



**Kalle Lampela**

Taiteilijoita tarvitaan  
ihan toisenlaisiin hommiin

**Tutkimus kuvataiteilijoiden asenteista ja taiteen  
yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista**

Akateeminen väitöskirja,  
joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan suostumuksella  
esitetään julkisesti tarkastettavaksi Lapin yliopiston  
Castrén-salissa lokakuun 18. päivänä 2012 klo 12.

Lapin yliopisto  
Taiteiden tiedekunta

© Kalle Lampela, 2012

Taitto: Liisa Karintaus

Jakelu: Lapin yliopistokustannus  
PL 8123  
FI-96101 Rovaniemi

puh. +358 40 821 4242, fax +358 16 362 932  
julkaisu@ulapland.fi  
www.ulapland.fi/lup

Painettu  
ISBN 978-952-484-554-0  
ISSN 0788-7604

Pdf  
ISBN 978-952-484-574-8  
ISSN 1796-6310

# SISÄLLYS

KIITOKSET	7
ALKUSANAT	8
OSA I	15
Kuvataiteilijoiden asennoitumisesta taiteen hyödyntämiseen Mäntän XIII kuvataideviikkojen taidepuheessa	
1. Johdanto	17
1.1. Tutkimuskohde ja kysymyksenasettelu	18
1.1.1. Hyödyntävän taidepuheen areenat ja kulttuuripoliittinen muutos	21
1.1.2. Taidemaailmaan kohdistuvat paineet	26
2. Tutkimusaineisto, aineiston käsittelytavat ja tutkimuksen keskeiset käsitteet	28
2.1. Tutkimusaineiston kokoaminen ja kuvaus	28
2.2. Tutkimusaineiston lukutapa	32
2.3. Ideologian tulkinta	37
2.3.1. Ideologian käsitteen taustaa	44
2.3.2. Kriittinen ideologiakonseptio	47
2.4. Tutkimuksen keskeiset käsitteet	49
2.5. Tutkimuksen eteneminen	55
3. Tulisiko taiteella ottaa kantaa?	57
3.1. ”Taide reagoi asioihin jos taiteilija niin kokee”	57
3.2. ”Muiden esittämät vaatimukset on hyvä tiedostaa, mutta niitä ei ole pakko noudattaa”	64
3.3. ”Filosofiaa ja poliittisia kysymyksiä voin lukea kirjoista tai keskustella muiden kanssa”	70
3.4. ”Ympäristökatastrofin etenemistä ja tyyntä välinpitämättömyyttä, jolla siihen suhtaudumme, ei voi jättää huomiotta”	76

4.	Tulisiko taidetta tuotteistaa, viedä ja taiteilijoiden kansainvälistyä?	84
4.1.	"Kuvataide brändätyinä tuotteena kuulostaa vastenmieliseltä ajatukselta"	84
	Ekskursio: Taidetarafetisismi ja tuotteistaminen	92
4.2.	"Globalisaatiosta on hyötyä taiteilijoille"	95
4.3.	"En koe kansainvälistä menestystä ulkoa tulevana vaatimuksena, vaan suomalaisen taiteilijan realiteettina"	98
5.	Mitä taiteilijat tekevät vallalla?	103
5.1.	"Mopo varmaan karkaisi käsistä samaan tapaan kuin Afrikan entisissä siirtomaissa"	103
5.2.	"Taiteilijat loisivat niin kauniin maailman, että me emme pysty sitä edes kuvittelemaan"	108
	Ekskursio: Esteettinen politiikan perustalla	111
5.3.	"Ehkä taiteilijoita voisi olla soluttautuneena hallintoelimissä ja yritysten hallituksissa"	115
5.4.	"Taiteilijoita tarvitaan ennen kaikkea vastapoolina."	118
6.	Tutkimustulosten äärellä	124
6.1.	Kuvataiteilijoiden puoltama taiteen autonomia	124
	Ekskursio: Taiteen autonomia - Esteettisen autonomiasta taiteen autonomiaan ja taiteen autonomiasta suhteelliseen taiteen autonomiaan	124
6.2.	Tutkimustulosten vertailua tutkimus- ja taidelehtiaineistoihin	132
7.	Yhteenveto	137
7.1.	Mitä ja miksi?	137
7.2.	Ideologian tulkinnan tarkastelua ja muutama sana Marxista	141
	LÄHTEET	145
	LIITTEET	154

OSA II	157
Kuvataiteilija töissä - Omaelämäkerrallisia katkelmia taidetyöstä	
Johdatusta katkelmiin ja taideproduktioon	159
Työstä ja rahasta	163
Gallerioista ja näyttelyyn hakemisesta	164
Sohva	166
Handwerke	170
INTERVENTIONISTINEN MANIFESTI eli seitsemän syytä olla tekemättä kuvataidetta	172
Teosteni teemat ja niiden esittäminen	176
Puhe- ja läsnäolotyön kuvaus	179
Rakennettu ympäristö	182
Käsityön kuvaus 1 - Piikki yhteiskunnan lihassa?	188
Representaation ongelma	193
Minä, Adorno, tämä tutkimus ja kirjoituskone	193
Käsityön kuvaus 2	194
Yritys palata luokkatietoiseksi käsityöläiseksi	198
Käsityön kuvaus 3	200
Käsitteellinen yritys täsmentää, mitä teen	202
Vastauksia	204
LÄHTEET	207



## KIIITOKSET

Vaikka väitöskirjan tekeminen on pääasiassa yksinäistä puuhaa, siihen liittyy myös aimo annos jaettua tietoutta ja yhteisiä kokemuksia. Siksi haluan kiittää työtäni tavalla tai toisella edistäneitä henkilöitä ja tahoja.

Kiitän erityisesti ohjaajiani Erkki Sevästä ja Jyrki Siukosta väsymättömästä tuesta ja kannustamisesta tutkimukseni eri vaiheissa, sekä esitarkastajia Maaria Linkoa, Kimmo Jokista, Juha Suonpäättä ja Teemu Mäkeä kriittisistä lausunnoista. Kiitän myös Marja Tuomista ja taiteen ja kulttuuri-tutkimuksen seminaareihin osallistuneita henkilöitä monista tärkeistä kommentteista ja ehdotuksista koskien työtäni. *Sobva*-näyttelyssä käydyt keskustelut muodostuivat myös tärkeiksi työni jatkon kannalta, kiitos kaikille keskusteluihin osallistuneille.

Mitä filosofiseen kritiikkiin tulee, ilman Toivo Salosen kanssa käymiäni innostavia ja opettavia keskusteluja moni ratkaiseva seikka olisi jäänyt oivaltamatta. Lämpimät kiitokseni hänelle. Myös taiteilijakollegojeni kanssa olen vaihtanut vilkkaasti ajatuksia taiteesta, tutkimuksesta ja maailmanmenosta, näistä jaetuista hetkistä kiitän eritoten Eemil Karilaa, Jarmo Huhtaa, Jaana Kokkoa ja Henri Hagmania. Lisäksi haluan kiittää Tuija Hautala-Hirviojaa kaikista käytännönjärjestelyistä jatko-opintojeni aikana sekä Juhani Tuomista ymmärryksestä ja tuesta.

Työskentely Erkki Seväsen johtamassa akatemiaprojektissa vuosina 2011–2012 osoittautui hedelmälliseksi tutkimukseni loppuunsaattamisen kannalta. Projektin jäseniä ovat Seväsen ja minun lisäksi Anne Logrén, Simo Häyrynen ja Jussi Ojajärvi. Kiitos heille ja koko projektille.

Lisäksi haluan osoittaa suurkiitokseni aina niin tarkkanäköiselle ja huomaavalle pikkusiskolleni Kati Lampelalle oikoluennasta ja monista hyvistä vinkeistä koskien suomenkieltä ja tutkimusta, sekä vanhemmilleni Maarit ja Pekka Lampelalle henkisestä tuesta ja puolisololleni Aika Uratalle siitä, että hän on jaksanut kuunnella innostumisiani ja turhautumisiani tutkimustyön aikana.

Työtäni tohtoriopintojen aikana 2007–2012 ovat rahoittaneet valtion kuvataidetoimikunta, Suomen Kulttuurirahaston Lapin rahasto, Lapin taidetoimikunta ja Suomen Akatemia. Rahoittajille kumarrus ja kiitos.

Rovaniemellä 13.6.2012  
Kalle Lampela

# ALKUSANAT

## Taiteilija tiedemaailmassa

Taiteellisen tutkimuksen tieteellisyyttä, tarpeellisuutta ja mielekkyyttä on epäilty koko sen olemassaoloajan suomalaisten tutkijoiden ja taiteilijoiden keskuudessa. Osa taiteilijoista on oikeuttanut tutkimustaan väittämällä, että heillä on hallussaan tietoa, jota muilla ei ole. (Ks. esim. Mäki 2005, 13–14.) Toiset ovat olleet huolissaan löyhennyistä kriteereistä ja kyseenalaistaneet taiteilijoiden roolia tieteen kehittäjinä, vaikka ovat samalla olleet avoimia taiteen tieteelliselle kontribuutiolle. (Ks. esim. Nevanlinna 2001; Kantokorpi 2001.) Tätä epäilyn ja oikeuttamisen vuorottelua on mahdotonta kuvata lyhyesti ja täsmällisesti: taiteellisesta tutkimuksesta käyty keskustelu ansaitsisi oman tutkimuksen. Perustelen tutkimustarvetta sillä, että kaikki taiteilijoiden toteuttama tutkimus ei ole taiteellista tutkimusta eikä taideyliopistoilla ole yhtenäistä linjaa taiteilijoiden tutkimustoiminnalle. Näitä linjajeroja voitaisiin analysoida sekä valottaa tehtyä tutkimusta ja taiteilijoiden lähestymistapoja tutkimusaiheisiinsa. Itse ainakin lukisin mielelläni kehityskertomusta suomalaisen ”taidetieter” vaiheista.

Kuten käsillä olevan tutkimuksen otsikosta voi päätellä, tässä tutkimuksessa tarkastelen toisenlaista kysymystä, mutta en voi kieltää ettei taiteellisen tutkimuksen aihealue kiinnostaisi minua (mahdollisesti) tulevaisuudessa. Seuraavaksi tarkastelen vain sen verran taiteellista tutkimusta, jotta voin ilmaista, kuinka oma lähestymistapani poikkeaa siitä.

Taiteellinen tutkimus tarkoittaa Suomessa sellaista tutkimusta, jonka rakenteeseen kuuluu kirjoitetun osuuden ohella taideproduktio: tuotepähe, näyttely-, näytelmä- tai konserttisarja jne. Näiltä osin käsillä oleva tutkimus rinnastuu taiteelliseen tutkimukseen, mutta lähestymistapani poikkeaa rakenteellisesti taiteellisesta tutkimuksesta, sillä jaan kirjoitetun osuuden edelleen kirjoitetuksi tutkimusraportiksi ja kirjoitetuksi raportiksi. Tarkoitin kirjoitetulla tutkimusraportilla tutkimuksen kirjallista eksplikoimista ja kirjoitetulla raportilla taideproduktioin kirjallista kuvausta.<sup>1</sup> Tällä jaotellulla voin osoittaa taideproduktioin ja kirjallisten osioiden väliset yhteydet mielekkäällä ja ymmärrettävällä tavalla.

---

<sup>1</sup> Kirjoitetusta raportista voisi käyttää myös nimitystä ”taiteilijateksti”.



Kuvataiteilijoiden tutkimustoiminnan nimeksi vakiintunut ”taiteellinen tutkimus” tarkoittaa Kuvataideakatemiassa suoritettavia jatko-opintoja.<sup>2</sup> Vain Kuvataideakatemiasta valmistuu kuvataiteen tohtoreita. Kuvataideakatemian tohtoriopintojen tavoitteena ei ole perinteinen akateeminen tutkinto, kuten filosofian tohtorin tutkinto. Aalto-yliopiston taideteollisesta korkeakoulusta ja Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnasta myös jatko-opiskelevat kuvataiteilijat valmistuvat taiteen tohtoreiksi. Tutkintonimike ei poikkeaa kuvataidekasvatuksesta tai mediatieteestä – ilman taideproduktiota – väitelleen jatko-opiskelijan vastaavasta. Niinpä kuvataiteen tohtorin opin- ja taidonnäytettä ei voi ainakaan nimitasolla sekoittaa perinteisiin tohtorintutkintoihin tai väitöskirjoihin. Kuvataiteen tohtorin tutkinnon kielellinen eronteko muuhun suomalaiseen yliopistomaailmaan on näin varsin selvä.

Eronteot eivät jää nimitasolle. Jan Kailan (2008a, 6-8) mukaan taiteellisen tutkimusohjelman tarkoituksena oli tuottaa taiteilijan luovaan työhön perustuvaa uutta tietoa tiedemaailman mallien omaksumisen asemesta. Ohjelmalla ei myöskään haluttu kilpailla Iso-Britannian käytäntöön pohjaavan tutkimusorientaation (*practise-based-research* tai *studio-based-research*) kanssa. Ohjelmaan ei haluttu valita ensisijaisesti teoreettisesti orientoituneita taiteilijoita, vaan taiteilijoita, joiden työ ja menettelytavat osoittavat ”mielenkiintoista tutkimuspotentiaalia”. Toisaalla Kaila (2008b, 36) kirjoittaa, että Kuvataideakatemian tohtorikoulutuksen ja siihen kuuluvan opin- ja taidonnäytteen alkuperäisenä päämääränä oli teorian ja taiteen tekemisen sulauttaminen toisiinsa.

Tällainen taiteellisen tutkimuksen malli on osoittautunut käytännössä kuitenkin paradoksaaliseksi. Tavoitteista huolimatta opin- ja taidonnäytteissä on esityksiä, joiden argumentaatio noudattaa tiedemaailman vakiintuneita teoretisoinnin ja käsitteellistämisen malleja. (Ks. esim. Weckman 2005; Pitkänen-Walter 2006.) Niinpä huomattuaan kuinka utopistinen taiteen ja teorian toisiinsa sulauttaminen on, Kaila (2008b, 36) päätyi kannattamaan kahta erillistä osiota: teoria-osuutta ja produktio-osuutta. Paradoksaalisesti juuri siksi teorian ja taiteen tekemisen sulauttaminen toisiinsa on yleistä taiteellisessa tutkimuksessa, mutta ei niin, että teoria olisi uinut tiedemaailmasta taidetyöhön vaan niin, että teoria-osuus eli kirjoitettu osio alkoi tarkoittaa oman taidetyön kuvailua akateemisin käsittein ja termein. Taiteilijat omaksuivat akateemiset kirjoitustavat kuvailunsa osaksi. (Ks. esim. Pitkänen-Walter 2006, Ziegler 2010.) Kuvataideakatemian tohtori-

---

<sup>2</sup> Termiä on käytetty – ja käytetään – myös Teatterikorkeakoulussa, Aalto-yliopiston taideteollisessa korkeakoulussa ja Sibelius-Akatemiassa.

koulutuksen tavoitteet on ilmaistu niin, että taiteellisen tutkimuksen pääpaino pidetään taiteellisessa työskentelyssä: ”Kuvataiteellisen tutkimuksen aiheet, sisältö ja tavoitteet nousevat taiteellisesta työskentelystä ja liittyvät luontevasti siihen.” (Kuvataideakatemia 2011.) ”Teoriaosuudessa tekijä analysoi kuvataiteellista työskentelyään ja/tai tuottaa muulla tavoin uutta tietoa tutkimusalueestaan.” (Mt.) Jälkimmäisen linjauksen mukaan myös muun aihealueen kuin oman taiteellisen työskentelyn analysoiminen on mahdollista. Suurin osa julkaistuista kuvataiteen tohtorin taidon- ja opin- näytteiden teoriaosuuksista käsittelee kuitenkin taiteilijan omaa taiteellista työskentelyä ja siihen liittyviä merkityksiä. Tämä lienee kuvataiteilijan perspektiivistä kaikkein mielekkäintä – tai sitten ei.

On myös kiinnostavaa, kuinka kielteisesti – tai epäselvästi – taiteellisen tutkimuksen linjanvedoissa suhtaudutaan teoriaan. Tämä puolestaan johtaa kysymään, mitä teorialla näissä linjanvedoissa tarkoitetaan. Ilmeisesti jotakin käsitteellistä, puhuttua ja kirjoitettua? Filosofit Toivo Salonen johdattelee hieman laajemman teoriaymmärryksen äärelle. Tarkastellessaan havaitsemista tieteenfilosofisena ongelmana hän kirjoittaa, kuinka havaitseminen edellyttää teoreettista tietämystä ja käsitteellisiä välineitä.

Teoreettinen tietämys voi olla huomaamattomasti omaksuttua kulttuurissa elävistä filosofisista yleistyksistä. Teoriakokonaisuus voi muodostua myös vuosikymmenien kokemuksen yleistymisistä ihmisen oman pään sisällä ilman minkäänlaisia teoriaopintoja tai sitten perustua haastavien tutkimusten teoreettisiin hahmotuksiin. Käsitteelliset välineet taas muodostuvat kielellisestä kulttuurisesta omaksumisesta, johon voi liittyä tietoista filosofista ja tutkimuksellista työskentelyä. (Salonen 2012.)

Lyhyessä johdatuksessaan työkalujen filosofiaan Suomen ensimmäinen kuvataiteen tohtori Jyrki Siukonen (2011, 50–51) vihjaa, että maalaisella – romanialaisella kuvanveistäjällä Constantin Brancusilla – oli kenties teoria. Vastaavalla tavalla kuvataiteilijan teoria tai metodi muodostuu vuosikymmeniä kestävästä työkalujen käytön seurauksena, mutta se voi olla sanaton: vailla Salosen mainitsemia teoriaopintoja ja käsitteitä.

Minä en samaista käsitteitä ja teoriaa, puhumattakaan, että samaistaisin kirjoitetun tekstin ja teorian. Salosen ja Siukosen jalanjäljillä ymmärrän teorialla erilaisia asiakokonaisuuksien hahmotustapoja sekä verbaalissa että ei-verbaalissa maailmassa. Käsitteet ymmärrän puolestaan kieleen ja kulttuuriin liittyvinä. Käsillä olevan tutkimuksen rakenne perustuu kuvaamaani tapaan ymmärtää teoria ja käsitteet. Tutkimuksessani on kolme osaa.

Kirjoitettu tutkimusraportti ei periaatteellisesti poikkea tiedemaailman malleista. Kirjoitettu raportti puolestaan poikkeaa tiedemaailman malleista, koska siinä kirjoitan omasta työskentelystäni sellaisena kuin sitä teen ja sen koen: ilman eksplisiittistä teoriamaallia tai tutkimusmenetelmää. Tällä työnjaolla vältän taiteen alistamisen ”teorialle” tai tiedemaailman malleille. Perustelen tätä työnjakoa myös sillä, että en tutki taiteellani: eli en tutki omia teoksiani tai niiden aihealueita vaan pyrin hahmottamaan taide-työssäni ja sen ohessa sitä, kuinka taiteen hyödyntämiseen tulisi reagoida nimenomaan taiteessa ja taiteilijana. Ja voiko siihen ylipäätään reagoida mielekkäällä tavalla? Tutkimuksen toisessa osassa yritän vastata tähän.

Avaamalla taidetyöni vaiheita pyrin piirtämään taideproduktion roolin osana tutkimusta selvästi ja ymmärrettävästi esiin. Kolmeosaiseen rakenteeseen perustuvia tutkimuksia ovat Taneli Eskolan taiteen tohtorin työ Taideteollisesta korkeakoulusta vuodelta 1997 ja Siukosen ensimmäinen kuvataiteen tohtorin työ Kuvataideakatemiasta vuodelta 2001, vaikka hän ei taiteilijatekstiaan julkaissutkaan. (Ks. Eskola 1997a; Eskola 1997b; Siukonen 2000, 2001a.) Eskolan ja Siukosen tutkimuksissa on kirjoitettu tutkimusraportti, kirjoitettu raportti taiteilijatekstinä ja taideproduktio itsenäisenä taidetyönä. (Ks. Kuvio 1.) Myös Lapin yliopistossa ensimmäisenä kuvataiteilijana väitelleen Juha Saitajoen tutkimus noudattaa kuvailemaani rakennetta, koska Saitajoen variantissa taiteilijateksti käsittää kolme itsereflektiivistä lukua kulttuurihistoriallisen tutkimustekstin lomassa. (Ks. Saitajoki 2003.) Näiden kolmen esimerkin kautta hahmottelemani malli poikkeaa sellaisesta taiteellisesta tutkimuksesta, jossa ”teoria” ripotellaan omaa työskentelyä kuvaavan tekstin sisään. (Ks. Kaila 2002; Pitkänen-Walter 2006; Ziegler 2010; ks. myös kuvio 2.) Aalto-yliopiston taideteollisessa korkeakoulussa jatko-opiskelevien kuvataiteilijoiden kanssa käymäni sähköpostikirjeenvaihdon perusteella myös heidän tutkimustapansa muistuttaa enemmän taiteellista tutkimusta kuin tässä hahmottelemani mallia<sup>3</sup> (ks. kuviot 1. ja 2.) – riippumatta edellä mainituista taideyliopistojen linjauksista.

Erotuksena taiteellisen tutkimuksen opin- ja taidonnäytteestä kirjoitan väitöskirjan, jota puolustan väitöstilaisuudessa julkisesti akateemisena väitöskirjana. Osoitan väitöskirjassani taidetyön ja tutkimuksen vastavuoroisen kontribuution ja muodostan argumentin taideproduktion kontekstualisoimisesta siihen osaan tutkimusta, jossa tieteellisiä tutkimusmenetelmiä ja aineistonanalyysiä on sovellettu. Argumenttini on seuraava: Tässä

---

<sup>3</sup> Jaana Kokon tiedonanto sähköpostitse 26.1.2011, Mika Karhun tiedonanto sähköpostitse 26.1.2011, Mikko Ijäksen tiedonanto sähköpostitse 28.1.2011.

Kuvio 1. Kolmeosainen tutkimusmalli

<p>OSA I</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• kirjoitettu tutkimusraportti jostakin kysymyksestä, jolla on yhteys tutkimusta tekevän taiteilijan työhön (ei siis taiteilijan omasta työstä)</li> <li>• perustuu tiedemaailman tutkimusmalleille metodologioineen, käsitteineen ja teorioineen</li> </ul>	<p>OSA II</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• kirjoitettu raportti taiteilijan omasta taidetyöstä esim. kuinka hän on työskennellyt, mitä materiaaleja ja miten käyttänyt, mitä teemoja käsitellyt jne.</li> <li>• ”taiteilijateksti”</li> </ul>	<p>OSA III</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• taideproduktio (kuvataidenäyttelyt, tuoteperheet, näytelmät, esitykset, konsertit tms.)</li> </ul>
--	---	--

Kuvio 2. Taiteellisen tutkimuksen malli

<p>OSA I</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• kirjoitus taiteilijan omasta taidetyöstä, jossa on mukana tiedemaailman malleihin perustuvia teoreettisia viitteitä, käsitteitä tai puhetapoja</li> <li>• ”taiteellis-teoreettinen taiteilijateksti”</li> <li>• kuvion 1 osat I ja II yhdessä</li> </ul>	<p>OSA II</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• taideproduktio (kuvataidenäyttelyt, tuoteperheet, näytelmät, esitykset, konsertit tms.)</li> <li>• sama kuin kuvion 1 osa III</li> </ul>
--	---

tutkimuksessa taideproduktio on taiteen keinoin toteutettu vastaus kysymykseen taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista. Pohdin taiteeni äärellä, minkälainen taidetyö olisi vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa kyseenalaistavaa ja kritisoivaa toimintaa? Tutkimus ja taideproduktio ovat vaikuttaneet toistensa muotoutumiseen vastavuoroisesti siten, että tutkimustyöni on toiminut taideproduktion taustatutkimuksena ja tutkimustulokset ovat vaikuttaneet taideproduktion toisen ja kolmannen osan sisältöihin ja muotoatkaisuihin. Taideproduktion ensimmäinen osan luonne oli puolestaan tutkimusta käynnistävä ja hahmottava.

Taiteellisessa tutkimuksessa käytetyt teoriat, menetelmät ja käsitteet tulevat monilta suunnilta, pääasiassa humanististen tieteiden aloilta. Silloin kun taiteilija tutkii omaa taidettaan, ollaan eräänlaisen laadullisen tapaustutkimuksen äärellä. (Ks. esim. Pitkänen-Walter 2006; Ziegler 2010.) Käsillä oleva tutkimus edustaa tapaustutkimusta kahdessa merkityksessä: ensimmäisessä osassa tarkastelen kuvataiteilijoiden asennoitumista taiteen hyödyntämiseen Mäntän XIII kuvataideviikkojen taiteilijapuheessa. En yleistä kuvataideviikkojen taiteilijoiden näkemyksiä koskemaan suomalais-taiteilijakuntaa, vaan selvitän, minkälaista puhetta Mäntän kesässä puhuttiin ja miten se rinnastuu taidelehdistön ja tutkimusten näkökulmiin. Toisessa merkityksessä tapaustutkimus konkretisoituu taideproduktioni muodossa ja kirjoitettuna raporttina (osa II) siitä, mitä ja miten työtäni tein taideproduktiota rakentaessani ja mikä siinä kyseenalaistaa ja kritisoi vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa.

## **Tutkimuksen paikka ja tutkimustilanne**

Lapin yliopistossa jatko-opiskelevien kuvataiteilijoiden väitösprojektien lailla tutkimukseni kuuluu taiteen- ja kulttuurintutkimuksen oppialaan. Oppialan sisälle mahtuu monenlaisia lähestymistapoja. Ilkka Väätti (2012) kuvaa omaa tutkimustaan hybridiksi, jossa tutkimus maailmannapojen kulttuurihistoriasta ja hänen tekemänsä taideteokset kohtaavat tai sivuavat toisiaan samassa kirjallisessa ja kuvallisessa teoksessa. Väätti on opiskellut yleistä historiaa ja hänen tutkimuksessaan vilahtaa myös annos antiikin filosofiaa. Siinä missä tutkimukseni kysymyksenasettelu on taiteensosiologinen, Väätin ja – Lapin yliopistosta ensimmäisenä kuvataiteilijan väitelleen – Juha Saitajoen tutkimusasetelmat ovat kulttuurihistorialliset.

Taidepuheen parjaamisen (Heinänen 2010) lisäksi sitä myös tutkitaan. Marjaana Niskala valmistele Lapin yliopistossa väitöskirjaansa kuvataide-

kritiikin diskursseista suomenkielisissä päivälehdissä 1946–1990, ja Anne Logrén viimeistelee Itä-Suomen yliopistossa väitöskirjaansa kuvataiteilijoiden puheesta. Tutkimuksia taiteen hyötykäytöstä tai uusliberalistisen kulttuuripolitiikan vaikutuksista suomalaisen taidemaailman toimijoihin on myös käynnissä. Petri Laukka viimeistelee väitöskirjaansa Lapin yliopistossa markkinataloudesta populaarikulttuurin valtaajana 1970-luvulla. Myös Erkki Seväsen ja Mikko Lehtosen vetämät akatemiaprojektit pyrkivät valottamaan tätä aluetta.

Käsillä oleva tutkimus on osa Seväsen johtamaa akatemiaprojektia *TO IGNORE, TO ADAPT ONESELF, TO UTILISE OR TO RESIST? How the Art World Has Reacted to the Market-Based or Neo-Liberalist Turn in Social and Cultural Policy since the 1980s – The Case of Finland*. Projektissa työskentelevät Seväsen ja minun lisäksi jo mainittu Anne Logrén sekä postdoc-tutkijat Simo Häyrynen ja Jussi Ojajärvi. Häyrynen tutkii kansallisen kulttuuripolitiikan reaktioita suhteessa muutoksiin sen yhteiskunnallisessa ympäristössä erityisesti kahtena viime vuosikymmenenä, jolloin Suomen valtion kulttuuripolitiikan hyvinvointipolitiikan perusta on ollut jatkuvien paineiden alaisena. Ojajärvi keskittyy tutkimuksessaan kapitalismin kriittisiin representaatioihin suomalaisessa nykykirjallisuudessa.

Lehtosen johtamassa akatemiaprojektissa *CAPCULT, kulttuurin hyötykäyttö – Capitalizing culture* tarkastellaan kulttuurin ja talouden suhteiden uudelleenjärjestymistä: kulttuurin ja taiteen kapitalisoitumista ja tavaraisitumista. ”Tutkimuksen aihepiiriin kuuluvat esimerkiksi maabrändääminen ja Tehtävä Suomelle -raportti, joogan kapitalisoituminen, julkisten hyödykkeiden siirtyminen yksityisen hallinnan piiriin, cool-käsitteen kiertö Cool Britannista Cool Japaniksi ja Cool Finlandiin, kulttuuritilastoinnin merkitys kulttuurikäsitteille sekä luova talous ja luova työ.” (Journalismin tutkimusyksikkö 2011.) Tutkimusryhmään kuuluu Lehtosen ohella 12 jäsentä.

