä paikkaansa, sillä jokainen taidenäyttely kertoo tarinan. Silti juuri tähän ilmiöön keskittyvää tutkimusta ei varsinaisesti tunnuta tekevän. En tutkimuksen kirjoittamisajankohtana löytänyt yhtään kirjallisuustieteellistä julkaisua, joka käyttäisi taidenäyttelyä tutkimusaineistonaan⁷. Tutkimukseni myös määrittelee taidenäyttelyn yhtenä adaptaation muotona, joka myös on poikkeava tapa hyödyntää taidenäyttelyä tieteellisessä tutkimuksessa. Adaptaatioteoriaa käsittelevästä tieteellisestä kirjallisuudestakaan ei löydy vastaavanlaisia esimerkkejä, vaikka esimerkiksi Linda Hutcheonin *A Theory of Adaptation* (2013) teoksen toinen painos useita adaptatiomuotoja esitteleekin. Hyödynnän tutkimuksessani adaptaatioteorian kirjallisuutta ja pyrin sen avulla osoittamaan, miten taidenäyttely voidaan määritellä osallistavaksi adaptaatioksi alkuperäisestä kertomuksesta, joka mahdollistaa kertomuksen toimimisen taiteena.

Vaikka kirjallisen kertomuksen ja taiteen välistä suhdetta on tutkittu vähän, eri taidelajien välisiä suhteita on puolestaan tutkittu paljonkin. Kai Mikkosen *Kuva ja sana* (2005) on kattava teos kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta. Nämä kaksi taidelajia nousevat myös tämän tutkimuksen keskeisimmiksi taidelajeiksi, varsinkin puhuttaessa *Väriyysatukirjasta*. Vaikka tutkimukseni ei kuitenkaan rakennu kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tutkimiseen, olennaista on tuoda muutama huomio esille tähän vuorovaikutussuhteeseen liittyen.

Roman Jakobson (1987, 429) lähestyi kuvan ja sanan suhdetta intersemioottisen käännökseen käsitteen avulla. Intersemioottisella kääntämisellä Jakobson viittasi nimenomaan sellaiseen kääntökseen, jonka avulla verbaalinen merkki käännetään toisen ei-verbaalisen järjestelmän symboleille. Jakobsonin teoriaan palaan uudestaan luvussa 5, kun käsittelen tarkemmin kielen toimintaa taiteena. Adaptaatioteorian kannalta on kuitenkin olennaista huomata, että verbaalisten merkkien kääntämistä on tutkittu lingvistiikassa ja myös kirjallisuudentutkimuksessa monesta näkökulmasta. Mikkonen (2005, 37–42) jatkaa keskustelua kaunokirjallisten tekstien kääntämisestä ja tuo esille haasteet, joita siihen liittyy. Kääntäminen tuo mukanaan aina muutoksen, koska kyse toiselle kielel-

⁷ Muiden tieteenalojen tutkimuksissa taidenäyttelyitä on käytetty tutkimusaineistona. Kts. esim. Kontturi 2012.

le tai toiseen merkkijärjestelmään kääntämisestä. Tähän myös Mikkonen (2005, 38–39) pureutuu, kun hän painottaa eri merkkijärjestelmään muuttamisesta puhumalla uudelleenkirjoittamisesta. Tämä uudelleenkirjoittaminen sisältää sen muutoksen, joka osoittaa, että intersemioottisen kääntämisen tarkoituksena ei ole tuottaa samaa viestiä tai teosta. Tämä johtuu sekä siitä, että se ei ole mahdollista, että siitä, että kyse on uudelleenkirjoittamisesta, joka tarjoaa uudelleenkirjoittajalle mahdollisuuden omaan tulkintaan. Tulkinnan mahdollisuuden tärkeys nousee keskeiseen rooliin myös adaptaatioteoriaa tarkastellessa.

Jakobsonin käsitteitä hyödyntäen voidaan kirjallisen teoksen adaptaatio taidenäyttelyksi myös ymmärtää intersemioottisena käännökseenä. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Ensimmäkin alkuperäinenkin teos, eli *Väriyssidatukirja*, hyödyntää jo alun perin useampaa merkkijärjestelmää. Vaikka on perusteltua sanoa, että kaiken pohjalla on kirjoittamani kertomus, taidenäyttelyn rakentaminen oli alusta lähtien vahvasti kiinni *Väriyssidatukirjassa*. Kun alkuperäisteos rakentuu useamman merkkijärjestelmän varaan, se asettaa uusia haasteita kääntämisen metodologialle. Syventymättä sen enempää *Väriyssidatukirjan* merkkijärjestelmiin, voin tekijän näkökulmasta sanoa, että jo pelkästään kuvien, sanojen ja typografian avulla kirjan sivuille on mahdollista tuoda esille useita eri merkkejä.

Toiseksi adaptaatiota tai käännoästä, joka kertomuksesta tehtiin, ei voida ymmärtää yhden merkkijärjestelmän tuotteeksi. Taidenäyttely on monitaiteellinen kokonaisuus, jossa yhdistyy eri merkkijärjestelmien symboleita. Esimerkiksi uniteltta sisältää selkeästi kuvataiteellisia symboleita kuvien muodossa ja kaunokirjallisia symboleita luettujen unien muodossa. Lisäksi uniteltassa yhdistyy emotionaalinen kokemus, osallistavuus ja tilallinen aistikokemus, joita en koe luontevaksi yhdistää mihinkään tiettyyn yhteen merkkijärjestelmään. Jo näiden kahden esimerkin avulla on mahdollista havaita, miten taidenäyttelyadaptaatio poikkeaa intersemioottisesta käännoästä. *Väriyssidatukirjan* kohdalla kyse ei siis ole siitä, etteikö tätäkin adaptaatiota voida ymmärtää intersemioottiseksi käännoäksiksi. Sen sijaan on tärkeää ottaa huomioon ne erityspiirteet, joita kyseinen esimerkki luo, joiden avulla adaptaatioteoriaa voidaan myös haastaa.

Adaptaatioteoriaa on sovellettu useihin elokuva- tai näytelmäadaptaatioita käsitteleviin teoksiin (kts. esim. Carroll 2009, Cartmell & Whelehan 2007, Leitch 2008, Naremore 2000, McFarlane 1996). Tällainen kirjallisuus, vaikka varmasti lisääkin ymmärrystä adaptaatioiden mahdollisuuksista, vaikuttaa tässä vaiheessa tutkimustani turhan kaukaiselta otettavaksi osaksi omaa tutkimustani. Tekstin ja elokuvan tai näyttämötaiteen suhdetta käsittelevää adaptaatioteoriaa

on tarjolla runsain mitoin, sillä näiden medioiden adaptaatiot ovat edelleen suosituin ja käytetyin adaptaation muoto.

Hutcheonin *A Theory of Adaptation* (2014) toimii usean adaptaatiota käsittelevän kirjallisuuden pohjana siitä syystä, että se vastaa adaptaatiota käsitteleviin kysymyksiin ottaen monipuolisesti esimerkkejä eri adaptaatioiden muodoista, joita kulttuurimme on vuosien saatossa tuonut esille. Tästä syystä se toimii moitteetta myös minun tutkimukseni ponnahduslautana. Tutkimukseni joutuu kuitenkin ottamaan merkittävät askeleet ilman vankkaa teoreettista pohjaa, sillä taidetta tai taidenäyttelyä ei ole Hutcheonin teoksessa eikä muussakaan adaptaatiokirjallisuudessa käsitelty yhtenä adaptaatiomuotona. Hyödynnän kuitenkin adaptaatioteoriaa niin pitkälle kuin mahdollista ja pyrin omien pohdintojeni avulla jatkamaan teoreettista keskustelua adaptaatioista myös taiteen saralle taidenäyttelyn kontekstissa. Tämän lisäksi laajennan teoreettista pohjaani myös sosiologiseen näkökulmaan, sillä tulen tutkimuksen lopussa tarkastelemaan vielä miten kertomus toimii taiteena. Sosiologinen näkökulma adaptaatioon vie meidät lähemmäs tätä keskustelua.

Adaptaatio voidaan Hutcheonin (2006, 15–22) teoriaa mukaillen määritellä joko produktin tai prosessin avulla. Adaptaatio määriteltynä produktina keskittyy tarkastelemaan valmista tuotosta, siis sitä lopputulosta, joka alkuperäisestä teoksesta on muodostunut. Adaptaatiotutkimus produktin kannalta keskittyy siis tutkimaan niitä muutoksia, joita alkuperäisen lähteen ja adaptoidun lopputuloksen välillä tapahtuu. Sen sijaan adaptaation määrittely prosessina lähestyy muutosta kokonaisvaltaisena uutena tulkintana, johon liittyy vahvasti myös taiteellisen luomisen osuus. Tämä keskustelu nostaa esille myös adaptaation kaksoisluonne, eli sekä alkuperäisen tekstin tulkinta että uuden luominen. (Emt.)

Tällainen erottelu produktin ja prosessin välillä on adaptaatioteoriassa hyvin olennainen, riippuen nimenomaan siitä, millaisessa viitekehyksessä adaptaatiota tarkastellaan. Taidenäyttelyadaptaatiomme kohdalla on kuitenkin tarkasteltava adaptaation määritelmää kriittisemmin. Taidenäyttelyadaptaatiota on mahdollista tarkastella erillisenä produktina, jolloin kertomus toimii taidenäyttelyn lähdeteoksena, lähinnä inspiraation lähteenä. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna kertomus ja siitä tehty adaptaatio eroavat toisistaan huomattavasti. On nimittäin aivan mahdollista väittää, että taidenäyttely ei kerro samaa tarinaa kuin kertomus. Tämä on myös yksi taidenäyttelyadaptaation haasteista, jonka kanssa painiskelimme koko projektin ajan.

Jos joku kysyy minulta, minkä tarinan kirjoittamani kertomus kertoo, minun on hyvin helppo vastata tähän kysymykseen. Vakiovastaukseni menisi jotenkin näin: ”Kertomus on tarina siitä, kuinka Värinauttisisarukset heräävät keskellä yötä kotoaan ja huomaavat värien kadonneen. Pelois-

taan huolimatta Värinaudit lähtevät etsimään kadonneita värejä kotoaan ja kohtaavat pelkojaan yön värittäessä heidän kotiaan erilaiseksi.” Jos joku esittäisi minulle saman kysymyksen taidenäyttelystä, en voisi vastata samoin. En edes ole aivan varma, tiedänpö, minkä tarinan taidenäyttely kertoo. Vaikka tämä kuulostaa kenties ensi alkuun huolestuttavalta, en kuitenkaan pidä tähän liittyvää epävarmuuttani heikkoutena. Sen sijaan näen taidenäyttelyn moninaisuuden tarinallisuudessaan taidenäyttelyadaptaation välttämättömänä osana.

Taidenäyttelyä on mahdollista myös tarkastella prosessina, jossa alkuperäisteoksesta rakentuu oma kokonaisuutensa. Koen, että tämä lähtökohta taidenäyttelyymme mahdollistaa taiteellisen työskentelyn havaitsemisen ja sen arvostamisen. Tällöin taidenäyttelyadaptaatio on kokonaan uusi itsenäinen tulkinta alkuperäisteoksesta, jolloin kysymys siitä, minkä tarinan taidenäyttely kertoo, ei tarvitse vastata kertomuksen tarinaa. Toisaalta jos taiteellisen tulkintaprosessin kautta syntyneessä uudessa adaptaatiossa ei ole lainkaan samankaltaisuuksia alkuperäisteoksen kanssa, täysin perusteltua on kyseenalaistaa, onko kyseessä lainkaan adaptaatio. Taidenäyttelyadaptaatiomme ehkä haastaakin adaptaatioteoriaa nimenomaan tarjoamalla esimerkin, siitä kuinka monitaiteellisena kokonaisuutena taidenäyttelyn on mahdollista rakentua sellaiseksi itsenäiseksi versioksi, että varsinkin kokijan kannalta ei voida puhua adaptaatiosta.

Hutcheon (2006, 22–24) käy läpi teoksessaan adaptaation muotoja ja kysyy, mitä voi käyttää adaptaation muotoina. Hän erittelee kolme adaptaation eri osallistumismuotoa eli tapaa, jolla adaptaatio voidaan toteuttaa ja ottaa vastaan: kertominen, näyttäminen ja vuorovaikutus. Hänen mukaansa kertominen ja näyttäminen ovat mahdollisia useiden eri medioiden avulla ja niissä vastaanottajan perspektiivi on samankaltainen. Kolmas osallistumismuoto eli vuorovaikutteinen aiheuttaa perspektiivin vaihdoksen ja sen seurauksena adaptaation kokija osallistuu tarinaan uudella tavalla. Tähän liittyvät tietysti vahvasti kysymykset siitä, miten eri mediat ottavat kokijansa huomioon ja millaisia aisteja eri medioiden avulla voidaan herätellä. Tämä adaptaation mahdollistava interaktiivisuuden muoto on yksi taidenäyttelyadaptaatiossa keskeiseen asemaan nouseva asia, joka liittyy myös taiteen toimivuuteen kommunikaationa, johon palaan siis uudestaan luvussa neljä.

Edellä mainittujen kolmen adaptaatiomuodon suhde on moninainen ja niiden arvottaminen tai arvioiminen on haastavaa ja osittain jopa tarpeetonta. Jokaisella adaptaatiomuodolla on oma tarkoituksena ja ne tavoittelevat kaikki eri tarpeita. Kertovan adaptaation sisällä on kerronnallisten keinojen avulla mahdollista päästä syvälle henkilöhahmojen tunnekuvauksiin ja ajatuksiin. Näyttämällä huomio kiinnittyy usein visuaalisiin valintoihin ja eri medioilla voidaan adaptaatiosta tehdä hyvin näyttävä kokemus eri tekniikoiden ja erikoistehosteiden avulla. Vuorovaikutuksellinen adap-

taatio puolestaan mahdollistaa tarinamaailman vielä lähemmän tarkastelun aivan kosketusetäisyydeltä. (Hutcheon 2013, 52–63.)

Jo tässä vaiheessa on selvää, että taidenäyttelyadaptaatiossamme pyrimme nimenomaan vuorovaikutuksellisuuteen, olihan taidenäyttelyn yksi tavoitteistakin osallistaa kävijäänsä. Osallistavien adaptaatioiden määrä on ylipäättään kasvussa. Globaalin nyky-yhteiskunnan medioiden monimuotoisuus näyttäytyy myös kulttuurissa ja adaptaatioita voidaan pitää yhtenä hyvänä esimerkkinä. Yleisö haluaa uusia tajunnanräjäyttäviä kokemuksia, joten nimenomaan vuorovaikutukselliset adaptaatiomuodot mahdollistavat rikkomalla rajoja ja kokeilemalla uutta. Tästä syystä myös adaptaatioteoria vaatii uudelleen teoretisointia. (Hutcheon 2014, xxiii–xxiv.) Palaan vielä takaisin adaptaation määrittelyyn, ennen kuin ryhdyn analysoimaan tarkemmin, mitä osallistumismuotoja taidenäyttelyadaptaatio loppujen lopuksi hyödyntää.

Adaptaatio tarkoittaa muutosta. Muutos voi tapahtua saman median sisällä, jolloin muutos kohdistuu esimerkiksi kerronnankeinojen muutokseen, aikakauden tai kontekstin tuomiin eroihin. Tällöin esimerkiksi elokuvasta tehdään toinen elokuva-adaptaatio tai näytelmä tuodaan eloon toisella aikakaudella (Hutcheon 2006, 145–146). Muutos voi myös tapahtua mediumien välillä silloin kun elokuvasta tehdään musikaali tai kirjasta tehdään näytelmä. Alkuperäisteoksen muoto sekä siitä tehtävän adaptaation muoto siis vaikuttavat siihen, miten adaptaatio muodostuu. Tällöin oleelliseen rooliin nousee myös se, millainen muutos tapahtuu. Jos alkuperäisteos on kertonut ja adaptaatio pyrkii näyttämään, muutos on erilainen kuin silloin jos alkuperäisteoskin on näyttänyt ja adaptaatio pyrkii myös näyttämään. Hutcheon (2006, 38–52) erittelee myös mahdollisuuden, jossa adaptaatio saa vuorovaikutuksellisen muodon, joka eroaa vahvasti aiemmista nimenomaan katsojan tai kokijan erilaisen roolin myötä.

Adaptaatio voidaan periaatteessa nähdä tarinoiden kierrätyksenä, joka voidaan ymmärtää olennaiseksi osaksi kulttuuria (Bacon & Mikkonen 2008, 96; Hutcheon 2006, 145–148). Silmäys esimerkiksi 2000-luvun kulttuuritarjontaan osoittaa, että adaptaatiot ovat osa tätä päivää. Päivitettyjä versioita vanhoista klassikoista syntyy jatkuvasti, ja jo monesti kuullut tarinat kerrotaan uudelleen ja uudestaan. Tähän liittyy kaksi mielenkiintoista näkemystä, joista toinen liittyy tarinoiden merkitykseen ihmiselämässä ja toinen vanhojen tarinoiden uudelleen kertomiseen. Vanhojen tarinoiden kertominen uudestaan eri keinoin tai eri aikakaudella on yksi tärkeimmistä syistä tehdä uusi adaptaatio. Se on tapa kertoa yhteiskunnasta tai tuoda esille vallalla olevia diskursseja. Vanhan tarinan uudelleenkertominen tuo selvemmin esille ne muutokset, joita yhteiskunnassa tapahtuu, kuin kokonaan uuden tarinan kertominen. (Hutcheon 2006, 148–150.) Tämä johtuu siitä, että kun vas-

taanottajalle on jo tiedossa se, mistä tarina kertoo, hän keskittyy tarkastelemaan, miten tarina uudessa adaptaatiossa kerrotaan. Tällöin vanhoja adaptaatioita käytetään myös vertailukohteena uudelle adaptaatiolle.

Vanhojen tarinoiden uudelleenkirjoittaminen on siis perusteltu tapa tuoda esille sen hetkisen yhteiskunnan diskursseja. Tämä lienee yksi syy siihen, miksi kulttuurissamme tuotetaan paljon adaptaatioita. Uusien tarinoiden kirjoittamiseen liittyy kuitenkin mielenkiintoisia näkökulmia, joista yksi käsittelee sitä, miksi ylipäätään kerrotaan tarinoita. Vuonna 1936 (2013) Walter Benjamin kirjoitti:

Kokemus opettaa, että kertomisen taito on mennyttä. Yhä harvemmin kohtaamme ihmisiä, jotka osaavat kertoa joitain kunnolla. Yhä useammin seurueessa leviää hämmennys, kun ilmaistaan toive kuulla tarina. On kuin meiltä olisi riistetty jokin luovuttamattomalta tuntunut kyky, luotettavin luotettavista. Nimittäin kyky vaihtaa kokemuksia. (Benjamin 2013, 7).

En ehkä menisi näin pitkälle ja väittäisi, että kertomisen taito on mennyttä, mutta mielestäni on olennaista että tämä tarinoiden kertomisen taito yhdistyy kokemusten vaihtamisen välittämiseen ja luomiseen. Uskon, että tarinat ovat osa ihmisen identiteetin rakentamista, ja siksi olennainen osa ihmiselämää (kts. esim. Ricoeur 1988), mutta tarinoissa on kyse jostain muustakin. Tarinat avaavat tien sellaiseen maailmaan, jossa kokemusten vaihto tapahtuu vähän kuin huomaamatta. Tästä minunkin tarpeeni kertoa tarina ponnistaa, toiveesta luoda kokemuksia jaettavaksi. Pohjimmiltaan tarinankerronnassa on siis kyse samasta asiasta, kyseessä on uusi tarina tai uusi adaptaatio. Loppujen lopuksi henkilöllä, joka tarinan kertoo, on joku syy johdattaa vastaanottaja tuohon tarinan maailmaan, jossa hän toivoo jakavansa kokemuksen muiden ihmisten kanssa.

Kysymys siitä, kuka tarinan kertoo, nousee vahvasti esille adaptaatioteoriassa ja myös Hutcheon (2006, 79–111) käsittelee adaptoijaa. Tutkimukseni kannalta tärkeimpään rooliin nousee adaptoijan kaksoisvastuu. Hän on ottanut vastuulleen adaptaation jostain toisesta teoksesta mutta samalla hän on vastuussa myös uudesta itsenäisestä teoksesta (emt. 85). Tämä asettaa adaptoijan ainutlaatuisen rooliin taiteellisen työskentelyn kentällä, sillä se asettaa haasteita toisella tavalla alkuperäisteoksen tekemiseen. Kaksoisvastuusta ja haasteista huolimatta adaptaatioita tehdään yhä, joten joku motivoi tekijää tarttumaan toisen teokseen ja muokkaamaan siitä omansa. Avaan keskustelua motiiveista taidenäyttelyadaptaation kautta.

Kun puhutaan kaunokirjallisen tekstin adaptoinnissa esitykseksi, nousee dramatisointi yhdeksi keskeisimmistä työvaiheista, joiden avulla teksti saadaan eloon esityksessä. Kaikki kirjallisesti esitetty tulee tuoda ilmi jollain muulla tavalla. Usein huomio kiinnittyy nimenomaan esityksen visuaaliseen puoleen, mutta aivan samalla tavalla adaptaation muut osa-alueet kuten äänet ovat tär-

keässä roolissa. Esitysadaptaatioissa nousee esille kaikki ne erot, jotka kertomisen ja näyttämisen välillä ovat. (Hutcheon 2013, 39–41.) Vaikka taidenäyttelyadaptaatio näyttää enemmän kuin kertoo, se ei kuitenkaan ainoastaan näytä, jonka vuoksi myös kolmas adaptaatiomuoto täytyy tuoda osaksi tutkimusta.

Yleisesti ottaen voidaan nähdä, että jokaisen adaptaation toteuttaa aina eri henkilö. Tämä uusi tarinankertoja tuo omat näkemyksensä ja detaljeensa adaptaatioon ja sitä kautta kertoo tarinan uudesta näkökulmasta (Bacon & Mikkonen 2008, 96). Tähän liittyy jo edellä mainitun kaksoisvastuun toinen puoli, nimittäin valta. Adaptoijalla on valta toteuttaa alkuperäisteoksesta juuri sellainen versio, jonka hän itse haluaa. Yksi adaptaatioiden motiiveista liittyy nimenomaan tähän adaptoijan mahdollisuuteen käyttää valtaa ja tehdä oma persoonallinen adaptaationsa (Hutcheon 2006, 92–93). Toisaalta vaikka kyseessä onkin uusi adaptaatio, joka voidaan ymmärtää autonomisena teoksena, adaptoijalla on vastuu kunnioittaa ja arvostaa alkuperäisteosta. Hutcheon (2014, 80–81) käyttää myös esityksiä esimerkkinä adaptaatioista, joissa tietty taitelijaryhmä tuo adaptaation eloon esimerkiksi näytelmänä tai oopperana. Tällöin kysymykset siitä, ketä voidaan pitää adaptoijana nousevat uudella tavalla mielenkiintoisiksi.

”Kun yö värittää” eroaa tässä suhteessa tavallisimmista adaptaatioista, sillä meidän tapauksessamme tarinankertojat olivat samat sekä alkuperäisteoksessa kuin siitä tehdyssä adaptaatiossakin. Tässä tapauksessa kuvio ei ole aivan näin yksinkertainen, sillä on mahdollista myös erotella minut kertomuksen kirjoittajaksi sekä Anni ja minut, taitelijapariksi jotka rakensivat taidenäyttelyadaptaation. Tällöin kysymykset tekijyydestä ja taiteilijuudesta tulevat jälleen ajan-kohtaisiksi. Muuttaessani alkuperäisen kertomuksen taidenäyttelyadaptaatioksi sain erikoisen kaksoisroolin. Olin sekä tekijä että adaptoija. Tästä syystä en voi suoranaisesti ottaa kantaa kysymykseen vastuusta. Minä olin vastuussa vain itselleni sekä tietysti Annille, mutta siinä oli kyse toisenlaisesta vastuusta. Minun ei siis tarvinnut vastata taidenäyttelyadaptaatiosta muille kuin itselleni tältä osin, joten niin kauan kuin olin itse tyytyväinen siihen, mihin suuntaan taidenäyttely rakentui, ei minulla ollut hätää. Kyseisen adaptaation aikana ei tarvinnut miettiä suuttuttaisinko jonkun muun tai tekisinkö hallaa jonkun toisen alkuperäisteokselle, sillä ketään toista tekijää ei ollut.

Toinen puoli tästä kaksoisroolista osoittaa adaptaation mahdolliset puutteet oman tutkimukseni kannalta. Tämä liittyy kysymykseen vallasta. Toimiessani sekä alkuperäisteoksen tekijänä että adaptoijana, tarkoitti se, että minulla ei ollut samanlaista valtaa tai vapautta adaptaatioon kuin jollain toisella adaptoijalla olisi saattanut olla. Minä olin kertomuksen kirjoittajana tiukasti kiinni kertomuksen maailmassa. Adaptaatio syntyi tietenkin taiteellisen prosessin tuotoksena, mutta voisin

kuvitella, että olin koko tämän prosessin aikana hyvin kiinni kirjoittamassani kertomuksessa. En siis saanut tuoretta näkemystä adaptaatioon. Olin kirjoittanut tarinan ja nyt kerroin saman tarinan toisella mediumilla. Tätä tilannetta helpotti tietenkin se, että minulla oli työpari. Annin ansioista adaptatiomme sai sen ansaitsemaa autonomisuutta. Hänellä oli erilainen valta tarinaan, sillä hän kohtasi alkuperäisteoksen toisella tavalla, ilman tekijyyden tuomaa sidettä.

Lopuksi palaan vielä yhteen adaptaatioteorian keskeisimmistä kiinnekohdista eli kysymykseen siitä, minkä mediumin avulla uusi adaptaatio toteutetaan. Tarina sovittaminen uuteen mediumiin vaatii kertojaa etsimään uusia ilmaisutapoja ja tällainen taiteiden välillä siirtyminen muuttaa alkuperäistä teosta väistämättä. (Bacon & Mikkonen 2008, 96.) Riippuen siitä, millainen adaptaatio on kyseessä, vaatii se vastaanottajalta eri asioita. Hutcheon (2006, 130–139) käy keskustelua kattavasti monien esimerkkien avulla. Hän tuo esille ,miten adaptaation muoto vaikuttaa siihen, mitä vastaanottaja saa irti tuosta uudesta adaptatiosta. Hän myös käsittelee immersion käsitettä suhteessa adaptaation muotoon. Immersiolla tarkoitetaan tässä tapauksessa prosessia, jonka avulla vastaanottaja saavuttaa adaptaation maailman, eli miten tai minkä keinojen avulla hän uppoutuu tarinaan. Hutcheonin mukaan jokainen hänen erittelemästään kolmesta eri adaptaation tavasta immersoivat vastaanottajan eri tavalla tarinaan. Kertominen mahdollistaa immersion kuvittelemalla fiktiivinen maailma, näyttäminen immersoi kuulo- ja näköhavaintojen avulla, ja vuorovaikutuksellinen puolestaan immersoi fyysisesti sekä kinestesien avulla (emt. 22). Kaikkien immersioiden tapoihin liittyy myös ajatus kulkeutumisesta tai siirtymisestä joko fyysisesti tai emotionaalisesti tarinan maailmaan (emt. 133). Adaptaation medium vaikuttaa siis siihen, miten vastaanottaja immersoituu ja siirtyy adaptaation maailman.

Tämä tarinan maailma nousee keskeiseen rooliin adaptaatioteoriassa varsinkin suhteessa uuteen mediaan, joka mahdollistaa yhä tarinamaailman laajenemisen aivan uudella tavalla. Monimedialisuus tai transmediaalisuus, mahdollistavat sen, että tarinamaailma alkaa elää omaa osittain irrallista elämäänsä sekä adaptoijien mutta myös katsojien tai fanien toimesta. (Hutcheon 2013, 184–185). Medioiden luomat mahdollisuudet eivät kuitenkaan mahdollista muutosta vain adaptoijan näkökulmasta, vaan ne muuttavat myös olennaisesti sitä, miten subjektiivisesti vastaanottaja adaptaation kokee (Hutcheon 2004, 26–27). Kaunokirjallisen tekstin lukeminen omassa rauhassa omien tulkintojen avulla saattaa avata yhdelle lukijalla todella syvän ikkunan tarinamaailmaan oman mielikuvituksen avulla. Toisaalta toiselle aivan toisenlainen tarinamaailma samasta tarinasta avautuu näyttävän adaptaation avulla ja kolmas puolestaan tekee oman tulkintansa interaktiivisen

adaptaation avulla. Kaikki tämä vain osoittaa sen, kuinka subjektiivisesta kokemuksesta lopulta adaptaatioissakin on kyse.

Tarina synnytetään uudestaan eri taidemuotojen avulla uuteen kontekstiin. Adaptaation avulla sama tarina voidaan kohdistaa eri kohdeyleisöille, eri ikäisille, eri kulttuureihin ja eri aikaan. Tämän myötä olennaiseksi tulee myös alkuperäisteoksen identiteetin uudelleen arvioiminen. Näin ollen adaptaatiot avaavat lukemattomasti uusia ovia tarinankerronnalle, ja adaptaatioiden voidaan nähdä antavan uusi elämä vanhalle tarinalle. (Bacon & Mikkonen 2008, 96.) Itse koen taide­näyttelyn nimenomaan mahdollisuutena antaa kertomukselle uusi elämä. Se avaa tavan uppoutua tarinan maailmaan, jota ei voi saavuttaa samalla tavoin pelkän lukukokemuksen avulla. Taidenäyt­telystä käyttämämme termi monitaiteellisuus viittaa siihen, että emme valinneet adaptaatioon vain yhtä mediumia. Sen sijaan annoimme taiteelliselle työskentelyllemme vapaat kädet ja yhdistimme eri medioita mahdollisuuksien mukaan. Kertomuksen uudelleenkirjoittaminen taiteellisen prosessin avulla tarkoitti sitä, että kirjallinen alkuperäisteos ja taidenäyttelyadaptaatio olivat hyvin omalaatuisessa vuorovaikutussuhteessa toisiinsa. Siirryn käsittelemään tätä suhdetta seuraavaksi.

3.2 Kertomuksen ja taidenäyttelyn suhde

Kertomus asettui taidenäyttelyssä ennen kaikkea tiukan tarkastelun alaiseksi. Kirjoitetun kertomuk­sen ja taidenäyttelyadaptaation suhde on kiinnostava, ja sen tarkastelu on myös tärkeä osa tätä tut­kimusta. Omalta osaltani kyseessä oli osittain jopa kiusaannuttava ja haastava prosessi. Olin jatkuvasti vastakkain oman tuotokseni kanssa.

Kirjoitan tarinaa uudestaan. Kirjoitan *Väri­ty­skirjan* tarinaa uudestaan, sillä en edelleenkään ole siihen tyytyväinen. Tutkin eilen lastenkirjoja. Tuntuu siltä, että pitäisi tehdä jotenkin enemmän tutkimustyötä. Ottaa selvää siitä, mitä lapselle kirjoitetaan. Ottaa selvää, miten lapselle kirjoitetaan. Toisaalta, ei luultavasti pitäisi ajatella kirjoittavansa lapselle, vaan kir­joittaa niin kuin ihmiselle kirjoitetaan. (MP, 1/2012)

Itse kirjoittamani kertomuksen kanssa työskentely oli minun näkökulmastani kenties vaikein osa taidenäyttelyprojektia. Jälleen saan kiittää Annia kannustuksesta ja hänen vakaasta luottamuksesta kertomukseen. Minun näkökulmastani kertomuksen ja taidenäyttelyn suhdetta määrittelee hyvin pitkälle suhtautumiseni omaan kirjalliseen tuotokseeni. En tässäkään kohtaa tutkimusta pysty irrot­tautumaan tekijyyden kaksoisroolista, vaan tarkastelen edelleen kertomuksen ja näyttelyadaptaation suhdetta hyvin subjektiivisesta ja produktiivisesta näkökulmasta. Koen kuitenkin hermeneuttisen ymmärryksen työskentelevän tässä kohtaa minun kanssani, sillä mitä pidemmälle tutkimustani ete-

nin ja mitä enemmän teoriakirjallisuutta kahlasin, sitä syvemmälle omaan tutkimukseeni pääsin. Myös taidenäyttelyadaptaation luonne ja sen syntymiseen vaikuttavat tekijät kirkastuivat minulle sen ymmärryksen avulla, johon pääsin sitä ympäröivien teorioiden avulla.