## OSA I

Kuvataiteilijoiden asennoitumisesta taiteen  
hyödyntämiseen Mäntän XIII kuvataideviikkojen  
taidepuheessa





# 1. Johdanto

Sain 25.9.2007 sähköpostiviestin Veli Granöltä. Mäntän kuvataiteen ystävät ry oli valinnut hänet Mäntän XIII kuvataideviikkojen<sup>4</sup> kuraattoriksi. Granö kysyi, kiinnostaisiko minua olla mukana kuvataideviikoilla. Minua kiinnosti. Lisäksi Granö kutsui näyttelyyn 70 taiteilijaa ja yhden taiteilijaosuuskunnan. Miehiä oli mukana 43 ja naisia 28. Näyttelyn seniori oli 70-vuotias ja juniori 25-vuotias. Näyttelyn avajaisia vietettiin 14.6.2008, ja näyttely oli avoinna yleisölle 15.6.–17.8.2008. Näyttelyyn tutustui 8 719 vierasta.

Kuvataideviikkojen teemana oli ihmisyden taito. Näyttelykatalogin *Ihmisyden taito XIII Mäntän kuvataideviikot 15.6.–17.8.2008* esipuheessa Granö perusteli teemaansa näin:

Valistuksen piirissä toimineet ajattelijat loivat aikanaan ääri-  
radikaaleja, nyt itsestään selviltä tuntuvia periaatteita, kuten ihmisten yhteiskuntaluokasta tai rodusta riippumaton tasa-arvo, demokraattinen päätöksenteko, kidutuksen kieltäminen, sananvapaus ja kaikkien oikeus opiskeluun ja omiin mielipiteisiin. Valistusajattelussa oli ihanteellisista päämääristään huolimatta myös puutteensa, ja ne paljastuivat jo sen aikalaisille. Valistus ei nimittäin kyennyt huomioimaan ihmisen ristiriitaista ja epärationaalista olemusta. Se yritti perustaa ihmiskunnan tulevaisuuden pelkän rationaalisen järjen varaan. Valistusajattelijat arvioivat yhteiskunnan pyrkivän kohti ”hyödyllistä” päämäärää, jonka se yksinkertaisesti samaisti hyvään. Jumalan hylännyt ja pelkään hyötyrationalistiseen arviointiin perustuva mekaaninen moraalikäsitys ei ole osoittautunut riittävän uudenlaisen ihmisyden perustaksi. Jo aikalaisiltaan saamastaan kritiikistä ja tappioista huolimatta valistuksen vaikutus ulottuu myös meidän arkipäiväämme. Elämme demokratiassa, meillä on kaikille lapsille avoin koululaitos ja sananvapaus ja suvaitsevaisuus ovat yhteisesti jaettuja arvoja. Valistuksen positiivisten arvojen lisäksi olemme kuitenkin perineet myös sen hyötykeskeisyyden. Maailmamme arvoja mitataan taloudellisilla mittareilla, jossa kysynnän ja tarjonnan laki määrittää sekä teollisuustuotteen, ihmisyksilön ja merikotkan arvon. Valistuksen moraalisesti kestävämmän osa elää voimakasta renessanssia. Nimekseen tämä alkuperäisen valistuksellisen liberalismiin vinon kasvanut muunnos on saanut uusliberalismi. Tämä

---

<sup>4</sup> Tästä eteenpäin ”kuvataideviikot”.

melko nihilistinen ideologia on hylännyt lähes kaikki valistuksen humanit ihanteet, vaikka sitä selitetään mielellään länsimaisen vapausihanteen puolustajana. Uusliberalismin keskeinen oppi on kaikesta säätelystä vapaa ja kaikille inhimillisen toiminnan sektoreille levittäytyvä kilpailu. Sen ainoat tavoitteet ovat kasvu ja taloudellinen menestys. Näiden arvojen tunkeutuminen lamanjälkeiseen yhteiskuntaamme on ollut nopeaa ja sen vaikutuksia voi valitettavasti nähdä myös taidekentällämme. (Granö 2008, 2.)

Granön esipuhe puhuttelee minua suoruudellaan. Kun näyttelykatalogi ilmestyi, luin innokkaasti Theodor W. Adornon *Esteettistä teoriaa*, ja kun Max Horkheimerin ja Adornon *Valistuksen dialektiikka* ilmestyi suomeksi samana vuonna, aloin lukea myös sitä. En voinut välttyä havaitsemasta analogiaa kriittisten teoreetikoiden välinearvojen kritiikissä ja Granön esipuheessa. Mielestäni Granön esipuhe sisältää varsin ymmärrettävän esityksen valistuksen dialektiikasta eli liikkeestä, joka ”tuottaa sekä inhimillisen viisauden ja vapautumisen että lisääntyvän inhimillisen tietämättömyyden ja itseorjuuttamisen yhteiskuntamytologioiden ja herruuden uusissa muodoissa.” (Moisio 2008, 242.)

## 1.1. Tutkimuskohde ja kysymyksenasettelu

Sain sähköpostitse 29.4.2008 seuraavat Veli Granön ja Veikko Halmetojan laatimat kysymykset:

1. Taiteelta vaaditaan erilaisia asioita. Vaaditaan kansainvälistä menestystä. Vaaditaan kansallista edustavuutta. Vaaditaan ”vientimenestystä.” Vaaditaan ympäristön tekemistä viihtyisäksi. Vaaditaan kokemuksellisuutta. Vaaditaan huomioimaan maailman kriisejä. ym. Miten suhtaudut näihin vaatimuksiin?
2. Saako katsoja mielestäsi odottaa taiteilijalta ja näyttelyltä jotain? Mitä se voisi olla?
3. Onko taiteen arvostus ehkä juuri nyt jotenkin muuttumassa?
4. Onko yhteiskunnassa/maailmassa tapahtumassa nyt jotain, joka taiteilijoiden kannattaisi huomioida?
5. Mikä on omasta mielestäsi onnistunein tekosi/teoksesi taiteili-

jana ja miksi? Voit kertoa myös jonkun toisen taiteilijan suosikki-  
teoksestasi.

6. Mikä olisi toiseksi mieluisin ammattisi taiteilijan jälkeen ja mitä  
tärkeää siinä voisit tehdä?

7. Millaisen maailman taiteilijat loisivat, jos heillä olisi enemmän  
valtaa

Kuvataideviikkojen harjoittelija Johanna Matilainen kirjoitti saatetekstissä, että vastauksista koottaisiin katkelmia kuvataideviikkojen näyttelykatalogiin. Vastasin kysymyksiin, ja jäin miettimään, mitä muut olivat vastanneet. Jokainen taiteilija esitellään katalogissa omalla aukeamallaan tai sivullaan teoskuvalla ja lyhyellä – taiteilijan omalla – tekstikatkelmalla varustettuna. (Ks. Halmetoja & Matilainen 2008.) Julkaisun jälkeen suurin osa haastateluaineistosta jäi kuitenkin julkisuuden ulkopuolelle – tutkimatta. Käsitteäkseni kuvataideviikkojen lailla merkittävien suomalaisten ”kesänäyttelyiden” taiteilijänäkemyksistä ei ole tehty ainuttakaan tutkimusta. Oivalsin tilaisuuteni tulleen.

Kysyin kuvataideviikkojen järjestäjiltä ja osallistuneilta taiteilijoilta mahdollisuutta käyttää haastatteluja käsillä olevan tutkimuksen aineistona. Tutkimusideaani suhtauduttiin myönteisesti. Näin tutkimukseni kohteeksi muodostuivat kuvataideviikoille osallistuneiden kuvataiteilijoiden kirjalliset kuvaukset siitä, kuinka he asennoituvat taiteen hyödyntämiseen yhteiskunnassa.<sup>5</sup> Aineisto painottuu kysymysten 1., 3., 4. ja 7. vastauksiin.

Kysyn tässä tutkimuksessa: **miten kuvataiteilijat asennoituvat taiteen hyödyntämiseen yhteiskunnassa?**

Tutkimuskysymys kohdistuu ensisijaisesti tutkimusaineistoon, jota käytän tutkimukseni ensimmäisessä osassa. Toissijaisesti kysymys kohdistuu myös koko tutkimukseen eli myös tutkimukseni toiseen osaan, kun kysyn: Minkälainen taidetyö olisi vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa kyseenalaistavaa ja kritisoivaa toimintaa? Näin vastaan tutkimuskysymykseeni myös muodossa: Miten *minä* – yhtenä kuvataiteilijana – suhtaudun taiteen hyödyntämiseen yhteiskunnassa?

2000-luvun yhteiskuntakriittisissä kulttuurikeskusteluissa ja tutkimushankkeissa taiteen hyödyntämisellä tarkoitetaan useimmiten taiteen arvottamista taloudellisin kriteerein: näin esimerkiksi Mikko Lehtosen johtamassa CAPCULT -hankkeessa. Eikö kaikenlaisessa taiteella tai taiteeseen

---

<sup>5</sup> En huomioi omia vastauksiani aineiston analyysissä.

vaikuttamisessa ole kysymyksessä jonkinasteinen taiteen hyödyntäminen? Veli-Matti Saarisen (2011, 15) mukaan hegeliläisesti modernin taidekäsitteksen mukaan taiteella nähtiin kansansivistyksellisesti hyödyllinen tehtävä. Klassisen saksalaisen – ja niin muodoin myös hegeliläisen – sivistysihanteen näkökulmasta taloudellinen hyöty on kuitenkin uhka sivistykselliselle hyödyllä. Yhtä kaikki, molemmissa tapauksissa taide asetetaan hyötyperiaatteen alaiseksi välineen asemaan.

Tutkimukseni tavoitteena ei ole muodostaa argumenttia hyödyntämisen hyvydestä tai huonoudesta, mutta selvittäessäni kuvataiteilijoiden asenteita asettuvat taiteen hyödyntämisen keinot ja päämäärät kriittiseen puntariin. Tutkimuksessani lähdenkään siitä, että taidetta voidaan hyödyntää – ja hyödynnetään – moniin eri tarkoituksiin.<sup>6</sup> Ja kuten edellä siteeratuista haastattelukysymyksistä kävi ilmi, suhtautumista erilaisiin vaatimuksiin – ei vain taloudellisiin – kysyttiin kuvataideviikoille osallistuneilta taiteilijoilta. Vaaditut asiat liittyvät taiteella vaikuttamiseen ja taiteilijoihin vaikuttamiseen. Niinpä olen kiinnostunut siitä, miten kuvataiteilijat suhtautuvat vaikuttamiseen yhteiskunnassa ja siihen, että heihin pyritään vaikuttamaan. Ja koska olen kiinnostunut kuvataiteilijoiden asenteista, tutkimustehtäväni on pikemminkin taiteensosiologinen kuin taiteenfilosofinen, huolimatta tutkimusasetelmani taiteenfilosofisuudesta.<sup>7</sup>

Miten kuvataiteilijat voivat vaikuttaa yhteiskunnassa? Kuvataiteilijoiden vaikuttamiskeinot ovat käytännössä samat kuin minkä tahansa ammattikunnan edustajien: he voivat vaikuttaa yhteiskunnassa ottamalla kantaa omassa ammatissaan ja kansalaisina. Taiteessa kantaa ottamisen ilmaismuodot ovat tietysti monenkirjavia ja saattavat poiketa muista ammateista. Ns. poliittinen osallistuminen on yksi tapa ottaa kantaa, vaikkapa ihmisoikeuksien ja ympäristön pelastamisen puolesta; toinen – kenties ei niin kantaa ottavalta tuntuva – tapa ottaa kantaa ilmenee elinkeinoelämän periaatteiden omaksumisessa osaksi taiteellista toimintaa. Jälkimmäinen käytäntö on mahdollista nähdä kannanottona markkinallistavan kulttuuripo-

<sup>6</sup> Simo Häyrynen (2006, 119) luettelee kulttuurin oletetuiksi taloudelliseksi hyödyiksi seuraavat asiat: elinkeinoelämä vilkastuu, ympäristö tulee iloisten ja värikkäiden tapahtumien myötä houkuttelevammaksi, työllisyys ja toimeliaisuus lisääntyvät ja paikalliset verotulot kasvavat ja järjestäjän imago paranee. Vastaavasti kulttuurin oletetuiksi sosiaalisiksi hyödyiksi hän luettelee seuraavat seikat: paikallisten asukkaiden kasvava itsetunto ja ylpeyden tunne, ajanviette, sosiaalisen yhteenkuuluvuuden tunteen kasvu, luonnollisen kontrollin lisääntyminen, ilkeiden väheneminen, psykologisten hyveiden kehittäminen ja erilaisten taitojen kehittyminen, kuten vieraanvaraisuus ja markkinointikyvyt. Ks. taiteesta maailman muuttamisen välineenä esim. Hagman 2011.

<sup>7</sup> Erkki Seväsén (1998) mukaan taiteensosiologiassa tutkitaan yksittäisiä teoksia, tyyliä, periodeja, taiteen tuotantoa, välitystä, vastaanottoa ja vaikutuksia historiallis-sosiologisesti, historiaa ja yhteiskuntaa koskevien teorioiden avulla. Historiallisen näkökulman keskeisyys ja kiinnittyminen taide-elämän kannalta keskeisiin kysymyksiin kuuluvat tekijöihin, jotka erottavat taiteensosiologiaa yleisestä sosiologiasta.

litiikan eli taloudellisen hyödyn puolesta. Käytännössä taiteilija voi toimia samanaikaisesti molemmilla tavoilla kanta-aottavasti; lisäksi hän voi valita ottaako kantaa taideteoksillaan vai kansalaisena – vai kenties molemmilla tavoilla. Kantaa ottamisesta ja vaikuttamisesta myös kieltäydytään.

### 1.1.1. Hyödyntävän taidepuheen areenat ja kulttuuripoliittinen muutos

Aloitan hyödyntävän taidepuheen taustoituksen vuodesta 2003, jolloin pääsin Taidemaalariliiton jäseneksi. Tuolloin minusta tuli *Taide*-lehden tilaaja, koska lehden tilaus sisältyi – ja sisältyy edelleen – jäsenmaksuun. Jäsenetuihin kuului myös Suomen Taiteilijaseuran julkaisema ammattilehti *Taiteilija*, joka ilmestyi vuoden 2008 loppuun asti ja siirtyi sittemmin internetiin. Suomen Taiteilijaseuran jäsenjärjestöistä<sup>8</sup> Taidemaalariliiton, Kuvanveistäjäliiton ja Suomen taidegraafikoiden jäsenmaksuun on alun perin sisällytetty *Taide*-lehden vuosikerta. Valokuvataiteilijoiden liiton jäsenet voivat valita julkaisunsa kahdesta vaihtoehdosta: *Musta Taide* -sarja tai *Taide*-lehti. Suomen taidegraafikot luopuivat sittemmin ”ainakin toistaiseksi” *Taide*-lehden sisällyttämisestä jäsenmaksuun<sup>9</sup> ja Taidemaalariliiton ja Kuvanveistäjäliiton jäsenet voivat halutessaan irtisanoutua lehden tilaamisesta.

Kuusi kertaa vuodessa ilmestynyt *Taide*-lehti oli vuoteen 2008 saakka ainoa Suomessa ilmestyvä suomenkielinen kuvataiteeseen keskittyvä aikakauslehti. Taidemaalariliiton *Taidemaalaus* ilmestyi vuosina 2008–2011 neljä kertaa vuodessa ja se sisällytettiin myös Taidemaalariliiton jäsenmaksuun. Tamperelaisen Rajataide ry:n perustama ½-lehti alkoi ilmestyä vuoden 2009 alusta kaksi kertaa vuodessa. Vuodesta 2011 kahden numeron välissä alkoi ilmestyä numeroimaton erikoisnumero. Toukokuussa 2009 lanseerattiin puolestaan taide- ja muotoilualan lehti *Taide & Design*, jota ilmestyi kahdeksan numeroa vuodessa vuosina 2009–2011. Vuoden 2012 alusta ilmestymistahti supistui kuuteen numeroon vuodessa. Vuonna 2008 *Taide*-lehden levikki oli 4 300 kappaletta.<sup>10</sup> ½-lehden levikki on 1 000 kappaletta ja *Taide & Designin* 5 000 kappaletta. Mainittujen lehtien lisäksi vuosina 2004–2009 ilmestyi näyttelyvaihtokeskus Framen *Framework: The Finnish Art Review* kahdesti vuodessa ja vuosina 1984–2009 taiteen keskus-

<sup>8</sup> Suomen Taiteilijaseuran jäsenjärjestöt ovat: Taidemaalariliitto, Muu ry, Suomen Kuvanveistäjäliitto, Suomen Kuvataiteijärjestöjen liitto, Suomen taidegraafikot ja Valokuvataiteilijoiden liitto.

<sup>9</sup> Suullinen tiedonanto puhelimitse 24.1.2011. Tuula Airas.

<sup>10</sup> Vuoden 2011 mediakortin mukaan painosmäärä on 4 000 kappaletta, joten levikki on hieman laskenut.

toimikunnan julkaisema taide- ja kulttuuripoliitiikan tiedotuslehti *ARSIS* neljä kertaa vuodessa. Vuonna 2011 lakkautetun *Framework: The Finnish Art Review:n* tilalle tuli *Framer*.

Esittelemieni valtasuhteiden perusteella väitän, että vuoteen 2008 saakka Taide-lehdellä oli määrittely- ja mielipidevaltaa kuvataiteilijoihin nähden enemmän kuin sen jälkeen. Määrittely- ja mielipidevaltaa käytetään silloin, kun päätetään kenestä kirjoitetaan ja kenen taidetta esitellään. Kuvataiteilijat eivät ole kuitenkaan taiteesta kirjoittavien asiantuntijoiden yksituumaisen vallan kohteena, vaan kuvataiteilijat ovat kautta aikain kirjoittaneet myös itse ja osallistuneet taidejärjestöjen ja toimikuntien päätöksentekoon. Itse olen kirjoittanut *Taide*-lehteen, *Frameworkiin* ja *½*-lehteen, jonka vuosittain vaihtuvaa päätoimittajan pestiä hoidin vuonna 2011.

Vuosina 2005–2008 *Taide*-lehdessä ilmestyi runsaasti kirjoituksia taiteen suhteesta poliittisiin ja sosiaalisiin kysymyksiin. Kysymys taiteen eettisyydestä, poliittisuudesta ja yhteiskunnallisuudesta on läsnä jokaisessa 24 numerossa. Ekologisesti sävytettyä yhteiskuntakritiikkiä, poliittisesti kanta-aottavaa taidetta, sukupuoli- ja identiteettipoliitikkaa, taideaktivismia ja yhteiskunnan epäkohtia paljastavaa yhteisötaidetta esiteltiin näyttävästi. (Ks. esim. Oikarinen 2005; Vänskä 2006; Vähämäki 2006b; Karttunen 2008; Kantonen 2007; Kester 2007.) Vuosien 2005–2008 pääkirjoituksissaan Otso Kantokorpi ja Arja Elovirta keskittyivät pääasiassa kulttuuri- ja taidepolitiikkaan. Samaan aikaan kun kuvataiteilijat saattoivat lukea *Taide*-lehdessä taideaktivismista ja kantaa ottamisesta, erilaiset hankkeet ja kartoitukset taide- ja kulttuurielämän tuotteistamis- ja vientimahdollisuuksista tulivat yhä näkyvämmiksi ja keskustellummiksi.<sup>11</sup>

Opetus-, kauppaa-, teollisuus- ja ulkoasiainministeriön yhteinen kulttuurivientihanke oli käynnissä vuosina 2003–2004. Hankkeessa kartoitettiin kulttuuripalveluiden ja taiteen taloudellista merkitystä. Hankkeen päätteeksi ilmestyi Hannele Koivusen (2004) loppuraportti, jossa esitettyjen toimenpide-ehdotusten mukaisesti hankkeen pohjalta käynnistettiin kulttuuriviennin kehittämisohjelman 2007–2011 laatiminen. Opetusministeriö asetti 1.11.2005 kulttuuriviennin kehittämisyöryhmän, joka pyysi eri taiteenalojen tiedotuskeskuksia laatimaan omien alojensa vientistrategiat. (Leikola & Leroux 2006, 12; Karo 2007, 2.)

<sup>11</sup> Ilman reseptiotutkimusta on kuitenkin mahdotonta sanoa, minkälainen vaikutus *Taide*-lehden artikkeleilla ja tuotteistamis- ja vientihankkeiden raporteilla on ollut taiteilijoihin. Kuvataidelehtiin ja hankeraporttien pintapuolisen kartoituksen tehtävänä ei ole tässä osoittaa kausaalista vaikutusyhteyttä tekstimateriaalin ja taiteilijoiden välillä vaan valottaa areenoja, joilla tutkimukseni aihepiirin kannalta relevanttia keskustelua käydään.

Vaikka määrätietoisesti markkinoitu The Helsinki School -valokuvataiteilijakoulukunta on näyttänyt managerinsa Timothy Personsin kanssa mallia taiteen tuotteistamisessa ja manageroimisessa, varsinaista tuotteistamisryntäystä ei Suomen taidemaailmassa ole nähty. Taidemanagerit ovat laskettavissa yhden käden sormilla, ja taiteilijoille suunnattu yritys-koulutuskin on ollut melko vaatimatonta kattavuudeltaan.<sup>12</sup>

Vaikka ryntäystä ei ole, muutos on havaittavissa: kulttuuripolitiikan murros hyvinvointivaltiollisesta kulttuuripolitiikasta uusliberalistiseen kulttuuripolitiikkaan on osa laajempaa länsimaisten yhteiskuntien sosiaalipoliittista muutosta. 1970–1980-luvuilla hyvinvointivaltiot – monien muiden valtiomallien lailla – päättyivät talouskriiseihin, joiden myötä näiden valtioiden rakenteita alettiin määritellä uudelleen tai purkaa. 1980–1990-luvuilla laajenevan länsimaisen hyvinvointivaltion ja itäeurooppalaisen valtiotalouden aikakausi päättyi ja nämä yhteiskunnat avautuivat markkinavoimille entistä globaalimmassa mittakaavassa. (Lash & Urry 1987; Sennett 2007; Jessop 2002; Sevänen 2008a, 11–12, 87; Sevänen 1998, 349–363; Häyrynen 2006, 149–154.) Tarkoitan ”uusliberalismilla” poliittis-taloudellista projektia, jossa sosiaalisia turvaverkkoja, ammattiliittoja ja talouteen kohdistunutta valtiollista sääntelyä puretaan kilpailukykyisemmän ja vapaamman markkinatalouden tieltä. Uusliberalismi ei ole kuitenkaan valtiovihamielinen aatesuunta vaan useimmiten sitä viedään käytäntöön juuri valtiojohtoisesti parlamentaarisen demokratian oloissa. Uusliberalistisessa valtiossa suositetaan vahvaa yksityisomaisuuden suojaa, laillisuusperiaatetta ja vapaasti toimivien markkinoiden ja vapaakaupan instituutioita. (Harvey 2008, 81; McGuigan 2004, 2.)

Pierre Bourdieun käyttämässä mielessä uusliberalismin ”liberalismi” ei tarkoita amerikkalaiseen tapaan liberaalia vasemmistopolitiikkaa, vaan oikeistujohtoista kapitalismin uudistamista, jonka keskeisiä johtohahmoja olivat 1980-luvulla Iso-Britannian pääministeri Margaret Thatcher, Yhdysvaltain presidentti Ronald Reagan ja taloustieteilijät Friedrich Hayek ja Milton Friedman. (Harvey 2008, 81; McGuigan 2004, 2; Bourdieu 1998a, 126.) Reaganin ja Thatcherin politiikkaa jatkoivat presidentit Bill Clinton, George Bush ja George W. Bush Yhdysvalloissa sekä John Major ja Tony Blair Iso-Britanniassa. Suomessa Esko Ahon porvarihallitus vuosina 1991–1995 ja Paavo Lipposen sateenkaarihallitukset vuosina 1995–2003 kuuluvat samaan jatkumoon (Patomäki 2007).

---

<sup>12</sup> Vuoden 2011 taidemanageritilanne näyttää seuraavalta: Kira Sjöberg (ArtShortCut), Matti Koistinen (ART360, aloittanut 2009), Merja Miettinen (Lapin taiteilijaseura, aloittanut 2010), agentti Kaisa Kerätär (Taidepaussi Ky) ja Taija Leinonen (ART360/Oulun taiteilijaseura, aloittanut 2009). (Taija Leinosen tiedonanto sähköpostitse 14.4.2011.) Vuonna 2011 Lapin taiteilijaseurassa aloitti toimintansa Merja Miettisen lisäksi myös toinen manageri Ilona Sares.

Bourdieu (1998a, 126) määritelmän mukaan uusliberalismi on voimakas talousteoria, jonka ankara symbolinen kestävyys yhdistettynä teorian vaikutukseen tuplaa niiden taloudellisten realiteettien voiman, joita sen on määrä ilmaista. Kärjistetyksi: 2000-luvun reaaliolitiikassa realismi eli kriittikön hyväksyntä uusliberalististen realiteettien edessä on järkevää ja näiden realiteettien kritisointi utooppista toiveajattelua ja tietämättömyyttä. Jim McGuigan (2004, 35–43) kutsuu tätä tilanteeksi, jossa vallitsevan keskustelun ulkopuolinen ajattelu on tullut lähes mahdottomaksi.

Tämä yhteiskunnallinen muutos näkyy taidemaailmassa eri tavoin. Kun laajenevasta hyvinvointivaltiosta ja sen kulttuuripolitiikasta on siirrytty kohti markkinaperustaisempaa kulttuuripolitiikkaa, myös taidemaailma on markkinallistunut. Nykymaailmassa eletään media- ja kommunikaatioyhteiskunnassa, jossa massamedian ja informaatioteknologian kaikkialle ulottuva läsnäolo sekä kulutuskuulttuuri ja arkielämän estetisointi määrittävät yhteiskunnallis-kulttuurista todellisuutta. Näin yhteiskunta on muuttunut ikään kuin keinotekoiseksi ja simuloituksi merkkien verkostoiksi, kuviksi ja mielihyvätuotteiksi. Tällaisessa yhteiskunnassa taide on osittain sulautunut massamediaan, massakulttuuriin, muotoiluun ja arkielämän estetisointiin. (Sevänen 2008a, 12; Jameson 1994, 1999, 4; Shusterman 2004, 125.) Kotimaisena esimerkkinä tästä käy *Taide & Design* -lehti.

Hyvinvointivaltion kaudella taiteilijoiden rooli nähtiin eri tavoin kuin nykyisessä markkinaperustaisessa suuntauksessa. Sevänen (1998, 349) mukaan laajan autonomian kausi jäi lyhyeksi suomalaisessa taidejärjestelmässä. Toisen maailmansodan jälkeinen kausi, aika vuodesta 1945 aina 1960-luvun puoliväliin saakka, merkitsi laajan autonomian kautta. Tuolloin suomalainen taide-elämä etäännytti kansallisuuspolitiikasta, eikä sillä ollut vielä tiiviitä suhteita valtioon eikä elinkeinoelämään. 1960-luvun jälkipuolelta 1990-luvun alkuun kestänyt laajan hyvinvointivaltion aikainen taidejärjestelmä kietoutui yhteen poliittis-hallinnollisen järjestelmän kanssa ja edusti eriasteista autonomiaa. Valtiollistuneessa taidejärjestelmässä poliittis-hallinnollisilla elimillä oli keskeinen rooli taidelaitosten omistuksessa, hallinnossa ja rahoituksessa sekä taiteilijoiden työskentelyedellytysten turvaamisessa. Markkinoiden ja yksityistämisen saatua laajempaa jalansijaa suomalaisessa taidejärjestelmässä ei poliittis-hallinnollisen järjestelmän osallistuminen taide-elämän tukemiseen kuitenkaan lakannut, mutta se muutti muotoaan ja tavoitteitaan.

Marko Karo (2007, 29) kuvaa osuvasti tätä muutosta raportissaan taideviennistä.



Monet kulttuurivientipuheen olennaisimmista ongelmista hahmotuvat toimijoiden välisyyttä vasten. Kysymys nationalismista on harvoin etäällä kulttuuripolitiikasta, ja myös kulttuurivientiretorikassa se on voimakkaasti läsnä. Nykyaiteen kentällä korostuneet läheiset liitännät valtioon, kuten valtiojohtoiseen ja markkinavetoiseen vienninedistämiseen, taiteen rinnastaminen teollisuuden vienninaloihin tai sen tuotteistaminen CREAMIN kaltaisilla brändeillä ovat paitsi ongelmallisia ja kyseenalaisia itsessään myös kiusallisia sekä taiteilijoille että muille taidealan toimijoille. (Karo 2007, 29.)

Markkinallistumisilmiön edetessä taiteilijoita alettiin kannustaa yrittäjyyteen talouspoliittisista syistä. Taiteilijoista tuli vuonna 2003 arvonlisäverovollisia ja heitä kehoitettiin liittymään ennakkoperintärekisteriin. Yrittäjänä toimimiseen liittyy kuitenkin työttömyysturvaa koskevia riskejä. Suomalaiset taiteilijajärjestöt alkoivat kiinnittää huomiota taiteilijan verotukseen ja sosiaali- ja eläketurvaan, ja ottaa kantaa tilanteeseen. Taiteilijoille järjestettiin arvonlisäveroseminaareja, ja Taidemaalariliiton lakimies Terhi Aaltonen neuvoi kuvataiteilijoita veroasioissa.

Chin-tao Wu pitää markkinallistumisilmiön näkyvimpänä piirteenä taideinstituutioiden toiminnan sponsorointia. Wun (2003) mukaan sponsoroinnin kasvu johti jo 1980-luvulla ennennäkemättömiin bisnesinterventioihin nykykulttuurissa. Sponsoreiden logot tulivat näkyviin, gallerioita nimettiin sponsoroivien yritysten nimissä ja tapahtumia järjestettiin yhteistyökumppaneille, julkisuuden henkilöille ja poliitikoille. Kuuluisimpana esimerkkinä tästä kehityksestä lienee Saatchi & Saatchi -mainostoimiston toisen omistajan Charles Saatchin nykytaiteen museo ja Saatchi Gallery Lontoon Chelseassa.<sup>13</sup>

Suomessa merkittävää sponsorointia alkoi esiintyä vasta 1980-luvun jälkipuoliskolla. Tämä pysähtyi hetkeksi 1990-luvun alun lamaan ja alkoi uudestaan vuonna 1995, kun Helsingin Taidehalli ja BMW solmivat sponsorisopimuksen. Sponsorointi löi itsensä läpi massiivisemmin, kun Nykyaiteen museo Kiasma solmi suuret sponsorisopimukset suomalaisten yritysten kanssa. (Korpelainen 2002, 9.) Sponsoreita – tai uuskielellä yhteistyökumppaneita – on helppo bongata kutsukorteista. Toiset laittavat ne näkyville internetsivuilleen: vuonna 2011 taidekeskus Salmelalla oli 33 yhteistyökumppania ja Gallery Kalhama & Piippo Contemporarylla neljä.

Yksittäinen kuvataiteilija havaitsee taide-elämän markkinallistumisen elinkeinoelämän käytäntöjen lisääntymisenä taidemaailmassa ja talous-sanaston kasvaneena määränä taidekeskusteluissa. Markkinallistava kult-

<sup>13</sup> Saatchi on sponsoroinut näkyvästi mm. Damien Hirstin projekteja.

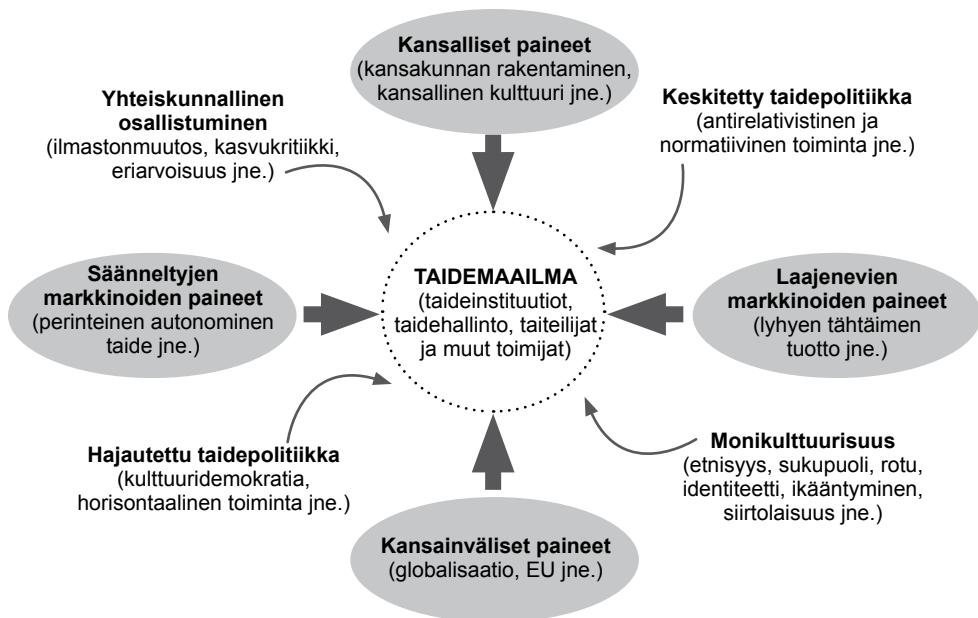
tuuripolitiikka on herättänyt keskustelua – puolesta ja vastaan ja siltä väliltä – suomalaisissa taide- ja kulttuuripiireissä. (Ks. esim. Kalhama 2010; Lamminen 2009.) Simo Häyrysen (2006, 155) mukaan uusliberalistisen kulttuuripolitiikan näkökulmasta hyvinvointivaltioajattelu nähdään kulttuuritoimintaa tasapäistävänä ja yksilöllisten kulttuuritarpeiden toteutumisen estäjänä. Taiteilijoiden ja kulttuuriväen keskuudessa markkinallistumisilmiö koetaan puolestaan tasapäistävänä ja ulossulkevana, vaikka elinkeinoelämän ja taiteen liitto on saanut taiteilijoiden joukoissa myös jonkin verran kannatusta. (Ks. Sjöberg 2010 ja tämän tutkimuksen luku 4.)

### 1.1.2. Taidemaailmaan kohdistuvat paineet

Markkinallistava kulttuuripolitiikka ja sen mukainen taiteen hyödyntäminen edustavat kuitenkin vain yhtä siivua taidemaailmaan kohdistuvista paineista ja käytännöistä. Oheisessa kuviossa (Kuvio 3) esitellään näitä paineita ja käytäntöjä. Varsinaiset paineet jaotellaan neljään: kansalliseksi ja kansainväliseksi paineiksi sekä säänneltyjen ja laajenevien markkinoiden aiheuttamiksi paineiksi. Kansalliset paineet koostuvat kansakunnan rakentamisesta ja kansallisesta kulttuurista, kansainväliset paineet käsittävät puolestaan EU:n taholta tulevia direktiivejä ja toimintamalleja sekä globalisaation mukanaan tuomia uusia toimintakulttuureja. Markkinallistava kulttuuripolitiikka ja sen mukainen taiteen hyödyntäminen kuuluvat siis laajenevien markkinoiden aiheuttamiin paineisiin.

Kuten kuvioista ilmenee, taidemaailmaan vaikuttavat tekijät muodostuvat vastavoimista. Perinteistä taiteen autonomiaa vaalivat toimijat pyrkivät viemään taidemaailmaa säänneltyjen markkinoiden suuntaan, mutta elinkeinoelämän toimijat haluavat hyödyntää taidetta laajenevien markkinoiden mallien mukaisesti.

Taidemaailmaa liikuttaviin tekijöihin kuuluvat myös yhteiskunnallinen osallistuminen, monikulttuurisuus, keskitetty taidepolitiikka ja hajautettu taidepolitiikka. Yhteiskunnalliseen osallistumiseen kuuluvat kantaa ottaminen erilaisiin kysymyksiin koskien ilmastonmuutosta, rajatonta kasvua ja rakenteellista eriarvoisuutta. Monikulttuurisuuden kysymykset kattavat puolestaan etnisyyden, rodun, sukupuolen, identiteetin, ikääntymisen ja siirtolaisuuden kaltaisia ulottuvuuksia. Vastavoimainen dikotomia rakentuu myös keskitetyn ja hajautetun taidepolitiikan välille. Ensin mainittu käsittää antirelativistisen ja normatiivisen eli pitäviä sääntöjä asettavan toiminnan, jälkimmäisessä ajetaan kulttuuridemokratiaa horisontaalisesti.



Kuvio 3. Suomalainen nykytaidemaailma ja sen yhteiskunnalliset määrittäjät. Kuvion ovat laatineet Simo Häyrynen, Anne Logrén, Kalle Lampela ja Erkki Sevänen.

## 2. Tutkimusaineisto, aineiston käsittelytavat ja tutkimuksen keskeiset käsitteet

Tutkimukseni edustaa laadullista tapaustutkimusta. Klaus Mäkelän (1990) mukaan laadullisen tutkimuksen tulee olla läpinäkyvää eli tutkimuksessa on kuvattava aineistot ja selitettävä säännöt ja operaatiot, joilla tulkintaan päädytään. Tälle traditiolle ominaisesti esittelen tässä luvussa tutkimusaineiston luonteen, sen hankinta-, luku- ja analyysitavat sekä tutkimuksen keskeiset käsitteet.

### 2.1. Tutkimusaineiston kokoaminen ja kuvaus

Tutkimuksessani on kysymys tapaustutkimuksesta siinä mielessä, että se kohdistuu nykyhetkeen – vuoteen 2008 – ja todelliseen tilanteeseen, jota minä en voinut keinotekoisesti järjestää. Kuvataideviikkojen taiteenfilosofisesti ja taiteensosiologisesti mielenkiintoisen teeman vuoksi olen kiinnostunut nimenomaisesti kuvataideviikoille osallistuneiden kuvataiteilijoiden asenteista eli merkitysrakenteista. (Syrjälä ym. 1994, 11–13.)

Tapaustutkimukselle on ominaista,

(...) että pyritään selvittämään jotakin, mikä ei entuudestaan ole tiedossa mutta joka vaatii lisävalaisua. Koska tapaustutkimus tarkastelee usein monimutkaisia ja pitkään jatkuvia ilmiöitä, se soveltuu hyvin vastaamaan kysymyksiin *miten* ja *miksi*. Päämääränä on lisätä ymmärrystä tutkittavasta tapauksesta ja olosuhteista, joiden lopputuloksena tapauksesta tuli sellainen kuin tuli. Tapaustutkijaa ajaa usein eteenpäin tunne tai alustava tieto siitä, että tapaus on jollain lailla tärkeä – sen lopullinen merkitys paljastuu kuitenkin vasta tutkimuksen kuluessa. (Laine ym. 2007, 10.)

Tutkimusaineisto koostuu kuvataiteilijahaastatteluista. Kuten alussa esitin, kuvataideviikoille osallistumiseni myötä pääsin käsiksi haastattelumateriaaliin, jonka tapahtuman järjestäjät kokosivat pyytämällä kuvataideviikoille osallistuneita taiteilijoita vastaamaan sähköpostitse seitsemään kysymyksen. Kysymyksistä vastasivat näyttelyn kuraattori Veli Granö ja kuvataideviikkojen toiminnanjohtaja Veikko Halmetoja. Vain kolme taiteilijaa jätti vastaamatta kysymyksiin. Pyyysin haastattelumateriaalia käyttööni, vaikka en

vielä tarkasti tiennyt, mitä aion sillä tehdä. Kysymysten luonne ja katkelmista välittyvä kriittisyys kertoivat minulle piristävästi jotakin muuta kuin postmodernin taidekirjoittelun omnipotentti kyynisyys. Toisin kuin postmoderni taidefilosofia, jonka mukaan taiteella ei ole itseisarvoa eikä moraalilla – ja ylipäätään millään muullakaan – mitään kattavaa perustaa, merkittävä osa kuvataideviikkojen taiteilijoista vaikutti ottavan vakavasti taiteilijan ilmaisuvapauden ja pohtivan taiteen hyödyntämiseen liittyviä eettisiä näkökohtia varsin epäajanmukaisesti. Siksi ajattelin, että tätä tapausta tulisi tutkia. Miksi näin on ja mitä tällainen asennoituminen merkitsee?

Granö kutsui taiteilijat kuvataideviikoille taiteellisen mielenkiinnon ja temaattisen suunnitelmansa perusteella. Tieteellisen yleistyksen mahdollistava satunnaisotanta tai jokin keskimääräismalli mahdollistaisi tuskin kovin mielenkiintoisia näyttelyitä. Tässä mielessä kuraattorien valintaperusteet eivät ole yleensä tieteellisiä vaan ensisijaisesti taiteellisia. Niinpä tutkimukseni koskeekin tietyin taiteellisin kriteerein yhteen erityiseen taidetapahtumaan valittujen kuvataiteilijoiden asenteita. Haastatteluja ei myöskään ole toteutettu minkään erityisen tieteellisen aineistonkeruumenetelmän mukaisesti. Tekstiaineisto on kuvataideviikkojen diskursiivinen<sup>14</sup> osa, joka on mahdollista ottaa tutkimuksen kohteeksi yhtä lailla kuin mikä tahansa tekstiaineisto: yleisönosastonkirjoitukset, pääkirjoitukset, kirjeet jne.

Kuvataideviikkojen taiteilijat muodostavat kuitenkin mielenkiintoisen läpileikkauksen suomalaisista nykytaiteilijoista. Haastatellut taiteilijat ovat syntyneet 1930–1980-luvuilla ja he ovat korkeasti koulutettuja.<sup>15</sup> Joukossa on myös taidemaailman ”ulkopuolisia” ite-taiteilijoita, animaattoreita ja sarjakuvataiteilijoita. Granö halusi näyttelyyn moni-ilmeisyyttä ja hän kutsui mukaan konkaritaiteilijoiden ohella myös nuoria vastavalmistuneita ja tekemisensä suuntaa vielä pohtivia tekijöitä. Tämän perusteella minusta näyttää siltä – vaikka en yleistyksen pyrikään –, että kuvataideviikoille osallistuneet taiteilijat edustavat kattavampaa otosta suomalaisesta taiteilijakunnasta kuin monien muiden kesänäyttelyiden kuten taidekeskus Salmelan, Purnun, Honkahovin ja Ars Kärsämäen taiteilijat minä kesänä hyvänsä.

Vertailun vuoksi lähetin vuoden 2009 alussa Granön ja Halmetojan kysymyspatteriston 30 nuorelle – eli 1970–1980-luvuilla syntyneelle – kuvataiteilijalle. Nuorille siksi, että kuvataideviikkojen aineiston perusteella nuoret ikäluokat olivat runsassanaisempia kuin varttuneet ikäluokat. Näin saisin ainakin lisämateriaalia, ajattelin. Valikoin taiteilijat taiteilijaliittojen

<sup>14</sup> Ks. diskursiivisen merkityksestä tässä tutkimuksessa s. 53–54.

<sup>15</sup> 3/4 heistä on ylioppilaita ja 2/3 saanut taidealan opintoja korkeakoulussa tai yliopistossa.

jäsenluetteloiden kotisivulinkkien perusteella. Kotisivuilta pystyin tarkistamaan iän ja ansiot. Valitsin suhteellisen menestyneitä ammattitaiteilijoita. Sillä ei ollut valinnassa suurtakaan merkitystä, tekikö taiteilija yhteiskuntakriittistä tai yhteiskuntakriitiköntä taidetta. (Yhteiskuntakriittisen taiteen tekijä ei ole automaattisesti näkemyksissään yhteiskuntakriittinen ja yhteiskuntakriitikittömän taiteen tekijä vastaavasti yhteiskuntakriitikön.) Nuorista taiteilijoista 11 naista ja neljä miestä vastasi kysymyksiin. Vastaukset muistuttivat kuvataideviikoille kerättyjä vastauksia. Osa suhtautui kielteisesti taiteen hyödyntämiseen, osa hyväksyi joiltakin osin taiteen hyödyntämisen erilaisiin tarkoituksiin.

Tämän analogian vuoksi en rakentanut vertailevaa asetelmaa aineistojen välille, vaan muodostin niistä yhden aineiston. On siis syytä huomata, että puhuessani kuvataideviikkojen taidepuheesta mukana on 15 kuvataiteilijaa kuvataideviikkojen ulkopuolelta. Kuvataideviikoille osallistuneet kuvataiteilijat on merkitty koodilla H1-H68, kuvataideviikkojen ulkopuoliset taiteilijat on merkitty koodilla H69-H83.

Tämän lisäksi lähetin lomakekysymykset koko joukolle eli sekä kuvataideviikoille osallistuneille taiteilijoille että itse valitsemilleni kuvataiteilijoille. Lomakkeisiin vastasi 57 taiteilijaa 83:sta, joten vastaamisaste on siltä osin 69 %. Lomakkeilla kysyin taiteilijoilta taiteilijayhdistysten ja kansalaisjärjestöjen jäsenyyksiä, ympäröivään yhteiskuntaan vaikuttamisesta, erilaisten arvojen ja yhteiskunnallisten toimintamallien tärkeydestä ja sitoutumisen kohteesta. (Ks. Liite ”Kysymyslomake”.) Koska tutkimusanalyysini pääkohteena on kuvataideviikkojen diskursiivinen osa, lomakekysymysten rooli aineistonkeruussa on täsmentää ja kontrolloida tutkimustulosta.

Haastatteluja kootessani ja käyttölupia pyytäessäni sitouduin anonymiteettiin: siksi muutama sana viittauskäytännöistä. Käytän paikoin runsaasti suoria aineistolainoja antaakseni äänen kuvataiteilijoille. Alun perin vastaukset on kirjoitettu sillä varauksella, että jokin pieni katkelma niistä julkaistaan näyttelykatalogissa. Julkaisun jälkeen suurin osa kommenteista jäi kuitenkin julkisuuden ulkopuolelle. Saadessani käsiini koko haastatteluaineiston, näyttelykatalogin irralliset katkelmat tulivat tarpeettomiksi. Vaikka näyttelykatalogiin painettujen katkelmien osalta voisin viitata katalogin toimittajiin aivan kuten minkä tahansa julkisen lähteen tai tutkimuskirjallisuuden kohdalla, viittauskäytäntöjen yhdenmukaisuuden vuoksi viittaan vain haastatteluaineistoon koodilla H.

## Vallankäyttöä sähköpostitse

Erilaisin keruumenetelmin hankittujen tekstiaineistojen äärellä on tapana lausua seuraava trivialeetti: kysymykset vaikuttavat vastauksiin. (Ks. esim. Metsä-Tokila 2011; Suominen 2011.) Kun taiteilijoilta kysyttiin taiteelle asetetuista vaatimuksista, he vastasivat kertomalla suhtautumisestaan näihin vaatimuksiin. Jos taiteilijoilta olisi kysytty vaikkapa suhtautumista talousdiskurssin hegemonisuuteen tai elinkeinoelämän puhestrategioiden näkyvyyteen, konkreettisia vastauksia ei kenties olisi tullutkaan tai sitten he olisivat kommentoineet talousdiskurssin hegemonisuutta ja elinkeinoelämän puhestrategioiden näkyvyyttä.

Ensimmäinen haastattelukysymys<sup>16</sup> aiheuttaa spontaanin vastareaktion. Kuka vaatii? Kuka velvoittaa? Vaatimusten ja velvoitteiden taustalla on erilaisia toimijoita ja periaatteita. Taiteen tuotteistajat tulevat useimmiten elinkeinoelämän piiristä. Maailman tilan huomioimisen velvoite ei sen sijaan tule keneltäkään erityisesti, se on eettinen kysymys: voinko tehdä itseisarvoista taidetta tai tiedettä niin kauan kun maailman suuret ongelmat ovat ratkaisematta? Jos ajattelen, että en voi, olen sisäistänyt eettisen velvoitteen. Jos ajattelen, että voin, mutta huomioin suuret kysymykset muutoin, olen sisäistänyt yhtä lailla eettisen velvoitteen.

Laadullisessa tutkimuksessa sähköpostihaastattelua kutsutaan etämetodiksi puhelimen ja telefaxin lailla. Sähköpostihaastattelun etuna on nopeus, ekonomisuus ja litterointiin verrattuna helpompi ja nopeampi editointi, mutta haittana vastausten lyhyys ja helppo ohitettavuus. (Sinevaara-Niskanen 2009.) Haastatteluaineiston ensimmäisen vaiheen vastauksissa oli näitä haittoja, mutta vastapainona oli myös ajateltuja ja pidempiä vastauksia. Vastausasteen korkeuteen vaikutti todennäköisesti se, että jokainen taiteilija oli vastatessaan sitoutunut olemaan mukana näyttelyssä ja kommentteja julkaistaisiin myös näyttelykatalogissa. Sen sijaan jatkoahaastattelujen osalta lähetin useita muistutuksia saadakseni aineiston kerättyä.

Haastatteluaineiston vastausten joukosta hahmotin helposti ne taiteilijat, joita vastaaminen ei kiinnostanut. Nämä muutamat vastaukset ovat ylimalkaisia. Kysymykset koettiin ilmeisesti epämiellekkäinä ja epäolennaisina. Vastaamattomuus ja torjunta kertovat kuitenkin omaa kieltään. Niitä on mielenkiintoista rinnastaa punnitumpiin vastauksiin. Erot haastattelujen suhtautumistavoissa kielivät haastatteluihin liittyvistä valtasuhteista.

<sup>16</sup> Taiteelta vaaditaan erilaisia asioita. Vaaditaan kansainvälistä menestystä. Vaaditaan kansallista edustavuutta. Vaaditaan ”vientimenestystä.” Vaaditaan ympäristön tekemistä viihtyisäksi. Vaaditaan kokemuksellisuutta. Vaaditaan huomioimaan maailman kriisejä, ym. Miten suhtaudut näihin vaatimuksiin?

Aineistonkeruussa konkretisoitui kaksi erilaista valtasuhdetta. Ensimmäinen valtasuhde ilmeni haastateltavan taiteilijan ja taidemaailman vallankäyttäjien eli kuraattorin ja taidetapahtuman johtajan välillä. Toinen valtasuhde ilmeni haastateltavan taiteilijan ja tutkijan välillä. Ensimmäinen valtasuhde on ikään kuin luonnollinen. Sen taiteilija kohtaa työssään järjestäessään ja hakiessaan näyttelyitä ja rahoitusta toiminnalleen. Tämä valtasuhde voi myös edistää taiteilijan uraa, näyttelyn- ja apurahansaantimahdollisuuksia ja jopa toimeentuloa. Toinen valtasuhde on poikkeuksellisempi, sillä tutkijan läsnäolo ei kuulu taiteilijan perusarkeen.

## 2.2. Tutkimusaineiston lukutapa

Aineiston lukemisessa ja tulkinnassa pyrin kiinnittämään huomiota siihen, miten kuvataiteilijat suhtautuvat taiteen hyödyntämiseen muuttuneessa kulttuuripoliittisessa tilanteessa. Tämä ei ole kovin helppoa, sillä aineisto on paikoin hyvin tulkinnanvaraista ja ympäröivää. Aina ei ole ihan selvää mitä kukin käyttämillään käsitteillä tarkoittaa. Yritän ottaa tästä selkoa lukemalla aineistoa temaattisesti ja typologisesti. Näiden lukutapojen avulla valitsen aineistosta sitaatit, joiden tarkemmassa analyysissä käytän ideologian tulkintaa.

Temaattisessa luennassa etsin tekstistä sellaisia kohtia, joissa kuvataiteilijat kertovat tai paljastavat, miten he suhtautuvat taiteen hyödyntämiseen eli taiteella kantaa ottamiseen ja taiteen tuotteistamiseen tai arvottamiseen elinkeinoelämän periaatteiden mukaisesti. Yleisemmällä tasolla yritän selvittää kuvataiteilijoiden taidekäsitteitä eli ajatuksia ja asenteita siitä, mikä heidän mukaan on keskeistä ja tärkeää taiteessa, miten he näkevät taiteen aseman ja tehtävän yhteiskunnassa ja minkälainen rooli heidän mukaan kuvataiteilijalla on yhteiskunnassa. Temaattisella luennalla siirrän tutkimusrajauksen kannalta epäolennaisen puheaineksen sivuun ja keskityn olennaisimman aineksen purkamiseen.

Aineiston typologisessa luennassa käytän apuna modernin estetiikan nelijakoa. Modernin estetiikasta hahmottuu neljä pääsuuntausta, joita ovat ”autotelismi”, ”estetismi”, ”osallistuva estetiikka” ja ”tendenssiestetiikka”. (Ks. Kuvio 4.) Pääsuuntaukset eivät ole erityisiä maailmankatsomuksia tai tyyliisuuntia, vaan taiteilijoiden, tutkijoiden ja filosofien käyttämiä luokittelu- ja tyypittelytermejä, joilla on pyritty kokoavasti hahmottamaan erilaisten taidekäsitteiden ryppäitä. Termien nelijako ei ole vakiintunut tai kiistaton malli taiteen tutkimuksessa: dikotomia autonominen taide vs. po-



liittinen taide on vakiintuneempi eikä autotelismin ja estetismin välillä tehdä useinkaan selvää eroa. (Ks. esim. Reiners ym. 2009; Bürger 2002; Seppä 2007; Sartre 1976, 33.) Mielestäni nelijaolle on kuitenkin perusteita, koska ääripäiden väliin jää kaksi maltillisempaa saareketta, joiden eetokselle yksinkertainen dikotomia ei tee oikeutta.

Estetismi oli laaja ilmiö eurooppalaisessa taidemaailmassa 1800–1900-lukujen taitteessa. Taide- ja kulttuurihistoriassa käytetään aikakausitermejä *fin de siècle* ja *belle époque*. Käsite *fin de siècle* syntyi 1800-luvun lopulla Ranskassa kuvaamaan väsähtäneen ironian, epäilevän asenteen ja nautinnonhalun leimaamaa dekadenttista olemassaolon tapaa. Käsite on peräisin F. de Jouvenotin ja H. Micardin näytelmän nimestä vuodelta 1888. *Fin de siècle* kuvaa nimenomaan *belle époqueen* – kauniin ja rauhallisen ajan – loppukautta, jolloin yltäkylläisyys ja elämän nautinnollisuus alkoivat pitkästyttää hyvinvoivia yhteiskuntaluokkia. Samalla tunne väistämättä lähes tyvästä muutoksesta voimistui. Suomessa *fin de siècle* näkyi dekadenttisen symbolismin kulta-aikana. (Salmi 2002, 156–157, Lyytikäinen 1998; Reiners ym. 2009, 411–415.)

Estetismin tunnetuimmat edustajat olivat brittiläisiä kirjailijoita, maalareita ja kriitikoita, kuten Charles Swinburne ja Oscar Wilde kirjallisuudessa, prerafaelitit maalaustaiteessa ja Clive Bell, Walter Pater ja Roger Fry kriitikkissä ja taideteoriassa. (Sevänen 2008b, 75.) Immanuel Kantin estetiikkaa koskevat näkemykset – tarkkaan ottaen kauneuden ja ylevän analytiikat – ovat vaikuttaneet merkittävästi autotelismiin ja estetismiin. Vuonna 1804 ranskalainen romantikkokirjailija Benjamin Constant kirjoitti ”taidetta taiteen vuoksi” -ihanteesta ja liitti puhtaan taiteen ajatuksen kantilaisen pyyteettömyyden estetiikan ideaan<sup>17</sup> (Reiners ym. 2009, 411–412). Clement Greenberg jatkoi samoilla linjoilla sotien jälkeisen ajan. Hän tulkitsevi Kantin ajatukset esteettisen autonomiasta tarkoittamaan esteettisen eristämistä muista elämänalueista. (Saarinen 2011, 33.)

Sanalla ”estetismi” on halventava merkityksensä, jota sanalla ”autotelismi” ei vastaavassa määrin ole. Halventavasti käytettynä ”estetismi” viittaa tietynlaiseen todellisuudesta vieraantuneisuuteen, jossa elämän eri elementtien estetisoimisella ja ylevöittämisellä on hedonistinen ja eskapistinen funktio. Tässä merkityksessä sanaa käyttävät niinkin erilaiset teoreetikot kuin Theodor W. Adorno, Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Terry Eagleton ja Unto Pusa.

<sup>17</sup> Kantin (2006, 115–131) mukaan mielihyvä, joka määrittää makuarvostelmaa, on intressitön. Kauneus on sellaista, joka irrallaan käsitteistä esiintyy universaalisen mielihyvän objektina eikä makuarvostelman pohjalla ole mitään muuta kuin objektin tarkoituksettomuuden muoto. (Ks. Kantin estetiikan subjektivoimisen kritiikistä Gadamer 1975.)