Olellainen osa adaptaatiotutkimuksesta kohdistuu siis alkuperäisteoksen ja uuden adaptaation vertailulle. Tässä yhteydessä adaptaatiotutkimusta olisi helppo rinnastaa vertailevien tutkimusmenetelmien käyttöön ja syventää tutkimusmetodeja tätä kautta. Vertaileva tutkimus perustuu sekin ajatukselle kahden eri kohteen vertailusta, joissa kuitenkin on jotain yhteistä. Tutkimuksen mielekkyys syntyy usein nimenomaan siitä, mikä on se samankaltaisuus, jonka kautta kyseiset tutkimuskohteet rinnastetaan. Kirjallisuustieteellisessä adaptaatioteoriassa kyseinen samankaltaisuus on helposti kohdennettavissa tarinaan. Molemmat teokset, kirjallinen kertomus ja siitä tehty adaptaatio, siis kertovat saman tarinan. Kun tuo samuus on helposti paikallistettavissa, myös versioiden välillä olevien erojen tarkastelu on mielenkiintoista (Bacon & Mikkonen 2008, 97).

Vertailu on siis mielekästä vain silloin, jos tutkimuskohteiden välillä on joku samankaltaisuus. Kuten aiemmin jo mainitsin taidenäyttelyprojektissa tämä samankaltaisuus on kuitenkin kyseenalainen. Tätä argumenttia avatakseni, katse pitää kääntää taidenäyttelyn kahteen eri versioon, eli Rullan ja Annantalon näyttelyihin. Rullaan rakentamamme taidenäyttelyadaptaatio ei kertonut kokonaisuutena samaa tarinaa, kuin *Väriyssatukirja* kertoo. Syitä tähän on monia, joista osaan palaan myöhemmin. Kun aloimme suunnitella taidenäyttelyä Annantalolle oli taidenäyttelyn ja tarinan samankaltaisuus yksi tärkeimmistä kiinnostuskohdista. Halusimme kertoa taidenäyttelyssä saman tarinan, kuin *Väriyssatukirjassa*, saman tarinan ainakin niiltä osin kuin se olisi mahdollista. Jos emme pystyisi tähän, ainakin halusimme kertoa vain sitä tarinaa, sekoittamatta siihen sellaisia tarinoita, jotka eivät suoranaisesti olleet yhdistettävissä *Väriyssatukirjan* tarinaan.

Samankaltaisuus on siis mahdollista kyseenalaistaa kertomuksen ja taidenäyttelyn välillä. Tämä johtuu siitä, että emme alun perin Rullan kohdalla rajoittaneet taiteellista työskentelyämme niin, että olisimme rajanneet alkuperäisestä taidenäyttelystä ulos kaiken sen, joka ei suoranaisesti liittynyt alkuperäisteokseen. Taidenäyttelyn rakentaminen Annantalolle mahdollisti kuitenkin taidenäyttelyadaptaation kriittisen tarkastelun, sillä aikaa oli ehtinyt kulua ja olimme saaneet kokea alkuperäisen taidenäyttelyadaptaation jo kolmessa eri galleriatilassa. Tästä syystä Annantalolla meidän suhtautumisemme tarinankerronnan tärkeyteen oli muuttunut.

Adaptaation suhde alkuperäisteokselle on yksi adaptaatioteorian keskeisimmistä tutkimuskohteista, joita mm. käsitteellään Rachel Carrollin toimittamassa teoksessa *Adaptation in Contemporary Culture, Textual Infidelities* (2009). Teoksessa tuodaan esimerkkien avulla hyvin esille se,

miten adaptaation suhdetta alkuperäisteokseen voi lähestyä. Kysymykset adaptaation uskollisuudesta alkuperäisteokselle, autenttisuudesta ja kulttuurisesta uudelleenkirjoituksesta tulevat hyvin esille eri esimerkkien valossa. Taidenäyttelyä tai vastaavanlaista adaptaation muotoa ei kuitenkaan löydy Carrollinkaan teoksen esimerkeistä. Siksi palaankin nyt teoretisoimaan taidenäyttelyadaptaatiota adaptaatioteorian kautta käyttämättä sen enempää aikaa muihin adaptaation muotoihin.

Aloitan siitä, miten adaptaatioteorian avulla tutkin sitä, miten kertomus muotoutuu taidenäyttelyssä erilaiseen muotoon. Tämä tietenkin edellyttää sen, että taidenäyttely myöntää yhteytensä kirjoittamaani kertomukseen. Kertomuksen ja taidenäyttelyadaptaation välillä oleva suhde tuodaan myös hyvin selvästi ilmi, toisin kuin esimerkiksi parodioissa, joissa lähde tuodaan usein ilmi vain viittausten perusteella (Hutcheon 2006, 3). Kertomuksen ja taidenäyttelyadaptaation suhde oli projektissamme läsnä alusta asti. Kirjoitettu kertomus tietoisesti asetettiin taidenäyttelyn pohjaksi. Alun perinkin esittelin kertomuksen Annille sillä tarkoituksella, että se kerrotaan uudestaan taidenäyttelyssä. Näin ollen olisi mahdollista todeta, että kirjallinen kertomus, eli kaunokirjallinen teksti, oli tarinan ensimmäinen ja siten myös ensisijainen taidemuoto. Vasta kirjoitetun kertomuksen myötä syntyivät muut adaptaatiot, jotka hyödynsivät muita taidemuotoja.

Tällainen suhtautuminen, joka näkee kirjoitetun tekstin ensisijaisena adaptaatioissa, on esitetty myös adaptaatioteoriassa. Sen mukaan alkuperäisteos, joka kertoo tarinan ensimmäisenä, on arvokkain versio tarinasta. (Kts. esim. Stam 2000, 58.) Tähän liittyy myös keskustelu, jota usein käydään adaptaatioteorian keskellä, kun se ottaa kantaa siihen, ovatko tarinasta tehdyt uudet adaptaatiot alkuperäisen version veroisia. Adaptaatioita pidetään usein vähempiarvoisina, toissijaisina ja ei missään tapauksessa ainakaan alkuperäisen veroisena (Hutcheon 2006. xii). Adaptaatioteorian tarkoitus ei kuitenkaan ole arvottaa alkuperäistä teosta tai siitä tehtyä adaptaatiota, ja siinä vaiheessa, kun tieteellinen keskustelu ottaa kantaa tällaisiin seikkoihin, se on pahasti pois raiteiltaan. Sen sijaan teorian tulisi keskittyä tarkastelemaan esimerkiksi sitä, miten alkuperäisteoksen muoto, siis se, onko kyseessä kirjallinen teksti, tanssiesitys tai näytelmä, joka adaptoidaan joksikin muuksi, vaikuttaa siitä tehtävään adaptaatioon. Jonkinlainen arvottaminen on kuitenkin myös tarpeellista, sillä jos uusi adaptaatio ei tuo mitään uutta alkuperäisteokseen, tämän uuden adaptaation tarpeellisuus on syytä kyseenalaistaa. Tämä ei kuitenkaan taidenäyttelyadaptaatioissa ole olennainen kysymys, sillä ainakin omasta näkökulmastani monitaiteellinen adaptaatio toi kertomukselle ehdottomasti lisäarvoa.

Tutkimukseni pyrkii kuitenkin pohtimaan kirjallisen kertomuksen roolia, sillä sitä voidaan tässä tapauksessa pitää erityisasemassa. Tämä kävi ilmi monella tapaa. Yksi esimerkki on se, miten

kertomuksesta puhuttiin projektin aikana. Taidenäyttelyprojekti kokonaisuudessaan perustui vahvasti minun ja Annin väliseen dialogiin. Varsinkin suunnittelun aikana dialogissa nousi tärkeäksi kysymykseksi se, miten omat vahvuusalueemme tulivat taidenäyttelyssä esille. Kun kävi ilmi, että kirjoittamani kertomus ei tulisi tekstinä esille taidenäyttelyyn, vaan se toimisi tietyllä tavalla taidenäyttelyn ”oheistuotteena”, eli irrallisena kertomuksena, johon kävijä voisi tutustua *Väriyysatukirjasta*, hetkellisesti koin, että oma taiteellinen tuotokseni katosi taidenäyttelystä. Tällöin pohdin paljon itsekseni sitä, että miten minun sanataiteeni näkyy taidenäyttelyssä. Keskustelimme asiasta useita kertoja yhdessä myös Annin kanssa, ja yhdessä keskustelussa Anni sanoi, jotain mitä en koskaan unohda. Sanasta sanaan en pysty Annin kommenttia muistamaan, mutta viesti oli selvä: ”Muista nyt Mona, että ilman sinun kirjoittamaa kertomusta ei koko taidenäyttelyä edes olisi”. Mielestäni tämä kommentti kiteyttää hyvin kertomuksen merkityksen taidenäyttelyprojektiin alkuperäisenä lähdeoteoksena. On nimittäin aivan totta, että ilman kertomusta ei tätä taidenäyttelyä olisi olemassa. Tämän oivalluksen jälkeen, koin valtavaa helpotusta asiasta. Pystyin irrottamaan otteeni kertomuksesta ja antamaan taiteelliselle työskentelyllemme sen tarvitseman vapauden.

Toisaalta tämä huomio toi esille toisen erittäin kriittisen kohdan alkuperäisteoksen ja siitä tehtävän adaptaation suhteessa, joka nousi omassa työskentelyssäni keskeiseen rooliin, nimittäin muutoksen. Kun alkuperäisteos muutetaan tai mukautetaan monitaiteellisessa kontekstissa toiseksi tarinaksi, uusi versio tuo esiin paljon uusia näkökulmia. Samalla kuitenkin luovutaan jostain, joka oli osa vanhaa. Siitähän muutoksessa on pohjimmiltaan aina kyse; jotain uutta tulee ja jotain vanhaa katoaa.

Uusi adaptaatio erosi alkuperäisestä kertomuksesta usealla tavalla, mutta merkittävimpänä muutoksista pidän sanojen katoamista. Olin alun perin kertonut tarinan sanojen avulla. Olin kertonut tapahtumat, kuvannut päähenkilöiden liikkeitä ja paljastanut kertomuksen teemat sanojen avulla. Olin kirjoittanut tarinan, ja sitten taidenäyttelyadaptaatioissa tarinasta katosivat kaikki sanat. Pitkään haaveilin, ja me myös yhdessä haaveilimme siitä, että alkuperäisestä teoksesta olisi poimittu lauseita, tai edes sanoja, jotka olisivat kuljettaneet tarinaa läpi taidenäyttelyyn. Valitettavasti tähän ei ollut mahdollisuutta tai resursseja vasta kuin Annantalon näyttelyssä. Ensimmäinen taidenäyttelyadaptaatio siis kulki ilman sanoja, ja minun oli alussa vaikea hyväksyä sitä. Minun oli nimittäin äärimmäisen vaikea päästää irti kertomuksen kirjallisesta esityksestä. Minulle sanat olivat kaikista keskeisimmät. Ne olivat apunani alusta lähtien, siitä lähtien, kun halusin kertoa tarinan. Sanat auttoivat minua kertomaan tarinan itselleni, mutta myös Annille, mikä oli välttämätöntä, jotta taide-

näyttelyä edes päästiin suunnittelemaan. Ajatus siitä, että kertomus kerrottaisiin toistamiseen ilman sanoja tuntui minusta kamalalta. Tuntui siltä, kuin olisin hylännyt jotain, joka oli osa minua.

Tämän lisäksi tiesin, että tarinaa ei voisi kertoa samalla tavalla ilman sanoja. Kun taidenäyttely vihdoin rakentui, ensin mielessäni ja keskusteluissamme Annin kanssa, ja sitten pikkuhiljaa myös konkreettisesti Rullassa, huomasin, että taidenäyttely ei kerrokaan tarinaa sanoilla, se ei myöskään näytä tarinaa pelkillä kuvilla; se herättää tarinan eloon, tuo sen esille, avautuu aistein ja tuntein kävijän eteen ja pyytää saada tulla tulkituksi. Vasta tässä vaiheessa ymmärsin, että ne sanat, joista minä pidin alusta lähtien kiinni kynsin ja hampain, koska ne auttoivat minua kertomaan tarinan alun perin, olivat osaltaan myös rajoittaneet tarinan kerrontaa. Sanojen avulla tarinan voi kertoa vain yhdellä tavalla. Mutta kun sanoista päästää irti, kun niistä luopuu, ja tarttuu kiinni taiteen muihin keinoihin, on tarina mahdollista kertoa tavoilla, joita ei aiemmin osannut kuvitellakaan.

Puhuessamme taidenäyttelystä käytämme usein termiä monitaiteellinen. Tuolla termillä viittaamme nimenomaan kaikkiin niihin merkkijärjestelmiin, joita näyttelyssä yhdistyy, joiden avulla taidenäyttelyadaptaatio muokkautuu muotoonsa. Hutcheonin (2006) erittelemä adaptaation muoto, jossa kokija osallistuu adaptaatioon eri tavalla kuin alkuperäisteokseen on oman tutkimukseni kannalta erittäin mielenkiintoinen. On selvää, että taidenäyttelyadaptaatiomme alkuperäisteos kertoi tarinan, kun taidenäyttelyadaptaatio puolestaan näytti tarinan. Silti kokijan tai kävijän rooli, jota Hutcheon korostaa myös vuorovaikutuksen kautta (emt. 50–52), on mielenkiintoinen näkökulma taidenäyttelyn yhteydessä. Taidenäyttelymme pyrki luomaan kokonaisvaltaisen kokemuksen tarinan vastaanotossa. Tähän pyrittiin eri aistien käyttömahdollisuuksien kautta, sekä avaamalla tarina konkreettisestikin tilaan eri tavalla. Adaptaation muoto muuttuu radikaalisti siinä vaiheessa, kun tarinassa oleva telta aukeaa taidenäyttelykävijälle oikeana isona unitelttana taidenäyttelytilassa, johon hän pääsee sisään katsomaan ja kuuntelemaan Annun ja Unnan unia. Adaptaatio muuttuu näin ollen kertovan tai näyttävän adaptaation kautta myös osallistavaksi tai koettavaksi adaptaatioksi.

Hutcheon mainitsee teemapuistot, kuten Disney Worldin, yhdeksi adaptaatiomuodoksi, johon kokija pääsee sisälle (emt. 51). Uskon, että taidenäyttely sijoittuu adaptaatiomuodossa vastaanlauseeseen kategoriaan, joka avaa tarinan konkreettisesti kävijän eteen niin, että hän pääsee sisään tarinaan. Aivan kuten taidenäyttelyadaptaatioissa kävijä pääsee konkreettisesti kertomuksessa mainitun uniteltan sisään. Hutcheonin (2013, xxiv) mukaan juuri tämä adaptaatioiden mahdollistama uusien maailmojen synty aiheuttaa myös adaptaatioteorialle uusia haasteita. Lisäksi alkuperäisen teoksen rooli vähenee koko ajan, sillä eri medioiden adaptaatioita voidaan kehittää samaan aikaan.

Näin ollen asettuisi taidenäyttely adaptaation mediumina vastaavanlaiseen vuorovaikutuksellisen adaptaation muotoon, jota aiemmassa adaptaatiokirjallisuudessakin on mainittu. Tässä kohta näen kuitenkin taidenäyttelyadaptaatiomme vielä eroavan tällaisesta vuorovaikutuksellisesta adaptaatiosta ja siten osaltaan myös monipuolistavan nykyistä adaptaatioteoriaa. Taidenäyttelyadaptaation taiteellinen luonne mahdollistaa hieman toisenlaisen vuorovaikutustilanteen kuin esimerkiksi videopelit tai seikkailupuisto. Uskon, että tämä erilainen vuorovaikutuksen muoto, jonka taidenäyttelymme mahdollistaa, avautuu taiteen kommunikaatioteorian avulla, johon siirryn seuraavassa luvussa.

Tarpeeseen lähestyä adaptaatioteoriaa sosiologisesta tai kulttuurisesta näkökulmasta tuo esille myös Simone Murray (2008). Hänen mukaansa adaptaatioiden tarkastelu yhteiskunnallisessa kontekstissa takaisi sen, että adaptaatioteoriaa osattaisiin soveltaa myös niihin uusiin medioihin, joita modernissa yhteiskunnassa jo käytetään. Kuten Murray (2008, 14) huomauttaa, adaptaatiotutkimuksesta puuttuu sellainen tutkimushaara, jossa tarkastellaan adaptaatioiden tuottamiseen liittyviä rakenteita, jotta saataisiin ymmärrystä siitä, miksi tekstit ottavat uusia muotoja nykyaikana, ja miten se vaikuttaa adaptaatioiden vastaanottoon. Tähän liittyen on olennaista kysyä, miksi kertomus muokkautui nimenomaan taidenäyttelyadaptaatioksi? Oma lähtökohtani on se, että taidenäyttely antoi kertomukselle sellaisen muodon, jota jokaisen on helppo lähestyä. Kirjallinen kertomus on toki useaan saavutettavissa, silti tekstit eivät kiehdo kaikkia. Sen sijaan monitaiteellisessa taidenäyttelyssä on kertomuksen mahdollista tulla lähemmäs myös sellaista vastaanottajaa, joka ei kirjallisuudesta ole kiinnostunut. Totta kai taidenäyttelyn valitsemiseen uuden adaptaation mediaksi vaikuttivat paljolti meidän omat kokemuksemme lastentaidenäyttelyistä. Kuten aiemminkin sanoin, meille syntyi ensin tarve tehdä osallistava taidenäyttely, ja vasta sen jälkeen ehdotin kirjoittamaani kertomusta sen pohjaksi.

Tutkimuspäiväkirjasta, joka koostui osiksi minun ja Annin yhteisestä keskustelusta, löytyy ehkä vastaus adaptaatiomme median valintaan. Tutkimuspäiväkirjamme alussa Anni esittää kysymyksen: Miksi valitsimme taiteen meidän tavaksi toimia, emmekä jotain muuta? Minä vastaan Annin esittämään kysymykseen näin:

Taide siksi, että se mahdollistaa ainutlaatuisen yhteistyön meidän välillämme. Se mahdollistaa tekemisen ja toteuttamisen, jossa pääsemme hyödyntämään omia vahvuuksiamme inspiroiden samalla toisiamme. Se myös mahdollistaa itsensä haastamisen, omien intohimojen, mielenkiinnonkohteiden, pelkojen ja haaveiden käsittelyn, niihin tutustumisen, niiden tutkimisen.

Taide siksi, että sen avulla pystymme ilmaisemaan itseämme kokonaisvaltaisesti.

Taide siksi, että sen avulla voimme luoda ainutlaatuisia kokemuksia itsellemme, lapsille, kenelle tahansa kiinnostuneelle.

Taide siksi, että se mahdollistaa kaiken, lähes kaiken. Se haastaa tekijänsä, kokijansa, ympäröivän maailman. Se rikastuttaa mielikuvitusta, mahdollistaa luomisen, uuden tuottamisen. Sen avulla voi heittäytyä tuttuun, tuntemattomaan tai tutulta tuntuvaan.

Taide siksi, että se ei rajoita toimintaa, kokemusta tai tunnetta.

Taide siksi, että se ottaa kantaa kokemusten tarpeellisuuteen.

Taide siksi, että tällaista taidetta tehdään harvoin.

Taide siksi, että kun tällaista taidetta on aiemmin yritetty tehdä, ei siinä ole kovin hyvin onnistuttu.

Taide siksi, että olemme taiteilijoita. Siksi että osaamme tehdä taidetta. Siksi ettemme hukkaa potentiaalia, taitoa ja tunnetta. Siksi että olisi sääli jättää tekemättä jotain, josta toivoo toisten saavan yhtä mieleenpainuvia kokemuksia, kuin joita itse sitä suunnitellessa ja tehdessä saa.

Taide siksi, että sen avulla kosketetaan jotain sellaista ihmisyyden, inhimillisyyden, henkilökohtaisuuden osa-alueita, johon muilla keinoin ei pääse käsiksi.

Taide siksi, että haluamme luoda kokemuksia, herättää tunteita, herätellä aisteja.

Taide siksi, että sen avulla sinä ja minä opimme tuntemaan vähän paremmin itseämme, toisiamme, ympäröivää maailmaa.

Taide siksi, että se ansaitsee mahdollisuuden koskettaa jotain toista, niin kuin se kosketti minua. (MP, 10/2012)

Tämä ote tutkimuspäiväkirjasta kiteyttää taiteen merkityksen lisäksi myös monta muuta syytä taiteelliselle toiminnalle ja toimii siitä syystä mielestäni hyvänä esimerkkinä siitä, mitä taiteellinen tutkimus voi parhaimmillaan tehdä.

Kuten aiemmin totesin, adaptaatio on aina uusi versio tarinasta, ja adaptaatiolle on tyypillistä, että alkuperäisteos, josta tämä uusi adaptaatio tehdään, on tiedossa ja se tuodaan myös ilmi hyvin selvästi, kuten esimerkiksi käyttämällä samaa nimeä kuin alkuperäisteos kantaa (Hutcheon 2006, 2–6). Tähän liittyen adaptaatioteoria perustuu siis lähtökohtaisesti sellaisten adaptaatioiden tarkasteluun, jotka on tehty kohdeyleisölleen jo ennestään tutuista teoksista. Tämän saman tiedon alkuperäisteoksesta ja siitä tehdystä adaptaatiosta ja niiden samasta tarinasta myös jakavat sekä adaptaatioiden kokija että sen tekijä. Alkuperäisteoksen ja adaptaation välinen suhde on siis läpinäkyvä, ja kaikilla osapuolilla on siitä tieto. Meidän taidenäyttelyadaptaatiomme kuitenkin eroaa adaptaatioteoriassa yleensä käsitellyistä adaptaatioista molempien edellä mainittujen huomioiden kohdalla. Taidenäyttelyadaptaatio ei perustu mihinkään laajasti tunnettuun tarinaan tai edes aiemmin julkaistuun teokseen. Lisäksi meillä taidenäyttelyn tekijöillä oli erilainen suhde adaptaatioon kuin taidenäyttelyn kokijalla ja mahdollisuus saavuttaa yhteys alkuperäisteokseen. Tämä alkuperäisteoksen ja siitä tehdyn adaptaation tunnettavuus yleisön näkökulmasta on yksi keskeinen asia, joka mahdollistaa haastavienkin adaptaatioiden ymmärtämisen.

Uskon, että uuden adaptaation näkevä tai kokeva ihminen yhdistää kokemuksensa hyvin vahvasti sopimaan tuohon alkuperäiseen tarinaan, joka hänellä on tiedossaan. Jos katsoja tuntee alkuperäisteoksen, hänen on silloin helpompi sitoa siitä tehty adaptaatio tuohon teokseen ja kokea haastavakin adaptaatio samana tarinana. Tätä helpottaa esimerkiksi se, jos katsojalla on tiedossa tuon tarinan keskeisimmät juonikuviot ja henkilöt. Voisi kuvitella, että tuolloin katsoja saattaa helposti jopa pakottaa uuden adaptaation mielessään sopimaan siihen tarinaan, johon hän tietää uuden adaptaation perustuvan.

Edellä mainittuihin huomioihin vedoten perustelen, miten on mahdollista, että en ole varma, minkä tarinan taidenäyttely kertoo, ja miksi en pidä tätä puutteena taidenäyttelyadaptaatioissa. ”Kun yö värittää” -niminen kertomus on ollut kävijöiden luettavana taidenäyttelyssä. Teosta ei kuitenkaan ole julkaistu kustantajan toimesta, se ei ole ollut saatavilla missään muualla, eikä siihen ollut mahdollista tutustua etukäteen. Kukaan taidenäyttelyn kävijöistä ei siis ennen taidenäyttelyä voinut tietää sitä tarinaa, johon taidenäyttely perustuu. Jos kävijällä oli mielenkiintoa, oli hänen mahdollista paikan päällä tutustua alkuperäiseen kertomukseen, mutta omien havaintojeni mukaan tällainen tutustumisen jäi kävijöiden osalta vähäiseksi. Syyt tähän lienevät moninaiset, mutta ehkä yksi niistä liittyy siihen, että emme tuoneet kertomusta taidenäyttelyssä niin vahvasti esille. Jos olisimme tehneet selväksi ennen taidenäyttelyyn menemistä, että tässä on tämä kertomus, josta tämä taidenäyttely kertoo, ihmisten perehtyminen kertomukseen olisi ollut luultavasti paljon suurempi.

Miksi siis emme tehneet tätä? Minulle ja Annille tarina, joka kerrotaan kertomuksessa, on tuttu ja meille se toimi taidenäyttelyn inspiraationa. Taidenäyttelyn rakentuessa huomasimme taiteellisen työskentelymme kuitenkin ohjaavan tarinaa myös alkuperäisen kertomuksen ulkopuolelle. Tämä tarinan laajeneminen ja pienoisi- tai rinnakkaistarinoiden syntyminen näyttäytyi meidän silmissämme taidenäyttelyn vahvuutena. Sehän oli hienoa, että alkuperäinen tarina johdatti taidenäyttelyssä myös muihin tarinoihin. Tavoitteenamme oli rakentaa kokemuksellinen taidenäyttely ja mikä o sen hienompaa, kuin se, että kokemukset syvenevät ja laajenevat myös alkuperäisen tarinan ulkopuolelle ja ulottumattomiin. Olimme siis haltioissamme, kun huomasimme, että uniteltoa kerrotoikin omaa tarinaansa, josta avautuu tarina toiseen maailmaan. Meille tämä teki taidenäyttelystä rikkaamman kokemuksen, se tuotti tarinoita tarinoiden sisälle.

Otettuani kuitenkin hieman etäisyyttä taidenäyttelyyn, ja tämä tapahtui vahvasti vasta, kun aloimme suunnitella näyttelyn pystyttämistä Hämeenlinnaan ja vielä vahvemmin, kun suunnitelimme näyttelyä Annantalolle, huomasin, kuinka taidenäyttely ei tavallaan kerrokaan kertomuksen tarinaa, vaan aivan toisen tarinan. Minulle oli kuitenkin käynyt taidenäyttelyn rakentamisen aikana

se ilmiö, että olin pakottanut ajatuksissani taidenäyttelyn tarinan sopimaan kertomuksen tarinaan. Minun oli helppo kertomuksen tarinan tuntiessani pakottaa mielessäni taidenäyttelyn tarinan vastaamaan samaa tarinaa. Kun otin etäisyyttä kertomuksen tarinaan, lopulta huomasin, että taidenäyttely kertoi aivan toisen tarinan. Tämä johtui suureksi osaksi siitä, että alkuperäinen tarina ei ollut niin tunnettu ja niin syvästi juurtunut alitajuntaani perinteisenä tarinana, josta on nyt tehty uusi adaptaatio. Sen sijaan taidenäyttely rakentui monitaiteellisuudessaan kertomuksen tarinan rinnalle toiseksi tarinaksi, jolla oli viittaavuussuhteensa kertomukseen, mutta joka ei suoranaisesti ollut sama tarina. Tarinan maailman avautuminen toisiin tarinoihin on hyvin mielenkiintoinen aihe, varsinkin kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta tarkasteltuna, mutta tässä tutkimuksessa ei ole mahdollista tutustua sen tarkemmin kertomuksen sisäisten tarinoiden suhteeseen.

Kertomus ja taidenäyttely rakentuvat eri medioiden varaan, eli ne käyttävät eri keinoja tarinankerronnassa. Kertomus nojautuu kirjalliseen ilmaisuun ja taidenäyttely puolestaan voi yhdistää useiden eri taiteenlajien keinoja aina kuvista, tuoksuista ja valoista lähtien. Keinojen monimuotoisuuden vuoksi oli taidenäyttelyllä mahdollisuus laajentua kokemuksien luojana hyvin laajalle alueelle kirjallisuuden ulkopuolelle. En usko, että olisimme tehneet taidenäyttelylle kunniaa, jos olisimme pakottaneet monitaiteellisen työskentelymme orjallisesti noudattamaan tuota alkuperäistä tarinaa.

Yhä edelleen kuitenkin kysymys siitä, minkä tarinan taidenäyttely kertoo, jää leijumaan ilmaan ilman vastausta. Kuten aiemmin mainitsin, näen taidenäyttelyn nyt kokonaisuutena, jossa tarinan sisällä kerrotaan useita rinnakkais- tai pienoistarinoita. Kun käytössä on niin laaja kattaus erilaisia taiteen keinoja, on hyvin ymmärrettävää, että lopputulos on myös tarinallisuudessaan moninainen. Jotta taidenäyttelystä voi rakentua monitaiteellinen kokonaisuus, se vaatii mielestäni myös tällaisia vapauksia. Taiteellista työskentelyä tai taiteesta tehtyjä tulkintoja ei voi pakottaa kohti tiettyä tarinaa. Se juuri tekee taiteesta niin ainutlaatuista, se että jokaisella on mahdollisuus ja oikeus kokea taiteen avulla juuri niitä tarinoita, joita itse haluaa.

Kertomuksen kirjoittajana minä olen taidenäyttelyprojektissa aivan erityisessä asemassa. Tekijyyteen ja taiteilijuuteen liittyviä aiheita käsittelin jo aiemmin, mutta nostan tässä kohtaa vielä esille asemani adaptaatioteorian näkökulmasta. Minulle nimittäin kertomuksen kirjoittajana taidenäyttelykin kertoo aina tarinan Annusta ja Unnasta ja siitä, kuinka he lähtivät etsimään kadonneita värejään heidän kotoaan. Minä näen ja koen sen tarinan taidenäyttelyssä, sillä minulla on tiedossani se alkuperäistarina. Minulla on siis käytössäni taidenäyttelyn ulkopuolelle jäävä kertomus, jonka avulla voin sitoa yhteen taidenäyttelyn eri teoksia, ja kokea taidenäyttelyssä tuon saman tarinan. Sil-

ti myös minulle on taidenäyttelyssä sellaisia teoksia, jotka avaavat tarinaa toisiin tarinoihin. Kertomuksen tarinassa sade saattaa varoittaa Annua ja Unnaa peloista, mutta taidenäyttelyssä sanasade käskikin pysähtyä virtaavien virkkeiden ja tihuttavien tavujen kohdalle miettimään sitä, millaisia sanoja sade saattaa tuoda mukanaan. Minulle tämä sanasateenvarjon kautta avautuva tarina on lähöisin kertomuksen tarinasta, mutta mielikuvitukseni avulla se kuitenkin vie minua jonnekin aivan muualle: sateisiin syyspäiviin, kun makaa lattialla ikkuna auki ja kuuntelee, mitä asiaa sateella on.

3.3. Adaptaatio käytännössä

Olen taidenäyttelyprojektin aikana käynyt lukuisia keskusteluja taidenäyttelyadaptaatiosta eri ihmisten kanssa. Palaute ja kommentit, joita olen saanut, ovat omalta osaltaan helpottaneet ja selkeyttäneet tämän tieteellisen tutkimuksen muodostumista. Yhdessä keskustelussa kuulin lauseen, joka jäi mieleeni hyvin vahvasti: ”Adaptaatio on eri asia käytännössä kuin teoriassa”. Tämä lause sinkosi minut suoraan keskelle tutkimukseni yhtä tärkeintä näkökulmaa; tieteellisen tutkimuksen ja taiteellisen työskentelyn ristiaallokkoa. ”Niin, aivan niin”, mutisin silloin vastaukseksi, mutta itsekseni jäin miettimään, miten totta tuo lausahdus onkaan. Kuvailtuani tämän luvun alussa adaptaatioiden syntyä ja sen saamia muotoja suhteessa siitä esitettyyn teoriaan, nyt on aika kääntää katse yhä tiukemmin käytäntöön.

Käytännöllä viitataan taidenäyttelyprojektissa nimenomaan minun ja Annin taiteelliseen työskentelyyn. Teoriassa alkuperäisteoksen eli kirjoittamani kertomuksen ja taidenäyttelyadaptaation suhde on mahdollista tuoda esiin. Teorian avulla on mahdollista osoittaa, että taidenäyttely on kirjoittamani kertomuksen adaptaatio. Mutta miten tämä tapahtuu käytännössä? Kuten aiemmin totesin, en edelleenkään ole varma, minkä tarinan taidenäyttely edes kertoo. Käytännön toteutukseen perehtyminen on tärkeää myös tutkimukseni luotettavuuden kannalta. Minua voitaisiin syyttää tutkimusaineistoin hylkäämisestä, jos en toisi esille sitä, miten taiteellinen työskentelymme vaikutti adaptaation syntyyn. Haluan tässä kohtaa myös muistuttaa, että teoreettinen pohja tutkimukselleni nousi ajankohtaiseksi vasta taidenäyttelyprojektin loppuvaiheessa. Tutkimus-aineistoni ei siis syntynyt vahvasti teoreettisessa viitekehyksessä, vaan teoreettinen viitekehyseni syntyi taiteellisen työskentelyni ympärille.

Tästä syystä myös lausahdus ”adaptaatio on eri asia käytännössä kuin teoriassa” saa tutkimuksessani toisen luennan, sillä minulle adaptaatio syntyi ensisijaisesti käytännössä. Yhdistin sen teoriaan vasta projektin viime metreillä, periaatteessa vasta tämän tutkimukseni kirjallisen tuotoksen aikana. En siis koe, että omaa tutkimustani tulisi kritisoida liian teoreettisesta lähestymisestä.

Minä nimittäin alun perin koin, että edellä mainitun lausahduksen avulla kritisoitiin tapaa, jolla olin teoretisoinut adaptaation synnyn taidenäyttelyssä. Varmasti syyllistyin tällaiseen diskurssiin taide­näyttelyprojektin jälkimainingeissa, sillä minulla oli suuri tarve liittää yhteen taiteellinen työskentely ja teoreettinen viitekehys. En kuitenkaan lähestynyt taiteellista työskentelyä teoreettisilla kytkennöillä; sen sijaan, kuten aiemminkin mainitsin, teoria syvensi ymmärrystäni adaptaation synnystä.

Teoriassa eritellään adaptaation kolme eri osallistumismuotoa tarinankerrontaan; kertominen, näyttäminen ja vuorovaikutus (Hutcheon 2006, 22–24). Kuten edelläkin mainitsin, vuorovaikutuksellinen osallistumismuoto tuntuu taidenäyttelyadaptaation kohdalla varsin kiinnostavalta. Ennen kuin paneudun tähän on kuitenkin huomattava, miten käytännössä taidenäyttelyadaptaatio ei rajoita osallistumaan alkuperäisteokseen vain yhdellä tavalla. Jälleen tärkeään rooliin nousee monitaiteellinen työskentely, joka mahdollisti taidenäyttelyn monimuotoisuuden myös tässä suhteessa. Uskon, että taidenäyttelyadaptaatio samanaikaisesti pyrkii sekä kertomaan että näyttämään tarinan toivottaen samalla osallistavuudellaan kävijän myös vuorovaikutukselliseen tarinan kohtaamiseen. Adaptaatio ei tässä kohtaa ainakaan ole sama käytännössä kuin teoriassa. Käytännössä taidenäyttelyadaptaatio antoi kävijälleen mahdollisuuden kohdata tarina kaikkien teorian esittelemien osallistumismuotojen avulla.

Tästä syystä adaptaation rakentumisen tarkastelu on myös käytännössä paljon haastavampaa kuin teoriassa. Teoreettisessa keskustelussa pystymme erittelemään niitä adaptaatioita, jotka kertovat tai näyttävät tarinat. Videopelit voidaan mainita esimerkkinä vuorovaikutuksellisesta osallistumismuodosta (Hutcheon 2006, 25). Sen sijaan taidenäyttelyadaptaatiosta on vaikea rajata selkeästi sellaisia osuuksia, jotka näyttävät tai kertovat tarinaa. Taidenäyttelyadaptaatiossa kaikki teokset sekoittuvat ja pyrkivät myös sitä kautta avaamaan mahdollisimman monta tietä kohti tarinaa. Yksi tapa lähestyä taidenäyttelyn tapaa kertoa tarina olisi tietenkin käydä läpi yksitellen joka teos ja eritellä miten kyseinen teos mahdollistaa pääsyn tarinan maailmaan. Kuten Hutcheonkin (2006, 24) huomauttaa, jokainen osallistumismuoto hyödyntää eri medioita ja eri genrejä ja käyttää siis eri ilmaisumuotoja kertoessaan tarinaa. Vastaavasti taidenäyttelyssä jokainen teos hyödyntää eri ilmaisumuotoja ja avautuu siksi kävijän edessä tilana, josta jokainen valitsee oman tapansa ja keinonsa päästä sisälle tarinan maailmaan.

Tästä avautuu toinen huomio teorian ja käytännön väliseen suhteeseen. Niin hienolta kuin tuo äskeinen maininta kävijän itsensä mahdollisuudesta valita tapa päästä sisään tarinan maailmaan kuulostaakin, ei minulla oikeastaan ole mitään takeita tai todisteita, että näin ihan oikeasti käytän-

nössä tapahtuu. Teoriassa se kuulostaa mahdolliselta, käytännössä en tiedä miten taidenäyttelyssä käynyt henkilö asian kokee. Tätä olisi mahdollista tutkia, ja sen tulokset varmasti mahdollistaisivat laajemman keskustelun taidenäyttelyadaptaation osallistumuodoista. Tätä ei kuitenkaan tämän tutkimuksen puitteissa ole mahdollista toteuttaa. Se toimii kuitenkin esimerkkinä siitä, miten adaptaatio teoriassa saattaa olla aivan toinen asia kuin käytännössä ja sitä kautta myös haastaa adaptaatioteorian.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on kuitenkin hahmotella, miten minä tutkijana ja taidenäyttelyn tekijänä koen taidenäyttelyadaptaation syntyneen. Tässä kohtaa tarvitaan runsaasti itsereflektiota, jotta pystyn edes kielentämään subjektiivisen näkemykseni taidenäyttelyadaptaation suhteesta adaptaatioteoriaan. Kuten edellä mainitsin, adaptaatioteoria ei ollut minulle erityisen tuttu taidenäyttelyprojektin alussa. Minulle taidenäyttely asetui adaptaatioteoriaan jälkeinpäin. Voin siis kertomuksen kirjoittajana ja taidenäyttelyn tekijänä päässäni yhdistää, miten teorian avulla pystyn esittämään taidenäyttelyadaptaation muodostumisen taidenäyttelyksi. Objektiiviseen näkemykseen tästä minulla ei kuitenkaan ole pääsyä. Näin palaamme yhteen taiteellisen työskentelyn metodologian keskeisimmistä ongelmakohdista. Kun tutkin oman työskentelyni kautta syntynyttä taiteellista tutkimusmateriaalia, minulla on ainutlaatuinen suhde kyseiseen tutkimusaineistoon, mutta myös tutkimustuloksiin.

Ehkä keskeisintä tässä on huomata se, mitä pystyn produktiivisen tutkimukseni keskeltä sanomaan teorian ja käytännön suhteesta n. Minulle tuo lohtua se, että pystyn itselleni teorian avulla järjeistämään niitä kokemuksia ja ristiriitoja, joita kohtasin taidenäyttelyprojektin aikana. Jokainen kerta kun mietin, avaa joku sanataideteos kävijälle pääsyn tarinan maailmaan, kyseenalaistin teorian toteutumisen käytännössä. Muutuinkin myös kriittisemmäksi jokaisen näyttelypystytyksen yhteydessä. Tästä syystä rakensimme Annantalolle osittain täysin uutta näyttelyä. En voi puhua Annin puolesta, mutta itse koin ainakin, että taidenäyttely ei alkuperäisessä muodossaan avannut tarpeeksi selvästi teitä tarinan maailmaan. Tai ehkä se avasi, mutta samalla se avasi tien myös moniin tarinoihin, jotka veivät huomion pois kertomuksen tarinasta. Uskon, että pääsin pohdinnoissani tähän osittain teoriakirjallisuuden avulla. Annantalo-projektin aikana perehdyin syvemmin adaptaatioteoriaan ja sain siitä hyviä näkökulmia tarkastella taidenäyttelyadaptaatiota. Näin ollen myös teoria ja käytäntö olivat taidenäyttelyadaptaatiossa vastavuoroisessa suhteessa. Ensin taidenäyttely rakentui käytännössä saaden teorialta kehyksen, mutta samalla teoria asetti taidenäyttelyadaptaation uuteen valoon, vaatien tiettyjä muutoksia käytännössä.

Koen tämän teorian ja käytännön välisen vastavuoroisuuden tutkimukseni vahvuudeksi, joka lähestyy ehkä kokemuksellisen demokratian käsitettä (Hannula, Suoranta & Vadén 2003), sillä tällöin taide ja tiede olivat omassa tutkimuksessani avoimessa mutta kriittisessä vuorovaikutuksessa keskenään. Uskon, että tällaisella kehämäisellä tutkimisella, jossa ensin annoin taiteelliselle työskentelylleni vapauden, jota saatoin sitten teoriaa hyödyntäen tarkastella, ja edelleen jatkaa tarinan taiteellista tulkintaa seuraavassa taidenäyttelyprojektissa, pystyin parhaiten häivyttämään tutkimukseni ja tekijyyteni kahtiajakoa. Aivan kuten Hannula, Suoranta ja Vadén (2003, 15) kirjoittavat, ”mikään kokemuksen alue ei ole toisen kokemuksen alueen kritiikin ulottumattomissa.” Näin ollen kokemukseni taidenäyttelyn rakentumisesta tuleekin kyseenalaistaa teorian avulla ja sama päinvastoin, jotta tutkimukseen syntyy vastavuoroisuus taiteen ja tieteen välille. Vain silloin tutkimukseni metodologisilla valinnoilla saadaan tutkimuskohteestani irti kaikki mahdollinen.

Jos palaamme vielä tarinan eri adaptaatioihin, pääsemme käsiksi teorian ja käytännön haasteelliseen suhteeseen. Riippuen kertomuksen kerronnassa käytetyistä menetelmistä, saattavat tarinan adaptaatiot saada suuria eroavaisuuksia. Minun kertomukseni sai taidenäyttelyprosessin aikana useita monitaiteellisia adaptaatioita. Ensimmäisenä adaptaationa erottelin *Väriyysatukirjan*. Kuten aiemminkin mainitsin, ei tämän tutkimuksen kohteena ole suoranaisesti kuvan ja sanan suhde kuvakirjojen muodossa. Syyt tähän ovat moninaiset, mutta suurin niistä lienee se, että oma työskentelymme tähtäsi aina taidenäyttelyn toteuttamiseen ja *Väriyysatukirja* syntyi tämän taiteellisen projektin sivutuotteena, eikä siitä syystä ole tämän tutkimuksen ensisijainen tutkimuskohde.

Toisena adaptaationa voidaan eritellä taidenäyttely. Tässä kohtaa saamme vastaamme taas yhden teorian ja käytännön suhteeseen vaikuttavan osatekijän, nimittäin adaptaation fyysisen tilan. Vaikka taidenäyttely pystytettiin kolmeen eri galleriatilaan samojen teosten avulla, on tarpeellista tuoda esille eri pystytysten erot ja se miten ne vaikuttavat tarinankerrontaan. Merkittävin ja keskeisin adaptaatio tämän tutkimuksen kannalta on Tampereella esillä ollut näyttelyversio. Lastenkulttuurikeskus Rulla oli näyttelyn ensimmäinen kohde, joten taidenäyttely mitoitettiin galleriassa käytettävissä olevaan tilaan. Tässä tutkimuksessa ei ole mahdollista eritellä kaikkia niitä muutoksia, joita näyttelyn aikana tapahtui, eikä tutkimuksessa ole mahdollista käsitellä jokaista näyttelyä omaan adaptaationaan. Sen sijaan keskityn teoretisoimaan sitä prosessia, jolla kertomuksesta muotoutui taidenäyttely ensimmäisellä kerralla monitaiteellisen työskentelyprosessin aikana. Tästä syystä pitäydyn esimerkeissä, jotka koskevat Rullaan rakennettua taidenäyttelyä. Galleriatilan vaikutukset kertomuksen adaptaation syntyyn on helppoa tuoda esille yhden taidenäyttelyn teoksen eli varjo-verhon avulla.

Kertomuksessa on kohtaus, jossa Värinaudit Annu ja Unna kävelevät kotinsa käytävällä ja varjot suurenevät ja pienenevät valon liikkuessa heidän ympärillään hämärässä (Värytyskirja, 12). Tämä kohtaus muotoutui lopulliseen muotoonsa kirjoittamassani kertomuksessa vasta siinä vaiheessa, kun aloimme suunnitella näyttelyä Rullan tiloihin. Hämeenlinnassa olivat esillä kaikki samat teokset, vaikka niiden paikat näyttelytilassa tietenkin vaihtuivat. Kolmannen näyttelypaikan galleriatila Espoossa oli huomattavasti pienempi kuin aiemmat galleriatilat, joten sinne ei ollut mahdollista ottaa kaikkia teoksia. Espoon pystytyksen yhteydessä jouduimmekin käymään useita keskusteluja eri teosten merkittävyydestä näyttelyn kannalta. Jotain piti jättää pois, joten jouduimme tarkasti harkitsemaan, mitkä teokset olivat mielestämme olennaisia tarinankerronnan kannalta.

Palaan vielä takaisin Rullaan ja taidenäyttelyn alkuperäiseen pystytyspaikkaan, sillä se omalta osaltaan vaikutti taidenäyttelyn teosten syntyyn. Jokaisessa galleriatilassa on omat haasteensa tai rajoitteensa ja Rullassa se oli tilassa oleva pysyvä ja korotettu näyttämö. Tämä näyttämö vei yllättävän paljon galleriatilaa, mutta siinä järjestettiin näyttelyjen aikana kaikenlaisia tapahtumia, joten se oli pakko saada tyhjennettyä mahdollisimman helposti. Mietimme Annin kanssa pitkään, mitä voisimme näyttämöllä tehdä, kunnes teemoihimme liittyen tulimme valinneeksi varjoteatterin. Tästä päätöksestä inspiroituneena kertomukseen lisättiin aiemmin mainittu kohtaus, ja näyttelyyn tehtiin Varjoverho (kuva 5), jossa oli sekä Annun että Unnan kuvat. Tämän verhon takana oli näyttelyvieraiden mahdollista toteuttaa varjoteatteria.



Kuva 5: Varjoverho (Jonne Renvall)

Adaptaatioteoriassa tarkastellaan, miten uudet adaptaatiot tuovat esiin kertomuksen tulkiten samalla tuttua kertomusta. Adaptaatioissa muutos tapahtuu siis aina alkuperäisen tarinan ja adaptaation välillä niin, että adaptaatio muuttuu, mutta alkuperäinen tarina ei muutu. Tämä huomio on oman tutkimukseni kannalta äärimmäisen tärkeä, sillä se osoittaa, miten adaptaatioteoriaa ei voida kokonaisuudessaan soveltaa minun tutkimusaineistooni. Kertomuksen ja näyttelyn suhde on ”Kun yö värittää” -näyttelyssä nimittäin vastavuoroinen. Näyttelyssä esillä ollut adaptaatio oli uusi tulkinta kertomuksesta, mutta taidenäyttelyn rakentamisvaiheessa myös näyttely muutti kertomusta.

Tässä vaiheessa taiteellista työskentelyämme kertomus ja siitä tehtävä adaptaatio olivat siis dialogisessa suhteessa, vaikuttaen toinen toiseensa. Tämä dialoginen suhde on yksi kertomuksen muotoutumisen keskeisimmistä vaikuttajista ja se tuli osaksi kertomuksen muotoutumista nimenomaan taiteellisen työskentelyn myötä. Kertomus ja näyttely kävivät siis dialogia keskenään taiteellisen työskentelymme keskellä. Tämä mahdollisti sen, että kertomus rakentui kokonaisuudeksi saaden vaikutteita myös muista taiteen muodoista sekä kontekstistaan eli siitä tilasta, johon näyttelyä rakennettiin.

Omasta mielestäni varjojen käsittely varjoverhosta lähteneen idean kautta teki myös kertomuksesta syvällisemmän. Kertomuksen sivun 12 teksti ja kuva syntyivät siis *Väriysssatukirjaan* varjoverhosta lähteneen idean vuoksi. Ilman ideaa varjoverhosta ei olisi myöskään lausetta ”Yön vähäisessä valossa varjot olivat synkkiä ja tuntuivat liikkuvan täysin sattumanvaraisesti”, joka on mielestäni yksi kertomuksen parhaimmista lauseista. Varjoteatteri ja Varjoverho toimivat siis hyvin Rullan tiloissa. Sen sijaan näyttelyn toinen ja kolmas tila Hämeenlinnassa ja Espoossa, olivat pienempiä tiloja, joissa Varjoverhoa ei ollut mahdollista laittaa esille varjoteatteriajatusta hyödyntäen. Hämeenlinnassa varjoverho oli esillä seinään kiinnitettynä, mutta Espooseen kyseistä teosta ei laitettu lainkaan esille. Tämän esimerkin avulla on siis helppo tuoda esille se, kuinka jokainen näyttely toimi tietyllä tavalla myös kertomuksen uutena adaptaationa. Tosin vasta Annantalon taidenäyttelyyn rakennettiin jotain aivan uutta Rullan alkuperäisestä taidenäyttelystä eroten, ja sitä voidaan siitä syystä pitää eri tavalla aivan omana adaptaationaan.

4 Kertomus kommunikaationa

Aiemmissa kappaleissa käsittelemien teorioiden ja ajatusten valossa haluan nyt nostaa esille yhden mahdollisen ratkaisun siihen, miten kirjallisuus voi toimia. Tulen seuraavaksi avaamaan kirjallisuuden sekä taiteen kommunikaatiivista luonnetta ja tukemaan ajatteluani sekä Prahnan koulukunnan että

sosiologi Niklas Luhmanin systeemiteoriaan. Tarkoitukseni on tarkastella sitä, voidaanko kertomuksen nähdä toimineen taidenäyttelyssä esteettisenä kommunikaationa. Tässä tutkimuksessa ei ole mahdollista esitellä systeemiteoriaa kattavana kokonaisuutena tai muotoilla aukotonta teoriaa kertomuksesta kommunikaationa. Lähinnä tarkoitukseni on pohtia, reflektoida ja yrittää selittää, miten kertomus toimii taiteena taidenäyttelyn kontekstissa. Tätä selitystä lähdän hahmottelemaan taiteen kommunikaatioteorian kautta.

Syyt valintaani tarkastella kertomusta nimenomaan kommunikaation kautta ovat moninaiset. Ensinnäkin teoriakirjallisuuteen perehdyttyäni voin sanoa, että systeemiteoria soveltuu monilta osin esiyymmärrykseeni kertomuksen roolista taidenäyttelyssä. Alusta lähtien koin kertomuksen olevan taidenäyttelyn se osa, joka kävi keskustelua kävijänsä kanssa. Tarkoitukseni ei ole vähätellä näyttelyn muita taidelajeja tällaisella väitteellä. Koen kuitenkin kertomuksen olevan näyttelyssä tavallaan opastajan roolissa. Ilman kertomuksen luomaa kehystä ei näyttely avaisi sellaista kommunikaatiota, niitä teemoja ja aiheita, joita se kertomuksen avulla avaa. Tällä en myöskään tahdo sanoa, että kertomus olisi ainut kommunikaation mahdollistava kanava näyttelyssä, sillä tästä ei varmastikaan ole kyse. Haluan kuitenkin tuoda esille sen, miten kirjoittamani kaunokirjallinen teksti toimi näyttelyssä tietynlaisen vuorovaikutuksen avaajana.

Toiseksi taidenäyttelymme ensisijainen tavoite oli luoda osallisuutta kävijän ja taiteen välille. Mikä olisi sen parempi osallisuuden muoto tekstin ja lukijan välillä, kuin sen tarkastelu kommunikaationa? Tässä kohtaa myös kirjallisuudentutkimuksesta tuttu reseptiteoria nousee mielenkiintoiseen rooliin. Kirjallisen teoksen vastaanottaja ei nimittäin ota tekstiä vastaan pysyvänä tai muuttumattomana tekstinä, vaan hän jatkaa kaunokirjallisen tekstin kiertokulkua osallistumalla kommunikaatioprosessiin aktiivisena jäsenenä. Tämä näkökulma myös yhdistyy vahvasti aikaisemmissa luvuissa käsittelemääni adaptaatioteoriaan ja vahvistaa haluani sisällyttää myös kommunikaatioteoriaa omaan tutkimukseeni.

Kolmanneksi nimenomaan kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta, on varsin perusteltua valita mukaan tutkimukseen teoria, joka nostaa tarinan kertomisen merkitystä yhä korkeampaan asemaan nimenomaan kokonaisvaltaisen kommunikaation muodossa. Tästä syystä pyrin myös tässä luvussa sitomaan yhteen aiemmissa luvuissa esiteltyjä teorioita ja juurruttaa tutkimukseni vielä vahvemmin kirjallisuudentutkimuksen saralle. Tällaisista lähtökohdista käsin on perusteltua siirtyä tarkastelemaan, miten lingvistinen näkemys taiteesta, taiteen muodostama sosiaalinen systeemi ja kirjallisuuden kommunikatiivinen luonne nivoutuvat yhteen tutkimukseni kontekstissa. Aloitan tekemällä pienen hypyn lingvistiikkaan.

4.1. Hyppy kielitieteeseen

Moni lingvistinen näkemys ottaa kantaa kirjallisuudessa käytettyyn kieleen. Lotmanin teos *The Structure of Artistic Text* (1977) pyrkii hahmottelemaan taiteellisen kielen rakennetta ja sen suhdetta taiteelliseen tekstiin. Sanoista emme voi puhua ilman kieltä, sillä sanat ovat jonkin kielen kielellisiä merkitystä kantavia yksiköitä. Lotmanin (1977) jaottelun mukaan on olemassa luonnollisia, keinotekoisia ja sekundaarisia kieliä. Luonnollisiin kieliin kuuluvat kaikki maailmassa puhutut kielet. Keinotekoiset kielet puolestaan ovat tieteessä käytettyjä kieliä. Taide sijoittuu sekundaaristen kielten joukkoon, jotka on rakennettu luonnollisen kielen päälle. Tällainen kielten jaottelu perustuu ajatukseen siitä, että kielet ovat kommunikoinnin välineitä, mutta ne käyttävät hyväksi kielessä esiintyviä merkitystä kantavia yksiköitä eri lainalaisuuksin. Luonnollisen kielen suhde sekundaariseen kieleen perustuu Lotmanin mukaan mallin mukaiseen kielenkäyttöön, jonka perustana on luonnollinen kieli. Näin ollen taide voidaan määritellä tekstinä, joka on muodostettu tällä sekundaarikielillä (mt. 9–10).

Sen sijaan, että sekundaarinen kieli vaikuttaisi heikolta luonnollisen kielen rinnalla, voidaan sekundaarinen kieli nähdä vaikutusvaltaisempana.

A complicated artistic structure, created from the material language, allows us to transmit a volume of information too great to be admitted by an elementary, strictly linguistic structure. It follows that the information (content) given can neither exist nor be transmitted outside this artistic structure. (Lotman 1977, 10–11)

Näin ollen voidaan ymmärtää, että taiteen kieli eroaa sisällöltään luonnollisesta kielestä ja sen vuoksi luo mahdollisuuden ilmaista jotain myös taiteen kielellä käyttäen samoja sanoja. Tämä näkemys kielestä toimii myös kohta esiteltävän kommunikaatioteorian lähtökohtana. Lisäksi hyppäys kielitieteeseen on tarpeellinen, sillä oma taiteellinen työskentelyni ja esiymmärrykseni perustui samankaltaisiin näkemyksiin. Minulle kirjallisuuden kieli oli jollain tavalla irrallaan muusta kielenkäytöstä, ja vasta kommunikaatioteorian avulla pystyin tutkimukseni edetessä perustelemaan miksi näin oli.

Lotman syventy kirjallisuudessa käytetyn kielen haasteeseen pyrkien selittämään, miten kirjallisuus sisältää erityisen systeemin, jonka avulla merkeillä ja niiden säännöillä välitetään sellaisia viestejä, joita ei muunlaisin keinoin voida välittää (Lotman 1977, 21). Tutkimuksen etenemisen kannalta oli mielekästä käyttää tarttumapintana kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia, varsinkin

strukturalismia, sillä mm. Ferdinand de Saussuren, Claude Lévi-Straussen, Roman Jakobsonin ja Roland Barthesin teorit olivat nimenomaan kiinnostuneet siitä, miten merkit yhdistyivät teoksissa merkityksiksi. Hyppy kielitieteeseen tuntuu siis sanataiteen kohdalta tarpeelliselta, vaikka strukturalismin kuljettamine hermeneutiikan rinnalla luo puolestaan lisää ristiriitoja ymmärryksen muodostumisen näkökulmasta.

Strukturalistinen teoria ei sinänsä ole vastaus sanataiteen määrittelyyn, sillä strukturalistit pyrkivät luomaan yleisen kirjallisuuden teorian, johon he viittasivat poetiikkana (Koskisaari 2003, 298). On kuitenkin tärkeää huomioida, että heidän teoriasa pohjautui merkin eli sanan sisällölliseen analyysiin, kuten Ferdinand de Saussuren (1916) tunnettu jaottelu merkitsijään ja merkittyyn, joiden vastavuoroisuudessa luodaan merkin merkityksellisyys. Tällainen lähestymistapa kieleen auttaa ymmärtämään sitä käsitystä, joka sanojen monimerkityksellisyyteen sanataiteenkin piirissä voidaan liittää. Strukturalismin hyöty sanataiteen määritelmän kannalta syntyy nimenomaan strukturalistien luoman poetiikan kautta, jossa he pyrkivät tutkimaan sanojen rakennetta erottaen siitä sellaisia funktioita, jotka muuttavat sen ominaisuuksia verrattuna muuhun kieleen. Tämä käy ilmi mm. Cullerin (1975) laajasta katsauksesta lingvistisen metodin käytöstä kirjallisuuden tutkimuksessa. Hänen huomionsa kiinnittyy niihin tapoihin, joilla lingvistiikan malleja on käytetty hyväksi tutkimyksissä määritellä kirjallisuuden kieltä.

Kuitenkin jo ennen yllä mainittuja strukturalisteja kielitieteilijät kiinnostuivat kielen roolista tai asemasta kirjallisuudessa. Roman Jakobsonin *Language in Literature* (1896) tarjoaa yhden näkökulman kirjallisuudessa käytettyyn kieleen. Jakobsonin mukaan kielen ilmaisuissa on läsnä kuusi funktiota, joista yhtäkään ei voida hylätä, kun halutaan luoda kattava teoria kielestä. Nämä kuusi funktiota Jakobsonin mukaan ovat referentiaalinen, emotiivinen, konatiivinen, faattinen, poeettinen ja metakielinen, joista nimenomaan poeettinen funktio on se, johon Jakobson kiinnittää huomiota erotellessaan kirjallisuuden kieltä muusta kielestä. Jakobson painottaa sitä, että poeettinen funktio ei ole ainut funktio verbaalisessa taiteessa, mutta että se on niistä dominantti. Tällöin muut kielen funktiot toimivat täydentävinä. Hän huomauttaa myös, että eri verbaalisen taiteen lajeissa muut funktiot voivat vaihdella merkittävytydessään. (mt. 66–71.) Tällainen kielen funktioiden tarkastelu mahdollistaa tilanteen, jossa sanataide voidaan määritellä taiteelliseksi, vaikka se sisältäisi myös muita funktioita. Lisäksi sanataiteen monimerkityksellisyys pystytään selittämään muiden funktioiden täydentävyydellä.

Kirjallisen tekstin monimerkityksellisyyttä voidaan selittää myös siten, että tekstin merkityksen nähdään muodostuvan muistakin elementeistä kuin ainoastaan lingvistiksi puhtaasta sano-

jen yhdistämisestä. Toisaalta Tolhurst (1987) edustaa näkemystä, jonka mukaan tekstin merkityksen voidaan nähdä syntyvän osana kirjailijan intentiota. Hän perustelee tätä mm. viittaamalla tilanteeseen, missä sama lause tai sanajono, voi saada eri merkitykset, vaikka kyseessä ei olisi sinänsä monimieliseksi mielletty lause tai sanajono. Tällainen ymmärrys tekstin merkitysten synnystä sanataiteen kohdalla on keskeisessä asemassa, sillä on varsin helppoa kuvitella tilanne, jossa samat sanat ilmenevät sekä osana sanallista taidetta että osana toisenlaista tekstiä.

Lingvistinen näkemys sanojen merkityksiin ja niiden luonteeseen taiteen käyttötarkoituksen näkökulmasta tarjoaa monia näkökulmia taiteen kieleen. Yhteenvetona voidaan todeta, että taiteessa käytetyn kielen nähdään eroavan muusta kielenkäytöstä. Joko taiteen kieli nähdään luonnollisen kielen avulla rakennettavaksi merkkijärjestelmäksi tai sen merkitys muotoutuu sen funktion ja sitä kautta monimerkityksellisyyden avulla. Sanataiteen yhteydessä tämä tarkoittaa sitä, että niiden sanojen, joiden ymmärretään muodostavan taidetta, voidaan perustellusti nähdä eroavan sanoista, joita ei yhdistetä taiteelliseksi teokseksi tai kokonaisuudeksi. Näistä lähtökohdista tarkastelen, miten kertomus toimii taidenäyttelyn kontekstissa sanataiteellisena kommunikaationa. Lähestyn tätä näkemystä Prahin koulukunnan ja Luhmanin systeemiteorian avulla. Koen, että nämä teoriat tukevat toisiaan, sillä ne molemmat näkevät taiteen kommunikaation näkökulmasta, vaikka niiden välillä on myös jännitteitä.