Luettavuuden vuoksi käytän tässä tutkimuksessa *l'art pour l'art* -suuntauksesta termiä ”autotelismi”. Viittaan ”autotelismilla” poliittiseen asenteseen, jossa etäisyys taiteen ulkopuolisina pidettyihin ulottuvuuksiin otetaan tietoisesti ja taiteilijan oma sisäinen maailma asetetaan todellisen maailman rinnalle tai jopa sen yli. Tällaisia ihanteita muotoilivat mm. Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé ja Charles Baudelaire. (Reiners ym. 2009, 411–412.) Autotelismi syntyi taidemarkkinoita vastustavana, taiteen itseisarvoisuutta korostavana voimana, kun taide vapautui 1700-luvulla hovin ja kirkon vallasta. (Shusterman 2004, 61–62.) Autotelinen liike hahmoteli vaihtoehtoja ja tavoitteli täydellistä autonomiaa. Nähdäkseni tämä on edelleen autotelisten pyrkimysten potentiaalisesti kriittinen ulottuvuus.<sup>18</sup> (Ks. myös Bourdieu 1996, 71–76.) Siinä missä estetismi tarkoittaa hallintasuhteita myötäilevää ja kritiikitöntä taidekäsitystä, autotelismi tarkoittaa vetäytyvää ja kriittistä taidekäsitystä (vrt. Sartre 1976, 33; Adorno 2006, 456; Rancière 2009, 69–71). Autotelismin eetos ei ole myöskään vain taiteellinen, esteettinen tai poliittinen: siinä on ilmennyt myös avoimesti hengellisiä tendenssejä.<sup>19</sup>

Poliittisesti osallistuvasta taiteesta on kirjoitettu taiteen avantgarden yhteydessä ja sana ”tendenssi” esiintyy mm. Marxin ja Engelsin taidetta koskeissa kirjoituksissa (ks. esim. Hautamäki 2003; Bürger 2004; Marx & Engels 1974). Adornon (2003c, 412; 2006, 470–471) mukaan osallistuva estetiikka ja tendenssiestetiikka ovat eri ilmiöitä: osallistuminen tulisi erottaa tendenssistä, koska osallistuva taide ei tiukassa mielessä pyri vastatoimiin, lainsäädännöllisiin aloitteisiin tai käytännön järjestelyihin, kuten tarkeitshakuiset taidemuodot päivänpoliittisissa pyrkimyksissään. Sen sijaan osallistuva taide muokkaa asenteita. Osallistuva estetiikka toimii taiteen ehdoilla, tendenssiestetiikka toimii poliittisen, uskonnollisen tai pedagogisen järjestelmän, doktriinin tai ohjelman ehdoilla, jolloin taide muistuttaa sellaista tilaustyötä, jossa tilaaja sanelee suurimman osan tekemisen sisällöstä ja muodosta.

Adorno arvottaa osallistumisen tendenssiä korkeammalle reflektiotalle, koska hänen mukaansa siinä ei pyritä ainoastaan parantamaan epä-

<sup>18</sup> Riippumatta Kant-tulkintojen tarkkuudesta tai tarkoitushakuisuudesta.

<sup>19</sup> Filosofisesti tarkasteltuna autotelismi tarkoittaa toimintaa, joka on oma päämääränsä. Toisaalta termi kuuluu enemmän psykologian kuin estetiikan sanastoon. Etymologisesti se viittaa suoraan filosofian alkujuurisiin: antiikin Kreikkaan. Termi tulee sanoista *auto* ja *telos* eli ”oma” ja ”päämäärä”. Aristoteleella – ja myös laajemmin antiikin Kreikassa – ihmisen toimet ja elämä hahmotettiin kolmessa muodossa, poiesiksena, praksiksena ja theoriana. Praxis on sellaista toimintaa, jonka omassa sfäärissä on peruste ja päämäärä sen suorittamiselle. (Aristoteles 1989, 108, 1139b; 111, 1140a.) Poiesis on puolestaan toimintaa, jota ohjaa jokin ulkoinen tarkoitus. Korkeinta vapautta ilmensi mietiskelevä elämäntapa bios theoretikos, vita contemplativa, jota materiaaleissa kiinni olevat valmistajat eivät voineet edustaa. (Arendt 2007.)

miellyttäviä olosuhteita, vaan tähdätään asiantilojen ehtojen muuttamiseen, ei pelkkiin ehdotuksiin. Vaikka osallistuvat esteetikot saattavatkin Adornon (2006, 470) mukaan sympatisoida liian helposti erilaisia toimenpiteitä, osallistuminen suuntautuu kuitenkin olemuksen esteettiseen kategoriaan.

Tendenssiestetiikasta on siis kysymys silloin, kun taiteilija sitoo toimintansa niin tiukasti puolueen tai muun intressiryhmän ohjelmaan, että hän on vaarassa hukata taiteilijan ja julkisen toimijan itsenäiset resurssit. Hän alkaa toistella järjestön tai ryhmän iskulauseita ja opinkappaleita. Herätyksen metafora ei ole kaukaa haettu. Tällöin sisäistetty dogmatismi ohjaa taiteilijan ilmaisua. Taiteilija tukahduttaa itsessään kyvyn pysähtyä ajattelemaan itsenäisesti ja kriittisesti. Ohjelma alkaa määrätä sekä muotoa että sisältöä. Taiteilija ei vie ohjelmaa vaan ohjelma vie taiteilijaa. Taiteilija ei valitse ohjelmaa vaan ohjelma valitsee taiteilijan. Tietysti taiteilija voi ajaa myös yksilöllisempää intressiä tai omaa yhteiskunnallista ohjelmaansa, mutta tällöin palataan taas lähelle osallistuvaa estetiikkaa.

Suomalaisen osallistuvan estetiikan piiristä ei ole erotettavissa yksiselitteistä poliittista tai aatteellista ohjelmaa. Ja silloinkin kun jonkinlainen side yhteiskunnallisiin liikkeisiin tai puolueisiin on, tämä side ei ole ohjelmallinen tai toiminnan suuntaa kokonaisvaltaisesti määrittävä tekijä.

Kuvataiteilijoiden asenteita on kuitenkin hieman hankala hahmottaa modernin estetiikan ideaalityypeillä, koska nämä tyypit eivät koskaan esiinny puhtaasti sellaisinaan. Osallistuva esteetikko voi puolustaa rohkeasti ilmaisuvapauttaan – eli puoltaa jonkinasteisesti taiteen autonomiaa – ja käyttää taidettaan ilmaistakseen kriittisiä näkemyksiään maailmanmenosta – eli kaventaa taiteen autonomiaa sen perinteisessä merkityksessä. Yhtäläillä autotelisti tai estetisti voi olla hyvin tarkka taiteensa autonomisuudesta, mutta samanaikaisesti hän voi olla osa tendenssiestettistä tuotteistamis- tai vientihanketta.

Niinpä ideaalityyppinen typologisointi toimii aineiston luennassa vain eräänlaisena apuvälineenä, jolla luon aineistosta yleishahmotuksen ennen varsinaista aineiston analyysiä. Typologisoivalla luennalla aineiston ääripäät – autotelismi ja tendenssiestetiikka – hahmottuvat helposti, minkä jälkeen kiinnitän huomion ääripäiden välille syntyvään maltillisempaan dikotomiaan: estetismi vs. osallistuva estetiikka. Typologisoiva luenta tuo esiin asenteita, joita on vaikea sijoittaa yksiselitteisesti nelijaon kenttiin. Estetismin ja osallistuvan estetiikan välille näyttäisi jäävän eräänlainen ympäripyöreä puhemassa, jossa ei kannateta mitään selvää agendaa, ei oteta kantaa suuntaan taikka toiseen, mutta jossa jonkin asteisesti puolletaan taiteen autonomiaa. Karkeahko 3/4 eli selvä enemmistö aineiston taidepuheesta kuuluu tähän

”kategoriaan”. Näin aineisto osoittaa rikkaudellaan – tai ympäröivällä häilyvyydellään – typologisoivan luennan rajat ja sen, että typologisoiva luenta edustaa tutkimusaineistoni tapauksessa vain eräänlaista alustavaa raakalajittelua. Modernin estetiikan ideaalityypiset pääsuuntaukset ovat aikakautensa tuote, jolla ei saa otetta postmodernin ajan notkeasta taidepuheesta. Niinpä tematisoivan ja typologisoivan yleishahmotuksen jälkeen pyrin selvittämään, miten erilaiset valtasuhteet ilmenevät kuvataiteilijoiden sanomisissa – sekä dikotomioille sijoittuvissa että ympäröivissä taidepuheissa. Tähän tarvitsen ideologian tulkintaa.

Kuvio 4. Modernin estetiikan ideaalityypiset pääsuuntaukset

Autotelismi	<ul style="list-style-type: none"> <li>• taide taiteena, radikaali taiteilijan ilmaisuvapauden puolustaminen, luonteeltaan anarkistis-individualistista eli anti-poliittisesti poliittista</li> <li>• kriittistä taiteella julistamista, taidekauppaa, kulttuuri-teollisuutta ja tuotteistamista kohtaan</li> </ul>
Estetismi	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ylevöittäminen, estetisointi, miellyttäminen ja myötäily, usein epäpoliittista tai apoliittista</li> <li>• myönteistä taidekauppaa, kulttuuriteollisuutta ja tuotteistamista kohtaan</li> </ul>
Osallistuva estetiikka	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ei varsinaista selvää viestiä, ohjelmaa tai yksittäistä pyrkimystä, vaikka huoli maailman tilasta ja kantaa ottaminen erilaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin keskeistä</li> </ul>
Tendenssiestetiikka	<ul style="list-style-type: none"> <li>• selvä viesti, ohjelma ja pyrkimys, voi olla jonkin puolueen tai järjestön agenda tai yksilöllisempi pyrkimys jonkin asiantilan muuttamiseen valjastamalla taide osaksi ohjelmaa</li> </ul>

## 2.2.1 Ideologian tulkinta

John B. Thompsonin (1990, 56) mukaan *ideologian tulkinta* koskee ensisijaisesti tapoja, joissa symboliset muodot leikkaavat valtasuhteita eli tapoja, joissa merkitys mobilisoidaan sosiaalisessa maailmassa ja saadaan näin tukemaan yksilöitä ja ryhmiä, joilla on valta-asemia. Symbolisista ilmiöistä itsestään ei voi lukea niiden ideologista luonnetta. Ideologiaa voidaan analysoida vain sijoittamalla symboliset ilmiöt sosiaalishistoriallisiin konteksteihinsa, joissa nämä ilmiöt voivat – tai eivät voi – vakiinnuttaa ja ylläpitää hallintasuhteita. (Ks. myös Fairclough 2004, 9–10.)

Niinpä ideologian tulkinta on symbolisten muotojen tulkintaa, jolla pyritään valaisemaan merkitysten ja vallan välisiä suhteita sekä näyttämään, kuinka erityisissä oloissa symbolisten muotojen merkitys ylläpitää ja tukee vallankäyttöä. (Thompson 1990, 292.) Ideologian tulkinnalla voidaan selvittää myös sitä, kuinka symbolisten muotojen merkitys voi kyseenalaistaa valtaa. Thompsonin (1990, 293) mukaan ideologian tulkinta on luovan synteessin prosessi: luovan siinä mielessä, että se sisältää aktiivisen merkityksen rakentamisen ja representoidun ja sanotun eksplikoinnin. Ideologian tulkinta on synteettistä siinä mielessä, että sillä pyritään vetämään yhteen sekä sosiaalishistoriallisen että muotojen tai diskurssien analyysin tulokset. Thompsonin (mt.) mukaan muotojen tai diskurssien analyysi tarjoaa alustavan pääsyn ideologian ilmenemistapoihin. Käyttääkseen synteettisten keinojen tai narratiivisten rakenteiden tutkimusta ideologia-analyysissä tutkijan täytyy osoittaa, kuinka kyseiset keinot tai rakenteet helpottavat hallintasuhteita tukevien – tai kyseenalaistavien – merkitysten rakentamista: tutkijan täytyy kehittää argumentti merkitysten ja vallan välisistä suhteista. Näin ollen ideologian tulkinnassa korostuu kaksi tehtävää: a) merkitysten luova eksplikointi ja b) sen synteettinen osoittaminen, kuinka nämä merkitykset kyseenalaistavat tai vakiinnuttavat ja tukevat hallintasuhteita.

Ideologian tulkinnassa lähdetään tietoisesti kriittisellä ennakkovarustautumisella kohti vallan ja merkitysten suhteita.

Ideologian tulkintaan ryhtyminen merkitsee sitoutumista riskialttiiseen ja konflikteilla ladattuun toimintaan. Se on riskialtista, koska symbolisen muodon merkitys ei ole annettu, kiinteä tai määrätty. Tulkinnan tarjoaminen merkitsee mahdollisen merkityksen projisoimista, yhtä useista mahdollisista, jotka voivat poiketa toisistaan ja olla ristiriidassa keskenään. Tämä mahdollinen kitka ottaa omalaatuisen muodon ideologian tulkinnan tapauksessa. Koska ideologian tulkinta ei sisällä vain mahdollisen merkityksen projisoimista,

vaan myös väitteen, että kyseinen merkitys – tietyissä oloissa – va-  
kiinnuttaa ja ylläpitää hallintasuhteita. Täten ideologian tulkinta  
astuu väitteen ja vastaväitteen sekä argumentin ja vasta-argumentin  
valtakuntaan. Se ei ole vain mahdollisen merkityksen projisoimista  
vaan mahdollinen interventio sosiaaliseen elämään, mikä tarkoittaa  
projisointia, joka voi puuttua juuri niihin sosiaalisiin suhteisiin,  
joita tulkinnan kohde tukee. Symbolisen muodon tulkitseminen  
ideologiana on avoin kritiikin mahdollisuudelle, ei vain toisten  
tulkintojen (mukaan lukien niiden subjektien, jotka muodostavat  
sosiaalisen maailman) vaan myös hallintasuhteiden, joihin subjektit  
ovat kietoutuneet. (Thompson 1990, 294.)

Thompsonin kuvaus on linjassa klassisen ideologikritiikin perinteen kansa.  
Ideologian tulkinta on jatkumoa emansipatoriselle ideologikritiikille,  
jossa lähdetään siitä, että kritiikin osuminen kohteeseensa on väistämätöntä.  
Toivo Salosen (2008, 118) mukaan filosofisena kritiikkinä ideologikritiikki  
tarkoittaa pyrkimystä ”tuottaa filosofista tietoisuutta ja ymmärrystä, joka  
vapauttaisi filosofian, yhteiskuntatutkimuksen ja yleensä tieteen vallitsevan  
elämisentavan tuottamista harhoista, virheistä ja epätäydellisyyksistä”. Myös  
tutkimusmenetelmällisenä sovelluksena ideologikritiikillä on kyseenalais-  
tava luonne: vallitsevista ajatusmuodoista vapautuminen ja kriittiseen tie-  
toisuuteen siirtyminen asetetaan pyrkimykseksi – jopa vahvan utooppisessa  
tai ideaalissa mielessä. Ideologikritiikissä lähdetään siitä, että kansalaisiin  
vaikuttaminen ei ole tasapuolista ja kaikkien etuja huomioivaa, niinpä tätä  
vallankäyttöä ei tule ottaa luonnollisena tai annettuna eli niellä purematta.

Tutkiakseni kuvataiteilijoiden asennoitumisia pureudun heidän kir-  
joittamiinsa kommentteihin. Pysin analysoimaan aineistoa dialogisesti:  
haastateltujen kommentteja lukiessani yritän kuunnella, mitä he sanovat.  
Tukeudun dialogiseen ideologikritiikkiin, koska minua kiinnostaa, mitä  
kuvataiteilijat sanovat ja mitä heidän sanansa ”sanovat”. Tällaista lähes-  
tymistapaa yhteiskuntatieteilijät kutsuvat kaksoisermeneutiikaksi. (Ks.  
esim. Habermas 1984, 110; Giddens 1994; Sevänen 2008a, 22.) Tarkas-  
telen vallan ja ideologian ilmenemistä tekstissä, mutta nostan esille myös  
tekstien alkuperäisiä merkityksiä. Ilman tällaista dialogisuutta tekstien vas-  
taideologisuus jäisi piiloon.

Sanomisten selvittämisessä sovellan kuviossa 5 esiteltyjä ideologian  
ilmenemistapoja. Ideologian pääilmenemistapoja on viisi: oikeuttaminen,  
peittäminen, yhdistäminen, hajanaistaminen ja esineistäminen, ja kunkin  
pääilmenemistavan alaryhmässä on kaksi tai kolme tyypillistä symbolisen  
rakentamisen strategiaa.

Kuvio 5. Ideologian ilmenemistavat. Kuvion lähde: Thompson (1990, 60).

<b>Yleiset tavat</b>	<b>Eräitä tyypillisiä symbolisen rakentamisen strategioita</b>
Oikeuttaminen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• rationalisoiminen</li> <li>• yleistäminen</li> <li>• kertomuksellistaminen</li> </ul>
Peittäminen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• paikaltaan siirtäminen</li> <li>• kiertäminen</li> <li>• trooppi eli kielikuva (synekdokee, metonymia, metafora)</li> </ul>
Yhdistäminen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• yhdenmukaistaminen</li> <li>• yhtenäisyyden symboloiminen</li> </ul>
Hajanaistaminen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• eriyttäminen</li> <li>• puhdistaminen</li> </ul>
Esineistäminen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• luonnollistaminen</li> <li>• ikuistaminen</li> <li>• nominalisoiminen/passivoiminen</li> </ul>

Thompson huomauttaa, että kuvio esittää malleja, joissa nämä tavat voidaan liittää vaihteleviin symbolisen rakentamisen strategioihin. Hän ei väitä, että nämä viisi tapaa ovat ainoita tapoja, joilla ideologia ilmenee tai että nämä tavat ilmenevät aina riippumatta toisistaan: päinvastoin, nämä tavat voivat limittyä ja vaikuttaa toinen toisiinsa ja ideologia voi – erityisissä oloissa – ilmetä toisin. Niinpä kuvio ei ole tyhjentävä esitys ideologian ilmenemistavoista. (Vrt. esim. Hall 2005.)

Max Weberin (1978, 215–216) mukaan hallintasuhteita voidaan vakiinnuttaa ja tukea esittämällä ne oikeutettuina ja tuen arvoisina. Legitimäätiö eli oikeuttaminen voi perustua kolmenlaisiin perusteisiin: rationaaliin (vetoamalla säädettyjen lakien laillisuuteen), perinteisiin (vetoamalla ikimuistoisten perinteiden pyhyteen) tai karismaattisiin (vetoamalla valtaapitävän yksilön poikkeukselliseen hahmoon). Mainituin perustein oikeuttamista voidaan ajaa strategisesti rationalisoinnilla, yleistämisellä ja kertomuksellistamisella. (Thompson 1990, 61.)

Rationalisoinnilla tarkoitan tässä strategiaa, jossa symbolisen muodon tuottaja pyrkii järjelemällä puolustamaan tai oikeuttamaan sosiaalisia suhteita tai yhteiskunnallisia instituutioita ja näin vakuuttamaan kuulijat niiden tukemisen merkittävydestä. Yleistämisellä tarkoitan tiettyjen yksilöiden tai kollektiivien intressejä palvelevien institutionaalisten järjeste-

lyjen esittämistä yhteisenä etuna siten, että ne ovat periaatteessa avoimia kaikille ja kaikilla olisi näin ollen mahdollisuus menestyä niiden puitteissa. Markkinaperustaiseen kulttuuripolitiikkaan kuuluvien toimintamallien, kuten brändäämisen, tuotteistamisen ja kilpailuttamisen esittäminen kulttuurityöntekijöiden väistämättömänä realiteettina on rationalisoimista ja yleistämistä *par excellence*. (Ks. Sjöberg 2010; Niinikoski & Sibelius 2003.) Jollekin visuaaliselle toiminnalle voidaan rakentaa taideluonne institutionaalisten toimijoiden avulla. Juha Suonpää (2011, 29) käyttää Peter L. Bergerin ja Thomas Luckmannin käsitettä ”taidelegitimaatio” viitatessaan suomalaisen valokuvan taideluonteen institutionaaliseen rakentamiseen ylläpitämällä ja vahvistamalla taidetoimikuntien, museoiden, gallerioiden ja kulttuuriviennin organisaatioiden asemaa.

Kertomuksellistamisella tarkoitan strategiaa, jossa vaatimukset upoteetaan tarinoihin, jotka kertovat menneestä tai jostakin rajatusta ihanteesta ja joissa nykyisyyttä kohdellaan ajattoman ja hellityn perinteen osana. (Thompson 1990, 61–62.) Anna-Kaisa Rastenbergerin (2006) ja Suonpään (2011) mukaan valokuvataiteilijakoulukunta The Helsinki Schoolin markkinoinnissa hyödynnetään kansallisuuteen, paikallisuuteen ja maantieteen liittyviä yleistyksiä ja stereotyyppioita. Brändiä rakennetaan tarinoilla, jotka kertovat perifeerisestä paikasta ja melankolisesta kansallisuudesta, joka luo ”ainutlaatuisesti suomalaista valokuvataidetta”. (Rastenberger 2006.) Stuart Hall (2005, 122–123) kutsuu keskeistä yleistämisstrategiaa stereotyyppistämiseksi. Hänen mukaansa stereotyyppi on yksipuolinen kuvaus, joka syntyy, kun mutkikkaat erot pelkistetään yksinkertaiseksi ”pahvinueksi”. Stereotyyppistämällä kohteesta yksinkertaistettu kuva kytketään tiettyyn ihmisryhmään tai paikkaan. (Mt.)

Toinen ideologian pääilmenemistapa on peittäminen. Hallintasuhteita voidaan vakiinnuttaa ja tukea peittämällä, kieltämällä tai hämärtämällä niin, että lukijan tai katsojan huomio saadaan kiinnittymään pois valtaan liittyvistä kysymyksistä. Eräs tällainen strategia on paikaltaan siirtäminen. Karl Marxin (1978) mukaan Louis Bonaparte sovelsi tätä käytäntöön aktiivomalla perinnellä – pukuja ja sanankäyttöä myöten – siten, että hän sai muokattua itsestään Napoleonin oikeutetun kruununperijän vuosina 1851–1852.

Toinen peittämisen strategia on kiertäminen, jolla instituutiot, käytännöt tai sosiaaliset suhteet ilmaistaan positiivisemmassa tai ”järkevämmässä” valossa, kuin ne ovatkaan (Thompson 1990, 62–63). Kansallissosialistit käyttivät juutalaisten kansanmurhasta nimitystä *Endlösung der Judenfrage* eli juutalaiskysymyksen loppuratkaisu. Juutalaisväestö oli kansallissosialisteille ”kysymys” ja heidän tuhoamisensa oli vastaavasti ”loppuratkaisu”.



Entisen Itä-Saksan – omia kansalaisia vakoilleen – *Stasin* peitonimenä oli puolestaan Valtion turvallisuusministeriö. Nyky-Suomessa potilaita kutsutaan asiakkaiksi. Siivoojista on tullut toimitilahuoltajia ja varastoista logistiikkayksiköitä.

Kiertämistä on harjoitettu myös vastaideologisesti – tai emansipatorisesti – eli valtaa kyseenalaistamalla ja omaa toimintaa voimaannuttamalla. Richard Shusterman (2004, 158–159) kutsuu tällaista kielenkäyttötapaa inversion menetelmäksi, jolla tavallisille sanoille annetaan kaksoismerkitys kääntämällä ne päinvastaisiksi tai vielä kompleksisemmiksi merkityksiksi. Shusterman (mt.) käyttää esimerkkinä afroamerikkalaista englantia, jonka ilmaukset ovat peräisin orjuuden ajoilta, jolloin mustien oli luotava sellaisia piilomerkityksiä, joita valkoiset orjanomistajat eivät kyenneet oivaltamaan. Herbert Marcusen (1971, 45) mukaan kysymyksessä on vallitsevan kielto eli järjestelmällinen kielellinen kapina, joka rikkoo ideologisen merkitysyhteyden, jonka puitteissa sanoja käytetään ja määritellään. Hall (2005, 213–222) on nostanut representaatioiden merkitysten analyysissään myös esille tällaisia vastastrategioita.

Vaikutelma kiertämisestä syntyy myös silloin, kun käytetään tulkinnanvaraista ja sekavaa kieltä niin, että lukijan tai kuulijan on mahdotonta ymmärtää sanojen sekaan hukkuvaa asiaa (tai sitä, että asia ei ole vielä puhujalle tai kirjoittajalle itsellekään valjennut). Vuonna 2010 mediassa näkynyt taidepuheen arvostelu on yksi esimerkki kritiikistä, joka kohdistui kiertämiseen kielessä. (Ks. Heinänen 2010.) Suonpää on kiinnittänyt huomiota samaan ilmiöön suomalaisen valokuvataiteen yhteydessä. Hänen mukaan ”vierasperäisten tai teoreettisten käsitteiden käyttäminen suojaa valokuvaa arkitulkintoilta tuottaen eräänlaista savolaispuhetta, jossa tulkintavastuu jätetään vastaanottajalle.” (Suonpää 2011, 142–143.)

Myös kuvaileva kielenkäyttö eli trooppi kuuluu peittämisstrategioihin. Troopin yleisimmät esiintymistavat ovat synekdokee, metonymia ja metafora. Synekdokee pitää sisällään semanttisen osan ja kokonaisuuden yhdistämisen. Osaan viittaavaa termiä käytetään kokonaisuudesta ja päinvastoin: esimerkiksi sanoilla ”brittiläinen”, ”amerikkalainen” ja ”venäläinen” viitataan erityisiin hallituksiin tai sosiaalisiin ryhmiin kansallisvaltion puitteissa. Metonymia tarkoittaa strategiaa, jossa johonkin ominaisuuteen viitataan jollakin toisella viittauksen kohteeseen läheisesti liittyvällä ominaisuudella, jolla ei välttämättä ole konkreettista suhdetta itse asiaan. Rastenbergerin (2006) mukaan The Helsinki School -brändissä suomalaisen valokuvataiteen takeena on mielikuva ”todellisesta” paikasta, Helsingistä, joka toimii eksoottisen metsäisen, järvisen ja poroisen Suomen metonymiana.

Metonymia liittyy läheisesti metaforaan, joka on kolmas troopin esiintymistapa. Metaforalla tarkoitetaan asiaan viittaamista, jollakin toisella sanalla: ”Rautarouva tarttui ruoriin” tarkoittaa, että Margaret Thatcherista tuli Iso-Britannian pääministeri. (Thompson 1990, 63–64; ks. tarkemmin tropologiasta Ricoeur 1986, 44–64.) Tutkimusaineistossa esiintyy runsaasti metaforisuutta etenkin puhekielisten sanontojen tasolla: ”Mopo varmaan karkaisi käsistä samaan tapaan kuin Afrikan entisissä siirtomaissa” on vastaus kysymykseen ”Minkälaisen maailman taiteilijat loisivat, jos heillä olisi enemmän valtaa?”

Kolmas ideologian pääilmenemistapa on yhdistäminen. Hallintasuhteet voidaan perustaa ja vakiinnuttaa rakentamalla symbolisella tasolla yhtenäisyyttä, joka käsittää yksilöt kollektiivisen identiteetin sisällä riippumatta näiden yksilöiden välisistä eroista. Yhdistämisen tyypillinen strategia on yhdenmukaistaminen eli standardoiminen. Valtionhallinnon ja yritysten keinovalikoimissa standardointi tarkoittaa periaatteessa yhteisten ja kaikkia koskevien ohjelmien ja toimintatapojen rakentamista. Yhden kansalliskielen kehittäminen monikulttuurisissa oloissa on yhdenmukaistamista. Toinen yhtenäistämistä on yhtenäisyyden symboloiminen, kuten kansallislaulujen, -lippujen tai muiden tunnusten kehittäminen. (Thompson 1990, 64.) Suomi-brändi on ajankohtainen esimerkki ideologisesta yhdistämisestä, joka väistämättä stereotyyppiä ja kaventaa kuvaa Suomesta. (Ks. Maabrändi 2011.) Rastenbergerin (2006) mukaan valokuvataiteen vientipyrkimyksiä on vauhditettu retoriikalla, joka on korostanut kuvia yhtenäisen suomalaiskansallisen identiteetin ilmaisuna. ”Stereotyyppiset mielikuvat yhtenäisestä suomalaiskansallisesta kulttuurista, puhtaasta luonnosta ja maantieteellisestä periferiasta on kirjoitettu valokuvien merkityksiin irrallaan kuvien sisällöistä tai taiteilijoiden intentioista.” (Mt.)

Neljäs ideologian pääilmenemistapa on hajanaistaminen. Päinvastoin kuin yhtenäistämässä, hajanaistamisessa hallintasuhteita voidaan ylläpitää pitämällä yksilöt ja pienkollektiivit toisistaan irrallaan. Eräs tällainen strategia on eriyttäminen, jota ajetaan painottamalla eroja ja muodostamalla jakolinjoja eri ryhmien välille. Eriyttämistä esiintyy aineistossa liittyen edellä mainittuun kysymykseen vallasta: ”Meissä on yllättävän paljon itsekeskeisiä, yhteistyökyvyttömiä sekopäitä” (H6) ja ”Siinä määrin itsekeskeistä ja omaa etua ajavaa taiteilijoiden toiminta monesti on.” (H21) Toinen hajanaistamisstrategia on puhdistaminen, jonka malliesimerkki on ns. syntipukkimenetelmä: vihollisista tai muutoin epämieluisina pidetyistä ”toisista” tehdään syypäitä taloudelliseen lamaan tai johonkin muuhun ongelmaan. (Thompson 1990, 65.)