4.2 Prahin koulukunta ja kirjallisuus kommunikaationa

Prahin koulukunta tai Prahin kielipiiri on 1920-luvulla Prahassa toiminut kielitieteilijöiden joukko. Heidän pohdintansa lingvistiikassa ovat kattavat, mutta heidän näkemyksensä avasivat tietä myös kirjallisuudentutkimuksen saralla. Periaatteessa kirjallisuuden tarkastelu kommunikaation näkökulmasta on jatkoa äsken esittelemälleni lingvistiikan saralle, sillä kirjallisuuden tarkasteleminen kommunikaationa toimii ainakin osittain luontevana jatkumona kielen funktioiden erittelemiselle. Prahin koulukunnan mukaan kirjallisuus voidaan ymmärtää esteettisenä kommunikaationa. Tällöin kirjallisuus myös käsitteellistettiin uudella tavalla, sillä kirjallisuus nähtiin kielen taiteena. (Doležel 1988, 165–166.) Nykyään Suomen perusopetuksessa käytössä oleva sanataide-termi muistuttaa käsitteenä sitä, mitä Prahin koulukunnan semiootikot yrittivät kenties tuoda esille. Kirjallisuudessa on siis kyse kielestä, joka on taiteellista. Huomionarvoista on myös se, että kyse ei ole siitä, että kielellä tehdään taidetta, sillä silloin kielestä, kaikkine hienouksineen, tulee väline taiteen tekemiseen. Tällaisella määrittelyllä päätyisimme taas tilanteeseen, jossa taide vieraannutettaisiin kirjallisuudesta ja asetettaisiin jonnekin toisaalle. Tästä ei kuitenkaan ole kyse. Sen sijaan Prahin koulukunta, ku-

ten koen myös sanataide-termin käyttökin, pyrki nimenomaan siihen, että kirjallisuus nähtäisiin kuuluvaksi taiteen saralle ja näin syntyy ”the conception of literature as art of/in language” (emt, 166). Tällöin kirjallisuus käsitteellistettiin selvästi taiteeksi sen sijaan, että sen luonnetta tai roolia olisi eritelty muiden alojen saralla.

Tällaisella ajattelutavalla on myös selkeä yhtymäkohta kirjallisuuden tarkasteluun taiteenfilosofisesta lähtökohdasta käsin. Jos taide nähdään jatkuvasti välineenä jonkin toisen tavoitteen saavuttamiseksi, ei taiteen tarkoitus silloin toteudu. Taiteen oman luonteen ja sen välineellisen käytön välimaasto on kuitenkin harmaata aluetta. Jos esimerkiksi mietin kirjoittamani kertomuksen taiteellista luonnetta, huomaan tämän ongelmakohdan helposti. Kirjoittamani kertomus voidaan määritellä kirjallisuudeksi eli siinä mielessä taiteeksi. Kun otetaan huomioon siitä tehty adaptaatio ja kertomusta käytetään siis toisen taiteellisen teoksen eli taidenäyttelyn tekemiseen, voidaan silloin jo pohdita kertomuksen välineellistä roolia. Lisäksi koen tilanteen kertomukseni kannalta hankalaksi myös siitä syystä, että kyseessä on lapsille suunnattu taideteos tai taidekokonaisuus, sillä siltä helposti odotetaan selkeitä sisältöjä, jotka täyttävät tietyt tavoitteet. Myös kysymys siitä, voidaanko taiteen luomat kokemukset jo erotella välineellistäväksi alkuperäisteos huomioon ottaen, vaikeuttaa tähän kysymykseen vastaamista. Jos siis koen kertomuksen mahdollistavan lapsille omien pelkojen kohtaamisen, tekeekö jo tällainen tavoite taiteesta välineellistä?

Palataksemme vielä hetkeksi kirjallisuuden taiteelliseen luonteeseen ja sen esteettiseen funktioon, tarkastelkaamme hetki mitä ranskalainen filosofi Foucault (1966) kirjoittaa aiheesta:

Kielen taide – samanaikaisesti merkitä jotakin ja järjestää merkkejä merkitsemänsä asian ympärille – oli ”merkin tekemisen” tyyliä. Se oli siis taitoa nimetä ja sitten vangita tuo nimi yhtä aikaa kuvailevalla ja koristeellisella kahdentamisella, piirittää ja kätkeä se, osoittaa se vuorostaan muilla nimillä, jotka olivat sen lykätty läsnäolo, toissijainen merkki, hahmo ja retorinen loisto. (1966, 60)

Tällainen näkemys kielen taiteeseen eli myös kirjallisuuden kieleen tuo hyvin esille sen, miksi kirjallisuuden kommunikaatiokin nousee yli arkikielisen kommunikaation. Aivan kuten Foucault’lle kielen taide on ”merkin tekemisen tyyliä”, voidaan kirjallisuuden kommunikaatio nähdä vuorovaihtuksen tekemisenä. Näin ollen kirjallisuus muuttuu staattisesta objektista kohti toimintaa, taiteena toimimista. Tämä toiminta tapahtuu nimenomaan kommunikaation kentällä. Näin pääsemme vihdoin käsiksi tutkimukseni keskeiseen tutkimuskohteeseen: siihen, miten kirjoittamani kertomus toimii taiteena taitenäyttelyssä.

Prahan koulukunnan lähtökohdat kirjallisuudentutkimukseen perustuvat laajasti de Saussuren ajatukseen kielen merkistä. Tästä lähtökohdasta käsin kirjallinen taideteos näyttäytyi Prahan koulukunnalle spesifinä, monimutkaisena ja strukturoituna merkinä (Fort 2011, 60). Fortin mukaan kirjallinen merkki on Prahan koulukunnan ensimmäinen käsite, joita hän yhteensä erittelee viisi: merkki, struktuuri, funktio, subjekti ja tyyli (emt. 60–61). Näiden käsitteiden avulla Prahan koulukunnan oli mahdollista tarkastella kirjallisuutta mielenkiintoisella tavalla myös kommunikaation näkökulmasta. Kirjallisuuden kommunikatiivisen luonteen tarkastelun kannalta koen tarpeelliseksi tarkastella kahta näistä käsitteistä, funktiota ja subjektiä, tarkemmin.

Aloitan tarkastelun paneutumalla hetkeksi kirjallisen merkin funktioon seuraten semiootikojen jalan jäljillä. Mikä on siis se funktio, joka tekee tekstistä kirjallisuutta? Doleželin (1988) mukaan tekstin, on se sitten verbaalisessa tai tekstuaalisessa muodossa, ja kirjallisuuden väliltä löytyy toinenkin eroavaisuus kuin pelkkä kielen poeettinen funktio, jonka mm. Jakobson toi esille. Tämä toinen eroavaisuus ilmenee Doleželillä nimenomaan kirjallisuuden mahdollistavan kommunikaation kautta.

Kommunikaatiolla tarkoitetaan yleisesti ottaen puhetilannetta, joka saavuttaa päämääränsä silloin kun viestin sisältö saavuttaa vastaanottajansa. Näin ollen kommunikaatio voidaan ymmärtää sulkeutuvaksi toiminnoksi. Kirjallisuuden sisältämä kommunikaatio kuitenkin ylittää tällaisen kommunikaation sulkeutuvan piirteen ja siirtyy sen yli muodostaen monimutkaisia ”välittämisen ketjuja” (*chains of transmission*). Doleželin mukaan tämä on kirjallisuuden luonteelle pakollinen piirre, sillä tekstin esteettisen arvon voidaan nähdä säilyvän vain jos se pystyy yhä uudestaan välittämään jotain (Doležel 1988, 167). Tällainen näkemys kirjallisuuden luomasta kommunikaatiosta on hyvin mielenkiintoinen lähtökohta kirjallisuuden määrittelemiseen myös sen merkityksen kautta. Vähän myöhemmin tuon esille vielä systeemiteorian, joka perustuu tähän samaan näkemykseen ja korostaa vielä enemmän taiteen kommunikaation omalaatuista piirrettä nousta arkipäiväisen viestinnän yläpuolelle.

Kirjallisuuden synnyttämät välittämisen ketjut on helppo ymmärtää aivan konkreettisen esimerkin avulla, joka nostaa esille myös kirjallisuuden merkitystä ihmisen elämässä. Me luemme samoja kirjoja yhä uudelleen ja uudelleen. Tätä uudelleenlukua harrastaa yksilöiden lisäksi eri sukupolvet, eri kulttuuriryhmittäytyvät ja eri kieliryhmien edustajat. Yksi syy tähän piilee juuri Doleželin mainitsemisissa ”välittämisen ketjuissa”, sillä kirjallisuudella on kyky koskettaa, välittää kokemuksia, ajatuksia, tunteita ja tietoa, monimutkaisella tavalla, joka ylittää muunlaisen kommunikaation rajat. Taidenäyttelyadaptaatioissa nämä välittämisen ketjut lienevät juuri se piirre, jotka tekevät tai-

denäyttelystä kokonaisvaltaisen kokemuksen. Jo suunnitteluvaiheessa toivoin, että jokaiselle taide­näyttelyssä kävijälle syntyisi joka kerta taidenäyttelyyn mentäessä sellainen kokemus, että näyttely välittäisi hänelle kokemuksia. Kyseessä ei tarvitse aina olla uusi kokemus tai jollain tavalla hätkähdyttävä kokemus. Ajatus ja toive siitä, että joku kävisi taidenäyttelyssä useamman kerran ja jokainen uusi käynti pystyisi avaamaan kävijälle uuden kokemuksen, johdatteli toimintaani alusta lähtien. Tässä yhdistyy ajatus myös taiteen esteettisestä kokemuksesta, jota käsittelin luvussa kolme. Koin, että teoksen taiteellisuus vahvistuu sen luoman kokemuksen kautta.

Samanlaiset toiveet pyörivät mielessäni jo kertomuksen kirjoitusprosessin aikana. En ole varma, mutta koen, että lastenkirjallisuudessa tarve luoda mahdollisimman paljon välittämisen ketjuja on erityisen tärkeä. Tai ehkä siihen suhtautuu vakavammin, sillä kyseessä on kirjallinen teksti, joka on suunnattu lapselle. Uskon, että kertomuksen kuvailevat tilanteet pimeydestä ja mörköjen kohtaamisesta ovat sellaisia kohtauksia, joita kirjoittaessani mietin erityisen tarkasti, miten ilmaista asia tarpeeksi selvästi, jotta lapsi ymmärtää sen, kuitenkin sulkematta lapsen mahdollisuutta käyttää omia kokemuksiaan tarinan kokemisessa. Ehkä kertomuksessa ja taiteessa muutenkin vastaanot­ tavan subjektin oman mielikuvituksen käyttämisen mahdollistaminen on juuri osa sitä kommunikaatiota, joka nousee arkikielisen kommunikaation yläpuolelle. Jos kertomuksessa kaikki pelot ja möröt kirjoitettaisiin auki tietyiksi esimerkeiksi ja kaikki tunteet sanallistettaisiin loppuun asti jäisi vastaanottavalle subjektille paljon vähemmän tulkinnan varaa eli myös mahdollisuuksia ymmärtää tarina omien kokemustensa pohjalla.

Hyvä esimerkki siitä, miten pyrin pitämään kertomuksen tarpeeksi avoimena lapsen omalle mielikuvitukselle, on mielestäni kohtaus jossa Annu ja Unna kohtaavat mörköjä.

Olohuoneen nurkassa Annu näki mörön. Hän oli siitä aivan varma. Se näytti isolta ja kyl­ mältä. Unna katsoi siskonsa osoittamaan suuntaan, mutta ei nähnyt mitään. Värinautit eivät ehtineet jäädä kiistelemään aiheesta, sillä samaan aikaan Unna kiljaisi, koska hän näki aivan varmasti, että joku vilisti ullakolle oven raosta. Unnan silmissä se näytti yksinäisyydeltä, jo­ ka liikkui kuin hämähäkki. Annu otti siskonsa kädestä kiinni ja puristi kovaa. (Väriysssatu­ kirja, 13–14).

Muistan, kuinka kirjoittaessani pidin todella tärkeänä sitä, että en kuvailisi Annun ja Unnan näke­ miä mörköjä liian yksityiskohtaisesti. Sen takia valitsin mörköjen ulkonäköä kuvaileviksi sanoiksi sanat ”kylmä” ja ”yksinäinen”. Koin, että koska tällaisia adjektiiveja ei yleensä käytetä kuvaile­ maan mitään esinettä tai asiaa ulkomuodoltaan, ei kenellekään tulisi suoraan mieleen joku tietynnä­ köinen kuva möröstä. Näin ollen jokainen kuulija voisi kokea mörköjen kohtaamisen omien kokemustensa pohjalta. Vaikka nämä välittämisen ketjut ovat siis nähtävissä jo kertomuksen sisällä,

koen, että taidenäyttelyadaptaatio mahdollisesti välittämisen ketjujen syntymisen vielä voimakkaammin, sillä se avasi tarinan kävijälle eri aistien kautta.

Doloželin mainitsemia välittämisen ketjuja ei kuitenkaan tule nähdä suoraan sidoksissa niihin sisältöihin, joita kommunikaatiolla pyritään saavuttamaan. Kyse ei siis ole tiedosta tai viestin aiheesta. Ainakin itse koen tämän termin olevan hyödyllinen nimenomaan silloin, jos sitä pyritään soveltamaan taiteen parissa mahdollisimman laajassa merkityksessä ottaen huomioon kaikki ne inhimillisen elämän piirteet, joita taiteella voidaan saavuttaa. Siinä mielessä tällainen lähestyminen taidenäyttelykokonaisuuteen ohjaa ajattelemaan, että kaikki ne aistikokemukset, joita kävijä voi taidenäyttelyssä saavuttaa, osallistuvat tällaisten ketjujen muodostamiseen. Lisäksi koen, että nimenomaan esteettisyyden näkökulmasta taiteen luomat ketjut avautuvat taiteen kokijalle hyvin subjektiivisista lähtökohdista. Tästä syystä kirjallisuudenkin kommunikaation tulee aina jatkua, kuten Doležel (1988, 167) huomauttaa. Kirjallisuuden esteettinen luonne mahdollistuu nimenomaan silloin kun kommunikaatio avautuu ihmisen subjektiivisten kokemusten avulla. Tällöin välittämisen ketjut myös jatkavat kulkuaan.

Tässä kohtaa on tarpeellista palata hetkeksi taaksepäin siihen, mitä aiemmin käsittelin liittyen kirjallisuuden ontologiaan. Prahin koulukunta nimittäin perustaa kirjallisuuden taiteellisuuden juuri sen kykyyn muodostaa tällaisia 'välittämisen ketjuja'. Teksti voidaan näin ollen määritellä kirjallisuudeksi, jos se avautuu kommunikaatioksi sellaiselle tasolle, joka mahdollistaa erinäisten asioiden välittämisen. Tähän liittyy myös ajatus tekstin kiertämisestä; sen on joka lukukerralla mahdollista välittää erilaisia ketjuja. Vain tällaisessa liikkeessä pysymällä kirjallisuus saavuttaa esteettisen luonteensa ja jatkaa matkaansa kirjallisuuden tekstinä (Doležel 1988, 167). Tällainen näkemys kirjallisuuteen linkittyy myös hermeneuttis-fenomenologiseen käsitykseen todellisuudesta. Hermeneuttisella kehälläkin ylläpidämme ymmärryksen jatkuvaa luonnetta, mutta myös sen ymmärtämisen syventymistä. Vaikka Prahin koulukunta ei varsinaisesti väittäisikään, että näiden välittämisen ketjujen avulla pystyisimme syventämään ymmärrystämme kirjallisesta tekstistä, tällainenkin näkemys olisi kirjallisuuden tulkintoihin mahdollista tehdä nimenomaan kirjallisen tekstin taiteellisen luonteen säilyttämiseen liittyen.

Koen, että oma lähestymiseni sekä kertomuksen kirjoitusprosessiin, että taidenäyttelyadaptaation taiteelliseen työskentelyyn muokkautui paljolti hermeneutiikan pohjalta. Aiemmin mainitsemani ajatus kertomuksen muokkautumisesta prosessiluomisen-käsitteen avulla on mielestäni hyvä esimerkki tästä. Lisäksi näkemykseni sanataiteesta ja sen merkityksestä ihmis-elämässä pohjautuu vahvasti tarpeeseen ymmärtää kokemuksia, omaa elämää ja koko maailmaa syvemmin.

Haluan sanataidetta. Haluan sanataidetta, joka on vaan esillä, jotta joku tulisi siitä hyvälle mielelle. Haluan nähdä sanoja ympärilläni, jotka saavat minut ajattelemaan asioita. Sanoja, jotka saavat minut ajattelemaan eri tavalla asioista. Haluan nähdä, kuulla, lukea sanoja, jotka vievät minut toiseen hetkeen, hetkellisesti pakottavat minut muualle, muistuttavat minua jostain menneisyyteen kuuluvasta, ehdottavat jotain uutta. Haluan, että sanoja käytetään julkisissa tiloissa, sillä sanoilla on suuri vaikutus. Sanoilla on merkitys. Ja sen ymmärtämällä, voidaan saada suuria asioita aikaan. Ja se ymmärtämällä on saatu suuria asioita aikaan. (MP, 10.1.2013)

Uskon, että oma taiteellinen työskentelyni on pyrkinyt välittämisen ketjujen syntymiseen ja sitä kautta mahdollistuvien kommunikaatiotilanteiden luomisen, joka lopulta syventää ymmärrystä olemisesta, vaikka en sen teoreettista pohjaa olisi työskennellessäni edes tiedostanut.

Prahan koulukunta jatkoi tätä keskustelua yhä pidemmälle pyrkien samalla pääsemään syvemmälle kirjallisuuden tiedon välittämisen prosessiin. Doležel (1988, 167) viittaa tähän prosessiin termillä ”*literary transduction*” eli ’kirjallinen siirtymä’. Tällä termillä haluttiin avata sitä selkeää eroa, joka kirjallisuuden kommunikaatiolla ja muilla kirjallisilla viesteillä tavoitellulla kommunikaatiolla on. Kielitieteestä tuttu *lähettäjä-viesti-vastaanottaja* -malli ei päde kirjallisuuden kommunikaatiossa. Tämä tietenkin johtuu siitä, että kuten jo aiemminkin viittasin, kirjallisuuden välittämä viesti kohoaa tavallisen vastaanottajan yli kohti monimutkaista verkostoa, joka ylittää kieliryhmien, kulttuurin tapojen ja ikäpolvien rajat. (Emt.) Näin ollen kommunikaation vastaanotto avautuu sekä uuteen aika- että tila-avaruuteen, jota ei voida viestin lähtiessä edes ennustaa.

Sen lisäksi, että kirjallisuuden kielestä voidaan erottaa poeettinen funktio, sen toiminnasta on kommunikaatiossa mahdollista löytää Doleželin mainitsemia ’välittämisen ketjuja’, joihin ei kuitenkaan päästä käsiksi ilman toista Prahan koulukunnan käsitettä eli subjektia, joka vastaanottaa tuon kommunikaation ja mahdollistaa ’välittämisen ketjujen’ muodostumisen. Subjektin käsite on hyvin mielenkiintoinen käsite kirjallisuudentutkimuksessa. Fortin (2011) mukaan kirjallisuuden tarkastelu dynaamisen merkin ja sen diakronisten piirteiden näkökulmasta tarkoittaa sitä, että kirjallisuudessa avautuu tietty lingvistinen, semanttinen ja temaattinen taso, jota subjekti voi kirjalliselta taideteokselta odottaa. Nimenomaan subjektin rooli on tässä kohtaa keskeinen, ja sen ymmärtäminen auttaa helpottamaan myös kommunikaation määritelmää. Juuri siksi että Prahan koulukunnan mukaan kirjallisuus ylittää tavallisen kommunikaation rajat esteettisen funktionsa vuoksi, perinteiset subjektit, lähettävä subjekti ja vastaanottava subjekti, eivät riitä. Näiden subjektien roolit saavat kirjallisen taideteoksen yhteydessä toisenlaisen roolin, kuten seuraava lainaus tuo hyvin esille:

At some point, literary artworks were proclaimed specific signs serving specific human communication, which is dominated by the aesthetic function. The purpose of this communication is the exchange of a specific type of information which enables perceiving subjects to compare their own reality with the reality displayed by a work of literature and therefore to model the subjects' attitude to their own reality. (Fort 2011, 64.)

Toimiiko taide siis jo kokemuksia luomalla eri subjekteille välineenä? Ainakin Fortin (emt. 64) mukaan kirjallisuuden funktio olisi nimenomaan saavuttaa kirjallisuuden kokijassa eli subjektissa sellaisia tarttumapintoja, joiden avulla taiteen kokijalle on mahdollista verrata taidetta omaan todellisuuteensa. Saavuttaessaan tämän tavoitteen ei taiteen voida nähdä muuttuvan välineeksi. Toisaalta tämä tuntuu olevan vain hyvin suoraviivainen selitys hyvin monimutkaiseen kysymykseen taiteen ontologiaan liittyen.

Fort (2011, 64–65) esittelee Prahan koulukunnan ajattelussa subjektille toisenkin roolin, joka puolestaan linkittyy yhteen institutionaalisen taidekäsityksen kanssa. Fortin mukaan subjekti on keskeisessä roolissa kirjallisuuden synnyttämisessä, sillä se luo yhteyksiä ideaalin kirjallisen rakenteen ja todellisen maailman välille luomalla kirjallisia teoksia. Tällaisen ajatuksen myötä subjektin rooli vahvistuu, sillä sille annetaan valta määrittellä, täyttääkö kirjallinen teos kommunikatiivisen luonteen vaatimuksen mahdollistamalla subjektiivisen kokemuksen todellisuudesta. Samalla tavalla kuin institutionaalisen taidekäsityksen mukaan taidemaailman henkilöillä on mahdollista antaa taiteellinen arvostus teokselle, myös subjektilla on mahdollisuus antaa kirjallisuuden arvo teokselle. Molemmat näistä huomioista vahvistavat sitä käsitystä, että taiteella on nähtävissä kommunikatiivinen tarve luoda esteettisiä kokemuksia ihmiselämässä, sillä ne molemmat painottavat subjektin roolia.

Taidenäyttelyn ja kertomuksen kontekstissa subjektien roolien muuttuminen tarkoittaa sitä, että eri taidelajien esille tuoman kommunikaation avulla kävijän olisi taidenäyttelyssä mahdollista peilata omaa maailmaansa, omia tunteitaan ja kokemuksiaan taidenäyttelyssä esille tulleisiin teemoihin. Tällöin esimerkiksi lapsella olisi mahdollisuus kommunikoida omista peloistaan taiteen kautta. Taide avaa siis uuden kommunikaatioväylän lapselle hänen omaan maailmaansa. Hän voi taiteen avulla kohdata omia mörköjään ja ymmärtää, että esimerkiksi pelot kuuluvat elämään, ja että niiden syntymiseen on mahdollista löytää syy. Se, kuinka paljon taidenäyttelymme avaa tällaisia kommunikaatioväyliä ja muodostaa näitä 'välittämisen ketjuja', jää tietenkin tämän tutkimuksen puitteissa selvittämättä. Jälleen haluan kuitenkin tuoda esille sen, miten tällainen ajatus ohjasi toimintaani jo taidenäyttelyprojektin alussa.

Tästä syystä pysähdyn hetkeksi miettimään, mitä välittämisen ketjuja toivoin kirjoittamani kertomukseni, taidenäyttelymme ja varsinkin sen sisältämien sanataideteosten avaavan. Tällainen tavoitteellisuuden näkökulma taidenäyttelymme avautui minulle taidenäyttelyn tekovaiheessa myös hyvin pedagogisena kysymyksenä. Toimiessani luokanopettajana olen oppinut asettamaan kaikelle toiminnalleni tavoitteita. Oppimisen tulee olla hyvin kokonaisvaltaisesti tavoitteellista. Siitä syystä esimerkiksi sanamatto-teosta suunnitellessani pyöri sen tarkoitus lapsen näkökulmasta paljon mielessäni. Kysymys, miksi teen sanamattoa, riivasi minua. Tutkimuspäiväkirjaani kirjoitin ” Lapsi pystyy sanamaton avulla käsittelemään pelkojaan. Nyt on ylevä tavoite.” (MP, 12.7.2014). Koin siis itse jo taidenäyttelyn tekoprosessin aikana, että tällaiset tavoitteet ovat varsin kyseenalaisia. Mistä minä sen voisin tietää. Voi hyvin olla, että lapsi pelaa sanamatto-peliä eikä ajattele pelaessaan mitään sen enempää. Ehkä taiteen sekä lasten kanssa työskennellessä on kuitenkin usein kyse siitä, että minun tehtäväni taitelijana tai opettajana on luoda mahdollisuus sille, että kokija voisi aivan oikeasti luoda syvemmän kommunikaatioyhteyden taideteoksen tai oppisisällön avulla. Ehkä taiteilija toimii siis mahdollistajana. Kirjoittamani kertomus ja sen adaptaatiot siis avasivat mahdollisuudet kävijälle kommunikoida näyttelyssä omien pelkojensa kanssa eri teosten avulla.

Uusien kokemusten ja vuorovaikutustilanteiden mahdollistajan rooli itse asiassa selittää monia taidenäyttelymme liittyviä valintoja. Uniteltoa on esimerkki teoksesta, jossa halusimme luoda tilan, jossa lapsen on mahdollista tarkastella unen maailmaa rauhassa. Jokaisessa näyttelytilassa pyrimme sijoittamaan teltan pimeään ja rauhalliseen paikkaan. Lisäksi sisällä teltassa oli discopallo ja taskulamppuja sekä ääninauhalla ja teltan kuvituksessa unet sekoittuivat luoden absurdiin unien paikan. Kaikilla tällaisilla valinnoilla koen, että me mahdollistimme hyvin moninaisen ympäristön unimaailman tarkastelulle. Äänet, valot ja kuvitukset sekä ympäröivä pimeys ja rauha olivat tekijöinä meidän näkökulmastamme sellaisia konkreettisia valintoja, joilla koimme pystyvämme mahdollistamaan kokemusten syntymisen.

Tällainen lähestymistapa vaatii toisaalta paljon myös kirjallisen teoksen vastaanottajalta. Kyseessä ei enää olekaan passiivinen lukukokemus, sillä sellainen kirjallisuuden reseptio tarkoittaisi kirjallisen kommunikaation sulkeutumista. Sen sijaan tapahtuu ’kirjallinen siirtymä’, jossa vastaanottaja jatkaa kommunikaatio prosessia muokkaamalla uuden tekstin, joka jatkaa siten matkaansa seuraaville vastaanottajille. (Doležel 1988, 167–168.) Kommunikaatio siis jatkaa matkaansa vastaanottajan käsittelyn jälkeen, siirtäen viestin seuraavalla vastaanottajalle niin sanotusti uutena tekstinä.

Doloželin (1988, 168) mukaan tämä kirjallisen siirtymän teoria kytkeytyy semioottiseen poetiikkaan kahdella tavalla. Ensinnäkin kirjallinen teos näyttäytyy tästä lähtien jonain muuna kuin jähmettyneenä monumenttina. Jatkuvan siirtymän alaisena kirjallisen teoksen muodon, semantiikan ja esteettisyyden potentiaali pystytään maksimoimaan, sillä teos jatkaa kulkuaan moninaisissa kommunikaatioiden verkostoissa. Toiseksi Doležel (emt.) huomauttaa, että alusta lähtien semioottinen poetiikka aivan kuten näkemys kirjallisesta siirtymästä ovat olleet osa strukturaalista poetiikkaa. Tämä käy ilmi siitä, miten kirjallisuuden sisällä on voitu tarkastella dynaamista prosessia, joka ilmenee mm. intertekstuaalisuuden, interkulttuuristen ja kielten välisten suhteiden kautta. 'Kirjallinen siirtymä' sisältyy semioottiseen poetiikkaan juuri siitä syystä, että se sisältää ymmärryksen kirjallisuuden prosessin moninaisuudesta.

Oman tutkimukseni kannalta näiden kahden käsitteen yhteen nivoutuminen tulee hyvin esille Prahan koulukunnan erittelemien kirjallisuuden välittymisen ilmenemismuotojen avulla, jotka ovat kriittinen reseptio ja kirjallinen adaptaatio (Doležel 1988, 169). Näiden kahden ilmenemismuodon kautta pääsemme käsiksi siihen, miten minun tutkimukseni kirjallisessa teoksessa ilmentyy kirjallinen välittyminen. Kirjallisuuden kriittisellä reseptiolla viitataan siihen, että kirjallisuus vastaanotetaan esteettisenä merkinä, joten se myös näyttäytyy, tulkitaan ja arvostellaan kirjallisena teoksena. Sen vastaanottoon liittyy siis tietyt kriteerit. Kun kirjallisuus vastaanotetaan esteettisenä merkinä, se luo kuitenkin kommunikaatiolle omat haasteensa. Esteettisen merkin merkitys nousee olennaiseksi nimenomaan vastaanottajan näkökulmasta, sillä tämä esteettinen merkki sisältää kielen poeettisen funktion (kts. Jakobson 1896) toteutumisen, joka puolestaan häiritsee tai jopa estää suoraviivaisen ja ennalta määritellyn kommunikaation perille menon. Tämän johdosta kirjallisuuden on mahdollista saada ja tuleekin saada useita esteettisiä sekä semanttisia tulkintoja. (Doležel 1988, 169.) Prahan koulukunnassa toimineen Vodickan reseptioteorian avulla palataan myös takaisin Doleželin aiemmin esille tuomaan huomioon siitä, miten kirjallisen tekstin luonne vaatii tällaisen kiertokulun, joka lopulta saavutetaan nimenomaan vastaanottamalla kirjallisuus esteettisenä merkinä ja antamalla kielen esteettiselle funktiolle mahdollisuus häiritä tarkoitettua kommunikaatiota. (Doležel 1988, 169).

Toinen Doleželin (1988, 171) tarkastelema ilmenemismuoto, kirjallinen adaptaatio, nivoutuu suoraan yhteen adaptaatioteorian kanssa. Doležel lähestyy adaptaatioitakin siis vahvasti kirjallisen viestinnän näkökulmasta, ja näkee ne siirtyminä toisesta kirjallisesta tekstistä toiseen. Tämäkin välittymisen muoto voidaan nähdä kirjallisen teoksen kiertokulkuna. Adaptaatio toimii tietyllä tavalla kirjallisuuden evoluution katalysaattorina. Lisäksi adaptaatioiden avulla on mahdollista havai-

ta kirjallisuuden transduktion ja intersemioottisen käännöksen (kts. Jakobson 1987) yhteys kirjallisen teoksen siirtymisessä toiseen esteettiseen ”systeemiin”, kuten teatteriin tai elokuvaan. Kun toisen viestin loppupiste toimii seuraavan viestin alkupisteenä, jatkaa kommunikaatio tällöin pysähtymättä kulkuaan viestistä toiseen. (Emt. 171.) Näin ollen voidaan adaptaatiot itse asiassa nähdä myös taideostosten, esimerkiksi kirjallisuuden, esteettistä luonnetta vahvistavina, sillä ne mahdollistavat tällaisen kommunikaatiojatkumon.

Tällainen transduktion muoto on havaittavissa myös minun kohdetekstissäni. Taidenäyttely-adaptaatioissa on kyse nimenomaan kirjallisen teoksen välittymisestä toiseen esteettiseen muotoon, kuten aiemmin adaptaatioteorian kohdallakin puhuttiin. Tällöin kommunikaatio avautuu taiteiden välille mutta myös eri adaptaatioiden välille. Lisäksi eri adaptaatiot, eli myös eri taidemuodot, mahdollistavat erilaisen kommunikaation syntymisen. Jokainen taiteenlaji ei avaudu kävijälle samalla tavalla, sillä esimerkiksi ihmisten aistit toimivat toisella tavalla. Siinä missä toiselle ihmiselle äänet ovat vaikuttava tekijä, joka avaavat kommunikaatioyhteyden ja mahdollistavat tunteiden välittämisen eri tilanteiden kesken, toinen kokee yhtä vahvasti hajujen tai tuntoaistin avulla. Osa elää tekstin, toinen kuvien avulla. Tästä syystä myös koimme tarpeelliseksi hyödyntää taidenäyttelyssä mahdollisimman laajasti eri taidelajeja, jotta näyttelyssä olisi jokaiselle jotakin.