Viides ideologian pääilmenemistapa on esineistäminen. Esineistämällä ohimenevät ja historialliset ilmiöt esitetään ikään kuin ne olisivat ikuisia, luonnollisia ja ajan ulottumattomissa. Luonnollistaminen on keskeinen esineistämistrategia. Rastenbergerin (2006) mukaan The Helsinki School -brändissä valokuvataideteosten yhteys maantieteelliseen paikkaan luonnollistetaan toistamalla ajatusta, että tietyt maantieteelliset tai ilmastolliset alueet synnyttävät tietynlaisia mentaliteetteja, jotka taas synnyttävät tietynlaista taidetta. Suonpään (2011, 25) mukaan suomalaisen valokuvataiteen menestys taas saadaan näyttämään siltä, että se tapahtuu itsestään tai esteettisen laadun luonnollisena seurauksena.<sup>20</sup>

Luonnollistamalla jokin sosiaali-historiallinen tai kulttuurinen ilmiö palautetaan luonnolliseen tai empiirisesti mitattavissa olevaan ominaisuuteen. Esimerkiksi ihmisen suggestioherkkyyttä selitetään ihmisen evoluutiolla: laumassa on ollut välttämätöntä seurata johtajaa selviytyäkseen. Luonnollistamisen filosofinen sukulaiskäsite on ”naturalistinen virhepäätelmä”, joka tarkoittaa moraalin tai muun ”hyvän” palauttamista luonnolliseen selitysmalliin. Toinen esineistämistrategia on ikuistaminen, joka tarkoittaa kontingenssin ikuistamista eli joidenkin sosiaali-historiallisten tai kulttuuristen tapojen, perinteiden tai instituutioiden esittämistä muuttumattomina ja yhä uudelleen esiintyvinä. Michael Krätken (2011, 177) mukaan markkinoiden vallan esittäminen vaihtoehdottomana kilpailutilana, johon kaikkien olisi otettava osaa, perustuu ikuistamiselle ja luonnollistamiselle.

Kolmas esineistämistrategia ilmenee nominalisoimisena ja passivoimisena. Näissä kuulijan tai lukijan huomio pyritään kiinnittämään tiettyihin teemoihin joidenkin toisten teemojen kustannuksella. Nominalisoimalla ja passivoimalla tapahtumat esitetään ilman niiden toteuttajia. (Thompson 1990, 65–66; Fairclough 2004, 13, 143–144.) Aineistossa esiintyy näitä molempia strategioita: ”Taide luo...”, ”taide tekee...”, ”taiteen tulee olla...”, ”taiteen ei tarvitse osallistua...” jne. Ilmaiseamalla itseään kirjallisesti näin taiteilijat asettavat toimijan eli itsensä paikalle taiteen, joka tekee ja toimii heidän puolestaan.

---

<sup>20</sup> ”Kotimaisissa julkaisuissa esiin nostettu valokuvataiteen ihmeeseen tai kultakauteen viittaava retoriikka rajaa valokuvalle asemaa sekä nykytaiteena että erityisenä valokuvataiteena, jolle luodaan omaa esteettistä logiikkaansa. Valokuvataiteen apurahoja jakavat tahot, valokuvataiteen opinahjut, galleristit ja kriitikot, valokuvaan liittyvää tutkimustoimintaa unohtamatta, muodostavat valokuvataiteeseen liimautuvaa toimijoiden rakennelmaa. Valokuvan tekeminen tunnustetuksi taiteeksi on retorinen projekti, johon kuuluu samalla olennaisesti se, että retorinen vaikuttaminen pyritään kätkemään ja menestys ja tunnustus esittämään kuvien itsensä esteettisen laadukkuuden luonnollisena seurauksena.” (Suonpää 2011, 25.)

### 2.3.1. Ideologian käsitteen taustaa

Sanan ”ideologia” voisi vapaasti kääntää sanojen hahmoksi tai sanojen kuvaksi. Latinan ja kreikan *idea* tarkoittaa hahmoa ja perikuvaa ja kreikan *logos* sanaa ja tietoa (Aikio 1981, 276). Koska ideologian käsitettä on viimeiset 250 vuotta käännetty ja väännetty, käytän käsitettä tässä tutkimuksessa rajatussa, *kriittisessä* merkityksessä. Esittelen ensin, kuinka käsite kulkeutui Ranskasta Saksaan, minkä jälkeen perustelen John B. Thompsonin uudelleenluennan myötä käsitteen rajatumpaa käyttöä ideologiakritiikissä.<sup>21</sup>

Ideologiakritiikki on perinteisesti ollut heterogeenisen marxilaisen yhteiskuntateorian heiniä. Sen rooli oli keskeinen Frankfurtin koulukuntalaisten esittämässä välinearvojen kritiikissä, joka kulminoitui tieteellisen positivismin, teknologian ja kulttuuriteollisuuden arvostelemisena. ”Ideologia” ei ole kuitenkaan Marxin kynästä lähtöisin. Jo Platonin luolavertauksessa on aineksia ideologian häikäisevyydestä. Valistuksen ajattelijoista Kant kehotti ihmisiä käyttämään rohkeasti omaa järkeään. Kantin (2007, 87) mukaan valistus on ihmisen pääsemistä ulos hänen itsensä aiheuttamasta alaikäisyyden tilasta. Alaikäisyys merkitsi Kantille kyvyttömyyttä käyttää omaa järkeään ilman toisen johdatusta. Marx oli valistuksen perinnön kriittinen jatkaja. Yhdessä Friedrich Engelsin kanssa hän nimesi vapaata järjen käyttöä estävän sosiaalishistoriallisen usvaverhon ideologiaksi.

Ensimmäisinä ideologian käsitettä käyttivät ranskalaiset filosofit Etienne de Condillac ja hänen seuraajansa Destutt de Tracy. Ensin mainittu keskittyi ideoiden syntyyn, ja de Tracy käytti käsitettä kuvatakseen uutta tiedettä, joka käsittelee ideoiden ja aistihavaintojen systemaattista analyysiä, niiden tuottamista, yhdistelmiä ja seurauksia. De Tracyn kansallismielinen projekti liittyi ranskalaiseen tasavaltalaisuuteen ja ajautui törmäyskurssille Napoleon Bonaparten kanssa. De Tracylle ideologia merkitsi tiedettä, joka helpottaisi ihmisten toimien edistymistä. Napoleonille ideologia tarkoitti suurellista filosofiaa, joka kannusti kapinoimaan pelkästään abstraktin järjeyden pohjalta. Marx otti Napoleonilta käsitteen negatiivisen ja oppositionaalisen luonteen, mutta teoretisoi ja politisoi sitä valistuksen hengessä. (Manninen 1987, 23; Barth 1975, 15–18; Thompson 1990, 29–33.)<sup>22</sup>

Yhteisissä teoksissaan *Pyhä Perhe* ja *Saksalainen ideologia* Marx ja Engels harjoittivat poleemista ideologiakritiikkiä. Jälkimmäisessä he kritisoi-

<sup>21</sup> Ideologian käsitteen läpileikkaus olisi oman tutkimuksensa aihe, enkä voi tässä ottaa kantaa käsitteen kaikkiiin käänteisiin. Ks. käänteitä ilmentävistä ja erittelevistä yleisesityksistä esim. Barth 1975; Thompson 1990; Althusser 1984; Žižek 1994.

<sup>22</sup> Napoleonilainen sävy esiintyy edelleen ”ideologian” kuvailevassa käytössä. (Fairclough 2004, 9.)

vat nuorhegeliläisiä metafyyisten, poliittisten, juridisten ja moraalisten käsitysten redusoimisesta uskonnollisiksi tai teologisiksi näkemyksiksi: dogmeiksi. Marxin ja Engelsin mukaan nuorhegeliläiset harjoittivat irrallista eli abstraktia fraseologiaa eivätkä kyenneet nostamaan esiin mitään konkreettista: ”Yhdenkään filosofin mieleen ei ole juolahtanut asettaa kysymystä saksalaisen filosofian yhteydestä saksalaiseen todellisuuteen, kysymystä heidän arvostelunsa yhteydestä heidän omaan aineelliseen ympäristöönsä.” (Marx & Engels 1978a, 71.)

Mainituissa teoksissa ideologiakritiikin kärki kohdistui siis vasemmistohegeliläisten filosofiaan. Thompsonin (1990, 34–37) mukaan *Saksalaisessa ideologiassa* ideologialla on kaksoismerkitys: poleeminen ja toissijainen. Poleeminen ideologia viittaa teoreettiseen oppiin ja toimintamalliin, jossa erheellisesti pidetään ideoita autonomisina ja tehokkaina ja joka ei onnistu tarttumaan yhteiskuntahistoriallisen elämän todellisiin oloihin ja luonteenpiirteisiin. Kritiikin taustalta löytyvät ajatukset tietoisuusmuotojen sosiaalisesta määräytyneisyydestä ja työnjaosta. Vasemmistohegeliläisten ideologisuus oli Marxin ja Engelsin mukaan sosiaalisesti, poliittisesti ja taloudellisesti takapajuinen Saksan olojen ilmausta. Historiallisesti nouseva työnjako aineellisen ja henkisen työn välillä taas teki mahdolliseksi ideoita autonomisina ja toimivina pitävien teoreettisten oppien ja toimintojen kehityksen.

Toissijaisella ideologialla Thompson (1990, 37–40) tarkoittaa Marxin ja Engelsin käsitystä ideologioista ulkoisena järjestyksenä: Marxin ja Engelsin (1978a, 106) mukaan hallitsevan luokan ajatukset ovat jokaisena aikakautena hallitsevia ajatuksia ja yhteiskunnan hallitseva aineellinen voima kytkeytyy saumattomasti yhteiskuntaa hallitsevaan henkiseen voimaan. Tässä katsannossa ideologia tarkoittaa ideoiden järjestelmää, joka ilmaisee hallitsevan luokan intressejä yleisinä ja yhtäläisinä ja representoi luokkasuhteita illusorisesti. Tätä ideoiden järjestelmää kutsuttiin marxilaisessa yhteiskuntateoriassa tavallisesti aineellisen perustan ylle kohoavaksi ideologiseksi päällysrakenteeksi ja tätä vaikutusten vuorottelua selittävää historianfilosofiaa historialliseksi materialismiksi tai materialistiseksi historiankäsitteeksi, jossa tuotantovoimat ovat sidoksissa tuotantosuhteisiin. Tämä historianfilosofia löytyy Marxin *Poliittisen taloustieteen kritiikkiä* -teoksen johdannosta ja sen voisi tiivistää seuraavasti: Koska taloudellisilla tuotantosuhteilla on ensisijainen rooli määrätessään sosiaalishistoriallista muutosprosessia, niiden tulisi näytellä pääosaa selitettäessä erityisiä sosiaalishistoriallisia muutoksia. (Marx 1979a; ks. materialistisesta historiankäsitteestä Juntunen & Mehtonen 1982, 49–52.) Niinpä tutkimus sosiaalisen elämän taloudellisista

ehdoista ja niistä nousevista tietoisuusmuodoista voidaan valjastaa kritiikin palvelukseen, joka paljastaa yleisesti tietoisuusmuotojen ja erityisesti filosofien ja vastaavien teorioiden ja käsitteiden ideologisuuden. (Thompson 1990, 39.) Tässä katsannossa tutkimus toimii vastaideologisena emansipatorisena voimana.

Toissijainen ideologia liittyy myös modernin ajan edistysluonteeseen. Aiemmissa yhteiskuntamuodoissa luokkasuhteet olivat kietoutuneet uskonnollisiin tai sentimentaalisiin siteisiin ja riistoprosessit oli peitetty velvollisuudentunnolla, kunnialla ja omanarvontunnolla. Kapitalismin aattona nämä perinteiset arvot tuhoutuivat ja yhteiskunnalliset suhteet tulivat tuottavien yksilöiden näkyville. (Thompson 1990, 39.) Tätä Marx ja Engels kuvasivat seuraavasti:

Jatkuvat kumoukset tuotannossa, kaikkien yhteiskunnallisten suhteiden alituinen järkkäminen, loputon epävarmuus ja liike erottavat porvariston aikakauden aiemmista aikakausista. Kaikki vakiintuneet, toisiinsa kiinnittyneet suhteet ja niiden vanhastaan arvossa pidetyt käsitykset ja havainnot liukenevat, kaikki vasta muodostuneet vanhenevat ennen kuin ehtivät luotua. Kaikki säätyperäinen ja kiinteä haihtuu, kaikkea pyhää häväästään; ihmisten on vihdoin pakko tarkastella elämäntilannettaan ja keskinäisiä suhteitaan selvin silmin. (Marx & Engels 1978b, 339.)<sup>23</sup>

”Selvät silmät” on metafora ideologian representaation luonteen paljastumiselle. Nyt tutkimuksen tilalle ovat tulleet työläiset historian väkirikkaimpana vastaideologisena voimana. Marx ja Engels uumoilivat, että porvariston ideologit liittoutuvat työläisten kanssa ja johdattavat ihmiskunnan uuteen yhteiskuntamuotoon. Vastaideologisuus tarkoittaa tässä yhteydessä ideologiseen muotoon sidotun voittamista takaisin keskenään liittoutuneille yhteiskunnan jäsenille. (Haug 1983, 90–93.)

Poleemisen ja toissijaisen ideologian lisäksi Thompson (1990, 41) nimeää piilevän ideologian. Se on representaatiojärjestelmä, joka pyrkii ylläpitämään vallitsevia luokkaherruussuhteita suuntaamalla yksilöt tulevaisuuden asemesta menneeseen tai kohti luokkasuhteita peittäviä mielikuvia ja ideaaleja. Niinpä piilevän ideologian tehtävänä on vähentää kollektiivisia pyrkimyksiä sosiaaliseen muutokseen. Thompson kutsuu tätä ideologian muotoa piileväksi kahdesta syystä:

1) Marx ei käytä käsitettä ”ideologia” niissä konteksteissa, joissa latentti käsitys esiintyy. Hän puhuu sen sijaan illuusioista, jämähtäneistä ideoista,

---

<sup>23</sup> Käännöstä on muutettu.

hengistä ja kummituksista, jotka väijyvät ihmisten joukossa kaupitellakseen taikauskoaan ja ennakkoluulojaan.

2) Piilevä ideologia viittaa ilmiöihin, jotka eivät sovi mutkattomasti siihen teoreettiseen kehykseen, jota Marx kehitti *Poliittisen taloustieteen kritiikin* johdannossa ja yhdessä Engelsin kanssa *Kommunistisessa manifestissa*. Ilmiöt, joihin piilevä ideologia viittaa, eivät ole pelkästään taloudellisten olojen ja luokkasuhteiden seurausta: ne ovat symbolisia rakennelmia, jotka ovat jonkinasteisesti autonomisia ja tehokkaita. (Ks. myös Adorno 2003a, 30; 2003b, 474.)

Historiallinen esimerkki tällaisista valtaan kytkeytyvistä symbolisista muodoista löytyy Ranskassa vuonna 1851 tapahtuneesta vallankaappauksesta. Marxin (1978) mukaan Ranskan suurin luokka oli Napoleonin legendan pauloissa ja ihmiset olivat hurmioituneet tyypistä, joka pukeutui heidän sankarinsa vetimiin. Niinpä Marx selitti vallankaappausta sillä, että valtaa tukenut luokka käyttäytyi yhteisymmärryksessä perinteen kanssa, joka uudelleen aktivoitiin ”huijarin sanoin ja kuvin”. (Thompson 1990, 43–44.) Kiinnittämällä huomionsa siihen, kuinka kuvat ja sanat voivat elävöittää perinnettä, joka tukee sortavaa sosiaalista järjestystä ja estää yhteiskunnallista muutosta, Marx viitoitti teoreettista tilaa uudelle ideologian käsitteelle. Nyt voidaan siirtää huomio filosofisten ja teoreettisten oppien abstrakteista ideoista kohti tapoja, joilla symboleja käytetään ja siirretään erityisissä sosiaalisissa konteksteissa. Tällaisella ideologian käsitteellä voidaan tutkia

a) niitä tapoja, joilla sosiaalisessa elämässä kiertävät symboliset voimat saavat otteen ihmisistä ja ohjaavat heitä tiettyihin suuntiin, luovat ja vakiinnuttavat sosiaalisia suhteita (Thompson 1990, 44); ja

b) niitä tapoja, joilla sosiaalisessa elämässä kiertävillä symbolisilla voimilla ja merkityksillä kyseenalaistetaan valtaa.

### 2.3.2. Kriittinen ideologiakonseptio

Norman Fairclough'n (2004, 9-10) mukaan kriittinen ideologiakonseptio on vastakkainen kuvailevalle ideologiakonseptiolle, jonka mukaan ideologia tarkoittaa mahdollisesti illutorisia ja pettäviä aatteita, uskomuksia ja maailmankatsomuksia. Fairclough'n (mt.) ja Thompsonin (1990, 56) mukaan kriittisessä ideologiakonseptiossa tärkeiden symbolisten muotojen ei ole välttämätöntä olla virheellisiä tai illutorisia ollakseen ideologisia, vaikka ne voivat joissakin tapauksissa ollakin virheellisiä tai illutorisia. Ideologia

voi ilmetä peittämällä sosiaalisia suhteita ja hämäämällä tilanteita, mutta nämä ovat kontingenteja eli satunnaisia mahdollisuuksia, eivät välttämättömiä ideologian ominaispiirteitä sellaisenaan. Tarkastelemalla virheitä ja illuusioita ideologian välttämättömien härmistymien asemesta kontingenteina, ideologian käsite voidaan Thompsonin (mt.) mukaan vapauttaa siitä epistemologisesta taakasta, joka käsitettä on ympäröinyt Napoleonin ajoista saakka.<sup>24</sup>

Kriittinen ideologian käsite pitää sisällään metodologiselle instrumentalismin ominaisen käytännöllisen lähestymistavan: päähuomio ei kohdistu siihen, ovatko symboliset muodot sinällään totta tai epätotta, vaan millä tavoin nämä muodot vakiinnuttavat tai tukevat hallintasuhteita, joilla tutkimukseni kontekstissa tarkoitan erityisesti vallitsevaa markkinaperustaista kulttuuripolitiikkaa. (Thompson 1990, 57; vrt. Adorno 1999, 32.)

Jotta kriittistä ideologian käsitettä voidaan käyttää, tulisi se vapauttaa myös sen yksituumaisesta suhteesta kapitalismiin. Kriittinen ideologian käsite on ajasta ja paikasta riippuvainen suhdekäsite. Tutkimusaineistossani ideologia ilmenee siinä, kuinka kuvataiteilijat tukevat symbolisten muotojen avulla vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa eli lyhyesti sanottuna uusliberalismia tai muuta dominoivaa tai dominoimaan pyrkivää valtaa. Toisin sanoen vallitsevan kulttuuripolitiikan kritiikki on vastaideologista, mikäli se on tietoista ehdoistaan ja todella tähtää muutokseen, eikä ole helposti ohitettavaa tai tule kuoliaaksi syleilyksi. Vallitsevan kulttuuripolitiikan kritiikki jonkin puolueohjelman muodossa ei tee siitä tämän puolueaatteen vuoksi vielä leimallisesti ideologista, mutta yhden puolueen sisällä ilmenevä puoluekritiikki voi muodostua puolueen sisäisessä vallankäytössä vastaideologiseksi ja puolueen aate tällöin ideologiaksi. Kriittinen ideologian käsite riippuu näin ollen myös voimatasapainosta vallankäyttäjien ja vallankäyttäjien kohteiden kesken. Niinpä yhdessä yhteiskuntajärjestelmässä valtaa tukevat voivat olla jossakin toisessa yhteiskuntajärjestelmässä valtaa vastustavia. Esimerkkinä

<sup>24</sup> Thompsonin muotoilu ei ole kovin kaukana Wolfgang Fritz Haugin ideologiakonseptiosta. Haugin (1983, 90–91) mukaan kriittisen ideologiakonseption muokkaaminen edellyttää irtisanoutumista ”eräistä laajalle levinneistä käsityksistä”: ”Se ajatus, että ideologinen on yhtä kuin puolueellinen tietoisuus tai luokkatietoisuus – ajatus, jota eräs leninisin suuntaus edustaa – iskee käsitettävänä olevan vaikutusyhteyden kannalta yhtä lailla harhaan kuin se ajatus, että ideologinen on yhtä kuin väärä tietoisuus. Ideologiset ilmiöt ovat aina vastakohtien tiivistymiä; niissä vastakkaisesti puolueelliset näkökannat määräävät voimasuhteista riippuen päällekkäisesti toisistaan. Eikä puolueellinen teoria ole suinkaan vielä puolueellisuutensa takia ideologinen. Kaikki ideologinen sisältää eittämättä väärää tietoisuutta nurinkuristen, taivaallistumisista tai idealisoinneista johdettujen, ylhäältä alaspäin ohjautuvan ajattelun tuottamien mielteiden mielessä siltä osin kuin tämä ideologinen jäsentää tietoisuutta. Mutta tärkeintä teorian ja käytännön kannalta on ideologisen aikaansaama yhteiskunnallistuminen. Jos ideologian ja luokkatietoisuuden samaistaminen vie tehokkaan kritiikkiasen käsistä, pakottaa ideologian ja väärän tietoisuuden samaistaminen – ellei se johda siihen, että elitistis-kyllästyneesti jätetään tyhmit massat huomiotta – kuviakaatavaan rintamahyökkäykseen päin ideologista sellaisenaan.”



tästä mainittakoon Baltian maiden lähes kriitikön avautuminen markkinoille pitkän Neuvostokauden jälkeen. Neuvostoliiton dogmaattisissa oloissa markkinaliberalistiset äänet olivat luonteeltaan vastaideologiaa, ja tämä henki niillä lienee edelleenkin esim. Virossa, vaikka olosuhteet ovat muuttuneet ja niistä on tullut vallitsevia.

Entisessä Saksan demokraattisessa tasavallassa taiteilijat ja muotisuunnittelijat leimattiin epäluotettavina aineksina kansan yhtenäisyyttä uhkaaviksi anarkisteiksi. Toteuttamalla omaa luovuuttaan he tulivat toimineeksi vastaideologisesti: he pitivät yllä vastarinnan henkeä olemalla omia itseään. (Wilms 2009.) 2000-luvun Suomessa taiteilijan oman luovuuden toteuttaminen ei muodosta uhkaa valtiovallalle eikä se näin ollen – johtuen poliittisten järjestelmien eroavuuksista – ole siinä määrin vastaideologista kuin vastaava toiminta 1970–80-lukujen DDR:ssä. Sen sijaan se voi olla ideologista, kuten tiettyjen sosialistista realismia harrastaneiden taiteilijoiden osalta DDR:ssäkin, mutta eri syistä. Kriittistä ideologian käsitettä seuraten DDR:ssä ideologista oli vallitsevan poliittisen järjestelmän tukeminen eli sosialismiksi itsensä naamioineen diktatuurin vakiinnuttaminen. Koska sosialismi ei ole Suomessa hegemoninen aatesuunta, ei sen tukeminen tai kannattaminen ole kriittisen ideologian käsitteen mukaan ideologista, mutta keskusta-oikeistolaisiksi hyvinvointivaltioksi itsensä naamioineen uusliberalistisen poliittisen järjestelmän tukeminen on ideologista *par excellence*. Vastaavasti jos sosialismi olisi Suomen yhteiskuntamalli, sen tukeminen olisi ideologista *par excellence*. Vastaideologisuus ei kuitenkaan tarkoita intressien tai aateperintöjen puuttumista: vastaideologiasta löytyy aina ideologisia sidoksia valtaan.

Kriittisen ideologiakäsitteen mukaan ideologia ei siis ole jotakin, joka on ominaista vain joillekin poliittisille, uskonnollisille tai juridisille ohjelmille: se, onko jokin ideologista ja millä tavalla, voidaan määrittää vasta kun ajan, paikan ja kontekstin suhteet ovat selvillä.

## 2.4. Tutkimuksen keskeiset käsitteet

### **Tuotteistaminen ja brändi**

Naomi Klein (2001) käsittelee kuuluisassa kirjassaan *No Logo* (2001) kansainvälisiä suuryrityksiä brändivaltiaana, jotka käyttävät häikäilemättä talouspoliittista valtaa ja teettävät merkkituotteensa Kaakkois-Aasian hikipajoissa mahdollisimman halvalla ja työntekijöiden hyvinvoinnista

ja ihmisoikeuksista piittaamatta. Klein kytkee brändin ja tuotteistamisen ahneeseen omanvoitonpyyntiin sekä luonnonresursseja ja ihmistä räakkävään ”tuhokapitalismiin”. (Ks. myös Klein 2008.)

Käsitteenä brändi viittaa johonkin erityiseen, tunnettuun ja omalaatuiseen merkkiin, joka erottuu muista. (Rastenberger 2006, 15; Parantainen 2007, 167–180.) Rastenbergerin (2006, 15–16) mukaan brändääminen on toimintaa, jossa asia tai tuote pyritään erottamaan muista vastaavista mielikuviin perustuvalla markkinointistrategialla. ”Tuotteelle rakennetaan oma tunnistettava identiteetti ja tarina, jotka saavat yleisön myös sitoutumaan siihen.” (Mt.) Tuotteistaja Jari Parantainen (2007, 11) määrittelee tuotteistamisen työksi, jonka tuloksena asiantuntemus tai osaaminen jalostuu myynti-, markkinointi- ja toimituskelpoiseksi palvelutuotteeksi.

Parantaisen määritelmä on yleinen ja tarkoitettu kuvaamaan tuotteistamista tuotteistettavista tavaroista tai palveluista riippumatta. Miltä asia näyttää, kun tuotteistamista tarkastellaan taide-elämästä käsin? Jussi Vähämäki (2006a) pohti Porin taidemuseossa 1.11.2006 pitämässään esitelmässä: onko tuotteistaminen sama asia kuin taiteen tekeminen käytettäväksi, sen maallistaminen ja poistaminen elitistisen ja kommunikoimattoman ”pyhän” taiteen piiristä? Hänen mukaansa ei ole.

Päinvastoin taideteoksen tuotteistaminen, sen taloudellinen hyödyntäminen on täysin vastakkaista taideteoksen käytettäväksi tekemiselle, sen pudottamiselle pyhän palvonnan ja ”tuijottamisen” piiristä. Tuotteistamalla teoksesta tehdään ehkä kulutettava, mutta ei käytettävä. Se nostetaan esiin, mutta kosketus siihen, sen aistimellinen, ruumiillinen ja materiaallinen haltuunotto estetään. Kuluttaminen, kuluminen vie taideteokselta sen ”taiteen”, sen ytimen, jonka esimerkiksi Horatiuksen klassinen estetiikka ilmaisee sanoilla ”pronssiakin kestävämpi”. Väitteeni on, että taideteoksen tuotteistaminen on pikemminkin teoksen sakralisaatiota, pyhittämistä ja privatisointia. Sen avulla teos yksityistetään, otetaan pois yhteisestä käytöstä ja yhteisen piiristä. Teokseen ”pääsee” vain rahalla tai koodilla. Tuotteistaminen on siis taideteoksen museoimista, sen poistamista käytöstä. (Vähämäki 2006a.)

Vähämäen mukaan taiteen popularisointi ei seurannut museoihin ja yksityiskokoelmiin sulkeutunutta ”modernismia”: sitä seurasivat taiteen markkinallistaminen, hintojen kohoaminen ja privatisoiminen.

Kuvataiteilijoille tuotteistamista on markkinoitu myönteisessä valossa. Tuotteistamisen myötä taiteilija saavuttaisi asiakaskunnan ”taidetuotteil-

leen” ja voisi kohentaa toimeentuloaan. Taiteilijoille tärkeintä on tietysti se, minkälaisilla periaatteilla tuotteistamista lähdetään taide-elämässä viemään eteenpäin. Vähämäki maalailee synkän – kenties tarkoituksella liioitellun – vision siitä, mihin tuotteistaminen johtaa – tai on johtanut. Näin hän konkretisoi, mistä tuotteistamisessa on kysymys: markkinoiden vallasta. Tästä huolimatta on vaikea mieltää nykytaidetta tuotteistamiselta suojattuna, varsinkin kun tuotteistaminen ja markkinointi ovat olleet olennainen osa taidealojen – eritoten kirjallisuuden ja musiikin – käytäntöjä jo vuosikymmeniä. Miksei myös kuvataiteen?

## **Valta**

Vallan käsite liittyy läheisesti ideologian käsitteeseen. Edellä kirjoitin siitä, kuinka valta ilmenee aineistonkeruussa eri toimijoiden välillä. Valta ei ole väistämättä ideologista, vaan ideologia ilmenee sen perusteella, minkälaisista valtasuhteista on kulloinkin kysymys.

Heikki Paloheimon ja Matti Wibergin (1997, 66–69) mukaan vallalla on neljä kasvot: valta murtaa vastustusta, rajoittaa toimintavaihtoehtoja, muuttaa preferenssejä ja muuttuu oikeudeksi ja tottelemisen velvollisuudeksi. Vastustuksen murtamisella Paloheimo ja Wiberg tarkoittavat sitä, että toinen henkilö saadaan toimimaan halutulla tavalla hänen vastustuksestaan huolimatta. Toimintavaihtoehtojen rajoittamisessa vähennetään tai parannetaan vallanalaisen valintoja ja tällä tavalla saadaan hänet toimimaan halutulla tavalla. Preferenssien eli asenteiden ja arvojen muuttamisella Paloheimo ja Wiberg tarkoittavat sitä, että tietyt toimijat pyrkivät vaikuttamaan vallanalaisen mieltymyksiin ja muuttamaan hänen asenteitaan tekoa tai vallankäyttäjää kohtaan. Kun valta muuttuu oikeudeksi ja tottelemisvelvollisuudeksi, valta sisäistetään. Vallanalainen ajattelee, että hänen on velvollisuus totella, ja vallankäyttäjää pitää valtaa oikeutenaan.

Määrittelen vallan käsitettä vielä tarkemmin esittelemällä lyhyesti Michael Mannin ja Michel Foucault’n valtanäkemyksiä. Heidän vaikutuksensa yhteiskuntatieteille, erityisesti sosiologialle on merkittävä. Mannin ja Foucault’n valtakonseptiot poikkeavat toisistaan melkoisesti. Luonnehdin heidän konseptioitaan karkeasti siten, että siinä missä Mann pysyttelee makrotasolla, Foucault keskittyy mikrotason ilmiöihin.

Paloheimon ja Wibergin lailla Mann (1986, 9) jaottelee vallan neljään tyyppiin, mutta siten, että ekstensiivinen ja intensiivinen valta edustavat kahta ulottuvuutta, joita auktoriteettivallalla ja hajaantuvalla vallalla on.

Mannin (mt.) mukaan ekstensiivinen valta mahdollistaa suurten ihmisjoukkojen organisoimisen laajalla alueella ”minimaalisen vakaan yhteistyön tuottamiseksi”. Intensiivisellä vallalla on vastaavasti syvällisiä vaikutuksia tuottavaan ja tiukasti organisoituun valtaan sekä kykyyn organisoida osantottajia sitovasti. Auktoriteettivallalla Mann tarkoittaa ryhmien tai instituutioiden itsensä hyväksymää, tahtomaa ja sisäistämää valtaa, joka perustuu selkeisiin käskyvaltasuhteisiin ja tietoiseen kuuliaisuuteen. Hajoavalla vallalla Mann tarkoittaa tilaa, jossa selkeät käskyt puuttuvat tai ne ovat epäselviä. Tällainen valta on ei-keskittynyttä ja spontaania. Se pitää tyyppillisesti sisällään ymmärryksen siitä, että tietyt käytännöt ovat luonnollisia tai moraalisia tai itsestään selvästi yhteisen edun mukaisia. (Mann 1986, 9; Saaristo & Jokinen 2005, 190.)

Armeijan komentojärjestelmä ja sotilaallinen imperiumi perustuvat Mannin konseptiossa auktoriteettivaltaan, mutta siinä missä komentojärjestelmän valta on intensiivistä, sotilaallisen imperiumin vallankäyttö on ekstensiivistä eikä välttämättä vaikuta ihmisen arkielämään erityisemmin. Yleislakko ja markkinoilla tapahtuva vaihto edustavat Mannilla vastaavasti hajaantuvaa valtaa, mutta siten, että yleislakon tiimellyksessä ilmenevä valta on intensiivistä, kun taas markkinoiden vaihtona tapahtuva valta on ekstensiivistä. (Mann 1986, 7–9; Saaristo & Jokinen 2005, 190–191.)

Näiden ideaalityyppien lisäksi Mannin (1986, 22–32) mukaan inhimillisen toiminnan kokonaisuudesta on erotettavissa neljä valtalähdettä: ideologinen, taloudellinen, sotilaallinen ja poliittinen valtalähde. Ideologinen valta rakentuu kolmen toisiinsa kytköksissä olevan tekijän varaan: kielellisten merkitysten, käsitteiden ja kategorioiden, yhteiselämän ja -työn kannalta välttämättömien normien sekä esteettisten ja rituaalisten normien varaan. Taloudellinen valta käsittää tarvetuotannon yhteiskunnallisen organisaation. Se ryhmä tai luokka, joka kykenee kontrolloimaan tarvetuotantoa, pitää valtaa hyppysissään. Sotilaallinen valta käsittää organisoidun puolustuksen. Poliittinen valta kytkeytyy valtioon ja on alueellista, keskittynyttä ja institutionalisoitunutta valtaa. (Mt.; Saaristo & Jokinen 2005, 191–192.) Mannin käsitys politiikasta ja poliittisesta vallasta edustaa sektoripoliittista mallia.

Foucault’lle (1980; 1998; 92–93) valta ei ole erityinen olio, instituutio tai nelikenttiin jakautuva käsite, vaan valta ilmenee hänen mukaansa ihmisten välisissä suhteissa ja verkostoissa eräänlaisena mikrovaltana. Valtaa ei voi poistaa tai kumota. Valta säilyy aina, vaikka vallan verkostot voivat muuttaa muotoaan, siksi myös alistaminen ja vastarinta säilyvät. (Heiskala 1985, 3.) Niinpä vallan verkostot ovat kontingenteja: henkilöt, joihin valta kiinnittyy,

ovat korvattavissa joillakin toisilla henkilöillä joissakin toisissa tilallisissa ja ajallisissa konteksteissa. Vallanpitäjät kohteineen vaihtuvat ja strategiat muuttuvat, mutta valta säilyy. (Ks. myös Saaristo & Jokinen 2005, 192–196.)

Foucault'n ajattelussa ihmiselämään kohdistuva vallankäyttö on vahvasti sidoksissa asiantuntijatietoon ja empiirisiin ihmis- ja luonnontieteisiin: tilasto-, väestö- ja lääketieteeseen. Biovalta kohdistuu eläviin ihmisyksilöihin ja -populaatioihin. Hallinnallisuudella Foucault tarkoittaa vallan harjoittamisen tapaa johtaa ja ohjata yksilöitä ja yhteisöjä. ”Aina kun Foucault puhuu tiedosta, merkityksistä ja arvoista sekä niistä neuvoista, joita ihmisille annetaan heidän elämänlaatunsa parantamiseksi, hän puhuu hallinnasta.” (Saaristo & Jokinen 2005, 195–196.) Tieto ja valta ovat erotamattomat. (Mt.)

## **Diskursiivinen – poeettinen**

Etenkin modernismin valtakaudella estetiikassa ja taiteenfilosofiassa ajateltiin, että taiteen kieli on ensisijaisesti poeettista ja vasta toissijaisesti, jos lainkaan, käsitteellistä eli diskursiivista (ks. esim. Vuorinen 1997, 171–207). Adorno (2006, 84) kirjoitti, että tila diskursiivisen barbarian ja poeettisen kaunistelun välissä on tuskin suurempi kuin se välinpitämättömyyden piste, johon Samuel Beckett pureutui. Adornon kielenkäytössä – ja ylipäättään estetiikassa ja taiteenfilosofiassa – sanat ”diskursiivinen” ja ”poeettinen” ovat hieman erilaisessa käytössä kuin nykyisissä yhteiskuntatieteissä, joissa sanalla ”diskurssi” viitataan sanojen ja asioiden väliseen tilaan ja vuorovaikutukseen. Michel Foucault'n (2005, 68–69) mukaan diskurssit ovat merkkijoukkojen lisäksi käytäntöjä, jotka systemaattisesti rakentavat kohteita, joista ne kertovat. Foucault'n ajatuksen mukaan taideteoksia voidaan tarkastella diskursseina ja kaikkea taidepuhetta – myös poeettisen sanallistamisyrityksiä – voidaan kutsua diskursiiviseksi.<sup>25</sup>

Mutta mitä Adorno tarkoittaa diskursiivisella barbarialla ja poeettisella kaunistelulla? Estetiikassa ja taiteenfilosofiassa – ja eritoten taideteoriassa tai käsitteellisemmässä teosanalyysissä – diskursiivisella viitataan sellaisiin taiteellisiin käytäntöihin, joissa taideteoksen temaattinen sisältö tai osuus on muotoa määräävämpi tai ensisijaisempi. Yhteistä yhteiskuntatieteiden ja estetiikan käsitteellistämistavoille on se, että molemmissa viitataan kie-

<sup>25</sup> Yhteiskuntatieteissä ei ole saavutettu yksimielisyyttä siitä, mitä Foucault tarkkaan ottaen tarkoitti diskursseilla. Myös hänen jaottelunsa diskursiiviseen ja ei-diskursiiviseen on nostanut esiin kysymyksiä. (Ks. esim. Alasuutari 2007, 102–109.)

leen. Adornolle diskursiivista barbariaa edusti sosialistinen realismi, jossa ylistettiin kansainvälisen työväenluokan vapautumista sorron kahleista. Estetiikassa ja taiteenfilosofiassa poeettisuus merkitsee sananmukaisesti runollisuutta, taiteen omaa itseisarvoista kieltä ja taideteoksen kauneusarvojen tai muotoseikkojen tärkeyttä: keskittymistä muotoon tai tunnelmointiin. Adornolle (2006, 79) poeettista kaunistelua edusti taide, jolla ei ollut muuta funktiota kuin toimia sisustuksellisesti, abstraktien ja absoluuttisten värikompositioiden ”tapettina”.

Käytän käsitettä ”diskursiivinen” tässä tutkimuksessa jänniteparin diskursiivinen–poeettinen osana edellä kuvatussa estetiikalle ja taiteenfilosofialle ominaisessa merkityksessä. Karkeasti jaotettuna taideteosten tasolla materiaalit ja tekniikat edustavat poeettista, aiheet ja teema edustavat diskursiivisuutta. Yksittäisten taideteosten tasolla poeettisuus ja diskursiivisuus vuorottelevat, koska aiheilla on myös poeettiset ulottuvuutensa sekä materiaaleilla ja tekniikoilla diskursiiviset ulottuvuutensa. Diskursiivisuudella ja poeettisella on omat politiikkansa, niinpä dikotomia muodossa poliittinen–poeettinen vie pettävästi harhaan, koska siinä samaistetaan diskursiivisuus poliittisen kanssa. Taideteosten yhteiskunnallista luonnetta voidaan tarkastella taiteilijan työn – materiaalien, tekniikoiden ja aiheiden – kautta. Diskursiivisen ja poeettisen jännitteisessä suhteessa estetiikka ja politiikka kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa.<sup>26</sup>

## Taiteen autonomia

Ilkka Niiniluoto (1987, 90) hahmottaa autonomian käsitettä lyhyesti neljällä ulottuvuudella: juridis-hallinnollisella, taloudellisella, tiedollisella ja moraalisella. Niiniluodon mukaan juridis-hallinnollisella autonomialla tarkoitetaan itsemääräämisoikeutta. Säädettyt lait, asetukset ja sopimukset turvaavat ja rajaavat tieteellisten laitosten oikeuksia itsehallintoon niitä itseään koskevien päätösten tekemisessä. Taloudellinen autonomia viittaa oma-varaisuuteen ja omiin resursseihin perustuviin mahdollisuuksiin ylläpitää omaa toimintaansa. Tiedollisella autonomialla tarkoitetaan itseymmärrystä ja kykyä tiedostaa oman toimintansa luonne ja ottaa tämä tieto huomioon toiminnan suunnittelussa ja toteuttamisessa. Moraalinen autonomia tarkoittaa omaehtoisuutta. Toimija pyrkii olemaan omaehtoinen päättäessään toimintaansa koskevien tavoitteiden asettamisesta ja sitä säätelevien sosiaalisten normien vakiinnuttamisesta.

---

<sup>26</sup> Ks. tämän tutkimuksen osa II.

Immanuel Kant erotti *Käytännöllisen järjen kritiikissään* tahdon autonomian ja tahdon heteronomian. Tahdon autonomia on Kantin mukaan se tahdon ominaisuus, joka tekee sen laiksi itselleen riippumatta kaikista tahtomisen objektien ominaisuuksista. Tahdon heteronomia on puolestaan antiteettisesti tahtoa määrävän lain tulemistä tahdon ulkopuolelta. Kantin ajattelussa puhtaat havainnon muodot eivät voineet perustua mihinkään aistihavainnossa esiintyvän sisällön satunnaiseen moninaisuuteen, vaan niiden tuli strukturoida sitä oman autonomisen muotonsa kautta. (Kant 1990, 134; Kant 2004, 23, § 1; Saarinen 2011, 29.)

Autonomian käsite liittyy toimijan tai instituution omaehtoisuuteen ja itsemääräämisoikeuteen, niinpä taiteen autonomia merkitsee analogisesti taiteen itsemääräämisoikeutta. Taiteen autonomia tarkoittaa yleensä taiteelle taattua itsenäistä asemaa yhteiskunnassa sekä taiteilijan yksilöllistä itsemääräämisoikeutta taiteensa sisältöjen ja muotojen suhteen. Taiteen autonomisissa painotuksissa korostetaan sitä, että taiteen asiaa, sisältöä tai kieltä ei voi ilmaista täsmällisesti millään muulla keinolla eikä taiteen ominaispiirteistä saada selvyttä juridisin, taloudellisin, poliittisin tai filosofisin käsittein. (Adorno 2006; Saarinen 2011; Sevänen 1998; Zuidervaart 2007, 38–42.)

## 2.5. Tutkimuksen eteneminen

Analyysoosan luvuissa 3–5 tarkastelen aineistolähtöisesti, kuinka kuvataiteilijat suhtautuvat taiteen hyödyntämiseen yhteiskunnassa eli puheeseen taiteella kantaa ottamisesta, kansainvälisyydestä, tuotteistamisesta ja vallasta. Siteeraan luvuissa kuvataiteilijoiden kirjoittamia vastauksia haastatteluaineistosta. Analysoin kuvataiteilijoiden kirjoittamia vastauksia tarkastelemalla niitä alustavasti yksittäin tai kahden tai kolmen sitaatin ryhminä. Tämän jälkeen tarkennan linssiä ja pyrin löytämään sitaateista ideologian yleisiä ilmenemistapoja ja tyypillisiä symbolisen rakentamisen strategioita kuviossa 3 (ks. s. 39) esitetyllä tavalla sekä vastastrategioita vastaideologisessa mielessä.

Alaluvuissa 3.1.–3.4. tarkastelen, kuinka kuvataiteilijat suhtautuvat kantaa ottamiseen

- a) puolustamalla taiteen tekemisen omaehtoisuutta
- b) reflektoimalla taiteen hyödyntämistä ja kysymällä sen intressejä
- c) esittämällä kommentteja, joiden mukaan taide ei ole paras mahdollinen tapa muuttaa maailmaa

d) esittämällä kommentteja, joiden mukaan kuvataiteella on poliittinen tehtävä ja kuvataiteilijoiden tulisi ottaa kantaa teoksillaan.

Luvussa 4 tarkastelen, kuinka kuvataiteilijat suhtautuvat puheeseen kansainvälisyydestä, tuotteistamisesta ja taideviennistä. Näkemykset jakautuvat tuotteistamista ja taidevientä vastustaviin näkemyksiin, niitä puoltaviin näkemyksiin ja viimein sellaisiin, joissa kansainvälisyys taidevienteen ja tuotteistamiseen nähdään nykytaiteilijan realiteetteina.

Luvussa 5 tarkastelen kuvataiteilijoiden valtanäkemyksiä, eli

a) näkemyksiä, joissa valta nähdään absoluuttisena pahana, taiteen ja inhimillisyyden kumoajana: ”Jos heillä olisi valtaa, eivät he enää olisi taiteilijoita.” (H11)

b) näkemyksiä, joissa taiteilijat vallankäyttäjinä loisivat paratiisiin: ”Taiteilijat loisivat niin kauniin maailman, että me emme pysty sitä edes kuvittelemaan.” (H62)

c) näkemyksiä, joissa taiteilijoiden mahdollisuutta käyttää valtaa tarkastellaan rakentavasti ja reflektiivisesti, mutta vain sektoripoliittisesti: ”Ehkä taiteilijoita voisi olla soluttautuneena hallintoelimissä ja yritysten hallituksissa.” (H35)

d) näkemyksiä, joissa taiteilijan rooli yhteiskunnassa käsitetään emansipatorisesti ja laajassa mielessä poliittisesti: taiteilija voi päättää toimistaan ja tavoitella moraalista autonomiaa ja vastaideologista positiota suhteessa valtaan. Vain poliitikot tai hallintovirkailijat eivät pidä valtaa hyppysissään, vaan taiteilija on myös potentiaalinen vallanpitäjä valinnoillaan ja päätöksillään. ”Taiteilijoita tarvitaan ennen kaikkea vastapoolina.” (H18)

Luvussa 6 esittelen tutkimustulokset ja vertailen niitä aihepiiriltään analogisiin tutkimuksiin ja taidelehtien artikkeleihin ja puheenvuoroihin. Luvussa 7 teen yhteenvedon tutkimuksen ensimmäisestä osasta ja pohdin tutkimuksen aihepiiriin kannalta relevantteja lisäkysymyksiä.

Syvennän aineistonanalyysia ja tutkimustulosten selvittämistä kolmella ekskursiolla luvuissa 4.1., 5.2. ja 6.1. Näissä ekskursioissa siirryn reippaasti varsinaista tutkimustekstiä filosofisempaan kielenkäyttöön. Perustelen ekskursioiden erillisyyttä muuta tutkimustekstiä haastavammalla kielenkäytöllä ja niiden tarpeellisuutta sillä, että ilman niitä käsiteltävän teeman tai ongelman kannalta olennaisia tekijöitä ja ulottuvuuksia jäisi mainitsematta. Etenkin ekskursio luvussa 6.1. on olennaisen tärkeä tutkimustulosten ymmärtämisen kannalta.



### 3. Tulisiko taiteella ottaa kantaa?

Kun elokuvaohjaaja Mikko Niskaselta kysyttiin 1970-luvun alussa poliittisesta osallistumisesta, hän heitti alkuun kaksimielisyyksiä, mutta viimein hän hermostui ja sanoi tietävänsä, mitä kysyjät tarkoittivat osallistumisella: ”Menkääpäs vielä kerran katsomaan elokuva *Kahdeksan surmanluotia*, niin siinä on varmaan osallistumista enemmän kuin teidän kaikkien elokuvissa ja aatteissanne yhteensä.” (Von Bagh 2010.) Yhteiskuntakriittisesti osallistuvalla Niskaselta vaadittiin suurempaa ja selvemmin intressisidonnaisuutensa tunnustavaa tendenssiä. Ikään kuin pihtiputaalaisen pienviljelijäperheen taloudellisen ahdingon ja yhteiskunnallisen rakennemuutoksen kuvauksessa ei ollut riittävästi ”osallistumista”.

Suomalaisten kuvataiteilijoiden keskuudessa kantaa ottamisella on huono kaiku: riippuen sukupolvista se yhdistetään joko 1970-luvun kulttuuritaistolaisten kannattamaan ohjelmalliseen taidepolitiikkaan, johon Niskanen edellä viittaa tai 1990–2000-lukujen ekologia-, aktivismi- ja yhteisötaidekeskusteluihin. Tämä ns. ilmiselvästi poliittinen kantaa ottaminen on kuitenkin vasta yksipuolinen kuvaus kantaa ottamisesta. Talouspuhe ja elinkeinoelämän käytännöt ovat myös kantaa ottamista tietynlaisten strategioiden ja institutionaalisten rakenteiden puolesta. Tässä luvussa tarkastelen kantaa ottamista ensin mainitsemassani merkityksessä.

#### 3.1. ”Taide reagoi asioihin jos taiteilija niin kokee”

Vaadittiinko Niskasta osallistumaan luokkakantaisesti – ei pienviljelijäluokan vaan työväenluokan kansainvälisen vapautumisen puolesta? Tulkitsiko Niskanen kysymykset osallistumisesta vaatimuksina tai kehotuksina, joissa hänen elokuvataiteelleen ehdotettiin hänen omille taiteellisille ambitiolleen vierasta kieltä?

Walter Benjaminin mukaan elokuva oli omiaan toimimaan edistyksekköisen politiikan palveluksessa, kuten Dziga Vertovin 1920-luvun kokeelliset elokuvat Neuvostoliiton kommunistisen puolueen tueksi. (Benjamin 1989; Saarinen 2011, 120.) Taiteen poliittisia mahdollisuuksia pohtiessaan Benjaminilla oli mielessään fragmentaarinen ja kokeellinen montaasi-tekniikka, johon rinnastettuna Niskasen elokuva on karua, ei-fragmentaarista

ja realistista arjen kuvausta kaukana Benjaminin ihailemasta poliittisesta poetiikasta. Osallistumisen keinoista löytyy kuitenkin analogia. Benjaminin vallankumous tapahtui taiteen tekniikassa: vallankumouksen diskursiivisten strategioiden ei tullut korvata taiteen kieltä. (Saarinen 2011, 132–133.)

Jaan Saarisen kannan siitä, että Benjaminille 1920-luvun kokeellinen elokuva edusti uutta ja omaa taiteen kieltä, jolla oli jonkinasteinen autonomia riippumatta hänen *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* -artikkelinsa näkemyksistä taiteen autonomian tuhoutumisesta. (Saarinen 2011, 114–134.) Elokovataiteen kielen ohella Benjamin tunnisti myös kuvanveiston, maalaustaiteen ja runouden kielet.

Aivan kuten runouden kieli on osaltaan, ellei kokonaan, pohjattu ihmisen nimikieleen, samoin on ajateltavissa, että kuvanveiston tai maalaustaiteen kieli perustuu jollakin tapaa esineiden kieliin, että löydämme niissä käännökseen esineiden kielestä johonkin äärettömän paljon korkeampaan, silti ehkä samalla tasolla pysyvään kieleen. Tässä on kyseessä nimetön, äänetön kieli, kieli, joka nousee aineesta; sitä voidaan pitää esineiden aineellisen yhteisön ilmaisemisena. (Benjamin 1989, 48.)

Tätä Benjaminin nuoruuden aikaista muotoilua voidaan pitää yhtenä taiteen autonomian ilmaisuna: taide on kieli, jolla voi sanoa jotakin sellaista, jota ei muilla keinoin ole mahdollista vastaavalla tavalla sanoa tai ilmaista. (Ks. myös Siukonen 2011.)

Onko taide siis sellainen kieli, joka on vaarassa korvautua jollakin toisella kielellä, kun sitä hyödynnetään yhteiskunnassa erilaisiin päämääriin? Tutkimusaineistossani kuvataiteilijat kysyvät ja kyseenalaistavat.

KUKA vaatii ja MIKSI? Vaatiiko tekijä itse asioita itseltään, vai kenties tekijän mesenaatti tai teosten tilaaja? Entä mistä nämä vaatimukset kumpuavat? Asiat ovat aina suhteellisia, mutta on hyvä muistaa että vaistosta ja henkisestä vapaudesta luopuminen on vaarallinen leikki. Myös muille kuin taiteilijoille. (H64.)

Tällainen vaatimusten lista herättää minussa heti vastakysymyksiä? Kuka nämä vaatimukset asettaa - taiteilija, taidekenttä, taiteen ulkopuoliset tekijät? Vaikuttavatko nämä vaatimukset nyt syntyvään taiteeseen? En usko, että taiteilija luodessaan teosta, ajattelee - ainakaan tietoisesti - tällaisia vaatimuksia. Minusta on henkilökohtaisesti ristiriitaista ja ahdistavaa ajatella taiteen syntyvän vastaamaan ed. mainittuihin vaatimuksiin. (H20.)

Eikös näitä asioita ole aina vaadittu taiteelta. Kysymys on ehkä siinä, että kuka vaatii ja missä kontekstissa. (H35.)

Vastakysymyksellä ”Kuka vaatii?” kysytään oikeutetusti vaatimusten perusteita ja konteksteja. Toisaalta vastakysymys vaikuttaa siltä, että taiteen hyödyntämistä ei ikään kuin haluttaisi ottaa kuuleviin korviin. ”Miten niin?” ”Kuka vaatii?” ”Ei minulta ainakaan kukaan vaadi mitään?” Jos minulta ei vaadita, niin eikö muiltakaan?

Siteerattujen kuvataiteilijoiden mukaan mesenaattien, tilaajien ja muiden ”taiteen ulkopuolisten tekijöiden” vaatimuksiin ja mieltymyksiin vastaaminen johtaa taiteilijan autonomian kaventumiseen. Vaisto ja henkinen vapaus ovat sitaatin H64 mukaan taiteilijan toiminnan elinehtoja, joista luopumalla katoaa jotakin ainutlaatuista. Kuvataiteilijoiden lähes torjuva reagointi erilaisiin vaatimuksiin kertoo siitä, että kuvataiteilijan ilmaisu on hyvin yksityistä, eikä tälle ”yksityisalueelle” tunkeutumista pidetä toivottavana. Ilmaisunvapaus on heille periaatteellinen kysymys. Toisaalta tätä torjuntaa ei tulisi korostaa liikaa, sillä ainakin sitaatissa H20 kuvataiteilija uskoo, että teosta tehdessään taiteilija ei ole ulkoisten paineiden tai vaatimusten vietävänä. Ne ovat hänelle epäolennaisia. Niinpä ei ole mitään erityistä syytä vastustaa tai torjua mitään, koska mieli on keskittynyt taiteuteoksen tekemiseen: taiteen nimettömään ja äännettömään kieleen.

Taiteen hyödyntäminen tuntuu kuvataiteilijoiden mielestä rajoittavalta. Edes edistyksellinen politiikka – mitä se sitten 2000-luvulla lieneekään – ei kelpaa taiteilijoille, ellei se tunnu omalta.

Taide reagoi asioihin jos taiteilija niin kokee. (H3.)

-

Taiteen pr-arvoihin ollaan uskoakseni maailmassa laajemmalti heittäessä, mutta kaikki taiteilijat eivät varmasti voi alkaa työskennellä laskelmoidusti erilaisten vaatimusten suhteen. Monet taiteilijat reagoivat taiteessaan maailmankriiseihin, mutta jollei yhteiskunnallisuus todella tule taiteilijan sisältä, niin ulkoa tullut ”liimalappu” ei voi vakuuttaa ketään, vähiten itse taiteilijaa. (H34.)

-

En koe että minulla on tilivelvollisuutta taiteeni sisällöistä tai muodoista muille kuin itselleni. Kysymys on integriteetistä. (H9.)

Taiteilija ei ole automaattisesti tilivelvollinen taiteestaan. Kun teokset asetetaan esille, ne ovat vapaasti tulkittavissa itse kunkin subjektiivisen maun mukaan. Taiteilijan integriteetti tarkoittaa näiden sitaattien valossa sitä, että tai-

teilija päättää itse milloin, miten ja missä hän reagoi tai ottaa kantaa. Taiteen asettaminen elämän puolelle näkyy siinä, että taiteen valjastaminen ulkoisten tarkoituserien ajamiseksi torjutaan taiteen autonomian kaventumisena.

Taiteen tekemisen omaehtoisuutta puolustetaan myös ottamalla etäisyyttä päiväkohtaisiin teemoihin.

(...) että taiteen tulisi olla ajankohtainen reagointi maailmasta uutisointiin, viitataan sille kintaalla. Vaikka nykytaiteen ja journalismin rajat ovat nykyisin häilyviä mielestäni hyvä taide tarkastelee asioita laajemmin kuin vain journalismiprojektin näkökulmasta. (H83.)

Tässä sitaatissa kuvataiteilija painottaa taiteen ilmaisuvapautta tekemällä eroa journalismiin. Hän näyttää sisäistäneen valokuvataiteen kentältä tutun taidelegitimaatiopuheen. Eronteko journalismiin ja dokumentaarisuuteen näet kuuluu suomalaisen valokuvataiteen taidelegitimaation perusteisiin: muun muassa näin – eli retorisesti rakentamalla – valokuvajournalismista ja mainoskuvaamisesta tehdään taidetta. (Suonpää 2011.) Siteerattu kuvataiteilija arvottaa hyvän ja ilmaisuvapautensa säilyttävän taiteen journalistista toimintaa korkeammalle. Journalismissa on pyrkimyksenä raportoida tiiviisti ja ymmärrettävästi ajankohtaisista tapahtumista. Rajoja asettavat palstatila ja deadline. Journalismissa ja luontokuvauksessa valokuvia käytetään melkein poikkeuksetta tiedonjulkistamiseen (Suonpää 2011, 138), kuvilla on siis selvä funktio ja käyttötarkoitus. Eikö myös taiteilijan toimintaa määritä monenlaiset rajat näyttelytiloista ilmaisuvälineeseen? Toki taiteilija voi tarkastella teoksissaan laajoja kokonaisuuksia ilman journalistista aiheenrajausta tai tutkimuksessa tehtävää ongelman rajausta. Taiteilijan tekemä eronteko on kuitenkin yksinkertaistava ja journalistisia käytäntöjä stereotyyppistävä. Eikö journalisti voi löytää tuoreita ja kiinnostavia – laajojakin – näkökulmia ajankohtaisiin ilmiöihin ja tehdä niistä taidetta?