Edellä mainitut kaksi kirjallisen viestinnän tai välittymisen ilmenemismuotoa tukivat Prahan koulukunnan mielenkiintoa tarkastella kirjallisuutta esteettisenä kommunikaationa. Ensi näkemältä adaptaatioteoria lähestyy kirjallisen tekstin muuttamista ja mukautumista toiseen formaattiin hyvin erilaisista lähtökohdista. On kuitenkin olennaista huomata, että kyseessä on loppujen lopuksi aivan sama ilmiö. Kirjallinen teos jatkaa kulkuaan esteettisenä tuotoksena antaen mahdollisuuden tulkinnalle yhä uudestaan ja uudestaan. Näin ollen, kuten Doležel (1988, 172) huomauttaa, Prahan koulukunnan suurin anti poetiikan ja estetiikan saralla on nimenomaan se, että se antaa teoreettisen perustelun taiteen autonomialle ja taiteelliselle toiminnalle.

Kirjallisen teoksen tarve ja mahdollisuus jatkaa kiertokulkuaan on hyvin mielenkiintoinen aspekti oman tutkimiskohteeni kannalta. Kirjoittamani kertomus ehdottomasti jatkoi matkaansa näyttelyn kontekstissa. Kuten aiemminkin olen huomauttanut, syntyi taidenäyttelyn kontekstissa kertomuksesta rinnakkais- tai sisäkkäistarinoita. Pidän näiden kertomusten syntymistä yhtenä osoituksena siitä, että kirjoittamani kertomus vastaanotettiin kaunokirjallisena teoksena, ja sen vastaanottoon liittyi olennaisena osana se, että siitä tehtiin uusia tulkintoja ja versioita. Lisäksi taidenäyttelyn kokemuksellisuus ja osallisuus avaa tähän kirjallisen teoksen kiertokulkuun toisen

näkökulman. Myös osallistumalla taideteosten tekoon tai niistä syntyvien kokemuksien muokkamiseen oli kävijän itse mahdollista jatkaa kirjallisen teoksen kiertokulkua.

4.3 Taide sosiaalisena systeeminä

Literariness would, therefore, no longer be a feature that can be pinpointed inside a text; rather, literariness would reside in the way a text is accepted in a given society at a certain time. Not the "style" or the "subject matter" of a text make it literary or not, but the way in which the text is processed, ie. conceived and written, by the author, and concretised and rewritten, by others. (Lefereve 1986, 218.)

Taide, kuten kirjallisuus, ei synny ja elä tyhjiössä. Se osallistuu aktiivisena osana yhteiskunnalliseen toimintaan, kulttuurin rakentamiseen ja sosiaaliseen kanssakäymiseen. Tämä kävi ilmi jo luvussa kaksi, kun tarkastelimme institutionaalista taideteoriaa. Taiteelta edellytetään tässä postmodernissa globaalissa maailmassa vielä laajempaa osallistumista kuin ennen. Tästä syystä kirjallisuusteoriankin pitäisi avautua kohti muuttuvaa yhteiskuntaa. Näin väittää myös Golmaz Sarkar Farshi (2011), kun hän pyrkii toimivampaan kirjallisuusteoriaan käyttäen apuna sosiologista systeemiteoriaa, joka on peräisin Niklas Luhmannilta. Käännyn seuraavaksi tarkastelemaan Luhmannin systeemiteoriaa, sillä sen avulla pääsen käsiksi kirjallisuuden luomaan systeemiin, joka auttaa vastaamaan kysymyksen siitä, voidaanko kertomuksen nähdä toimivan taiteena.

Niklas Luhmannin systeemiteoria on laajalle ylettyvä yhteiskuntateoria, joka perustuu lähtökohtaisesti vuonna 1984 ilmestyneeseen teokseen *Soziale Systeme (Social Systems)*. Kuten Knodt (1995, xvii) englanninkielisen painoksen esipuheessa toteaa, ei Luhmannin systeemiteoria ole oikeastaan yhteiskuntateoria tai sosiologinen analyysi nyky-yhteiskunnasta. Sen sijaan Knodtin mukaan teoria syventyy tarkastelemaan yleistä käsitteellistä viitekehystä kyseiselle teorialle. Tätä viitekehystä ja varsinkin sen sisältämiä käsitteitä hyödynnän tässäkin tutkimuksessa. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista perehtyä Luhmannin systeemiteoriaan kovinkaan laajasti, mutta muutama yleinen huomio siitä on tehtävä, ennen kuin voimme siirtyä tarkastelemaan sitä, miten Luhmann hyödynsi systeemiteoriaansa taiteessa.

Luhmannin (1995, 13) systeemiteoria perustuu itsereflektiivisten systeemien olemassaololle ja oletukselle siitä, että tällaisten systeemien välille on mahdollista muodostaa suhteita. Systeemien itsereflektiivisyyden ohella Luhmann ottaa käyttöön biologiasta tutun termin autopoiesis, jolla hän viittaa systeemien tapaan tuottaa itse itsensä. Tämä systeemin vahva autonominen lähtökohta tarkoittaa sitä, että Luhmannin sosiologinen teoria perustuu ajatukseen, että mikään yksittäinen osa sys-

teemiä ei voi kontrolloida systeemiä ilman että tätä yksittäistäkin osaa kontrolloitaisiin. (Emt. 34–36.) Näin ollen kyseessä on yhteiskuntateoreettinen näkemys, jonka autopoieettinen luonne pakottaa systeemin toimimaan kokonaisvaltaisesti niin, että mikään yksittäinen osa systeemiä ei nouse ylivertaiseksi. Sen sijaan, että systeemin sisällä eri osat kilpailisivat asemistaan, ne kaikki tukevat toisiaan ja korostavat yhteistyöllä toimivaa kokonaisuutta.

Tällainen näkemys yhteiskuntateoriasta vaatii tietenkin tarkastelua siitä, miten kyseinen systeemi syntyy eli mikä on systeemin niin sanottu perusyksikkö. Tässä kohtaa Luhmannin teoria muuttuu myös oman tutkimukseni kannalta hyödylliseksi teoreettiseksi viitekehyykseksi, sillä kuten Luhmann (1995, 137) toteaa, yleisesti ottaen sosiaalisen systeemin on nähty rakentuvan joko ihmisten tai tekojen varaan. Kumpikaan näistä yksiköistä ei kuitenkaan Luhmannin mukaan sovellu hänen systeemiteorian pohjaksi. Niinpä Luhmann hylkää molemmat vaihtoehdot ja valitsee autopoieettisen sosiaalisen systeemin pohjaksi aivan toisen elementin, nimittäin kommunikaation (Seidl 2004, 7). Systeemi ei näin ollen rakennu sen sisällä toimivien toimijoiden tai heidän toimintojensa varaan vaan ennemminkin kaiken sen kommunikaation, jota systeemin sisällä käydään. Tällöin sekä ihmisten että heidän tekojensa merkitys toimivan kokonaisuuden kannalta pienenee ja tilalle nousee tarve kommunikoida systeemin sisällä.

Seidlin (2004, 7) mukaan Luhmannin kommunikaation määritelmä eroaa huomattavasti perinteisestä määritelmästä, sillä Luhmann jakaa kommunikaation kolmeen eri osaan: *informaatio*, *julkilausuma*, *ymmärrys*. Luhmann itse tyrmää kommunikaation perustuvan ajatukselle siitä, että taustalla olisi vain ajatus metaforisesta siirtymästä. Sen sijaan hän aloittaa oman määritelmänsä muotoilun kommunikaation valikoivasta luonteesta, jota hän pitää myös kommunikaation jatkumisen edellytyksenä. Luhmann perustelee kommunikaation kolmiosaisen luonteen merkitystä osoittaen, että lähetetyn informaation ymmärtäminen on vaadittu osa kommunikaatiota. Tämän ymmärtämisen käsitteen avulla hän myös tuo esille kommunikaation valikoivan luonteen, sillä ymmärrys tiedon tai ajatusten siirtymisestä on ymmärtämisen kannalta hyvin valikoivaa. Lisäksi tämä ymmärtäminen vaatii myös vastaanottajalta sen, että hän pystyy tekemään eron lähetetyn tiedon ja julkilausuman välillä. Luhmannin mukaan kommunikaation voidaan nähdä tapahtuvan ainoastaan silloin, jos tämä ero on havaittu ja ymmärretty. Siitä johtuen ymmärtäminen sisältää myös usein enemmän tai vähemmän väärinymmärtämistä. Tämä ei kuitenkaan osoittaudu kirjallisen kommunikaation ongelmaksi, sillä näitä väärinymmärryksiä on mahdollista sekä hallita että korjata. (Luhmann 1995, 139–141.) Kommunikaatiota ei siis voida yksinkertaistaa ajatukseen siitä, että viesti

kulkee lähettäjältä vastaanottajalle, sillä Luhmannin mukaan kommunikaatiolla on valikoiva luonne, jolloin todellisen kommunikaation saavuttamista ei saa pitää itsestään selvyytenä.

Käsittelen näitä kolmea käsitettä vielä perinpohjaisemmin kohta. Kuitenkin jo tämä lyhyt tarkastelu osoittaa sen, että Luhmannille kommunikaatio perustuu nimenomaan tietynlaiseen itsereflektiivisyyteen ja tarpeeseen tulla tietoiseksi siitä, miten tieto sosiaalisissa systeemeissä muodostuu sekä liikkuu, ja pohjimmiltaan tämä on hyvin valikoivaa toimintaa. Tämä tarkoittaa myös sitä, että jo systeemin luomisen aikana mietitään miten tieto liikkuu, ja miten kommunikaatio systeemin sisällä muodostuu.

Rather, we claim that the work of art is produced exclusively for the purpose of communication and that it accomplishes this goal or fails to do so by facing the usual, and perhaps even increased, risks involved in all communication. Art communicates by using perceptions contrary to their primary purpose. (Luhmann 2000, 22).

Tästä lähtökohdasta käsin Luhmann käsittelee taidetta kommunikaationa ja nostaa samalla esille hyvin olennaisen kysymyksen: mikä on taideteoksen tarkoitus? (Luhmann 2000, 23). Tätä kysymystä Luhmann lähtee selvittämään nostamalla esille informaation ja julkilausuman eron.

Tutkimusaineistoni kannalta on hyvin mielekästä, että Luhmann lähestyy taiteen merkityksen näkökulmaa nimenomaan kirjallisuuden tai taiteellisen tekstin, sanataiteen avulla, josta hän käyttää itse termiä ”text-art”. Hänen mukaansa sanataiteessa ei siis pyritä toisintamaan mitään merkitystä sanasta sanaan, kuten muunlaisella tekstillä pyritään. Luhmann (emt., 25) toteaa, että sanataiteessa ”words are used as a *medium*, rather than for the purpose of expressing an unambiguous denotative meaning”. Tämä näkemys sanataiteesta on myös hyvin lähellä omaani, jota hahmottelin jo proseminarityön vaiheessa. Luhmannin mukaan sanataide voidaan määritellä huomaamalla, miten taide voi hyödyntää kieltä ja kielen keinoja. ”Art may well take advantage of linguistic means – for example, in lyric poetry – but only to strike us in ways that do not solely depend on our understanding of what is said.” (Emt. 25.) Sanataiteen taiteellisuus siis määräytyy siinä vaiheessa kun sanotaan jotain muutakin kuin mitä oikeasti sanotaan.

Uskon, että taidenäyttelymme eroaa yhdellä merkittävällä tavalla taiteesta, jota mm. Luhmann teoksessaan käsittelee. Tämä ero nousee taidenäyttelyn monitaiteellisuudesta ja sen osallisuudesta. Taidenäyttelyn tapa kertoa tarina avautuu kävijälle niin monen median kautta, että kyseessä ei ole yksi julkilausuman muoto, jonka avulla informaatiota pyritään tuoda ymmärrettäväksi. Ennen taidenäyttelyn kontekstissa syntyy moninainen ja monitasoinen kokemuksellinen kokonaisuus, jonka lopputuloksesta on lähes mahdotonta erotella kommunikaatiota. Loppujen lo-

puksi taidenäyttelyn kävijäkin voi päätyä aivan samaa tilanteeseen, kun taideteoksen edessä seissyt henkilö. Kävijä saattaa seistä keskellä taidenäyttelyä, katsoa ympärilleen, koskea ja kurkottaa asioihin, havaita monin eri aistein, että kaikki hänen ympärillään yrittää sanoa hänelle jotain, mutta hänellä ei ole aavistustakaan, mitä se voisi olla. Ja vaikka tämä olisikin tilanne, sitä ei voida kiistää, etteikö taidenäyttely silti kommunikoisi kävijänsä kanssa.

Taiteeseen suhteutettuna tällainen kommunikaation määrittely vaatii kuitenkin kriittisempää tarkastelua. Luhmannin esille tuomat väärinymmärrykset ja niiden korjaaminen ovat läsnä mutta myös välttämättömiä monessa systeemissä, kuten lain, politiikan tai talouden piirissä. Tätä kommunikaation piirrettä ei kuitenkaan tulisi ainakaan tällaisenaan soveltaa taiteen parissa. Tähän on ainakin kaksi syytä. Ensinnäkin on hätköityä nähdä taiteen luomassa kommunikaatiossa väärinymmärrysten mahdollisuus. Yhtä validia olisi sanoa, että taiteen kommunikaatio perustuu aina tietyllä tapaa väärinymmärrykseen, kuten hermeneutiikassakin tehdään. Taiteen omalaatuinen ilmaisumuoto, ja sen subjektiivinen tulkintojen horisontti vaikeuttavat Luhmannin systeemiteorian hyödyntämistä näiltä osin. Toiseksi vaikka taiteen synnyttämässä kommunikaatiossa syntyisikin väärinymmärryksiä, ja ne olisivat todella vääriä, tällaiset väärinymmärrykset eivät johda systeemin tuhoon tai vääränlaiseen toimintaan. Näiden huomioiden pohjalta on välttämätöntä tarkastella taiteen luomaa kommunikaatiota systeemiteorian puitteissa tarkasti.

Taidesysteemin omalaatuisuus kiinnosti myös selvästi Luhmannia itseäänkin, sillä hän tarttui haasteeseen ja muotoili systeemiteoriaansa myös taiteen saralla. Edellä mainitsemistani teoreettisesta lähtökohdasta käsin Luhmann jatkoi sosiologisen systeemiteoriaansa tarkastelua tiettyjen yhteiskunnassa vallalla olevien systeemien sisällä. Hänen teoksensa ovat käsitelleet mm. taloutta, tiedettä ja lakia systeemiteorian kautta (Luhmann 2000, 1). Tutkimukseni kannalta keskeiseen rooliin nousee Luhmannin teos *Art as a Social System* (2000). Teoksensa alkupuheessa Luhmann toteaa, että ”on tullut aikaa uudelleen kirjoittaa sosiaaliteoria” (emt, 2). Moderni yhteiskunta vaatii uutta tarkastelulähtökohtaa systeemiensä toiminnan ymmärtämiselle ja sen Luhmann löytää kommunikaatiosta. (Emt. 2).

Luhmann lähestyy myös taiteen kommunikatiivista luonnetta kolmeosaisen kommunikaation määritelmänsä avulla. Hän kuitenkin tuo hyvin nopeasti esille sen, miten nämä kommunikaatiomuodot täytyy taiteessa löytää jostain muualta kuin kielestä, jota tavallisessa kommunikaatiossa käytetään, sillä taiteen ei ole mahdollista käyttää sanoja samalla tavalla. Niinpä hän tarkastelee taidetta epäsuorana (*indirect*) kommunikaation muotona. Tällaiset kommunikaatiomuodot ovat vahvasti kontekstisidonnaisia ja yleensä tulevat ymmärretyiksi vain tilannekohtaisesti. Luhmannin

(2000, 19) mukaan ”Art functions as communication although – or precisely because – it cannot be adequately rendered through words (let alone through concepts)”. Luhmannille taide siis toimii kommunikaationa nimenomaan sen vuoksi, että taiteen ei ole mahdollista tulla ymmärretyksi tai tulkituksi ainoastaan sanojen kautta.

Luhmannin systeemiteorian sisältämä käsite kommunikaatiosta vaatii ymmärrystä, jotta kommunikaation voidaan teorian mukaan nähdä toteutuneen. Ymmärryksen ei tarvitse olla ”oikeaa” mutta sen täytyy kuitenkin tapahtua. Aivan kuten Seidl (2004, 8) tuo esille, nousee tästä väkisin kysymys, kenen tulee ymmärtää. Seidl itse vastaa tähän kysymykseen tarkentaen vielä Luhmannin kommunikaation käsitettä. Luhmannin kommunikaatiossa kyse on lähinnä retrospektiivisestä ymmärtämisestä, jolla ei siis viitata mihinkään psyykkiseen ymmärtämiseen vaan lähinnä ymmärtämiseen kommunikaation sisällä. Tällä tapaa kommunikaatio siis vapautetaan omista kahleistaan. Yksinkertaistettuna voitaisiin sanoa, että kommunikaationa voidaan pitää sellaistaakin puhetta, mistä kukaan ei saa mitään selvää. Kommunikaation sisällä on kuitenkin mahdollista luokitella tämä puhe kommunikaatioksi. Niinpä ymmärretyksi tulemista ei vaadita mitään varsinaiselta toimijalta.

Taiteen näkökulmasta tämä on yksi vapauttavimmista piirteistä kommunikaatioteorialle, ja ilman sitä ei kyseistä teoriaa kenties olisi voitu hyödyntää taideteoriassa. Tämän tarkennuksen vuoksi on siis mahdollista seistä taideteoksen edessä ja olla samaan aikaan aivan varma siitä, että kyseinen teos yrittää sanoa sinulle jotain, mutta samalla sinulla ei ole aavistustakaan siitä, mitä se on, mitä teos yrittää sanoa. Jos mietimme hetken taidenäyttelyä ja sen sisältämää kertomusta, voimme huomata, miten kommunikaatio syntyy, vaikka kertomuksen perimmäinen luonne tai sen lähettämä viesti ei menisikään perille. Uskon, että jokainen taidenäyttelyn kävijä kokee näyttelyn jollain tavalla kommunikoivan hänen kanssaan tai ainakin aistii ja kokee taidenäyttelyn tavoittelevan kommunikointia. Jotta ymmärrämme tämän kaiken vielä paremmin taidenäyttelyn kontekstissa, palaan vielä Luhmannin erittelemään kolmen osa-alueeseen *informaatioon*, *julkilausumaan* ja *ymmärrykseen* ja tarkastelen niiden avulla, miten kommunikaatio syntyy taidenäyttelyssä.

Aloitin informaatiosta, sillä siitä myös kommunikaatio lähtee liikkeelle. Kaikki lähtee liikkeelle ajatuksesta, että on olemassa joku viesti, jotain informaatiota, jota pyritään välittämään. Taidenäyttelyn ja sen sisältämän kirjoittamani kertomuksen voidaan nähdä sisältävän *informaatiota*. Tämä informaatio syntyy niistä teemoista ja aiheista, joita kertomus sisältää, mutta myös itse tarinasta. Informaatioksi lukeutuu siis kirjoittamani kertomuksen kertoma tarina kaikkine tapahtumineen, joka on informaatiota fiktiivisistä tapahtumista fiktiivisten hahmojen elämässä. Lisäksi tämä informaatio sisältää myös yleiset teemat, joita kertomuksen voidaan nähdä sisältävän, kuten pelko-

jen kohtaaminen, yön valot, varjot ja äänet sekä sen värimaailma. Tämä näkemys taidenäyttelyn sisältämästä informaatiosta on tietenkin subjektiivinen. Olemme toki pohtineet yhdessä Annin kanssa taidenäyttelyn teemoja, ja kysymystä siitä, mistä taidenäyttely kertoo, moneen kertaan tämän prosessin aikana. Kyseessä on kuitenkin hyvin subjektiivinen tulkinta, joka nivoutuu vahvasti yhteen niiden ongelmakohtien kanssa, joita käsitelin aiemmin liittyen taidenäyttelyadaptaation ja kertomuksen välittämään tarinaan, jonka koen avautuvan minulle tekijänä eri tavalla kuin taidenäyttelyn kävijälle se voi avautua.

Miten ja miksi tätä informaatiota sitten välitetään lienee kysymys, joka johdattelee kohti seuraavaa käsitettä eli *julkilausumaa*. Julkilausuma voidaan ymmärtää sinä tapana, jolla informaatio esitetään. Kirjoittamani kertomus tietenkin hyödyntää sanataiteen keinoja, mutta taidenäyttely kokonaisuudessaan monitaiteellisuutta. Kuten Luhmann (2004, 23) tuo esille, on julkilausuman ja informaation välillä olevaa eroa vaikea tehdä selväksi. On vaikea eritellä missä loppuu informaatio ja mistä alkaa julkilausuma, tai mikä viestissä on informaatiota ja mikä julkilausumaa, sillä usein niitä on mahdotonta erottaa toisistaan. Lisäksi on varsin perusteltua sanoa, että ymmärtääkseen taideteosta, täytyy myös pystyä ymmärtämään sen tekotapa eli nimenomaan julkilausuma (emt.). Näin ollen taiteen saralla kommunikaation välittyminen eli ymmärryksen syntyminen teoksesta nimenomaan taiteena, vaatii sen, että vastaanottaja havaitsee teoksen olevan sellainen viesti, joka tulee julkilausuman avulla ymmärretyksi.

Tutkimusaineistoni sisältää mielestäni hyviä esimerkkejä teoksista, joissa viestin ja julkilausuman eroa ei ole helppo tuoda esille. Uskon, että tämä johtuu ainakin kahdesta syystä. Ensimmäinen niistä on teoksiemme monitaiteellinen luonne, joka johtaa siihen, että teokset ilmenevät moninaisina kokonaisuuksina, joten niistä on vaikea erottaa, mitä on teoksen viesti ja mikä itse asiassa on se tapa, jolla viesti tuodaan julki. Tästä hyviä esimerkkiä ovat varsinkin sanataideteokset Unitelta ja Sanasateenvarjo, joissa viestin välittämisessä tarkoituksenmukaisesti hyödynnetään taiteen mahdollisuuksia. Toinen syy liittyy kertomuksen ja taidenäyttelyadaptaation suhteeseen, joka värityy monella tapaa, mutta varsinkin sisäkkäis- ja rinnakkaistarinoiden avulla, jolloin kommunikoinnin aikanaikin syntyy uusia viestejä. Toisaalta jos tarkastelemme hetken ainoastaan kertomuksen kirjallista teosta, siinä voidaan mm. typografiset keinot erotella julkilausumaksi, joka kuitenkin jollain tavalla vaikuttaa myös viestiin, sillä nimenomaan typografisilla valinnoilla pyrittiin viestiäkin vahvistamaan.

Luhmann lähestyy informaation ja julkilausuman eroa myös tekijän kannalta. Tämä lähtökohta on jälleen tutkimuskohteeni kannalta hyvin mielenkiintoinen, sillä koen, että olen koko taide-

näyttelyprosessin aikana joutunut nimenomaan pohtimaan sitä, miten muut ihmiset tulkitsevat teoksen, tai tulkitsevatko he sen ylipäätään taiteena.

The artist must therefore observe his emerging work in anticipation of its observation by others. There is no way of knowing how others (which others?) will receive the work through their consciousness. But he will incorporate into the work ways of directing the expectations of others, and he will make an effort to surprise them. (Luhmann 2000, 40.)

Tämä avaa hyvin sitä tekijän problematiikkaa, jota myös itse kohtasin taidenäyttelyn tekoprosessissa. Taiteen tekoon liittyy siis aina jollain tavalla halu ja ehkä myös tarve yrittää ymmärtää, mitä taiteen kokija teoksessa havaitsee. Luulen, että oma tarpeeni tehdä taidetta sen vastaanottajaa silmällä pitäen, nousee osittain siitä syystä, että en kokenut olevani taiteilija siinä mielessä, että voisin vain tehdä teoksen ja vaatia kokijoita ottamaan sen vastaan, vain sillä perusteella, että minä olin sen tekijä. Uskon, että itselläni oli suurempi tarve miellyttää kokijoita ja siksi miettiä heidän tapaansa vastaanottaa teos vielä tarkemmin. Itse koin, että miellyttämisen tarve ei ole taiteenteossa hyvä asia, mutta toisaalta yllä oleva lainaus osoittaa myös sen, että kokijan huomioonottaminen on hyvin tavanomaista ja kuuluu jopa osaksi tätä prosessia.

Tässä tutkimuksessa ei ole mahdollista selvittää, kokiko taidenäyttelyn kävijä teosten kommunikoivan hänen kanssaan, sillä tutkimusaineistoni ei sisällä minkäänlaista aineistoa siitä, millaisia kokemuksia kävijät näyttelyssä kokivat tai miten he kokivat näyttelyn heitä puhuttelevan. Minun tutkimukseni viitekehyksessä tämä ei kuitenkaan nouse keskeiseksi asiaksi. Sen sijaan tärkeää on nimenomaan tuoda esille se, että minulla tekijänä oli tarkoitus ja halu luoda sellainen taiteellinen kokemus, joka jollain tavalla mahdollistasi kommunikoinnin taiteen ja kävijän välillä. Jos ja kun tällaista taidenäyttelyssä tavoiteltiin, tarkoittaa se myös sitä, että kertomus toimi taidenäyttelyssä sellaisena taiteena, joka edesauttoi kommunikoinnin syntymistä taiteen ja kävijöiden välillä.

Loppujen lopuksi kaikessa on kuitenkin kyse *ymmärryksestä*. Luhmann (2000, 40) toteaa, että kommunikaatio tapahtuu vasta sitten, kun informaation julkilausuma on ymmärretty. Ymmärrystä ei tule tässä kohtaa käsittää väärin; se ei tarkoita hyväksymistä. Ymmärrys voi toki päättyä hyväksyntään, mutta myös kieltäytymiseen. Lisäksi nimenomaan taiteessa kommunikaation oletuksena ei ole ymmärrys tai ei ainakaan yhtenevä ymmärrys. Luhmannin mukaan teoksen taiteellista arvoa saattaa nimenomaan lisätä sen monitulkintaisuus sen sijaan, että teoksen tuottaman kommunikaatiolla olisi yksi oletettu tapa ymmärtää se. Tällainen taiteen ymmärtämisen moninaisuus on myös institutionaalisen taideteorian pohjalla.

Luhmannin systeemiteoria tuntuu olevan tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen puuttuva palanen. Mitään teoriaa ei kuitenkaan tule vastaanottaa ilman kriittistä tarkastelua, vaikka se kuinka tuntuisi olevan juuri se, mitä tutkimus vaatii. Tästä syystä käännyn vielä kerran Luhmannin taiteen systeemiteorian puoleen tällä kertaa kriittisemmästä näkökulmasta. Hämmästykseni Luhmannin systeemiteoria ei ole sosiologiassa paljon hyödynnetty teoria, kuten myös Willem Schinkel (2010, 267) huomauttaa. Schinkel kuitenkin tarkastelee Luhmannin teoriaa ja tuo esille kaksi ongelmaa. Ensimmäinen on se, että teoria ei sisällä sosiologista näkökulmaa siihen, mikä tekee taiteesta taidetta. Toinen on puolestaan se, että hän ei sisällytä taidemaailmaa ("artworld") taiteen systeemiteoriaansa. Tässä kohtaa on heti huomautettava, että varsinkin minun tutkimukseni kohdalla tämä jälkimmäinen kritiikki korostuu.

Tutkimukseni yksi teoreettinen lähtökohta on institutionaalinen taideteoria, jossa Dickien määritelmää seuraten nähdään taiteen syntyvän taidemaailmassa. Myös Dickie (1984) viittaa teoriassaan taidemaailman systeemiin ("artworld system"). Tällöin näiden teorioiden rinnakkain asettaminen tuntuu varsin luonnolliselta. Schinkelin (2010) mukaan Luhmannin teoriassa taidemaailmaa ja sen ylläpitämää sosiaalista systeemiä leimaa paradoksi. Sillä jos teoria ei sisällytä taidemaailmaa osaksi sosiaalista systeemiä, mutta vaatii taidemaailman ylläpitämään sosiaalista systeemiä, ei teorian voida nähdä toimivan. Omassa tutkimuksessani tämä kritiikki korostuu, sillä teoreettisessa viitekehyksessäni yhdistän institutionaalisen taideteorian ja taiteen systeemiteorian. Teoriani siis kasvoi institutionaalisesta kontekstista, jossa taidemaailmalla ja sen toimijoilla oli suuri valta taiteen määrittelylle, jota käytin hyödykseni voidakseni tarkastella systeemiteorian avulla sitä, miten kertomus toimii vuorovaikutuksellisenä taiteena taidenäyttelyssä. Tämä yhteys taidemaailman toimijoilla ja taiteen systeemillä kuitenkin puuttuu Luhmannin teoriasta.

Ensimmäinen Schinkelin (2010) esittelemistä ongelmista puolestaan liittyi taiteen määrittelyyn sosiologisesta näkökulmasta, ja kuten Schinkel toteaa, toinen ongelma on itse asiassa seurausta tästä ensimmäisestä. Tästä syystä tutkimuksessani tämäkin ongelma sivuutetaan. Tämä on mahdollista nimenomaan sillä, että otin Luhmannin systeemiteorian käyttöön vasta siinä vaiheessa, kun olin jo käyttänyt institutionaalista ja lingvististä näkökulmaa määritellesäni kertomuksen taiteeksi. Tutkimuksessani tapahtuva teorian kasautuminen saattaa hyvinkin tukea ja vahvistaa Luhmannin teoriaa antaen sille sen tarvitsemaa sosiologista poikkitieteellistä tukea sekä taiteenfilosofiasta että kielitieteestä, vaikka sitä muuten voitaisiin pitää liian epäsosiologisena taiteen määrittelyn näkökulmasta.

Väite ”kirjallisuus on kommunikaatiota” näyttäytyy tämän tutkimuksen teoreettisessa viitekehyksessä paljon monimutkaisemmalta kuin ensi näkemältä saattaisi olettaa. Väitteeseen sisältyy sekä taideteoreettinen että kirjallisuusfilosofinen näkemys siitä, mitä kirjallisuus pohjimmiltaan on. Luhmannin systeemiteorian puitteissa on varsin perusteltua väittää taiteen olevan kommunikaatiota. Kyse on kuitenkin paljon monimutkaisemmasta systeemistä kuin perinteisestä *lähettäjä-viesti-vastaanottaja* mallista, jota kommunikaation määritelmät yleensä hyödyntävät. Kuten tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt osoittamaan, kirjallisuuden kommunikatiivisen luoteen piirteet paljastuvat todellisuudessa vasta, kun kirjallisuus määritellään taiteeksi. Kirjallisuuden kommunikaatio ei näin ollen pyrikään luomaan yhtenevää viestintää lähettäjän ja vastaanottajan välillä, vaan muiden taiteiden tavoin ylittää arkisen kommunikaation rajat.

Kertomuksen kommunikatiivinen luonne tulee tutkimuskohteeni avulla esille hyvin selvästi. Ensiksi, jos kirjoittamani kertomus olisi ei-taiteellinen teksti eli esimerkiksi jokin ei-fiktiivinen luonnehdinta tapahtumista, voitaisiin väittää, että kertomus ei kommunikoisi lukijansa tai adaptiojansa kanssa sellaisella tavalla, että kyseistä tekstiä voitaisiin käyttää apuna toisen taiteellisen kokonaisuuden luomisessa. Tässä esimerkissä kertomuksella mainittiin kaksi mahdollista vastaanottajaa, lukija ja adaptioija. Ensimmäinen niistä on kuka tahansa tarinan lukija tai kuulija. Uskon, että kertomuksen kuulemisen aikana vastaanottaja alkaa kommunikoida kertomuksen tarinan kanssa muodostaen siitä tarinan, jota hän täydentää omilla kokemuksillaan. Yksinkertaisuudessaan tämä voi tarkoittaa sitä, että lapsen kuullessa puhuttavan kotitalosta voi hän mielessään nähdä oman tai vaikka isovanhempiensa talon. Tällöin jo kertomus on avautunut lukijan tai kuulijan maailmaan ylittäen ne tiedon välittämisen rajat, jotka kertomukseen itseensä sisältyy. Tavallisimmillaan kirjallisuuden kommunikoinnin voidaan nähdä siis toteutuvan vastaanottajan oman mielikuvituksen hyödyntämisellä tekstin vastaanotossa.

Toisena vastaanottajana mainittiin taidenäyttelyadaptioija eli minä ja Anni, jotka vastaanotimme kertomuksen vielä aivan erilaisella tavalla. Uskon, että me molemmat myös täydensimme kertomuksen puuttuvat palat omilla kokemuksillamme. Minä kertomuksen kirjoittajana tein sen varmasti vielä vahvemmin, sillä kaikki mitä paperille laitoin, tuli omista kokemuksistani. Tästä esimerkkinä voin kertoa, että vielä nykyäänkin joka kerta lukiessani kertomuksen kohtauksen Annun ja Unnan portaista näen mielessäni vanhan mummolani portaikon. Siis myös minun ja Annin kohdalla varmasti tapahtui tällaista kommunikaatiota, jossa kertomus oli vuorovaikutuksessa oman mielikuvituksemme ja omien kokemuksiemme kanssa. Sen lisäksi meillä oli mahdollisuus, ja ehkä myös tarve, hyödyntää muitakin taiteen keinoja ja tuoda kertomus uudestaan eloon taidenäyttely-

adaptaatiossa. Näin ollen kertomus alkoi ajatuksissamme kommunikoida myös sanataiteen rajat ylittäen. Taidenäyttelyadaptaation myötä me aloimme kommunikoida kertomuksen kanssa tavalla, jolla täydensimme ja vastaanotimme tarinan muita taidelajeja ja aisteja hyödyntäen ja luoden siitä samalla uuden kokonaisuuden, joka mahdollisti vielä moninaisempaa kommunikaatiota. Mielestäni onkin varsin tärkeää huomata, että jos kertomus ei olisi ylittänyt kommunikoinnillaan arkisen kommunikaation rajoja, ei kertomuksesta myöskään olisi ollut mahdollista tehdä taidenäyttelyadaptaatiota.

”Kirjallisuus on kommunikaatiota” väitteellä on siis kirjoittamani kertomuksen valossa itseään vahvistava ja voimaannuttava vaikutus. Jos kertomus toimi taidenäyttelyssä kommunikaationa, tarkoittaa se myös sitä, että kertomus vastaanotettiin sanataiteena eli kirjallisuuden kenttään kuuluvana tekstinä. Ja jos kertomus tosiaan edustaa kirjallisuutta, toimii se taidesysteeminsä sisällä niin, että se luo kommunikaatiota alkuperäisen teoksen ja vastaanottajan välille.

5 Lopuksi

Alussa oli tarina. Siitä tämäkin kaikki alkoi: yhdestä tarinasta, jossa katoavat värit. Olen yrittänyt ymmärtää taidenäyttelymme merkitystä, sen paikkaa taiteen saralla, sen antia sekä lapsille että tutkijoille ja sen luomia kokemuksia yli kaksi vuotta. Joka kerta, kun kävelen taidenäyttelyyn sisään, tunnen sen ympärilläni. Aivan kuin se yrittäisi sanoa jotain, kertoa minulle jotain. Se on minun luomani. Olen tuonut eloon kertomani tarinan, joka on nyt ihmisten nähtävillä. Uskon vakaasti, että se kommunikoi jollain tavalla jokaisen kävijän kanssa. Mutta se mitä taidenäyttely yrittää kertoa erityisesti minulle, on edelleen epäselvää. Ehkä juuri tämä tekee siitä taidetta. Jos kommunikaatio olisi selkeää informaation välitystä, ei siinä olisi lainkaan niin paljon epäselvyyksiä. Taiteen luoma kommunikaatio puolestaan mahdollistaa subjektiivisen kokemuksen, oman tulkinnan, henkilökohtaisen ymmärryksen ympärille avautuvasta tarinan maailmasta. Tähän uskon myös meidän taidenäyttelymme pystyvän, jolloin voin väittää kertomuksen toimivan taiteena taidenäyttelyadaptaatiossa.

Tämä tutkimus käynnistyi tarinasta ja on yli kahden vuoden aikana saanut monia eri käännteitä. Se on adaptoitu väriyssidokumenteiksi ja yhä edelleen taidenäyttelyksi, jota ovat käyneet katsomassa tuhannet lapset ja aikuiset. Tarinaa on luettu sadoille ja taas sadoille, sitä on kerrottu työpajoissa päiväkotikäisille ja esitelty kansainvälisessä konferenssissa. Sitä on käytetty tutkimusaineistona ja

se on kaikkien koettavissa ja kuultavissa vielä tulevaisuudessakin. Alussa se oli vain tarina, joka alkoi minun ja Annin päätöksestä elää aivan toista elämää.

Tutkimustani ohjaili alusta lähtien hypoteesi, jonka mukaan kirjoittamani kertomus muodostuu institutionaalisessa kontekstissa eri adaptaatioiden avulla sanataiteelliseksi kommunikaatioksi, joka eroaa muista kirjallisen kommunikaation muodoista. Tämä hypoteesi rakentui niiden ennakkoluulojen varaan, joita minulle taiteellisen työskentelyn, tutkimukseni produktiivisen osuuden, aikana syntyi. Tutkimukseni laaja teoreettinen viitekehys näyttäytyy paikoittain haastavalta sekä mittakaavansa että myös teorioiden välisten jännitteiden vuoksi. Pidän yhä edelleen kiinni esiyemmäryksestäni, joka sitoo kolme tutkimukseni teoriaa yhteen, tiedostaen kuitenkin nyt paremmin niiden väliset suhteet. Tutkimukseni suurin anti ei ole siinä, että pystyisin aukottomasti osoittamaan, miten jokainen teoria soveltuu tutkimusaineistooni. Sen sijaan pyrin tutkimukseni aikana reflektoimaan, miten jokainen tutkimuksessani esitelty teoria yhdistyy siihen esiyemmärykseen, joka minulla on taidenäyttelyadaptaatiosta.

Haluan vielä lopuksi korostaa tätä reflektiota samalla vastaten tutkimuskysymyksiini. Ensiksi kertomukseni muodostui esiyemmärykseni mukaan taiteeksi kahdesta syystä: kirjallisuuden ja institutionaalisen taideteorian avulla. Kertomus muodostuu taiteeksi silloin, kun se hyväksyttiin kaunokirjalliseksi teokseksi, jossa yhdistyy sanataiteen semanttiset ja syntaktiset aspektit. Tällaista taiteenmääritelmää avasin sekä narratologian että lingvistisen näkemyksen kautta tarkastellen esimerkiksi *Väriyysatukirjan* kerronnan keinoja. Lisäksi kirjallista luonnetta tarkastelin vielä toistamiseen Prahan koulukunnan näkemyksen valossa. En tässä tutkimuksessa syventynyt kertomuksen narratologiseen tai lingvistiseen tarkasteluun, sillä se ei tuntunut esiyemmärykseni kannalta tarpeelliselta. Lisäksi kyseessä on julkaisematon kertomus, joten en kokenut hyödylliseksi soveltaa kirjallisuudentutkimuksenmetodologeja tämänkaltaisen aineiston tutkimiseen.

Toiseksi institutionaalisessa kontekstissa kertomus muodostui taiteeksi, kun se hyväksyttiin osaksi taidemaailmaa. Dickien teorian paikoittainen ympärilyöreyys ja sen kohtaama laaja kritiikki osoittaa, että teoriassa on omat ongelmakohtansa. Institutionaalinen teoria on tässä tutkimuksessa mahdollista kyseenalaistaa, sillä tutkimusaineistoni on kertomus, eikä varsinainen taideteos, ja myös siksi, että teorian sisäiset ongelmat määritelmän itseään toistavasta kehästä ovat aistittavissa tämän tutkimuksen yhteydessä. Silti tutkimuksessa käyty teoreettinen keskustelu ei poissulkenut sitä mahdollisuutta, että kertomuksen määräytyminen taiteeksi voidaan tehdä nimenomaan institutionaalisessa kontekstissa. Tästä syystä pitäydyn yhä esiyemmäryksessäni, jonka mukaan kertomuksen

asettaminen institutionaaliseen kontekstiin, osaksi taidemaailmaa, vaikutti sen hyväksymiseen taiteena.

Kertomuksen toimiminen taiteena avautuu tutkimuksessani myös kahden näkökulman avulla: adaptaation ja kommunikaation kautta. Hutcheonin (2014) adaptaatioteoriaa hyödyntäen määritelin taidenäyttelyn vuorovaikutteiseksi adaptaatiomuodoksi, jonka sisällä kertomusta ei vain kerrota tai näytetä. Sen sijaan taidenäyttelyadaptaatio aukeaa monitaiteellisena ja moniaistisena kokemuksena, jossa kertomus alkaa toimia taiteena osallistaen kävijöitä. Adaptaatioteoria ei kuitenkaan sellaisenaan sovellu taidenäyttelyteoriaan, sillä se ei ota huomioon uuden adaptaation mahdollisuuksia laajentua eri taiteiden avulla. Osallistava lastentaidenäyttelymme on kuitenkin mahdollista määritellä kertomuksen adaptaationa, jossa kävijän omat kokemukset ja tulkinnat teokista vaikuttavat siihen, miten kertomus taidenäyttelyssä kohdataan. Osallistamalla kävijänsä taidenäyttely siis osoittaa, miten kertomus toimii taiteena tullessaan kohdatuksi kävijän omien kokemusten kautta.

Kävijän subjektiiviset kokemukset yhdistävät taiteen toimimisen näkökulmasta toisiinsa sanataiteellisen kokemuksen ja vuorovaikutteisen adaptaation. Vuorovaikutteinen adaptaatio nimenomaan avaa mahdollisuuden kommunikaation syntymiseen. Tämä kommunikaatio perustuu Doloželin (1988) kuvailevien välittämisen ketjujen kautta aina Luhmannin muodostamaan taiteen systeemiteoriaan. Prahan koulukunnan näkemys kirjallisuudesta esteettisenä kommunikaationa luo hyvän perustan kirjallisuuden laajemmalle sosiaaliselle tarkastelulle, jota Luhmannin systeemiteoria tässä tutkimuksessa syventää. Kommunikaation syntyminen voidaan paikantaa siis lingvistisesti Prahan koulukunnan näkemyksiä mukaillen tai laajemmin yhteiskunnallisena systeeminä Luhmannin teoriaa mukaillen. Koen, että tutkimuksessani nämä teoriat tukevat toisiaan ja vastaavat kysymykseen siitä, miten kertomus toimii taiteena. Kyse on loppujen lopuksi kommunikaatiosta, joka mahdollistaa ymmärtämisen.

Tutkimuksestani avautuu valtava joukko mahdollisia jatkotutkimusaiheita sekä suoraan minun tutkimusaineistoani hyödyntäen että laajemmin sanataiteelliseen kommunikaatioon liittyen. Oma tutkimusaineistoni avautuisi vielä laajemmin yksityiskohtaisemman adaptaatiotutkimuksen kautta. Kertomuksen muokkautuminen taidenäyttelyadaptaatioon on kiehtova tutkimusaihe. Siihen syntyi vielä paremmat mahdollisuudet Annantalon näyttelyn aukeamisen jälkeen, sillä vasta siellä havaittiin taidenäyttelyadaptaation kertovan saman tarinan kertomuksen kanssa. Lisäksi taidenäyttelyadaptaatiota voisi vielä tarkemmin lähestyä vuorovaikutuksen näkökulmasta tarkastellen, millaisia vuorovaikutuskeinoja tämänkaltaisessa adaptaatiossa pystyy hyödyntämään. Moniaistisuus ja moni-

taiteellisuus nousisivat tästä näkökulmasta tärkeään ja ansaitsemaansa rooliin. Teoreettisesta näkökulmasta käsin, koen kertomuksen ja sanataiteellisen kommunikaation välisen suhteen mielenkiintoiseksi tutkimusaiheeksi. Sanataiteellista kommunikaatiota voisi lähestyä yhä vahvemmin narratologian avulla. Tällöin esille tulisi esimerkiksi kerronnankeinot ja kertomuksen luomaa kommunikaatiota lähestyttäisiin tiukemmin kirjallisuudentutkimuksen metodien avulla.

Asetin tarinan tässä pro gradu –tutkielmassa keskelle laajaa joukkoa teorioita ja samalla lähestyin sitä fenomenologis-hermeneuttisen ja taiteenfilosofisen perinteen avulla. Kuten johdannosta jo totesin, tämän tutkimuksen teoreettiset ja metodologiset valinnat on tehty hyvin subjektiivisista lähtökohdista käsin. Minulle tutkimuksessa oli aina kyse tarinan mukautumisen ja toimimisen ymmärtämisestä sekä sen määrittelystä taiteeksi. Tästä syystä nämä laajat perinteet tulivat osaksi tätä tutkimusta. Olen varsin tietoinen siitä, että molemmat perinteet asettavat tutkimukselleni haasteita, joihin minulla ei ole mahdollisuuksia paneutua. Pidän silti tärkeämpänä laajentaa esiymmärrystäni omasta taiteellisesta työskentelystäni ja vastata siitä nouseviin kysymyksiin, kuin rajata tutkimus teoreettisesti kapeammaksi, ja sivuuttaa samalla monta mieltäni askarruttavaa kysymystä. Uskon myös, että valitsemani polku antaa muille aiheesta kiinnostuneille enemmän, kuin joku toinen polku olisi voinut antaa. Tämäkin on tietenkin vain minun mielipiteeni.

6 Lähteet

- Abbott, H. Porter 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bacon, Henry & Mikkonen, Kai 2008. ”Keskusteluja: Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta”. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain 2008/1. Saatavilla osoitteesta: <http://pro.tsv.fi/skts/Avain0108.pdf>. Luettu 27.9.2014.
- Benjamin, Walter 1936/2013. ”Tarinankertoja”. Nuori Voima 4/2013.
- Betti, Emilio 2005. ”Hermeneutiikka hengentieteiden yleisenä menetelmäoppina”. Teoksessa Tontti, J. (toim.) *Tulkinnasta toiseen, Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino.
- Bredsdley, Monroe, C 1969. Aesthetic Experience Regained. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28:1, 3–11.
- Carroll, Noël 1993. Historical Narratives and the Philosophy of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51:3, 313–326.
- Carroll, Rachel 2009. (toim.) *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. London: Continuum International Publishing.
- Cartmell, Deborah & Whelehan Imelda 2007. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Ted 1973. ”The possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie”. *Philosophical Review* 82: 69–82.
- Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Danto, Arthur C 1964. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61:19, 571–584.
- Danto, Arthur C 1973. Artworks and Real Things. *Theoria*, 39, 1–17.
- Danto, Arthur C 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. London: Harvard University Press.
- Davies, Stephen 2001. Definitions of Art. Teoksessa Gaut, B. & McIver Lopes, D. (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge.
- Dewey, John 1934. Art as Experience. Teoksessa *The Later Works of John Dewey*, Volume 10. Electronic edition.
- Dickie, George 1969. Defining Art. *American Philosophy Quarterly*, 6:3, 253–256.

Dickie, George 1974. *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*. London: Cornell University Press.

Dickie, George 1984. *Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven Publications.

Doležel, Lubomir 1988. "Literary Transduction: Prague School Approach". Teoksessa Tobin, Y. (toim.) *The Prague School and its Legacy*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Erler, Alexandre 2006. Dickie's Institutional Theory and the "Openness" of the Conception of Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 3:3, 110–117.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Eagleton, Terry 1997. *Kirjallisuusteoria, Johdatus*. 2. uudistettu painos. Suomentanut Yrjö Hoisaisluoma ja työryhmä. Vastapaino, Tampere.

Farshi, Golnaz Sarkar 2011. "Literature as a Social system: The Case of Literary Adaptation". *International Conference on Languages, Literature and Linguistics*, 26, 44–48.

Fludernik, Monika 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge.

Fort, Bohumil 2011. "The Prague School from a semiotic point of view". *Bohemica Litteraria*, 14:1, 59–68.

Foucault, Michel 1966/2010. *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Alkuteos: Les Mots et les choses. Suomentanut Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.

Gadamer, Hans-George 1975. *Truth and Method*. Käännös Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London: Sheed and Ward.

Gadamer, Hans-George 1986. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Käännös Nicholas Walker. Robert Bernasconi (ed). Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, Gerard 1980. *Narrative Discourse, An Essay in Method*. Käännös Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.

Genette, Gerard 1997. *Paratexts, Thresholds of Interpretations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldman, Alan H 2006. The Experiential Account of Aesthetic Value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:3, 333–342.

Graves, David C 2002: Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60:4, 341–352.

Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi*. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. Tampere: 23°45, niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.

- Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Suomennos: Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Heikkilä, Martta. 2008. ”Tieteellistä ja taiteellista – kuvan ja sanan suhteesta”. *Verkkajulkaisu Mustekala*. Saatavilla: <http://www.mustekala.info/node/35564> Luettu: 13.12.2014.
- Husserl, Edmund 1995. *Fenomenologian idea, Viisi luentoa*. Suomennos Himanka, J., Hämäläinen, J. ja Sivenius, H. Helsinki: Like Oy.
- Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda 2013. *A Theory of Adaptation*, Second edition with O’Flynn, S. (Epilogue). New York: Routledge.
- Hyvärinen, Matti 2006. *Kerronnallinen tutkimus*. Julkaistu kotisivulla: www.hyvarinen.info.
- Hyvärinen, Matti 2007. ”Kertomus ja kertomuksen rajat”. *Puhe ja kieli*, 27:3, 127–140.
- Jakobson Roman 1956/1986: ”Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.” *Language in Literature*. Toim. Krystyna Pomorska ja Stephen Rudy. Cambridge: Belknap Press. 95–114.
- Jakobson, Roman 1987. *Language in Literature*. Edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Alkuteos: Cambridge: Harvard University Press.
- Kakkori, Leena, ja Huttunen Raimo 2010. *Fenomenologia, hermeneutiikka ja fenomenografinen tutkimus*. Saatavilla: <http://users.utu.fi/rakahu/fenomenografia2011.pdf>. Luettu: 27.4.2014.
- Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.) 2004. *Taiteellinen tutkimus*. Toinen painos. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kinnunen, Elina 2014. ”Valot ja värit näyttelytilassa. Valintojen vaikutus tilakokemukseen ja aistimukseen”. *Opinnäytetyö*. Oulun ammattikorkeakoulu.
- Kivilaakso, Sirpa 2010. ”Suomalaisen sadun varhaisia kehityslinjoja”. Teoksessa Kolu, K. (toim.) *Suomalainen satu 1*. Helsinki: BTJ Kustannus, 9–20.
- Knodt, Eva, M 2000. ”Preface”. Teoksessa Luhmann, Niklas *Art as a social system*. Alkuteos: Die Kunst der Gesellschaft. Käännös englanniksi: Eva M. Knodt. California: Stanford University Press.
- Kontturi, K.-K. 2012. *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turun yliopiston julkaisuja - Annales Universitatis Turkuensis, sarja - ser. B, osa - tom. 349, Humaniora. Turku: Turun yliopisto.
- Koskisaari, Eva Maria 2003. ”Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia”. Teoksessa Alan-ko, O ja Käkelä-Puumala, T. (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 290 – 309.

- Kupiainen, Reijo 2005. ”Heideggerin faktisuuden hermeneutiikka” teoksessa Tontti, J. (toim.) *Tulkinnasta toiseen, Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino, 85–97.
- Lamarque, Peter 2004. On Not Expecting too Much from the Narrative. *Mind & Language Vol. 19, No. 4*, 393–409.
- Lamarque, Peter 2009. *Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell.
- Lamarque, Peter & Olsen, Stein H. 1996. *Truth, fiction, and literature: a philosophical perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Lammenranta, Markus 1987. Taideteoksen määrittelyn ongelma. Teoksessa Lammenranta, M. & Haapala, A. (toim.) *Taide ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 67–69.
- Lefereve, André. 1986. ”On the Processing of Texts, or What is Literature?” Teoksessa D’haen T. (toim.) *Linguistics and the Study of Literature*. Amsterdam: Rodopi.
- Leitch, Thomas 2008. ”Adaptation Studies at a Crossroads”. *Adaptation* 1:1. 63–77.
- Levinson, Jerrold 1993. Extending Art Historically. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51: 3, 411–423.
- Linna, Helena 1994. *Kirjoittamisen suuri seikkailu - prosessikirjoittaminen*. Porvoo: WSOY.
- Lotman, Jurij 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Käännös: Ronald Vroon. Michigan: University of Michigan.
- Luhmann, Niklas 1995. *Social systems*. Käännös: John Bednarz, Jr. with Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas 2000. *Art as a social system*. Käännös: Eva M. Knodt. California: Stanford University Press.
- Mandelbaum, Maurice 1965. ”Family Resemblances and Generalisation concerning the Arts”. *American Philosophy Quarterly*, 2, 219–228.
- Mattinen, Eija 1995. *Prosessikirjoittaminen - tee kirjoittamisesta seikkailu*. Helsinki: Hallinnon kehittämiskeskus.
- Mcfarlane, Brian 1996. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- Meretoja, Hanna. 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Palgrave Macmillan.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Mikkonen, Jukka 2008. *Analyttinen kirjallisuuden filosofia*. Julkaistu 18.2.2008. Saatavilla osoitteessa: <http://filosofia.fi/node/3419>. Luettu 25.11.2013.

Mikkonen Jukka 2012. Filosofisen kaunokirjallisuuden tiedollisesta arvosta ja muodoista. Teoksessa Salminen, A., Mikkonen, J. & Järvenkylä, J. (toim.) *Kirjallisuus ja filosofia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 16–28.

Murray, S.E. 2008. ”Materializing adaptation theory: The adaptation industry”. *Literature/Film Quarterly*. Vol 36, issue 1, Salisbury State University, Salisbury Maryland USA, 4-20.

Naremore, James 2000 (toim.). ”Introduction. Film and the Reign of Adaptation.” *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1–16.

Nevanlinna, 2003. ”Mitä ”taiteellinen tutkimus” voisi olla?” Verkojulkaisu Mustekala. Saatavilla: <http://www.mustekala.info/node/835>. Luettu 13.12.2014.

Oksanen, Atte 2004. ”Taiteilijan minuus. Luovuuden ja ruumiillisuuden rihmastoja”. Sosiaalipsykologian lisensiaatintutkimus. Tampereen yliopisto.

Pitkänen, Risto 2007. Taiteen tekeminen ja taiteen tutkiminen taiteen lopun jälkeen. Teoksessa Pitkänen, R. (toim.) *Taitelija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Vajaakoski: Gummerus, 267–307.

Raatikainen, Panu 2005. Ihmistieteet – tiedettä vai tulkintaa? Teoksessa Meurman-Solin, A. & Pyyssäinen, I. (toim.) *Ihmistieteet tänään*, 2005.

Ricoeur, Paul 1988. *Time and Narrative*. Vol 3. The University of Chicago Press, Chicago.

Rimmon-Kenan, S 2006. ”Concepts of narrative”. Teoksessa Hyvärinen, M., Korhonen, A., ja Mykkänen, J. (toim.), *The travelling concept of narrative*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, University of Helsinki, 10–19.

Ruohonen, Voitto, Sevänen, Erkki & Turunen, Risto 2011. *Paluu maailmaan*, Kirjallisten tekstien sosiologia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Salminen, Antti, Mikkonen, Jukka ja Järvenkylä, Joose 2012. *Kirjallisuus ja filosofia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Schinkel, Willem 2010. ”The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art”. *Cultural Sociology*, 4: 2, 267–290.

Scholz, Barbara C 1994. ”Rescuing the Institutional Theory of Art: Implicit Definitions and Folk Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52: 3, 309–325.

Seidl, David 2004. *Luhmann’s theory of autopoietic social systems*. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität.

Sepänmaa, Yrjö 1972. ”Estetiikan kaksi tutkimusperinnettä”. Teoksessa Enwall, M., Kinnunen, A.,

ja Sepänmaa Y. (toim.) Estetiikan kenttä. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 30 – 53.

Sepänmaa, Yrjö 1981. "Jälkisanat". Teoksessa Dickie, George: *Estetiikka: Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*. (Aesthetics: An introduction, 1971.) Suomentanut Heikki Kannisto. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suoranta, Juha 2003. "Tekstin lumo ja maailman yltäkylläisyys". Teoksessa Varto, J. Saarnivaara, M. ja Tervahattu, H. *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Nurmijärvi: Artefakta 13, 32–42.

Stam, Robert 2000. "The Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Toim. James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press. 54–76.

Tontti, Jarkko 2005 (toim.). *Tulkinnasta toiseen, Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino.

Tolhurst, William E. 1987. "Mikä teksti on ja miten se saa merkityksensä?" Teoksessa Lammenranta, M ja Haapala, A. (toim.) *Taide ja Filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 261 – 275.

Vadén, Tere 2003. "Kokemuksellinen demokratia ja tutkimuksen avoimuus ja kriittisyys". Teoksessa Varto, J., Saarnivaara, M. & Tervahattu, H. (toim.). *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Akatiimi.

Varto, Juha 2005. "Laadullisen tutkimuksen metodologia". Elan Vital. Saatavilla: http://arted.uiah.fi/synnyt/kirjat/varto_laadullisen_tutkimuksen_metodologia.pdf. Luettu: 29.4.2014.

Varto, Juha, Saarnivaara, Marjatta & Tervahattu, Heikki 2003. *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Nurmijärvi: Artefakta 13.

Weitz, Morris 1956. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15:1, 27–35.

Yanal, Robert J. 1998. "The Institutional Theory of Art". Teoksessa Kelly, M. (toim.) *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. Saatavilla: http://lgdata.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/docs/962/146181/InstitutionalTheory_ROBERT_J_YANAL.pdf. Luettu: 25.11.2013.

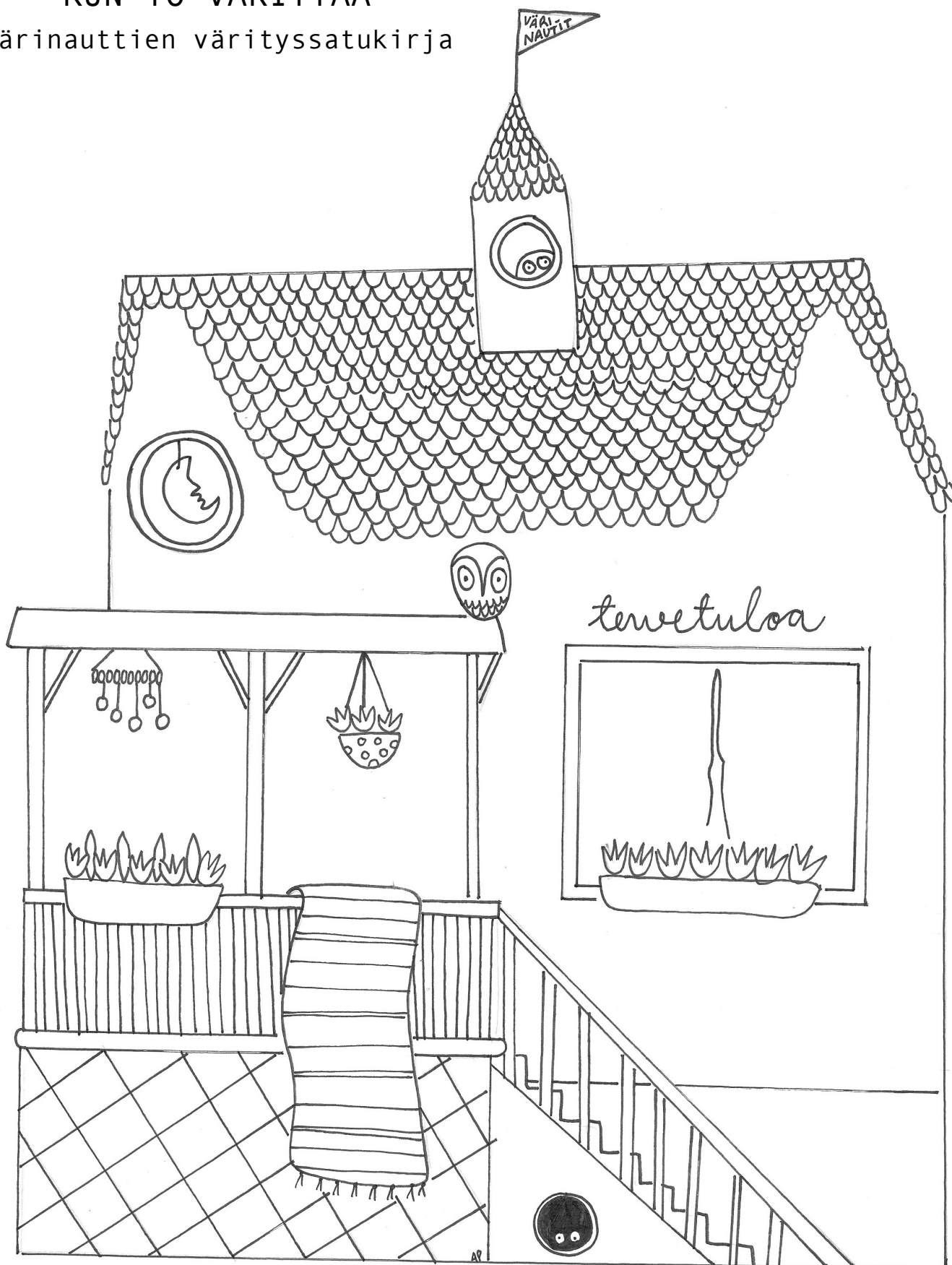
Sähköiset lähteet:

Lastenkulttuurikeskus Rullan internet-sivut. Osoitteessa: <http://www.tampere.fi/kulttuuripalvelut/lastenkulttuuri/lastenkulttuurikeskusrulla/nayttelyt.html>. Vierailtu 25.11.2013.

Taikalamppu-verkosto. Osoitteessa <http://www.taikalamppu.fi/index.php/fi/kulttuuripankki>. Vierailtu 25.11.2013

KUN YÖ VÄRITTÄÄ

Värinauttien värityssatukirja



Tekstit Mona Paalanen ja kuvitus Anni Pöyhönen

Tiedäthän, miten toiset pelkäävät
pimeää?

Pimeää voi pelätä kuka vain
riippumatta kengänkoosta
tai iästä.

Yleensä pelot johtuvat siitä,
että ihmiset eivät tiedä
pelkäämistään asiasta tarpeeksi.

Usein oudot asiat pelottavat.
Niin käy monelle myös pimeän suhteen.
Ihmiset pelkäävät pimeää,
sillä he eivät tiedä,
mitä pimeässä tapahtuu.

Annua ja Unnaa pimeä ei pelota, ei enää.