Seuraavan kahden sitaatin peruslähtökohtana on myös ajankohtaisen reagoinnin ja uutisoinnin mieltäminen taiteen vääränlaisena välineellistämisenä ja niin muodoin epätoivottavana kehityksenä.

(...) en ajattele että minun pitäisi huomioida joitain tiettyjä tähän maailman aikaan liittyviä asioita ja ongelmia vaan käsittelen ihmisen olemusta ehkä enemmänkin yleisellä tasolla. (H47.)

-

Ajattomiin arvoihin keskittyminen huomioi aina nykytilanteenkin parhaalla mahdollisella tavalla. (H70.)

Taiteen välineellistäminen eräänlaiseksi raporttoijaksi sitoisi taiteen sisältöjä taiteilijasta riippumattomiin tapahtumiin, niinpä siteeratut taiteilijat eivät uhraa ilmaisuaan tällaiseen toimintaan. Sen sijaan he väistävät velvoitetta yleisluontoisiin abstraktioihin, ”ajattomiin arvoihin” ja ”yleisellä tasolla”. Tulkitseen tämän retorisen väistöstrategian poliittisena vetona, kiertämisenä tai etäännyttämisenä, jolla oma positio asetetaan päiväkohtaisten kysymysten yläpuolelle. Jälkimmäinen sitaatti herättää myös kysymyksen: onko olemassa joitakin ajattomia arvoja, jotka olisivat sopivia huomioimaan nykytilanteen kuin nykytilanteen riippumatta niiden kompleksisuudesta? Ovatko ajattomat arvot ajattomia ja arvoja kaikille?

Vaikuttaa siltä, että kysymys kantaottavuudesta saa kuvataiteilijat kostonamaan taiteen itseisarvoa. Siinä missä yleinen taso tai ajattomat arvot nostetaan päiväkohtaisen tason yläpuolelle, omaehtoinen taide arvotetaan tilaustyön yläpuolelle.

Tiedostan näiden moninaisten vaatimusten olemassaolon, mutta jo lähtökohtaisesti taiteen ja taiteen tekemisen tulee kummuta henkilökohtaisista ja oma-arvoista lähtökohdista. Vaatimuksiin ja asetettuihin tarpeisiin vastaamaan pyrkivä taide on tilaustyötä, jota voi tehdä kellokortin kanssa ja joka muuttuu kuvittamiseksi ja sisustamiseksi omakohtaisen kokemuksen puuttuessa prosessista. Taiteen ainoa olemassaolon oikeutus on sen perustuminen subjektiiviseen tarpeeseen prosessoida maailmaa taiteen keinoin. Toki taiteeseen kuuluu oleellisesti sen esittäminen ja siten taiteen arvottaminen sen tunnettavuuden, kuuluisuuden taikka myyntimenestyksen perusteella on sangen ymmärrettävää. Taiteilijan tehtävä ei kuitenkaan siis ole taiteen tekeminen haluttavaksi, vaan aidosti ja rehellisesti tuntemuksiaan ja maailmankatsomustaan vastaavaksi. Tämä on kaiken kaikkiaan hankala yhtälö, mutta uskon sen ratkeavan pidempiaikaisen tinkimättömän työn tuloksena. On kuitenkin vaikea sanoa kuinka kaikkinaiset vaatimukset lopulta vaikuttavat itse kunkin tekemisiin, kun vaatimukset on kerran tiedostettu. Alitajunta on mahtava vaikuttaja. (...) Taide-teokset ovat usein luonteeltaan pitkäkestoisia tai jopa pysyviä ja siten kömpelöitä ja usein myös hitaita peilaamaan varsinaisia tapahtumia. Pikemminkin taide on kykenevä käsittelemään suurempia ja pitkäkestoisempia ilmiöitä kuten eriarvoisuus, köyhyys/voitontavoittelu, humanismi, ahneus/nöyryys, kulttuurien tasapäästyminen ja siten köyhtyminen jne. Taiteen tulee kuitenkin olla omakohtaista ja lähöisin subjektiivisista kokemuksista sekä tuntemuksista. Usein maailman ilmiöt muokkaavat näitä lähtökohtia, mutta en kuitenkaan näe taiteen varsinaisena ja välttämättömänä tehtävänä näiden ilmiöiden tarkastelua taikka maailman epäkohtien oikomista. (H44.)

Tässä kommentissa taiteen autonomia ilmenee erityisesti taiteellisena autonomiana. Kuvataiteilija korostaa, kuinka jokainen aikakausi asettaa tiettyjä ennakkoehtoja ja paineita taiteilijan toiminnalle, mutta tästä huolimatta taiteilijan ei tulisi ottaa ensisijaiseksi tehtäväkseen ajan virtausten mukana heilumista tai epäkohtien oikomista. Taiteen pitkäkestoisuus ilmenee siten, että taiteilijat toimivat omassa ajassaan, mutta katsovat myös aikakausien yli menneeseen ja tulevaan. Tietysti taiteilija voi reagoida omaan aikaansa ja parantaa maailmaa, jos hän niin kokee. Tämä on yhtä lailla hänen subjektiivinen oikeutensa kuin olla reagoimatta tapahtumiin.

Tässä alaluvussa siteeratut taiteilijat puolustavat taiteilijan ilmaisuvapautta vastaideologisesti nostamalla vaatimusten vastineeksi taiteen ennalta-arvaamattomuuden. Tätä ennalta-arvaamattomuutta ja vapaata luovuutta uhkaavat sekä vaatimukset kantaa ottamisesta että taiteen tuoteistamisesta. Lukuun ottamatta sitaatteja H34, H47 ja H56, siteerattujen kuvataiteilijoiden kielenkäyttötavoissa ilmenee runsaasti sisäistettyä esi-neellistämistä: nominalisoimista ja passivoimista. Nominalisoiminen ilmenee siten, että taiteilijat asettavat toimijan paikalle taiteen. Sen sijaan, että he itse reagoisivat maailman tapahtumiin, olisivat sitä tai tätä tai tekisivät jotakin, ”taide reagoi”, ”taiteen tulisi olla”, ”taide on kykenevä”, ”hyvä taide tarkastelee” jne. Sitaatissa H70 passivoidaan kaksinkertaisesti: ”Ajattomiin arvoihin keskittyminen huomioi aina nykytilanteenkin parhaalla mahdollisella tavalla.” Kuka keskittyy ajattomiin arvoihin ja kuka huomioi? Puolustavatko ”ajattomat arvot” taiteen autonomiaa? Kenen toimesta? Onko taide abstrakti asia, joka on jossakin muualla kuin kuvataiteilijan itsensä elinpiirissä? Ulkoistavatko taiteilijat taiteen siksi, että he kokevat kantaa ottamisen absurdina? Koska suora kantaa ottaminen tuntuu siteeratuista kuvataiteilijoista ilmeisen vieraalta, sellaisen vaatiminen heiltä on ikään kuin uuden teeman tai tilauksen ehdottamista heiltä kysymättä, kuten eräässä sitaatissa todetaan: ”Vaatiminen on enemmän tilaamista ja tilaaminen on enemmän tuotteen ominaisuus.” (H3.)

Nominalisoimisen ja passivoimisen ideologisena tehtävänä on kiinnittää lukijan huomio tiettyihin teemoihin joidenkin toisten teemojen kustannuksella. Näissä symbolisen rakentamisen strategioissa häivytetään toimijat ja toimijuus: prosessit esitetään asioina tai tapahtumina, jotka tapahtuvat niiden toteuttajien poissa ollessa. (Thompson 1990, 65–66; Fairclough 2004, 13, 143–144.)

Mitä valtaa kuvataiteilijat nominalisoivalla taidepuheellaan sitten vakiinnuttavat tai ylläpitävät? Vaikka heidän pääasiallinen reagoimisensa on vastaideologista ja kriittistä, he eivät ole vapaita ideologian merkityksistä.

On todennäköistä, että taiteilijat omaksuvat esineistävän taidepuheen taidekoulutuksesta, taidekirjallisuudesta, taidelehdistä ja mediasta<sup>27</sup>, ja näin sisäistävät tiettyjä puhetapoja, jotka ovat sidoksissa taide-elämän valtasuhteisiin ja erilaisten ryhmien intresseihin. Kyseenalaistaessaan kantaa ottamisen ulkoa tulevana vaatimuksena kuvataiteilijat toimivat vastaideologisesti, koska he tällä kyseenalaistamisellaan kannattavat perinteistä taiteen autonomiaa. Puoltaessaan elävää modernia taidekäsitystä he asettuvat kriittisenä vähemmistönä nykyistä uusliberalistisia sävyjä omaksunutta kulttuuripoliittikkaa vastaan.

Olisiko tässä vankkumattomassa subjektivismissa kuitenkin annettu- na otetun makua? Tarkastelen vielä sitaattia H44, jossa taiteilija kirjoittaa: ”On kuitenkin vaikea sanoa kuinka kaikkinaiset vaatimukset lopulta vaikuttavat itse kunkin tekemisiin, kun vaatimukset on kerran tiedostettu. Alitajunta on mahtava vaikuttaja.”<sup>28</sup> Vaikka siteerattu taiteilija pitääkin omaehtoisuutta hyvän taiteen syntymisehtona, hän painottaa alitajunnan voimaa: kuinka taiteilija voi olla varma, että se mitä hän representoi lähtee todella hänestä itsestään, hänen subjektiivisesta tietoisuudestaan? Siteerattu taiteilija argumentoi sen puolesta, että yksilön tiedostettua vaatimukset ne alkavat työskennellä hänen alitajunnassaan kenties hänen tiedostamattaan. Tämä on selväsanainen kuvaus jonkin hallintamuodon sisäistämisestä ja toimimisesta ideologisena *par excellence*.<sup>29</sup> Vaikuttamaan pyrkivän vallan ohittaminen vetoamalla toimijan autonomiaan on vasta retorinen toimenpide, jolla vaikutusten taustalla olevat mekanismit saattavat jäädä huomioimatta. Niinpä ”taide reagoi asioihin, jos taiteilija niin kokee”, mutta sitä mikä tämän reagoinnin – ja reagoimattomuuden – saa aikaiseksi ei tässä alaluvussa siteeratuissa kommentteissa eksplikoida.

Olisiko tämä aikaansaava mekanismi perinteinen taiteen autonomia vai 2000-luvun kulttuuri- ja koulutuspoliittiset painotukset? Vastataan- ko jälkimmäiseen edellisellä? Omaehtoisen taide-eeoksen juuret löytyvät varhaisromanttisesta taiteen autonomiasta, jossa painotetaan taiteen itseisarvoa ja taiteilijan pidättäytymistä yhteiskunnallisista kannanotoista tai myötämielisyydestä taidemarkkinoita kohtaan. Shusterman (2004, 61–62)

<sup>27</sup> Koska taide on abstrakti yleiskäsite, taiteesta on vaikea kirjoittaa esineistämättä. Adornon (2006, 28–29) tyylinäytteitä: ”taideteokset luopuvat empiirisestä maailmasta ja asettavat sitä vastaan omanlaisensa maailman, ikään kuin sekin olisi olevaista” ja ”taiteen on käännyttävä omaa käsitettään vastaan, ja juuri siksi se on tullut epävarmaksi itsestään viimeistä säietään myöten”. Adornon kielenkäytössä taideteokset luopuvat empiirisestä maailmasta ja taide tulee epävarmaksi itsestään aivan kuin taide olisi ihminen.

<sup>28</sup> Vastaavia sitaatteja on aineistossa muitakin, esim. ”En anna edellä mainittujen vaatimusten ainakaan tietoisesti vaikuttaa tekemisiini.” (H6.) ja H20 edellä.

<sup>29</sup> Vaikka tiedostamattomuus ei vastaakaan tyhjentävästi kriittistä ideologian käsitettä, jota tässä tutkimuksessa käytän.

kutsuu tällaista taiteen autonomiaa ideologiseksi, koska sen vaaliminen vaikiinnuttaa hänen mukaansa korkeataiteen valtaa suhteessa populaarikulttuurin monimuotoisuuteen. Adornolle (2006) taiteen autonomia oli yhtä kuin ilmaisunvapaus: taiteilijan tuli saada sanoa sanottavansa ja ilmaista itseään ilman välikäsiä, sensuuria, korkeampia päämääriä tai kulttuuriteollisuuden manipulointia. Taiteen autonomia merkitsi hänelle teoksen sisällöllistä riippumattomuutta yhteiskunnan, kirkon tai kenenkään yksittäisen tilaajan tarpeista ja toiveista.

Tässä alaluvussa siteeratuista näkemyksistä löytyy perinteisen taiteen autonomian kaikuja. Kantaa ottamista ei ehdottomasti torjuta, jos taiteilija kokee sen tärkeänä osana ilmaisuaan. Nykyisessä kulttuuripoliittisessa tilanteessa, jossa taiteilijoille suunnataan yrittäjäkoulutusta ja jossa taiteilijoita koulutetaan tuottamaan palveluita yrityksille ja yhteisöille, integriteettipuheella suojellaan taiteilijalähtöisyyttä. Koska aineistoni taiteilijat eivät tee ensisijaisesti tilaustöitä tai soveltavaa taidetta, reaktio ei yllätä.

### 3.2. ”Muiden esittämät vaatimukset on hyvä tiedostaa, mutta niitä ei ole pakko noudattaa”

Kuvataiteilijat suhtautuvat heille suunnattuihin vaatimuksiin myös myönteisesti.

Vaatimukset ja toiveet antavat energiaa. Yhteistyö arkkitehtien, kaupunkisuunnittelijoiden, teosten tilaajien ja niiden käyttäjien ja galleristien kanssa on ollut uusia ajatuksia ja näkökulmia antavaa ja parhaimmillaan pohdiskelu on tuonut uutta asennetta työskentelyyn. Toisaalta yksin työhuoneella puurtaessa kaikenlaiset ulkoiset tekijät helposti unohtuvat. (H41.)

Sitaatista ilmenee muutama keskeinen toimija, joiden kanssa kuvataiteilijat ovat aina tehneet yhteistyötä. Kuvataiteilija kokee vuorovaikutuksen näiden toimijoiden kanssa rakentavana, eikä miellä tätä vuorovaikutusta vaatimusten vastaanottamisena. Hän ei yhdistä tilaustyötä yksiselitteisesti tuottamiseen, koska unohtaa ulkoiset tekijät työskennellessään. Tässä tapauksessa kuvataiteilija kykenee sovittamaan taiteensa sovellusalueen ja oman ilmaisunsa itsemääräämisoikeuden harmonisesti. Näin hän asennoituu dialogisesti mahdollisiin yhteistyökumppanuuksiin.

Ei olisi pahitteeksi jos kuvataiteilijat ymmärtäisivät laajasti roolinsa yhteiskunnassa.



Minä ymmärrän noita vaatimuksia hyvin, koska on aivan luontevaa, että yhteiskunnassa jotenkin kysellään taiteen funktioiden ja tarpeellisuuden perään. Itse asiassa minusta myös taiteilijoiden itsensä pitäisi vakavasti tarkastella tekemisiään, siis harrastaa reflektiivistä ajattelua oman tekemisensä ja taiteen kentän yleisten toimintojen suhteen. Toisinaan on siis erittäin järkevä kysellä toisilta ja itseltään, mikä järki ja mieli tekemisissämme on. Tämä siksi, että taiteilijuutta tai taiteen tarpeellisuutta ei pidä ajatella itsestään selvyytenä. Toinen asia on sitten se, alistuuko noille vaatimuksille. Mitenkään itsestään selvyyksinä ei vaatimuksiakaan voi pitää. Niihinkin olisi hyvä suhtautua kriittisesti – diskurssejahan nekin vain ovat! Toisaalta vaatimuksia voi vastustaa ainoastaan silloin, jos pystyy perustelemaan oman roolinsa ja tarpeellisuutensa taiteilijana. Tämä ei tarkoita että taiteilijan pitäisi pystyä tekemään itsestään yhteiskunnallisten puhujien silmissä hyödyllinen, vaan pikemminkin viittaa siihen, että taiteilijan tulisi ymmärtää jotain rooleistaan ja mahdollisuuksistaan myös silloin kun niitä tarkastellaan itse taidetta tai taiteilijaa laajemmassa perspektiivissä. (H21.)

Kuvataiteilija kannattaa kriittistä suhtautumista vaatimukseen, joihin hän itse suhtautuu diskursseina, hyötypuheina. Näin hän analysoi vallitsevaa kulttuuripoliittista tilannetta muutoksena, joka ei kenties näy taiteilijoiden työhuoneilla vaan tapahtuu pikemminkin diskurssien tasolla: poliittisen, yhteiskuntakriittisen ja taloudellisen eli elinkeinoelämäpainotteisen sanaston lisääntymisenä myös taidealoilla. Tällaisen taidepuheen vastustamisen tai kyseenalaistamisen edellytykseksi taiteilija asettaa vaatimuksen yhteiskunnallisen roolinsa ymmärtämisestä.

Analyttisen reflektion sijaan kuvataiteilijoiden keskuudessa on yleisempää suhtautua vaatimukseen epämieluisina välttämättömyyksiä.

Kliseisesti sanottuna toimin omista lähtökohdistani ja työskentelen itseäni varten. (...) Tiedostan kuitenkin, että pelkällä ”mä vaan toteutan itseäni” asenteella ei pysty turvaamaan taloudellista toimeentuloa ja joitain vaatimuksia on täytettävä saadakseen esim. apurahoja, näyttelyaikoja ja myyntiä. Kaikki nämä ovat siis asioita, joita tavoittelen pystyäkseni jatkamaan taiteellista toimintaani ilman, että minun täytyisi huomioida niihin liittyviä vaatimuksia. Paradoksaalista. (H71.)

Tässä sitaatissa taloudellisen toimeentulon turvaaminen on välttämättömyys, jonka eteen on uhrauduttava. Kuvataiteilija tiedostaa toimivansa

taidemaailmassa, jossa tiettyjä edellytyksiä on täytettävä kyetäkseen jatkaamaan työskentelyä: pelkkä itsensä ilmaiseminen ei riitä.

Suomessa kuvataiteilijan tulot koostuvat apurahoista, opetustöiden palkkioista, työttömyysturvasta, eläkkeistä sekä yrittäjä- ja myyntituloista. Monet taiteilijat elävät erittäin pienillä tuloilla, jotkut tekevät taidetta puolison tukemana. (Cronberg 2010, 19.) Keskeisiä apurahojen myöntäjiä ovat taiteen keskustoimikunta ja sen alaiset ammattialoittain jakautuvat taideoimikunnat sekä Suomen kulttuurirahasto maakuntarahastoineen. Lisäksi maakunnallisilta taidetoimikunnilta ja erilaisilta rahastoilta ja säätiöiltä voi hakea rahoitusta taiteelliselle toiminnalleen. Apurahoja voi hakea taiteellisen työskentelyn turvaamiseen, matkoihin, pintoihin tai kohteisiin eli materiaali-, tuotanto- ja näyttelykuluihin.

Tavallisesti apurahoja haetaan esittämällä työsuunnitelma, ansioluettelo ja näytekuvia omista teoksista, jotta tuesta päättävät toimikunnan jäsenet voivat tehdä ratkaisunsa. Kuvataiteilijan kannalta ratkaisevia saattavat olla juuri hänen teostensa kiinnostavuus ja hänen näyttelyaktiivisuutensa. Niinpä kuvataiteilijan työhön kuuluvat teosten tekemisen ohella myös oman tekemisensä sanallistaminen, teosten kuvaaminen tai kuvaamisen järjestäminen ja erilaisen portfolioiden kokoaminen. Tätä työtä ei tehdä ainoastaan apurahahakemuksia varten, vaan näin haetaan myös näyttelyitä ja muita työtilaisuuksia.

Tiettyjä vaatimuksia on siis täytettävä. Apurahahakemusten rustaaminen tapahtunee arkisen aherruksen lomassa. Maailman tapahtumat ilmenevät diskurssiavaruudessa, joka portfolion kasaamisen näkökulmasta tuntuu melko etäiseltä paikalta. Joskus maailman tapahtumista kertovat diskurssit ja teosten teemat saattavat kuitenkin rinnastua toisiinsa.

Mielestäni on luonnollista että taide vastaa joihinkin siihen kohdistettuihin vaatimuksiin itsestäänkin. Itselleni on ainakin ominaista reagoida jollain tavalla maailman tapahtumiin, sillä ne ovat osa elämää ja olemassaoloa, jossa itsekkin olen, ja taide on lähtöisin todellisuudesta jonka koen. Tietysti joskus tämä todellisuus ajautuu hyvinkin etäälle siitä, mikä toiselle voi olla polttavin todellisuuden osa, aihe tapahtuma tai kriisi, jonakin tiettyinä aikana. Kuitenkin silloin se voi osua lähemmäs omaani ja jonkun toisen polttavinta. Siksi taidemaailmassa onkin minusta tärkeää tukea monimuotoisuutta ja monipuolisuutta. Kaikkiin vaatimuksiin vastaaminen yhdessä teoksessa tai yhden taiteilijan kohdalla olisi hassua. (H7.)

Maailman kriisit varmasti koskettavat kaikkia taiteilijoita, mutta mielestäni jokaisen taiteilijan ei silti tarvitse ottaa teoksillaan kan-

taa maailman tapahtumiin. Olisi kovin yksipuolista, jos meillä olisi vain ja ainoastaan poliittista taidetta. On kuitenkin sanottava, että monia yhteiskunnallisia asioita tulee käsitelleeksi ikäänkuin vahingossa tai alitajuntaisesti, vaikka ei aina niin kovasti yrittäisikään. (...) Vaikka itsekkin taiteilijana ja ihmisenä koen iloa ja huolta monenlaisista yhteiskunnallisista asioista, en koe tarpeellisenä käsitellä aivan kaikkea taiteessani. Asioihin voi vaikuttaa monella tavalla, eikä kaiken tarvitse olla sidottu taiteeseen. (H28.)

Näissä sitaateissa painotetaan, kuinka taide kumpuaa todellisuudesta ja on todellisuutta itsessään. Niinpä taiteen sisällöt voivat joskus kohdata vaatimusten kanssa. Tämä voi tapahtua riippumatta siitä, mitä kuvataiteilija on teosta tehdessään aikonut tekevänsä – ”monia yhteiskunnallisia asioita tulee käsitelleeksi ikäänkuin vahingossa tai alitajuntaisesti”. Ensin siteerattu kuvataiteilija nostaa esiin taidehistoriallisesti merkittävän taideteoksen teknisen aspektin: etäännyttämismetodin, joka tarkoittaa sitä, että teosta tehdessään kuvataiteilija etäännyty tai etäännyttää itsensä konkreettisesta lähtökohdastaan. Näin hän vie teoksensa yleisemmälle tasolle, etäälle päiväkohtaisten kriisien ja banaliteettien maailmasta. Tämä voi olla myös poliittisesti tietoinen strategia.

Entäpä vaatimusten esittäjien motiivit ja päämäärät?

Muiden esittämät vaatimukset on hyvä tiedostaa, mutta niitä ei ole pakko noudattaa. Täytyy ottaa myös huomioon vaatimusten esittäjät ja taustalla olevat vaikuttimet. Menestymisen, markkinoinnin ja teosmyynnin paine voi toisinaan olla suuri, koska taiteilijan ammatissa normaalit työntekijän taloudelliset etuudet harvemmin toteutuvat. Mielestäni jokainen asettaa itse tärkeimmät tavoitteet ja vaatimukset omalle uralleen, on tärkeää että työtä on mielekästä tehdä. Taidetta ei voi rajoittaa tai määritellä yhden tyylin tai suuntauksen alaiseksi, vaikka tällaisia toiveita toisinaan esiintyykin. Monimuotoisuus on tärkeää, se pitää taidekentän rikkaana ja kehittyvänä. Jokaisen taiteilijan ei tarvitse olla ”vientimenestys”, eikä kaiken taiteen tarvitse olla esimerkiksi yhteiskunnallisesti kanta-aottavaa tai esteettistä, mutta nämä alueet voivat myös limittyä toisiinsa. En ota vaatimuksia erityisen vakavasti oman työskentelyni kannalta. Taiteilijan on kuitenkin itse löydettävä omat aiheensa ja oma tiensä. Osa teoksistani pohjautuu teemallisesti filosofiseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen pohdintaan, mutta työskentelen myös ilman analyttistä ajattelua. Kumpikin tapa tehdä on tärkeä. Pidän tärkeänä kokonaisvaltaista elämässä ”menestymistä”, itsensä ja oman työskentelynsä arvostamista tuotannon mittakaavasta ja näkyvyydestä

riippumatta, katsojien määrä ei suoraan korreloi taideteoksen arvon kanssa. (H40.)

Kuvataiteilija kiinnittää huomionsa ideologiakriittisesti taustavaikuttimiin. Hänen mielestään vaatimukset eivät synny itsestään välttämättöminä ja luonnollisina, vaan niitä esittävät ihmiset, jotka ajavat kenties omaa intressiään ja/tai jonkin kollektiivin tai instituution pyrkimyksiä. Niinpä vaatimukset eivät voi olla normatiivisia, koska ne ovat intressisidonnaisia.

Muutamissa aineiston kommentteissa osallistuva estetiikka (miellettynä poliittisena taiteena) ja estetismi (miellettynä jonakin kantaa ottamattomana) asettuvat vastakkain, mutta tässä sitaatissa tämä dikotomia murtuu: ”Jokaisen taiteilijan ei tarvitse olla ’vientimenestys’, eikä kaiken taiteen tarvitse olla esimerkiksi yhteiskunnallisesti kantaaottavaa tai esteettistä, mutta nämä alueet voivat myös limittyä toisiinsa.” Toisin sanoen vientimenestynyt taiteilija voi olla yhteiskunnallisesti kantaaottava ja esteettinen yhtä aikaa, toisaalta ei ole mitään pakkoa menestyä vientimarkkinoilla.

Vaatimusten motiivit eivät ole helppoja havaita.

Helposti ei edes näe, mistä nämä tämänhetkiseen taiteeseen sisäänkirjoitetut vaatimukset tulevat. Sitoudun itse voimakkaasti työssäni osaan näistä piirteistä, kuten kokemuksellisuus ja ajankohtaisuus (maailman kriisien huomioiminen). Pidän näitä oman tekemiseni keskeisinä piirteinä, vaikka en kuitenkaan hirveän tietoisesti ole lähtenyt täyttämään taiteen ajankohtaisia vaateita. Mutta tietenkin reagoin ajan ilmiöihin nykytaiteilijan teoreettispainotteisen koulutuksen saaneena henkilönä. Esimerkiksi katsoja/kokijan asettaminen teoksen keskiöön ja hänen kokemuksensa ja taiteen vastaanottoprosessin pohtiminen on hyvin tätä päivää. Vaikka termi interaktiivisuus onkin kokenut inflaation ainakin esitystaiteen parissa, ovat osallistuvuus ja yhteisöllisyys nostaneet enemmän ja enemmän päätään. Mielestäni ajankohtaisuus (poliittisuus ajan ilmiöitä tarkastellessa) on monisyinen kysymys ja tarkastelenkin poliittisuutta akselilla henkilökohtainen - julkinen/yhteinen ja oma maailman tilanteen ja kriisien tarkastelu kattaa niin mikro kuin makrotason ilmiöt. Jos koetan ilmaista tämän nykytaidediskurssiin mukautuen, sanoisin, että taiteilijana tarkastelen globaaleja ilmiöitä omasta mikrotoiminnastani yrittäen löytää yhtymäpintaa katsojien singulaarien todellisuuksien kanssa. Pyrin siis tarkastelemaan yleisöäni yksilöinä, en joukkona ja näin tuottamaan kokemuksellisuutta, joka ei anna vain yhtä vastaanottomallia. Kyseessä on siis kuitenkin pyrkimys ja ideaali. (H77.)