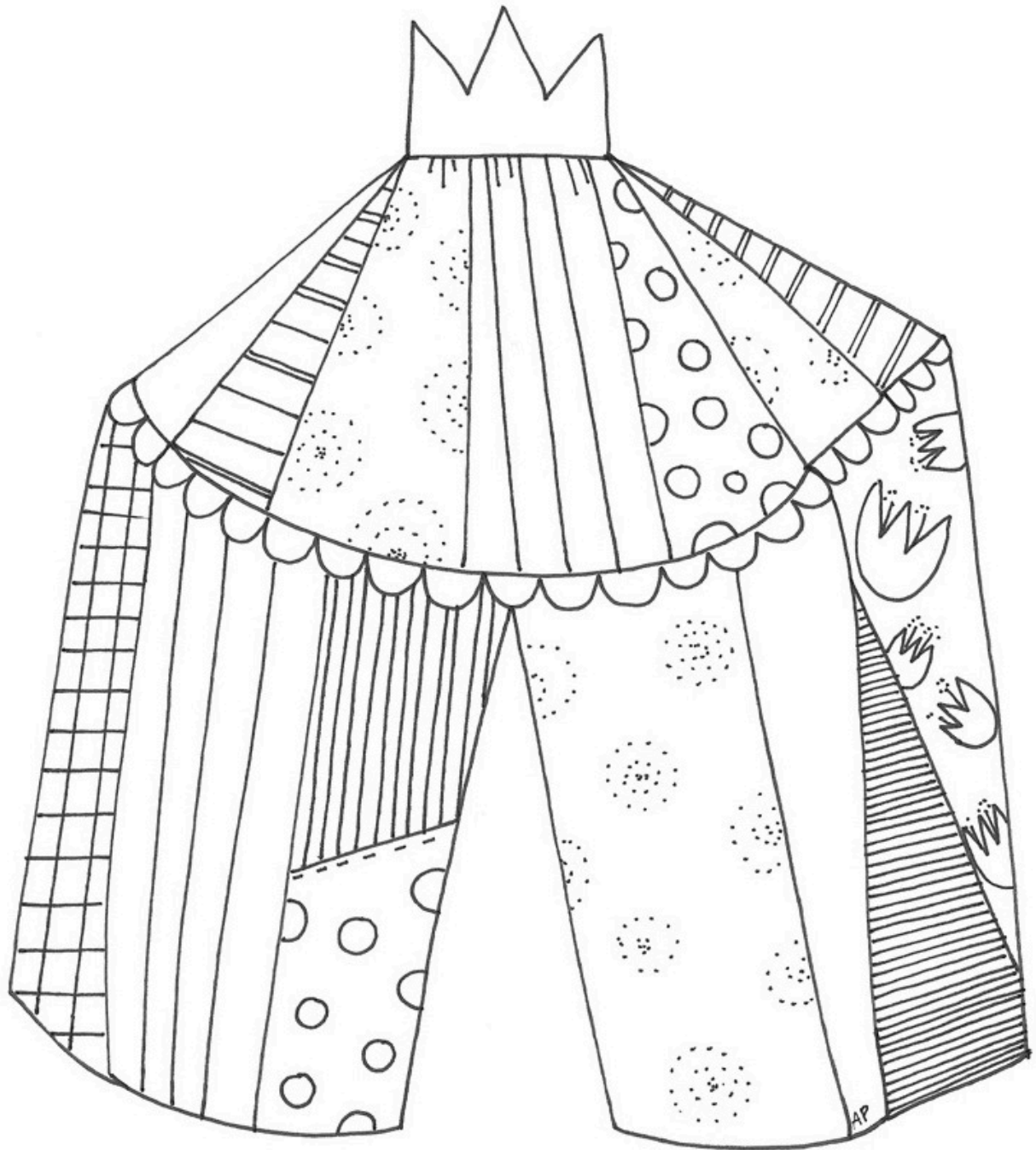


Unna heräsi keskellä yötä. Hän havahtui kesken unen, eikä ensin herättyään tiennyt missä oli. Hän nosti päänsä tynystä ja katsoi ympärilleen teltassa.

Ympärillä oli pimeää.

Meni hetki ennen kuin hänen silmänsä tottuivat pimeään. Vähäinen valo piirsi esiin muotoja teltan ulkopuolella. Muodot olivat ensin himmeitä, kunnes ne vahvistuivat ja saivat selkeitä ääri viivoja.

Unna nousi ylös ja käveli teltan ovelle. Hän katsoi pimeästä
esiin paljastuvia muotoja tarkkaan,
aivan kun hän näkisi kaiken ensimmäistä kertaa.

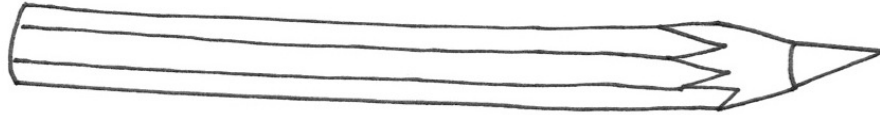


Mikään ei näyttänyt tutulta.
Mikään ei näyttänyt pimeässä, siltä miltä sen piti näyttää.

Jotain oli tapahtunut.

Hän katsoi pöydällä olevaa värikynää,
mutta oikeastaan se ei ollutkaan värikynä,

koska se ei ollut *minkään värinen*.



Unna katsoi uudestaan ympärilleen pimeässä huoneessa,
pelkojen hiipiessä samalla hänen mieleensä.

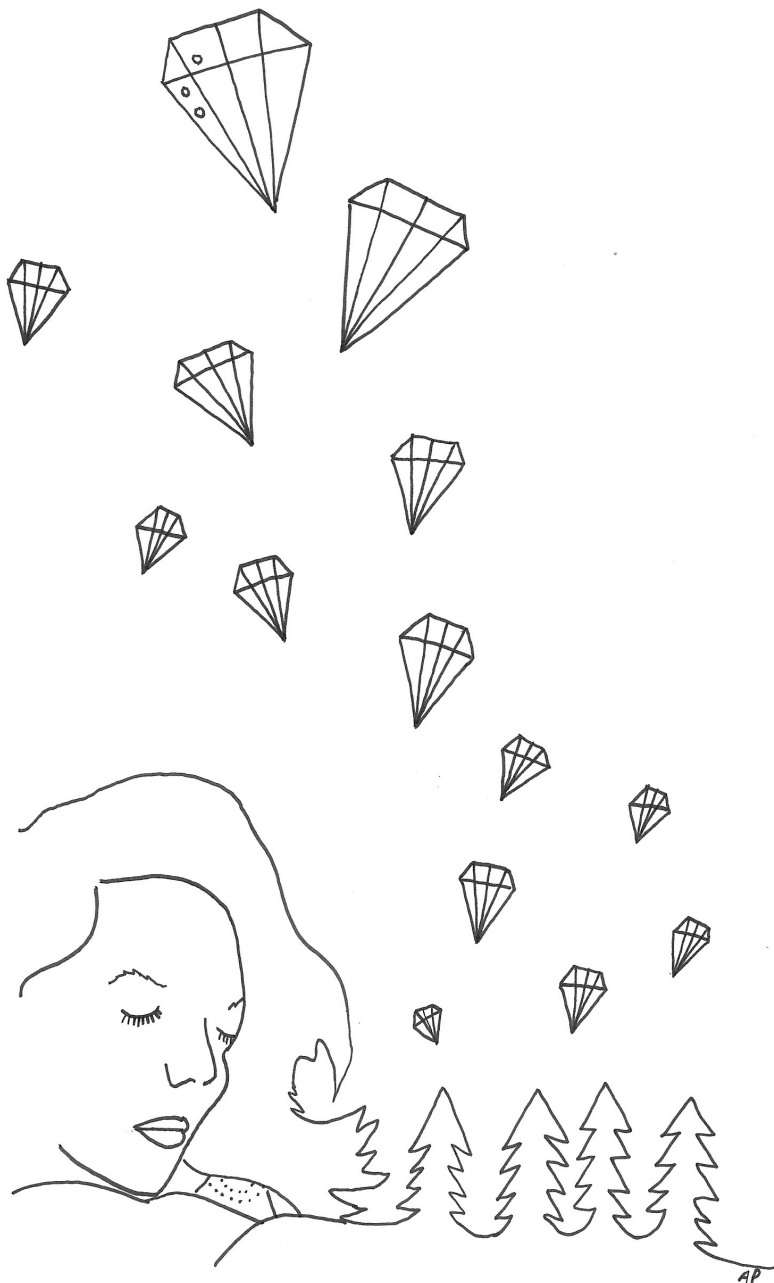
Minne kaikki värit olivat kadonneet?

Annu nukkui sikeästi tyynyjen keskellä.

Hän näki unta,
jossa taivaalta

t
i
p
p
u
i

timantteja.



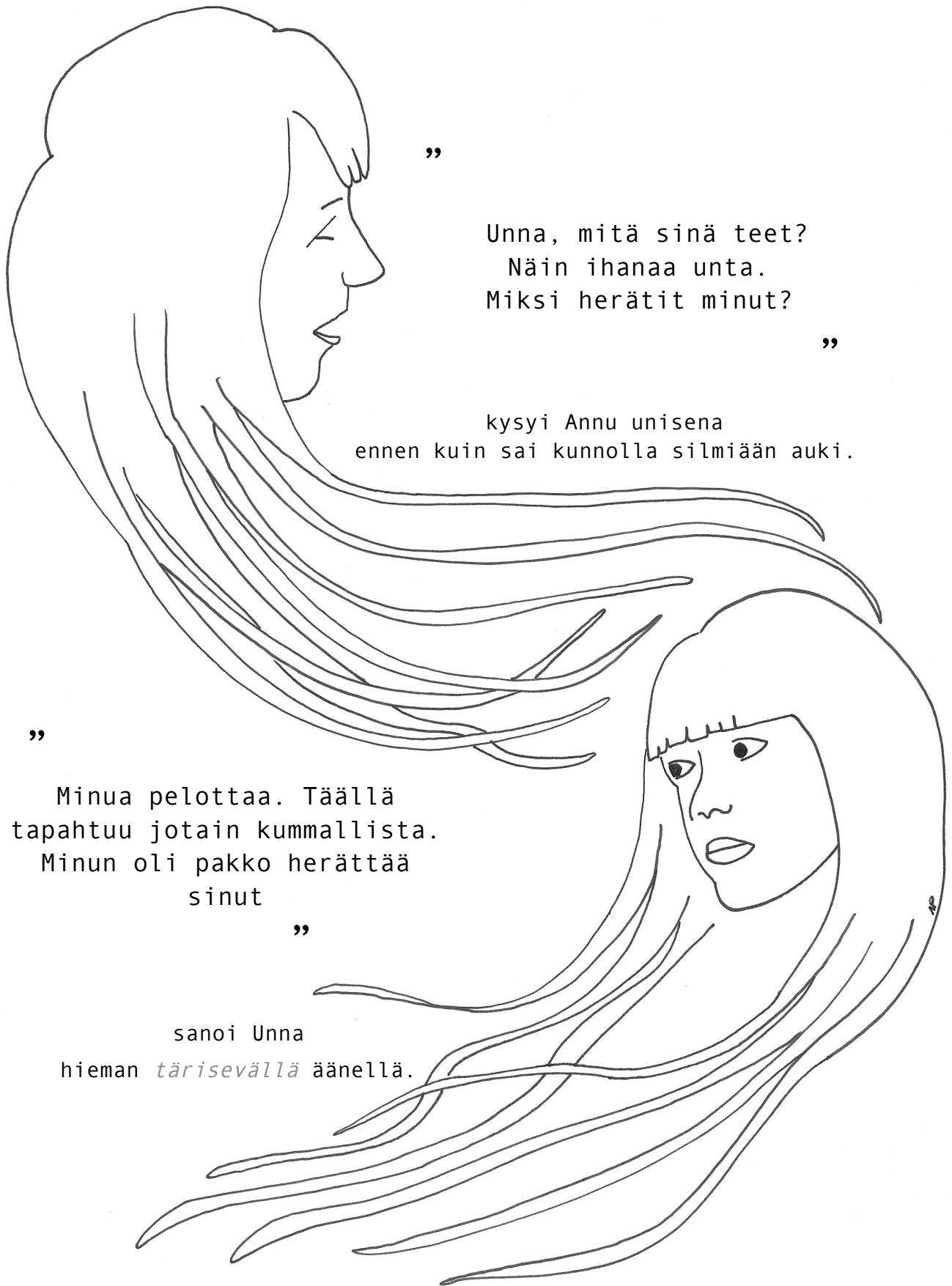
Hän juoksi
timanttien perässä
ympäri metsää
törmäten sitten
yllättäen johonkin.

Samalla joku huusi

kaukaa hänen
nimeään.

Annu havahtui
siskonsa ääneen

ja hätkähti
hereille.



”

Unna, mitä sinä teet?
Näin ihanaa unta.
Miksi herätit minut?

”

kysyi Annu unisena
ennen kuin sai kunnolla silmiään auki.

”

Minua pelottaa. Täällä
tapahtuu jotain kummallista.
Minun oli pakko herättää
sinut

”

sanoi Unna
hieman *tärisevällä* äänellä.

Annu nousi ylös,
käveli siskonsa luo teltan ovelle ja
räpytteli samalla silmiään, koska ei nähnyt kunnolla ympärilleen.

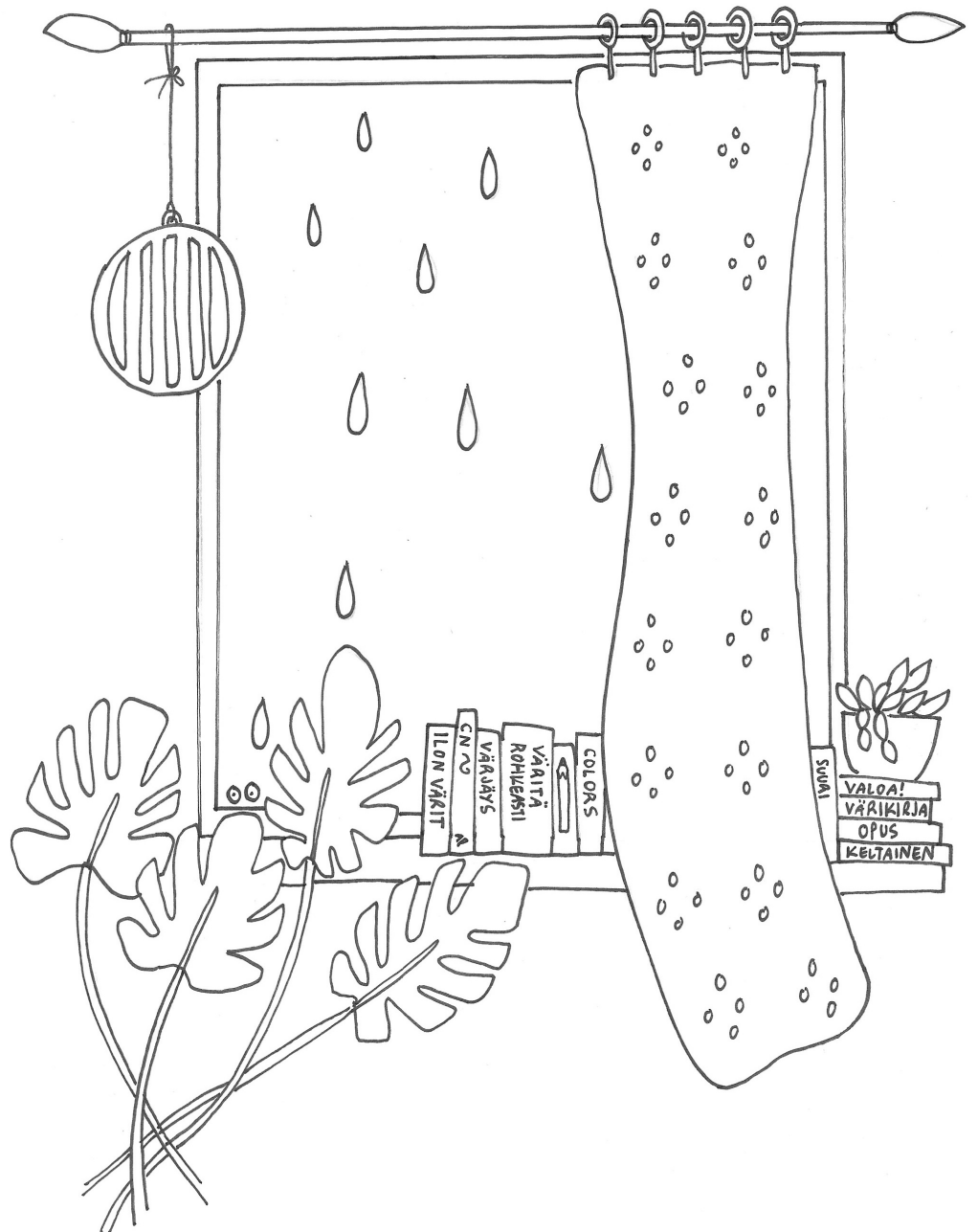
Joka paikassa oli pimeää, eikä hänkään tunnistanut paikkaa kodikseen.

Ja sama kysymys käväisi nyt Annun mielessä:

minne kaikki värit olivat kadonneet?

Jostain kuului rapinaa
ja Annu ja Unna hätkähtivät outoja ääniä pimeässä.

Ulkona satoi
ja sateenropina
ikkunaa vasten
kuulosti aivan
siltä,

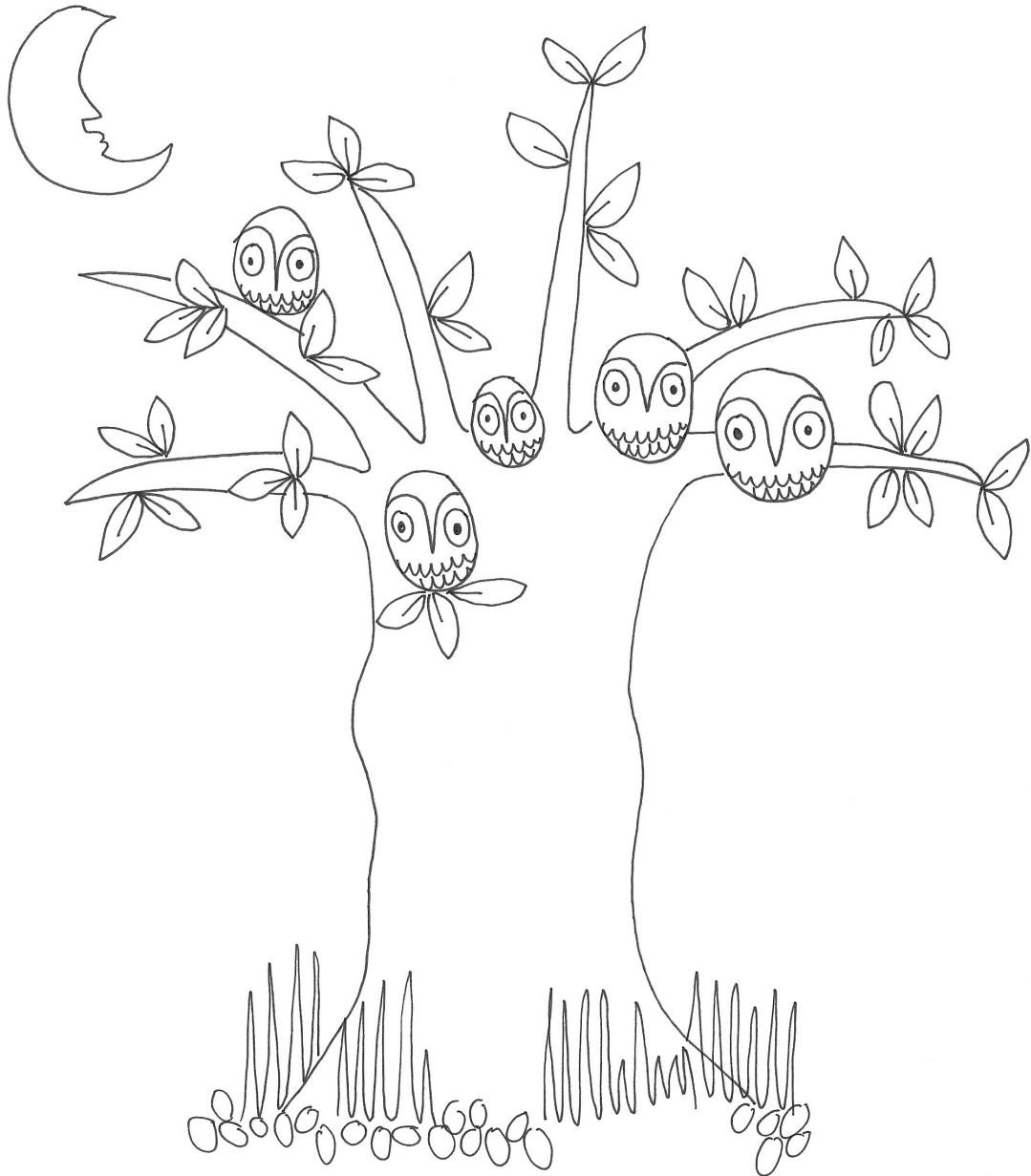


kuin joku olisi koputtanut päästäkseen sisään.

Unna raotti ikkunan edessä olevia verhoja kurkistaakseen ulos, ja samalla vähäinen kuunvalo pääsi sisään.

Verhojen takaa paljastui maisema pimeään yöhön, josta kuului sateenropinan lisäksi muitakin merkillisiä ääniä.

Pihapuun oksat olivat tummia, ja ne saivat aikaan outoja varjoja.



Lisäksi puun oksilla istuvien pöllöjen silmät kiiluivat.

Ne saivat koko puun näyttämään pelottavalta.

Tuttu pihapuu oli yön pimeydessä muuttunut niin, etteivät Annu ja Unna tunnistanee sitä samaksi puuksi.

Siskokset katsoivat toisiaan pitkään
hakeakseen turvaa jostain tutusta pimeyden keskellä.

Annua ja Unnaa pelotti.

Pimeässä mikään ei näyttänyt tutulta ja kaikki värit olivat kadonneet.



"Onko meillä värivarkaita? Vai onko joku syönyt kaikki värit? Onko möröt vieneet ne, vai vaeltavatko ne pimeään tullen jonnekin muualle," miettivät Annu ja Unna pimeyden keskellä.

Tai kenties on olemassa värivarasto, sellainen minne värit saattoivat pimeällä kulkea?

Vai lentävätkö värit valon perässä jonnekin muualle, samalla tavoin kuin linnut talven tullen jonnekin lämpimämpään?

"Mutta eiväthän värit voi kadota",
sanoi **Unna** ja mietti asiaa edelleen kuumeisesti.

"Eivät voikaan, eivätkä ne voi noin vain lakata olemasta. Värit on varmasti aina löydettävissä jostain",
Annu toisteli ääneen.

Ikkunat olivat kiinni ja ovet yön aikana lukossa,
joten eivät värit Annun ja Unnan kotoakaan pois päässeet.

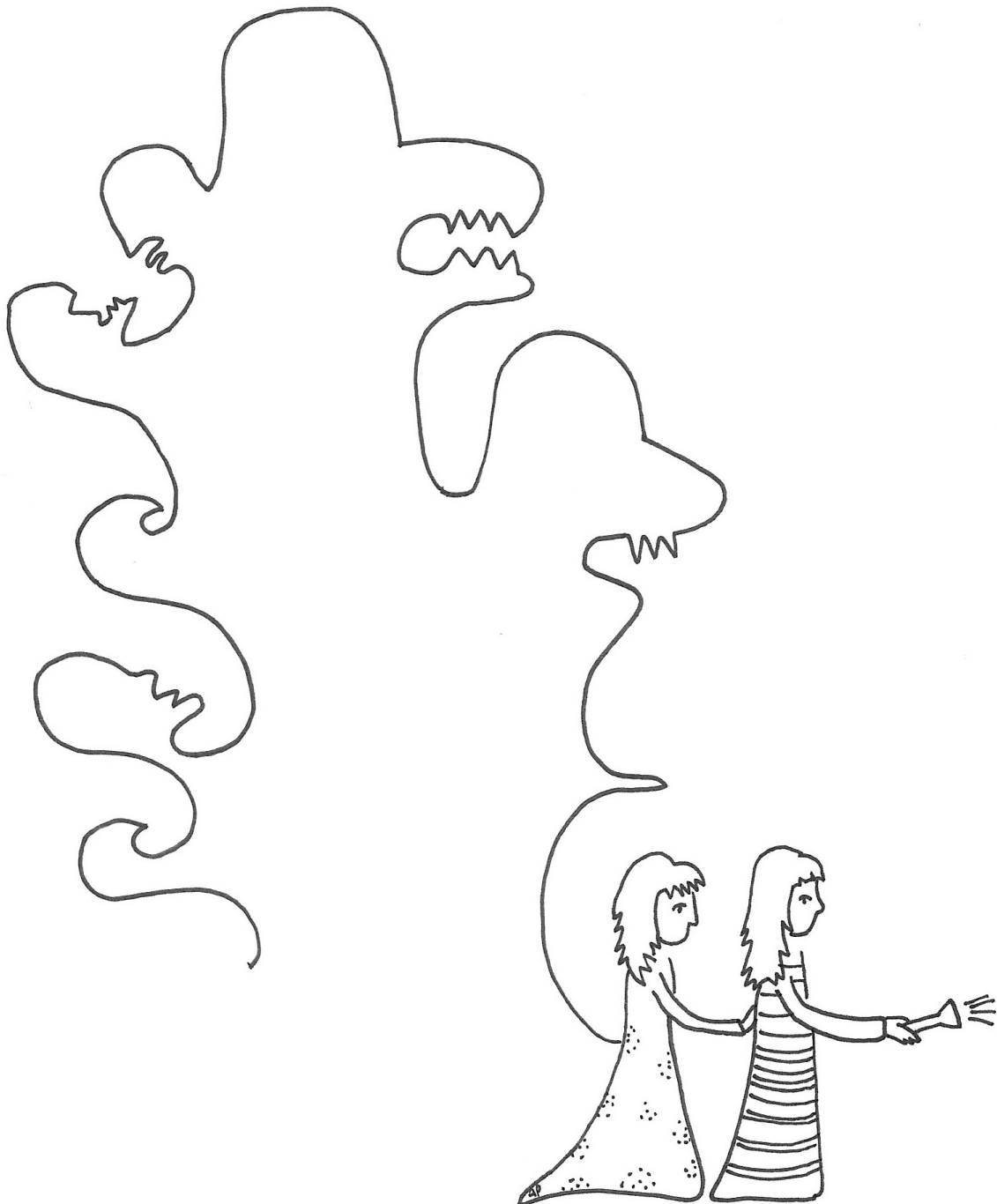
Ja koska värit olivat kadonneet pimeällä,
niin oli ne sisarusten mukaan myös löydettävä pimeällä.



Ehkä se oli uhkarohkeaa,

ja totta kai Annua ja Unnaa pelotti ajatus etsiä värejä
pimeässä talossa,

mutta he halusivat löytää värit, joten vaihtoehtoja ei näyttänyt olevan.



Unna nousi ylös ja lähti kävelemään ovelle päin.
Annu epäröi hetken mutta seurasi siskoaan,
koska ei halunnut jäädä yksin pimeään.

Yksinolo pimeässä pelotti vielä enemmän.

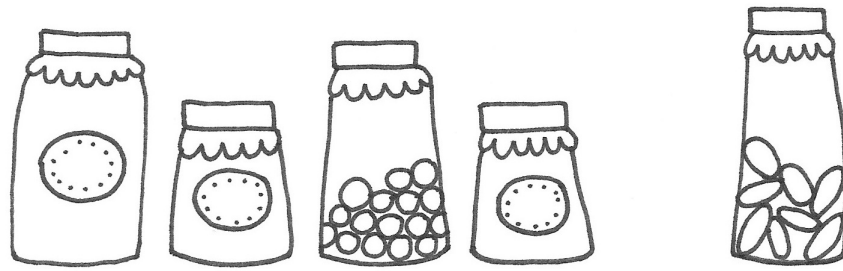
Käytävä täyttyi varjoista,

kun Annu ja Unna kulkivat eteenpäin.

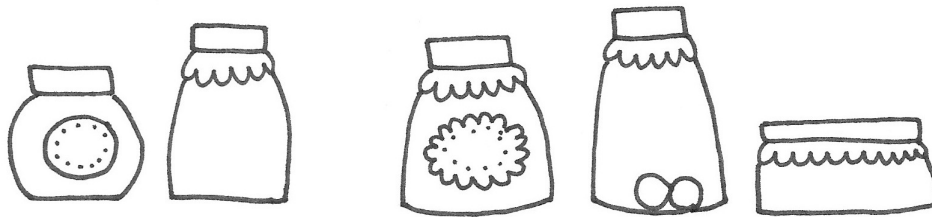
Varjot **suurenivat** ja **pienenivät**

sisarusten liikkeessa käytävällä.

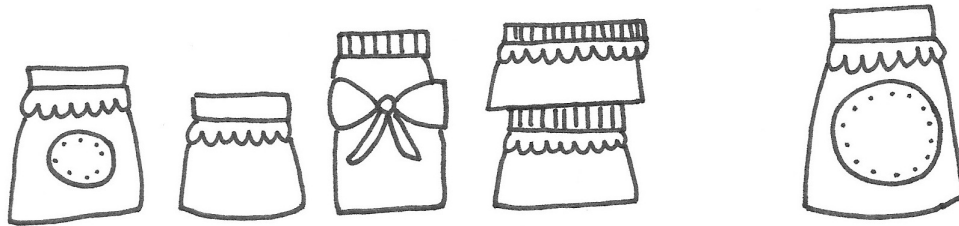
Yön vähäisessä valossa varjot olivat synkkiä,
ja tuntuivat liikkuvan täysin sattumanvaraisesti.



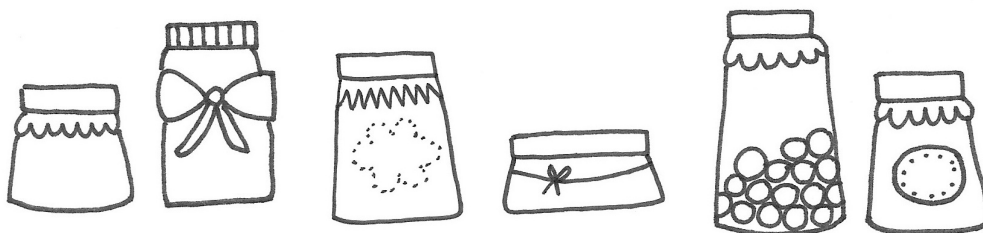
Värit eivät olleet kellarissa hillopurkkien seassa. Niitä ei



löytynyt myöskään eteisen kaapista, eikä keittiöstä. Unna



kurkisti kylpyhuoneeseen, tarkisti jopa ammeen takaa, mutta



missään ei näkynyt värivarkaita, ei mörköjä, eikä värin väriä.

Joka paikka oli kuitenkin täynnä

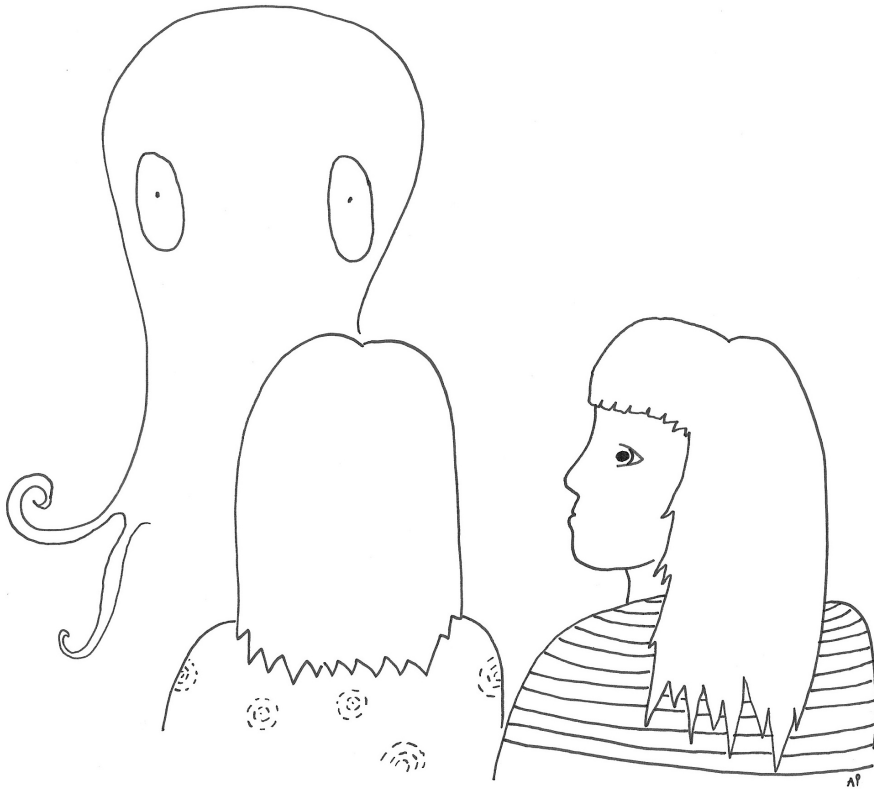
pimeitä nurkkia,
synkkiä kulmia ja syvennyksiä.

Annu jatkoi matkaa edellä.

Unna seurasi perässä mutta kurkki välillä selkensä taakse.

Hänellä oli *outo tunne*,

että pimeässä **joku** seurasi heidän kulkuaan.



Olohuoneen nurkassa Annu näki mörön. Hän oli siitä aivan varma.
Se näytti ISOLTA ja kylmältä.

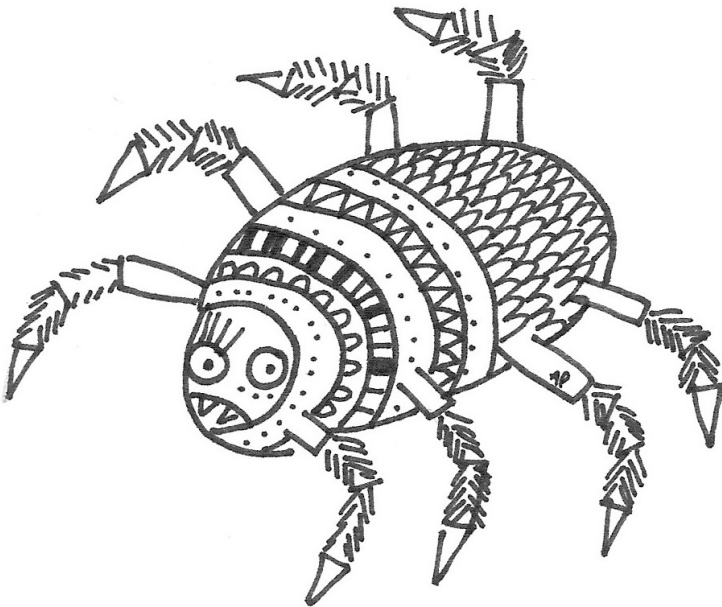
Unna katsoi siskonsa osoittamaan suuntaan, mutta ei nähnyt mitään.

Väri­nau­ti­ti­et ei­vät ehtineet jää­dä kiistelemään aiheesta,

sillä samaan aikaan Unna kiljaisi,

koska hän näki aivan varmasti,

että joku vilisti ullakolle oven raosta.



Unnan silmissä se näytti
yksinäisyydeltä,
joka liikkui kuin hämähäkki.

Annu otti siskonsa kädestä kiinni ja puristi kovaa.

Sisarukset olivat halunneet välttää ullakolle menoa viimeiseen asti.

Sieltä oli kuulunut kummallisia ääniä ja nyt Annu ja Unna olivat varmoja, että siellä oli ainakin yksi mörkö ellei useampiakin, joten heidän ei tehnyt mieli niiden seuraan.

Toisaalta ullakolta saattoi saada apua värien löytämisessä. Vaikka möröt eivät olisikaan värien katoamisen takana, saattoivat ne tietää katoamisesta jotain.

Niinpä Annu tarttui ovenkahvaan ja avasi sen päättäväisesti.

Hän nyökkäsi siskolleen ja päästi
Unnan edellään portaisiin.

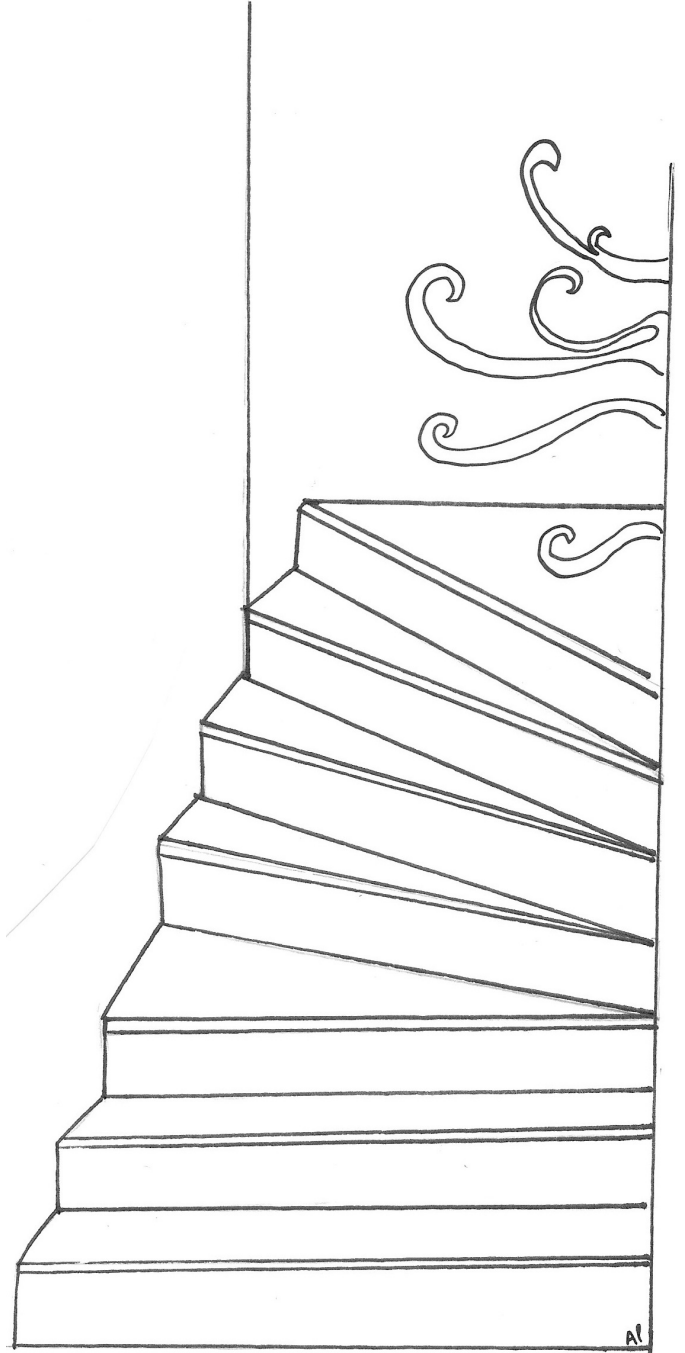
Rapunen Unnan jalan alla

natisi

hänen ottaessaan ensimmäistä
askeltaan kohti ullakkoa.

Unna tarttui siskonsa käteen
ja yhdessä
he lähtivät kiipeämään
kohti ullakkoa.

Ullakon ovelle päästyään Annu
tuuppasi puista ovea niin hiljaa,
että sen



saranoista kuului p i t k ä,

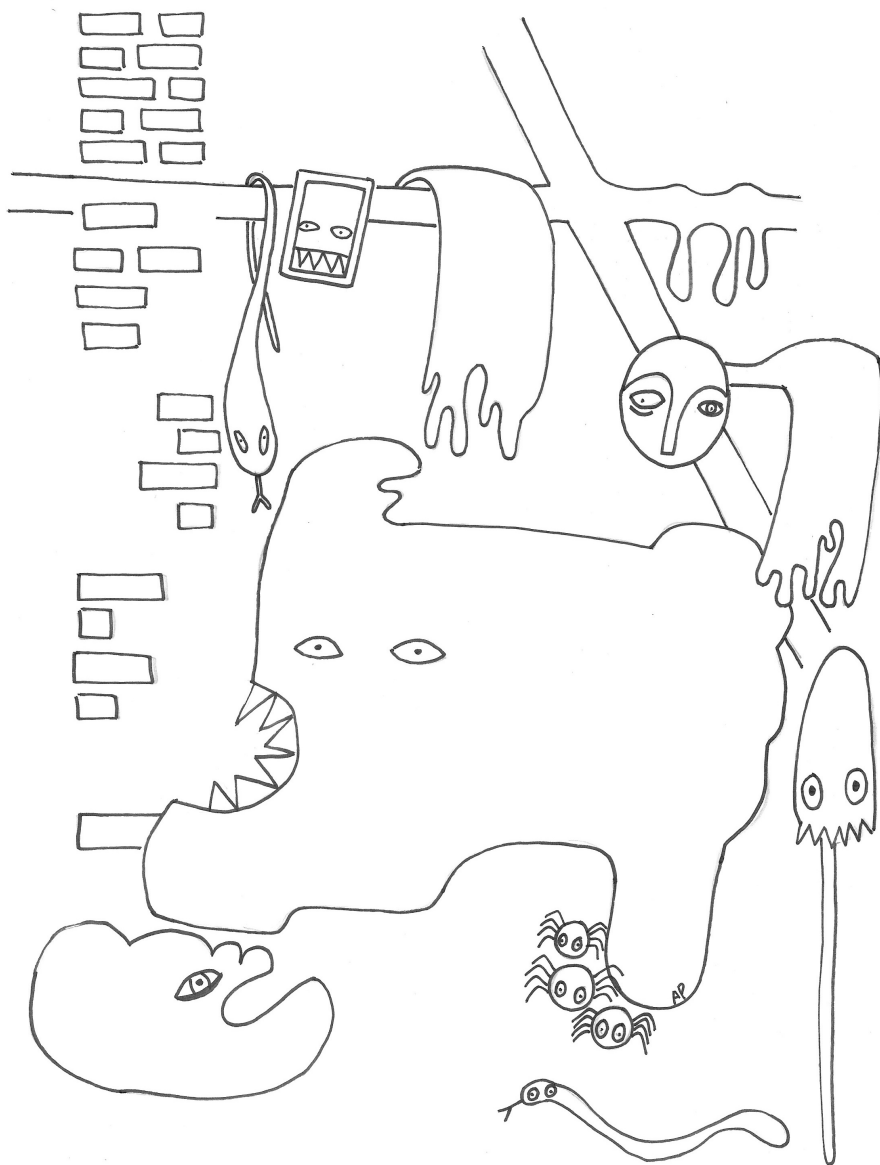
laahaava ään

Ullakkokin oli **pimeä** ja sen takaseinää peitti iso musta rakennelma. Se ulottui koko seinän mitalle ja näytti siltä, että sen koloihin ja syvennyksiin olisi voinut piiloutua vaikka mitä. Yhdestä rakennelman raosta erottui hento valon kajo. Jostain kuului rapinaa.

Annua pelotti ja hän kuuli siskonsa hengityksestä, että myös Unnaa pelotti.

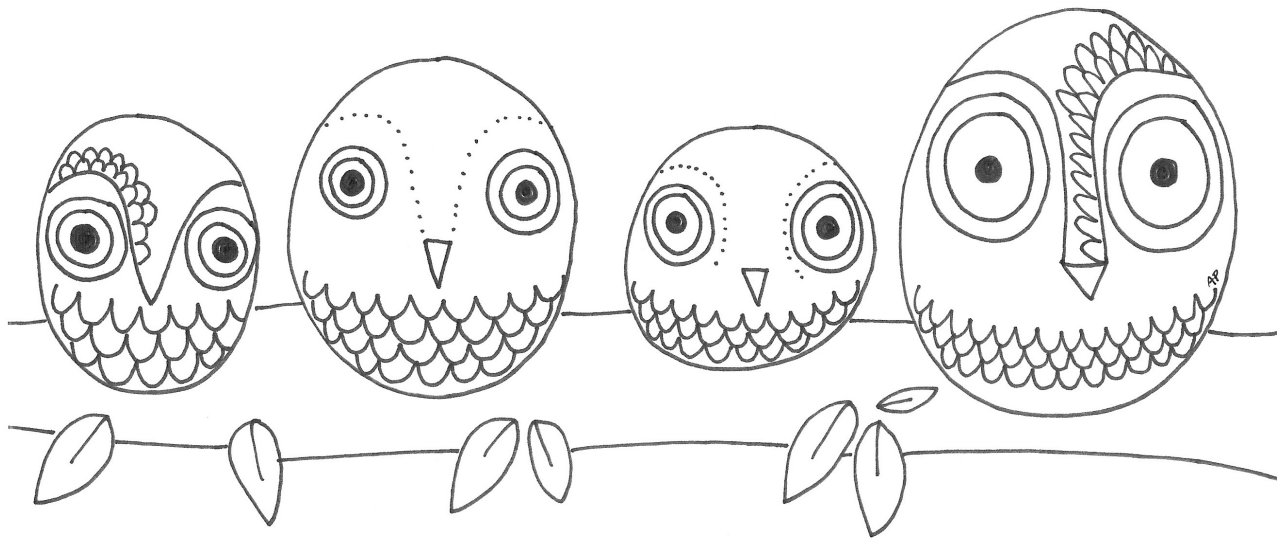
Joka puolella liikkui tummia varjoja, jotka tekivät huoneesta entistä pelottavamman.

Mörköjä saattoi olla missä vain, ja tummissa varjoissa ne pystyivät liikkumaan vapaasti.

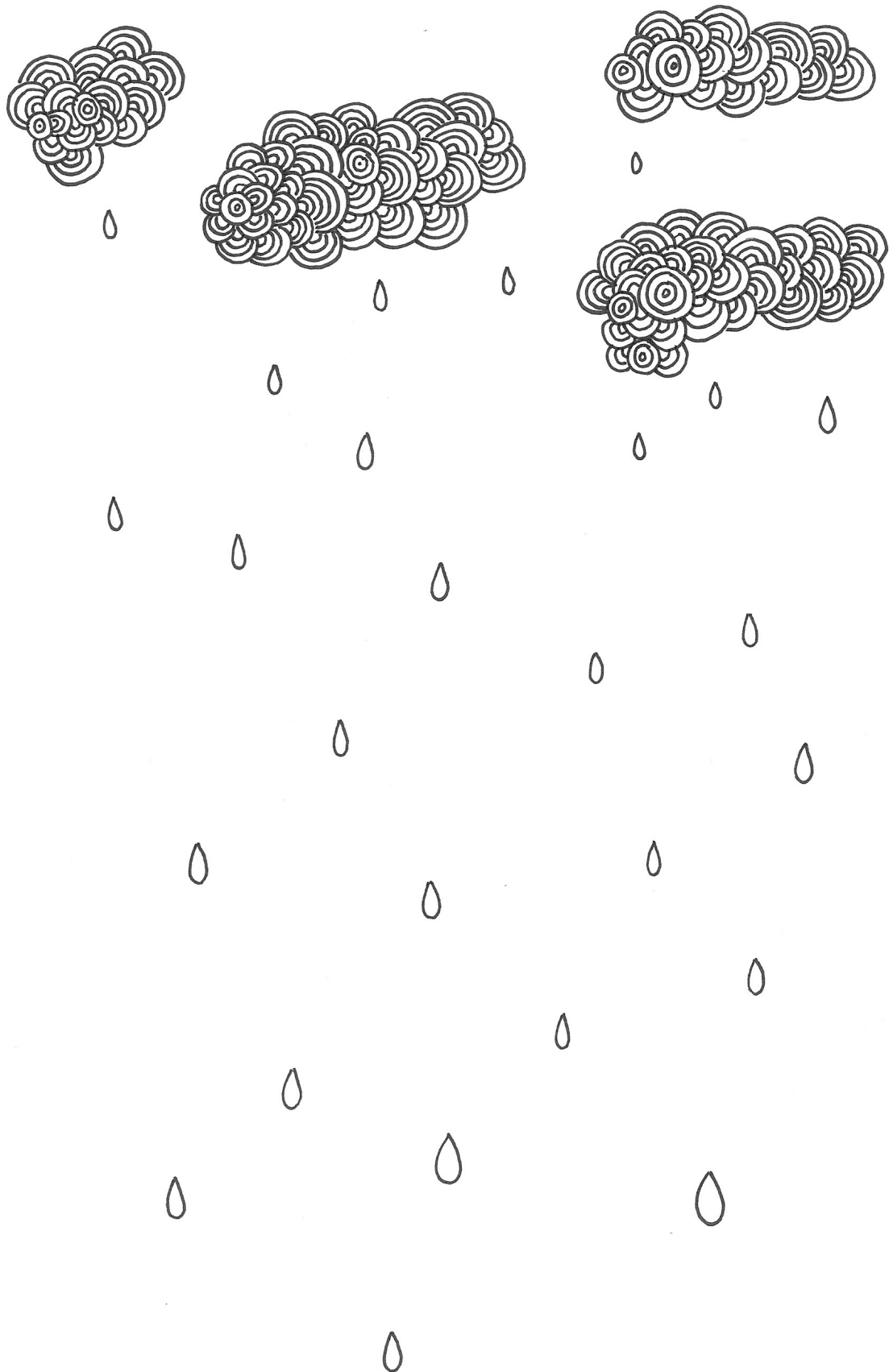


Vähäisen kuunvalon liikkussa ullakolla näyttivät esineet oudon värisiltä, eivätkä Värinautit nähneet ympärillään mitään tuttua.

Pihapuusta kuuluvat äänet tuntuivat voimistuvan,
ja sateenropina kattoa vasten sekoittui pihapuun oksien
koputukseen,



pöllöjen tarinointiin ja tuulen huminaan,
jota Annu ja Unna kuuntelivat hädissään.



Yrittikö joku varoittaa heitä,

vai mitä asiaa sateella oli?



Annu ja Unna keräsivät nyt rohkeutta.

He katsoivat ympärilleen
ja yrittävät muistella
miltä ullakko näytti päivänvalossa.

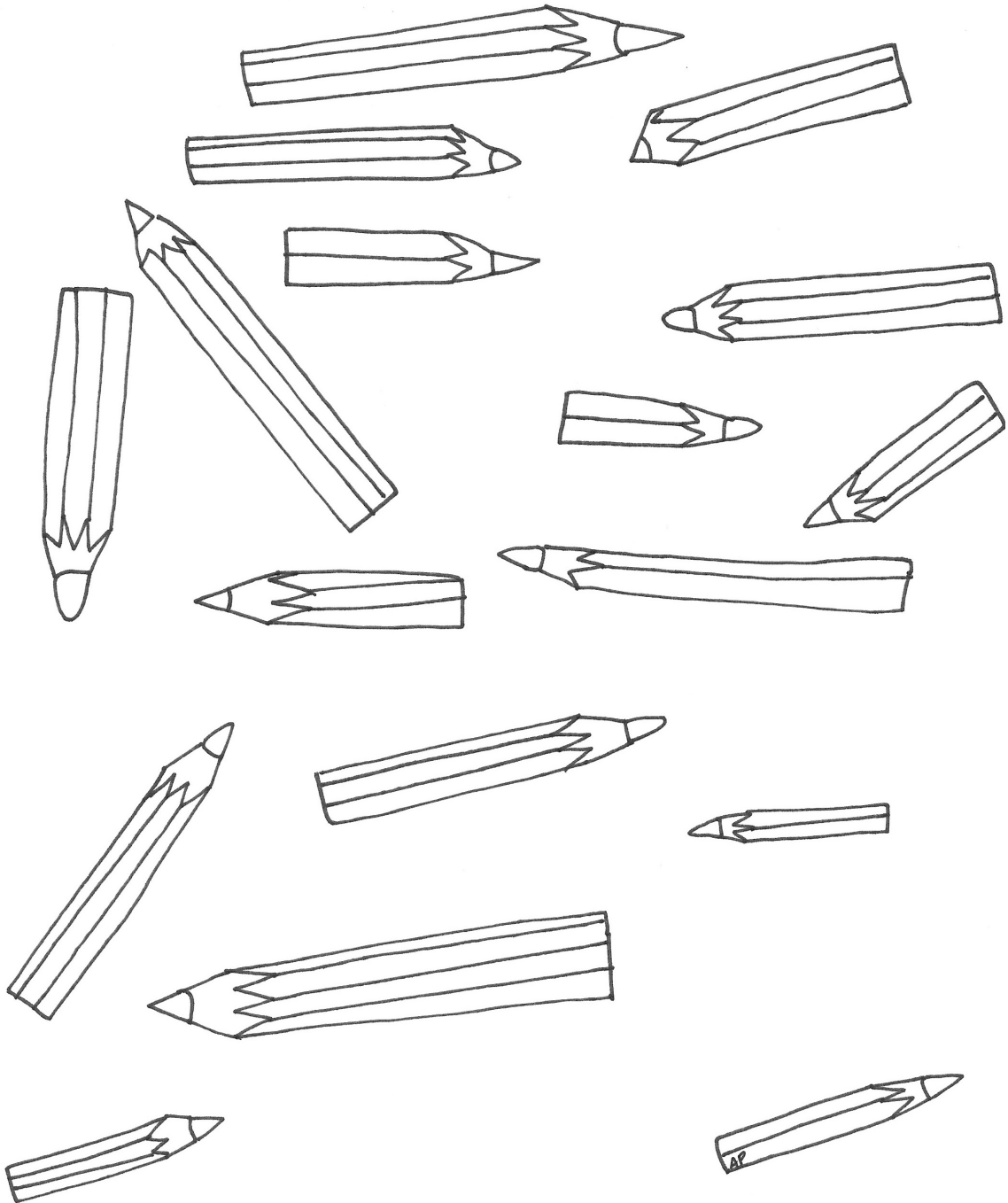
Hetken paikallaan seistään
Annu otti ensimmäisen askeleen kohti lipastoa.
Hän halusi tietää, mikä oli se valo,
jonka he ullakon takaseinällä näkivät.

Unna seurasi siskonsa esimerkkiä
ja pian siskokset kävelivät yhdessä
ullakon poikki kohti takaseinää.

Lopulta he seisoivat aivan rakennelman vieressä.

Unna kohotti kättään ja avasi laatikon.

Lipaston laatikossa oli taskulamppu, jossa paloi valo.
Ja sieltä Annu ja Unna löysivät värit. Siellä ne olivat.



Jokainen punainen,
usea keltainen,
monta valkoista,

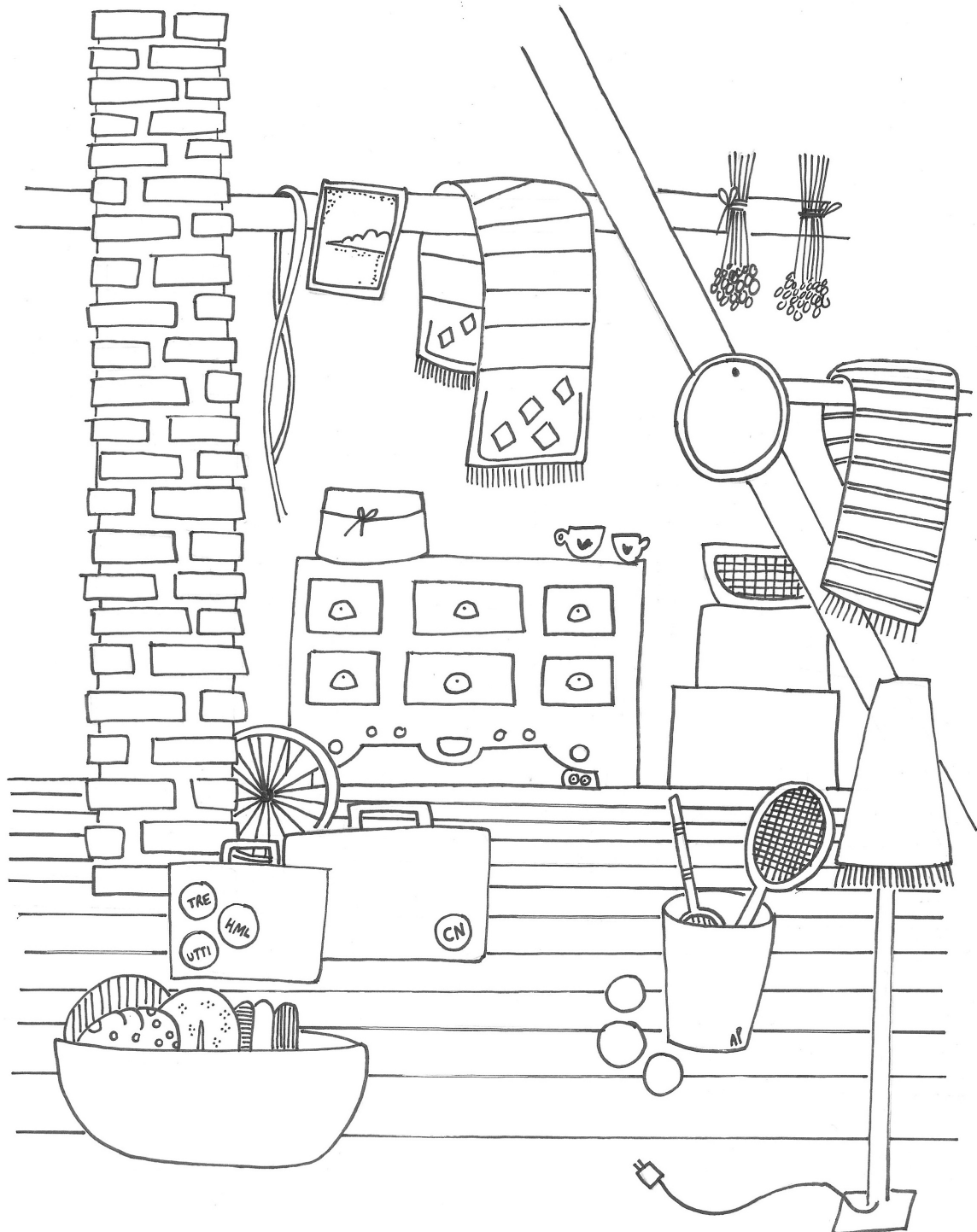
kaikki vihreät,
muutama ruskea, jokunen oranssi,
pari mustaa,
paljon violetteja ja

loputon määrä sinisiä.

Annu ja Unna valaisivat ullakkoa taskulampun valossa ja värien löydyttyä alkoi myös huone heidän ympärillään näyttää tutulta.

Taskulampun valossa ullakkoa kiertäneet varjot katosivat ja ikkunaan koputtivat pihapuun oksat, eikä sateenropinakaan enää valon keskellä tuntunut pahalta.

Pimeät syvennykset paljastuivat tutuiksi nurkiksi, jossa oli muita huonekaluja ja esineitä, eikä yhtään mörköä.





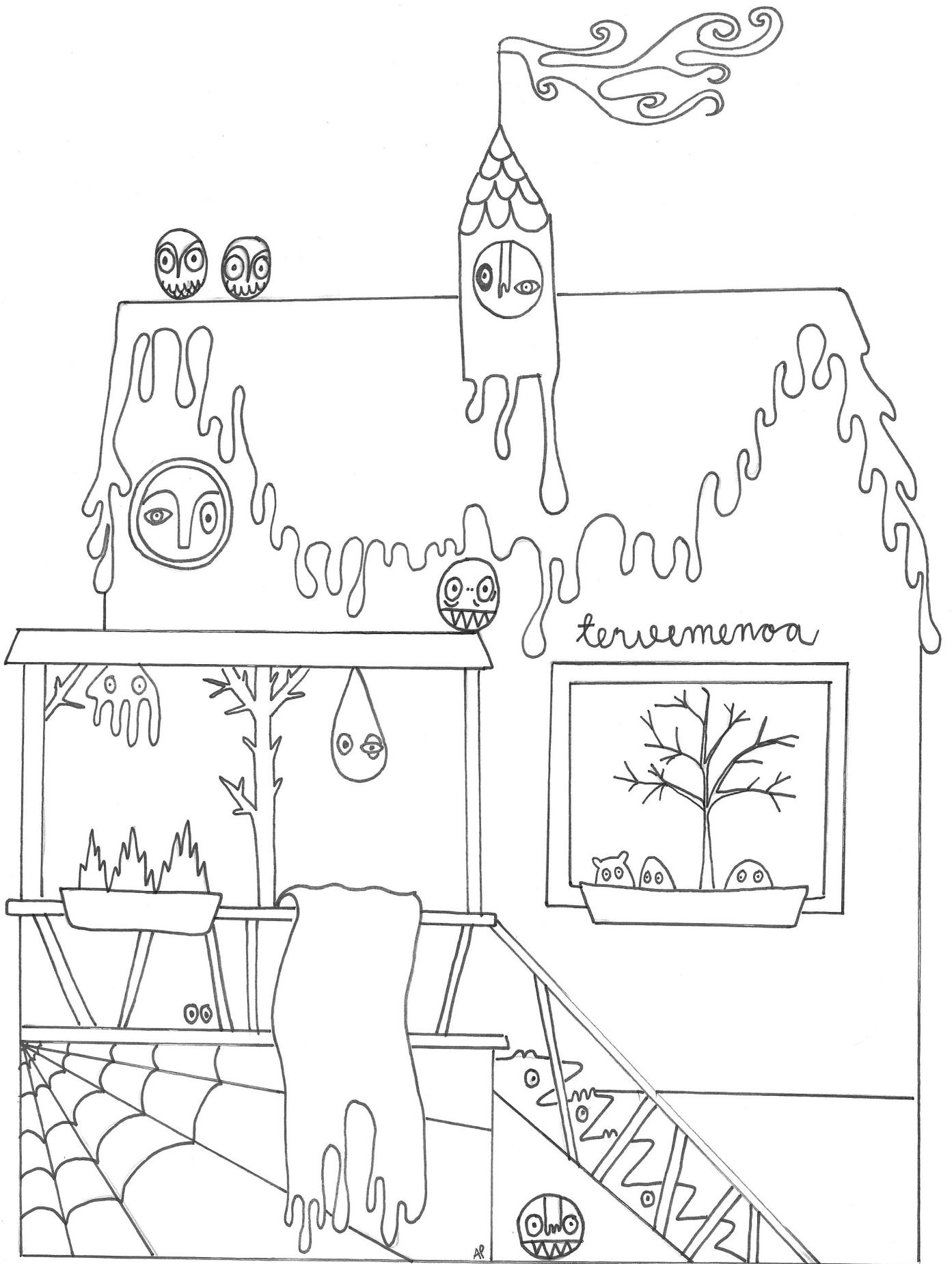
Siitä päivästä lähtien Annu ja Unna eivät pelänneet enää pimeää, sillä he tiesivät, että vaikka asiat näyttävät pimeässä erilaiselta, on kaikki pohjimmiltaan kuitenkin entisellään.

Eivätkä Annu ja Unna lopulta löytäneet mörköjä,
mutta he huomasivat,
että pimeässä saattoi kohdata monia asioita,
jotka pelottaa,
jotka eivät kuitenkaan loppujen lopuksi olleet pelottavia.

sillä kun yö värittää,
ei se saa asioita muuttumaan,
vaan ainoastaan näyttämään ne
vähän erilaisilta.

Sen pituinen se.





terveemenoa

AR