Kuvataiteilija on mitä ilmeisimmin sisäistänyt Heinäsenkin (2010) niin parhaan taidepuheen vallitsevista taiteilijakoulutusmalleista, joissa korostetaan tekemisen käsitteellistä verbalisoimista puheen ja kirjoitetun tekstin muodossa.<sup>30</sup> ”Taiteilijana tarkastelen globaaleja ilmiöitä omasta mikrotodellisuudestani yrittäen löytää yhtymäpintaa katsojien singulaarien todellisuuksien kanssa” tarkoittanee kommunikaatiota taiteilijan ja katsojien erikseen muodostamien yksittäisten merkitysten välillä. ”Mielestäni ajankohtaisuus (poliittisuus ajan ilmiöitä tarkastellessa) on monisyinen kysymys ja tarkastelenkin poliittisuutta akselilla henkilökohtainen – julkinen/yhteinen ja oma maailman tilanteen ja kriisien tarkastelu kattaa niin mikro kuin makrotason ilmiöt” tarkoittanee puolestaan sitä, että taiteilija ottaa vaikutteita ympäriltään, mutta päättää itse, kuinka näitä vaikutteita ilmaisee. Sitaatissa vilisee teoreettisia termejä ja isoja käsitteitä. Taiteilija viittaa hermeneuttiseen reseptioestetiikkaan ajankohtaisena taiteentutkimusparadigmana. Poliitikan hän huomioi varsin yleisteoreettisella akselilla yksityinen–julkinen, vaikka kirjoittaakin mikrotodellisuuksista ja singulaariteeteista. Näin hän ohittaa myös poliittisuusvaateen.

Sitaatin ideologiakriittisesti tärkein painotus löytyy kuitenkin sen ensimmäisestä lauseesta, jossa kuvataiteilija toteaa, kuinka taiteeseen kohdistettua tarkoitushakuisuutta on vaikea nähdä. Havainto viittaa ideologiseen representaatiojärjestelmään, jonka avulla ylläpidetään vallitsevia hallintamuotoja ja ehkäistään suurempia yhteiskunnallisia muutoksia. (Thompson 1990, 41.) Kuvataiteilija ei käy kiinni tähän järjestelmään, vaan keskittyy pohtimaan omia siteitään ajankohtaisiin taiteen sovellusalueisiin.

Seuraavassa sitaatissa puututaan tiukemmin ideologiseen representaatiojärjestelmään.

Vaatimukset ovat verhottuja meriitti- ja markkina-arvomääritelmiä, eikä taidetta ole syytä puristaa yhteen muottiin. Tosin, myös kuvataidetta, niinkuin muutakin kulttuuria, tehdään ja on olemassa eri tarkoituksia varten, eikä niiden tarkoitusten huomioonottaminen ole halpahintaista. Elämä asettaa vaatimuksia ja niiden mukaan toimiminen tai niitä vastaan kapinoiminen kuuluu myös kuvataiteeseen. Vaatimusten ja rajoitteiden hyödyntäminen teosten toteutusprosesseissa vaatii ammattitaitoa. Luova työskentelijä ei ole kaikkivoipa; luovuus on esteiden puitteissa parhaiden mahdollisten ratkaisujen etsimistä hyvän teoksen synnyttämiseen. (H4.)

---

<sup>30</sup> Toisaalta tämä kieli tulee lähelle sitä samaa akateemista taidejargonia, jota itsekin harrastan tässä tutkimuksessa. Akateemista tai akateemiselta kalskahtavaa taidepuhetta voisi luonnehtia myös eräänlaisena nykytaiteilijoiden ammattikielenä.

Herbert Marcusen (2003, 56) mukaan vallankumouksellinen taide ei peitä, vaan paljastaa sen, mikä on ideologisesti peitetty. Tässä sitaatissa hyödyntävä taidepuhe mielletään välineellisinä ”meriitti- ja markkina-arvomääritelmänä” välineellisen järjen kritiikin mukaisesti.

Tässä alaluvussa ideologian tulkinta tuo esille kuvataiteilijoiden ideologiakriittisyyttä: he kyselevät taiteen hyödyntämisen intressejä. He ovat kiinnostuneita siitä, minkälaisista motiiveista käsin ja minkälaisiin päämääriin taidetta käytetään. Taiteen hyödyntäminen ei ole automaattisesti epämieluisaa. Mikäli hyödyntämisen muodot eivät riko liikaa kuvataiteilijoiden omia periaatteita, yhteistyölle eri tahojen kanssa ei ole esteitä.

### 3.3. ”Filosofiaa ja poliittisia kysymyksiä voin lukea kirjoista tai keskustella muiden kanssa”

Toistaiseksi siteeratuissa kommentteissa pidetään avoinna taiteen mahdollisuutta ottaa kantaa, kunhan se vain on taiteilijalähtöistä. Entäpä näkemykset, joiden mukaan taiteella ei tulisi ottaa lainkaan kantaa?

Tutkin ihmistä ja teen niin kuin koen hyväksi työskennellessäni.  
(...) En ole maailmanparantaja teoksillani. (H67.)

Eikö ihmisen tutkiminen taiteessa voi parantaa maailmaa? Voiko taiteilija kieltää apriorisesti maailmanparantamisen teosten katsojilta? Kuvataiteilija kertoo sitaatissa selvästi, että hänen pyrkimyksensä ei ole parantaa maailmaa, mutta tuskinpa hän voi rajata vielä realisoitumattomia katsomiskokemuksia maailmanparannuksen ulottumattomiin. Romanttisen estetiikan mukaan hänen teoksensa voi antaa jollekin katsojalle merkittävän esteettisen elämyksen, jolla on myös yhteiskunnallisia seurauksia. (Ks. esim. Schiller 2004, Marcuse 2003.) Voimakkaan kiellon taustalta löytyy perinteinen taiteen autonomiadoktriini, jolla taiteilija haluaa tehdä pesäeron ”julistaajiin”. Pesäeroa tehdään myös skeptisin ja notkein maustein.

Kuvataide on melko huono väline maailman parantamiseen tai suoranaiseen muuttamiseen. Vuosikymmenien vaihtuessa asetelmat vaihtuvat ja parantaminen voi alkaa vaikuttaa lähinnä koomiselta tai toisinpäin. Aina pitää kuitenkin yrittää tai muuten on koko peli menetetty. (H23.)

Kuvataiteilija ei oikein usko välineeseensä eli kuvataiteeseen poliittisena muutosvoimana, vaikka muutokseen pyrkimistä tulisikin hänen mielestään jatkaa. Sitaatti on mielenkiintoinen sekoitus jälkiviisautta, epäilyä ja toivoa.

Perinteisen autonomiadoktriinin alueelle palataan, kun filosofia ja poliitiikka eriytetään kirjoihin ja keskusteluihin.

Filosofiaa ja poliittisia kysymyksiä voin lukea kirjoista tai keskustella muiden kanssa. Siitä huolimatta on myös mielenkiintoista, että yhteiskunnallistakin taidetta tehdään. (H70.)

Kuvataiteilija lieventää ehdottoman tuntuista eriyttämisen strategiaansa suhtautumalla mielenkiinnolla yhteiskunnalliseen taiteeseen. Siitä huolimatta on selvää, että hän kannattaa taidekäsitystä, jonka mukaan taiteella ei puututa maailmanmenoon filosofisesti tai poliittisesti tunnistettavalla tavalla. Kuvataiteilija ei ilmeisesti miellä omaa positiotaan poliittisena tai filosofisena, vaikka ottaa diskursiivisesti kantaa tietynlaisen – maailmasta tai realitodellisuudesta vapaan – taiteen puolesta.

Esteettiseen autonomiaan voidaan sitoutua, vaikka samalla otetaan myös kantaa – kansalaisina.

Olen ollut vuodesta -68 ammattitaiteilija. 60-luku oli positiivista aikaa ja koen, että positiiviset asiat parantavat maailmaa. Pysin suhtautumaan taiteeseen taiteena. En tee ns. myötätuntotaidetta. Olen pyrkinyt taiteen tekemisellä kehittämään visuaalista ajatteluani ja välittämään sitä muille. Otan muilla tavoin kuin taiteen tekemisellä kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin – osallistun hyväntekeväisyyteen ja keräyksiin, kuulun erilaisiin ystävyyseuroihin jne. (H51.)

–

Taiteilijat ovat kautta aikojen huomioineet teoksissaan ajankohtaisia yhteiskunnallisia asioita. Taide peilaa aina omaa aikaansa ja sen monia ilmiöitä. Mikäli vähänkään seuraa sanomalehtiä ei ole voinut välttyä huomaamasta uutisia esimerkiksi ilmastonmuutoksesta. Yhä useampi kansalainen tiedostaa sen ja pyrkii valinnoillaan vaikuttamaan. Olen ilahtunut ns. kevyen kansalaisaktiivisuuden noususta. Henkilökohtaisesti koen että käytännön toiminta on hyödyllisempi ja tehokkaampi tapa muuttaa asioita kuin gallerian tai museon seiniltä julistaminen. Kannatan siis suoraa toimintaa sekä positiivisella tavalla vaikuttamista syyllistämisen sijaan. Sydäntäni lähellä on mm. eläinten oikeudet, niinpä olen kasvissyöjä ja osallistun aktiivisesti paikallisen eläinsuojeluyhdistyksen toimintaan vapaaehtoisena työntekijänä. Ote Kristian Kozulin ja Anne-Karin Furunesin näyttelyn arviosta [www.uusisuomi.fi](http://www.uusisuomi.fi) sivustolta kirjoittajana Otso

Kantokorpi: ”Osa taiteilijoista on uudessa poliittisuudessaakin pysynyt taideinstituution sisällä ja tuottanut yksittäisiä taideobjekteja valkoisten kuutioiden seinille, ja tällöin voi tietenkin hyvällä syyllä miettiä poliittisten kommenttien todellista vaikuttavuutta nimenomaan poliittisessa kontekstissa. Jos kriittinen asenne jotain ilmiötä kohtaan tuottaa vain 5 000 euroa maksavan taide-esineen, jonka näkee lähinnä taidetta harrastava kansanosana, voi teon poliittisuuden helposti kyseenalaistaa. Onko tällöin kyse vain eleestä, jolla lunastetaan edistykseellinen leima – miten se sitten missäkin kontekstissa määritellään?” (H5.)

Näiden sitaattien mukaan ”myötätunto” ja ”asioiden muuttaminen” eivät ole taiteen ensisijaisia tehtäviä tai ainakaan sellaisina kovin tehokkaita. Nämä ovat vahvoja kannanottoja etiikan sulkemisesta taiteen ulkopuolelle. Tätä kuvataiteilijat vahvistavat painottaessaan kansalaisaktiivisuutta – kansalaisaktiivisuudesta vapaan – taiteen tuottamisen rinnalla.

Rajaamalla poliittisen taiteen taideinstituution ulkopuolelle – kansalaisaktiivisuuden alueelle – taiteilijat pyrkivät oikeuttamaan ensisijaisesti omaa tekemistään, mutta toissijaisesti he oikeuttavat kulttuurivientistrategioihin tai joihinkin julkisiin taideteoshankkeisiin sopivaa taidekäsitystä, jonka mukaan taiteen ei tulisi liiemmin häiritä tai ahdistaa. (Ks. esim. Rastenberger 2006; Karo 2007; Suonpää 2011.) Tältä osin heidän taidekäsitksensä on estetistinen.

Kira Sjöbergin mukaan ”uuden sukupolven myötä taiteen idealisointi ja estetiikan kautta arvottaminen ovat häviämässä. Temaattinen ja asiakokonaisuuksia käsittelevä taide nousee yhä tärkeämmäksi myös ostajakunnan keskuudessa.” (Sjöberg 2010, 17.) Miksi sitten gallerian seiniltä ei kannattaisi julistaa, jos julistamiselle on kaupallista tilausta? Siksikö, että omat julistamattomat teokset menisivät tällöin paremmin kaupaksi? Nähdäkseen uskottavampi selitys kuuluu: julistamisen vastustaminen on retorinen keino puoltaa autonomista taidetta. Tällaisen näkemyksen mukaan taiteen ilmaisuvapautta tulee vaalia perinteisen taiteen autonomian hengessä. Siteeratut taiteilijat eivät varsinaisesti tuomitse julistavaa taidetta, mutta he pitävät taideinstituution sisäistä julistamista poliittisesti epäkäytännöllisenä ja epäilevät sen todellista vaikuttavuutta. Tätä kantaa vahvistetaan siteeraamalla Otso Kantokorpea (H5). On erittäin todennäköistä, että ”käytännön toiminta on hyödyllisempi ja tehokkaampi tapa muuttaa asioita kuin gallerian tai museon seiniltä julistaminen”, mutta Kantokorven siteeraaminen vastauksessa asettaa kantaa ottavat taiteilijat häilyvään valoon. Kantokorven teksti jatkuu: ”Tällaista tuli mietittyä Kristian Kozulin tuoreessa näyt-



telyssä, joka on hänelle jo toinen Suomen-näyttely.” (Kantokorpi 2008.) Hän siis tuli miettineeksi taiteilijoiden poliittisuutta Kozulin teosten äärelle, mutta ei suinkaan antanut asiasta tyhjentävää saatikka normatiivisesti sitovaa lausuntoa, joka sellaisenaan osoittaisi kantaa ottavan taiteen kantaa ottamatonta taidetta vähempiarvoiseksi.

Aineistoni tukee Sjöbergin näkemystä temaattisen ja asiakokonaisuuksia käsittelevän eli diskursiivisesti painottuneen taiteen noususta yhä tärkeämmäksi – ei kuitenkaan ostajakunnan vaan – kuvataiteilijoiden keskuudessa siinä mielessä, että kuvataiteilijat eivät asetu vastustamaan tällaista taidetta, niin kauan kuin se on taiteilijalähtöistä. Mikäli poliittisen taiteen vaikuttavuutta epäilevien vähäistä määrää aineistossa pidetään indikaattorina, joka kertoo taiteen idealisoinnin ja estetiikan kautta arvottamisen olevan häviämässä uuden sukupolven myötä, aineistoni voisi tukea Sjöbergin näkemystä myös tässä suhteessa. Sjöberg ei määrittele tarkemmin mitä hän ”temaattisella ja asiakokonaisuuksia käsittelevällä taiteella” tai ”idealisoinnilla ja estetiikan kautta arvottamisella” tarkoittaa, mutta olettaisin, että käsillä on jako kantaa ottavan osallistuvan estetiikan (diskursiivisena) ja näennäisesti kantaa ottamattoman estetismin (poeettisena) kesken tai taiteen autonomian hylkäämisen ja taiteen autonomian ihanteen ylläpitämisen kesken. Vierailu keskeisten helsinkiläisgallerioiden internetsivuilla sotii kuitenkin Sjöbergin näkemystä vastaan: ”temaattinen ja asiakokonaisuuksia käsittelevä taide” loistaa poissaolollaan. (Ks. esim. <http://www.anhava.com/>; <http://www.kalhamapiippo.com>; <http://www.galleriaheino.fi/>; <http://www.galerieforsblom.com/>)

Entä jos kannanotot kantaa ottamattomuuden puolesta tulkitaan taiteen ennalta-arvaamattomuuden puolustamisena? Immanuel Kant kirjoitti kauniista, että se on jotakin, joka ”miellyttää ilman käsitettä” ja että kauniilla esineillä on ”tarkoitukseton tarkoituksenmukaisuus”.

Hyvät avolava-autot tai hyvät kynänteroittajat tekevät hyvin sen, mitä me tiedämme ja haluamme niiden etukäteen tekevän. Kant tarkoitti, että meillä ei voi olla esiyymmärrystä kauniista romaanista tai musiikkikappaleesta samaan tapaan: taideteos ei ole vastaus ulkoiseen kysymykseen vaan se on mietiskelyn kohde mielen teatterissa, joka kehittää omat kysymyksensä ja hankkii omat ratkaisunsa. Siksi numeroiduin ohjein maalattu maalaus johtaa – yllä kuvatuin termein – käsityötuotteeseen, kun puhtaalle kankaalle toteutettu uusi mielikuvituksellinen tulkinta Mojaven autiomaasta on taidetta. Taidetta ei voi vääntää rutiinin tai suunnitelman mukaan. (Dutton 2010, 229.)

Duttonin mukaan ”taidetta ei voi vääntää rutiinin tai suunnitelman mukaan”, vaan taidetta tehdään heittäytymällä oman luontonsa virtaan. Aloittaessaan työtään taiteilija ei välttämättä tiedä tarkalleen lopputulosta. Hänen suunnitelmansa voi prosessin kuluessa muuttua merkittävästi, koska luovan työn tiimellyksessä ideat voivat saada uusia muotoja. Duttonin avolava-autot ja kynänteroittajat eivät kuitenkaan kerro, miksi taidetta ei voisi vääntää rutiinin tai suunnitelman mukaan. Selviäisikö se seuraavasta sitaatista?

Taiteilijoiden lähtökohdat taiteensa luomiseen ovat hyvinkin poikkeavia. Itse teen taidetta pohtimatta tietoisesti (esim. maailman tapahtumia). Kuvani syntyvät yleensä spontaanisti, ilman suunniteltua kaavaa. Haluan asioiden pikemminkin suodattuvan teosten läpi katsojille. Kaiken taiteen ei minusta tarvitse myöskään olla komentoivaa tai tiettyyn aikakauteen tai ismeihin liittyvää. (H20.)

Kuvataiteilija korostaa oman taidetyönsä spontaanisuutta, mutta ymmärtää ja tiedostaa, kuinka taiteilijat työskentelevät toisistaan poikkeavilla tavoilla. Jyrki Siukonen antaa esimerkin siitä, kuinka taidetta voi vääntää rutiinin tai suunnitelman mukaan. Se, onko taiteilija lopputulokseensa tyytyväinen, on sitten eri asia. Siukonen teki 1980-luvulla teoksen, johon hän ei ollut tyytyväinen. ”Kaikki tuli toteutetuksi täsmälleen luonnosten mukaisesti, vaivaa säästämättä ja materiaaleista tinkimättä. Teoksesta tuli huono. Ennalta-arvattavuudessaan ja kaavamaisuudessaan itse työn tekeminen oli yllätyksetöntä ja ilotonta. Teoksen valmistamiseen ei sisällynyt kysymyksiä, ei virheitä, ei ongelmia eikä uusia haasteita.” (Siukonen 2001b, 14–15.)

Tohtoriopintojensa aikana Siukonen tutustui venäläisen arkkitehdin Konstantin Melnikovin ajatteluun. Melnikov totesi vuonna 1933: ”Työprojektin ensimmäisessä vaiheessa ei ole mitään a priori lakia ohjaamassa sitä luovaa prosessia, jonka alaisena ihminen on.” (Mt.) Tämän apriori-lain puuttumista Siukonen on sittemmin konkretisoinut ei-verbaalisella ruumiin tiedolla ja korostanut, kuinka taiteilija voi työskennellä ilman sanoja. (Siukonen 2011; vrt. Nyrnes 2006, 10.)

Yhteiskunnallisiin kysymyksiin puuttuminen ei useinkaan kuulu ei-verbaalin työskentelyn piiriin. Keskittyminen esteettiseen muotoon voi tapahtua monella tasolla, mutta olipa tämä keskittyminen sitten vaistonvaraista tai systemaattista, tällainen työskentely tulee hyvin lähelle taiteen autonomista ideaalia. Tämän ideaalin verbaalista puolustamista kutsun taiteen politiikaksi erotukseksi taidepolitiikasta: eli taiteilijat, jotka keskittyvät vain poeettiseen eli esteettiseen muotoon eivät toimi tällöin poliittisesti, ei

poliittisen toiminnan, taiteen politiikan eikä taidepolitiikan merkityksessä. (Vrt. Rancière 2004.) Taiteen politiikassa temaattinen kantaa ottaminen jää vähempiarvoiseksi, mutta kantaa ottamista ei kuitenkaan suljeta apriorisesti taiteen ulkopuolelle etenkin silloin, kun se on taiteilijälähtöistä.

Marcuse antoi suuntaviivoja tällaiselle taiteen politiikalle, hänen (2003, ix–xiii) mukaansa:

- a) Taiteen poliittinen mahdollisuus löytyy taiteesta itsestään, esteettisestä muodosta sellaisenaan.
- b) Esteettisen muotonsa nojalla taide on suurilta osin autonomista annettuihin sosiaalisiin suhteisiin nähden. Autonomiallaan taide sekä vastustaa näitä suhteita että ylittää ne. Siten taide horjuttaa vallitsevaa tietoisuutta ja tavanomaista kokemusta.
- c) Taide on vallankumouksellista mikäli se, sen esteettisen muodonmuutoksen nojalla esittää yksilöiden esimerkillisenä osana vallitsevan epävapauden ja kapinoivat voimat, murtautuen näin mystifoidun ja kivettyneen sosiaalisen todellisuuden läpi ja avaamalla muutoksen horisontin.

Marcusen mukaan taiteen poliittinen mahdollisuus löytyy vain sen esteettisestä ulottuvuudesta – Adornon ja Benjaminin kielellä ”tekniikasta”. Sen suhde käytäntöön on väijäämättömän epäsuora, välittynyt ja turhauttava. Mitä suuremmin taideteos on poliittinen, sitä enemmän se vähentää vieraannuttamisen voimaa ja kaventaa radikaaleja muutoksen päämääriä.

Taiteen politiikkaa on viimeistään 1800-luvulta alkaen kritisoitu sen ”epäpoliittisuudesta”: milloin sitä on arvosteltu estetiiminä, milloin ”puhtaana taiteena”. Liekö tämä kritiikki ilmausta kantaa ottamisen etusijasta vai sosiaalisten sidosten väistämättömyydestä? Nähdäkseni taiteen politiikkaan kohdistuvassa kritiikissä on ylikorostettu taiteen sosiaalisia sidoksia silloinkin, kun niiden rooli ei ole ollut ratkaisevassa asemassa taideteoksessa eli kantaa ottavuudesta on luotu tietystä intressiposiitiosta käsin taiteelle arvokriteeriä. (Ks. esim. Sartre 1976; Bourdieu 1996, 1998b.)

Norjalaisen taiteellisen tutkimuksen suuntaviivoja hahmotelleelle Aslaug Nyrnesille (2006, 10) taide itsessään edustaa romanttista illuusiota. Hänen mukaansa taide ei ole tyhjiössä, koska taidetta ja taiteellista prosessia ympäröi aina puhuttu ja kirjoitettu kieli. (Vrt. esim. Siukonen 2011; Benjamin 1989; Saarinen 2011.) Nähdäkseni taiteen politiikka ja ei-verbaalisuus muodostavat itseisarvoisen taiteen kielellisen ulottuvuuden, jonka ei ole välttämätöntä olla läsnä tekemisen prosessissa ja jonka ei tarvitse olla taiteen itseisarvoa puoltavan taiteilijan tuottamaa.

Tämän alaluvun sitaateissa painottuu taidekäsitelmä, jonka mukaan taiteen tulee olla vapaa ympäröivän yhteiskunnan poliittisista käytännöistä.

Positio on ongelmallinen. Voiko taide olla tässä mielessä vapaata taitevien-  
nin ja brändäämisen aikakaudella? Eikö näissä sitaateissa puolleta taiteen  
vapautta tietäntyyppisestä politiikasta? Adorno kirjoitti osuvasti tämän  
ristiriidan mahdottomuudesta: ”Mikäli taiteen autonomia hylätään, taide  
antautuu olemassa olevan yhteiskunnan status quolle; mikäli taide pitäytyy  
tiukasti itseensä, se antautuu sitäkin selvemmin integraatiolle yhtenä har-  
mittomana alueena muiden joukossa.” (Adorno 2006, 454.) Kun taiteilijat  
pitäytyvät solipsistisesti taiteessaan, heidän toimintansa näyttäytyy poliitti-  
sen vallan näkökulmasta harmittomana, mutta taiteen vapauden näkökul-  
masta he vaikuttavat toimivan asianmukaisesti suhteessa taiteeseensa. Tä-  
män tyyppinen ”epäpoliittinen” taiteen politiikka näyttäytyy vastaideolo-  
gisena tietynlaisen kantaa ottamisen etusijaan nähden, mutta ei niinkään  
taidemarkkinoiniin ja taidevientiin nähden, joihin taide integroituu joko  
siksi, että taiteilijat eivät miellä tätä integraatiota poliittisena tai kantaaotta-  
vana, tai siksi, että sen vastustamista pidetään jämähäneenä toimintana.

### 3.4. ”Ympäristökatastrofin etenemistä ja tyyntä välinpitämättömyyttä, jolla siihen suhtaudumme, ei voi jättää huomiotta”

Aineistossa esiintyy muutamia näkemyksiä, joiden mukaan eettis-poliitti-  
nen vastuu koskee myös taiteilijaa. Mielestäni nämä näkemykset ovat pää-  
piirteisään aktivistisia. Siksi valotan hieman aktivistisen taiteen taustaa en-  
nen kuin päästän taiteilijat taas sivelemään näppäimiä. Piirrän aktivistisen  
taiteen kehityskaaren Joseph Beuysin, Hannah Arendtin ja Ulla Karttusen  
ajatusten pohjalta.

Aktivistinen taide syntyi taidemaailman käytäntöjen ja yhteisöllisen  
muutostyön hybridinä 1960-luvun lopulla, ja viimeistään 1990-luvulla  
se kehittyi omaksi taidemuodokseen. Aktivistisen taiteen edustama taide-  
käsitys edustaa osallistuvan estetiikan eetosta. Pidän Joseph Beuysia aktivis-  
tisen taiteen pioneerina. Beuysin lausahdus ”Jokainen ihminen on taitei-  
lija” lienee kuolematon. Lausahdus voidaan tulkita useilla tavoilla, mutta  
konkreettisen esimerkin kuvanveiston professori Beuys antoi itse ottamalla  
kaikki opiskelemaan pyrkineet sisälle Düsseldorfin taideakatemiaan. Hän  
näki yhteiskunnan toimivan luovuusperiaatteen mukaisesti siten, että vain  
luovuuden kautta on saavutettavissa moraalisesti oikein toimiva yhteiskun-  
ta. Luovuus merkitsi Beuysille hereillä oloa, ajattelukykyä ja valppautta.  
(Valorinta 1986; Pirtola 1986; Bastian 1986.) Tämä potentiaali löytyy kai-

kista ihmisistä ja tämän vuoksi jokaisessa ihmisessä asuu ”taiteilija”, luova subjekti. Beuysin taidekäsitys edustaa schilleriläistä toivon perspektiiviä.

Beuys oli huolissaan vieraantumisen seurauksista yhteiskunnassa. Hän ihmetteli yleistä mykkää alistumista minkä tahansa valtaa pitävän järjestelmän odotuksiin, ihmisten kuolettavan pitkästyttävää, lähes tajuttomuutta muistuttavaa horrosta sekä väärän utopian ilmenemistä ääriliikkeiden ja terrorismin muodoissa. (Bastian 1986, 30.) Taidehistoriallisesti Beuysista, Fluxus-liikkeestä ja kansainvälisistä situationisteista ammentava nykyinen aktivistinen taide voidaan nähdä erityisenä 2000-luvun osallistuvan estetiikan ilmentymänä.

Ulla Karttusen (2008) mukaan aktivistisessa taiteessa suuntaudutaan taide-esineen sijasta prosessiin ja taidemaailman sijasta todellisuuteen. Peruspyrkimyksenä on sosiaalinen muutos, että taide ei jäisi taiteeksi vaan myös todella vaikuttaisi ympäröivään yhteiskuntaan. Myös Hannah Arendt (2006, 151–152) erottaa performatiivisen taiteen valmistetusta taiteesta, kuten taide-esineistä. Hänen mukaansa performatiivisissa taiteissa itse performanssi nousee keskeiseksi lopputuloksena syntyvän tuotteen asemesta. Performatiivinen taide ei tarkoita tässä yksistään performanssitaidetta, vaikka performanssitaide sen alueelle kuuluukin. Arendtin käyttämä käsite viittaa yleisesti performatiivisiin ja toiminnallisiin muotoihin taiteessa ja tulee erittäin lähelle aktivistisen taiteen äänenpainoja.

Karttusen (2008) mukaan aktivistinen taide onkin syntynyt oppositiona valmiiseen esineeseen luottavaa, estetisoivaa ja staattista, objekti- ja markkinakeskeistä taidenäkemystä vastaan. Lisäksi aktivismille on ominaista suoraan toimintaan sitoutuminen, mutta ei ensisijaisesti puolueiden kautta, vaikka jotkin puolueet aktivistien kannattamia teemoja suosisivatkin. Aktivistiset taiteilijat korostavat usein itse puoluepolitiikkaan sitoutumattomuuttaan ja ymmärtävät itse omaavansa vallan toimia ja päättää myös ateljeen tai vakiintuneen taideinstituution ulkopuolella. Suhteessa vallitsevaan kulttuuripolitiikkaan aktivistit edustavat vähemmistön ääntä yhteiskunnassa. Voimakkaan muutos- ja vaikuttamiskykyisensä ansiosta aktivistinen taide tulee hyvin lähelle tendenssiestetiiikkaa, ja muuttuaan kokonaan suoraksi toiminnaksi se murtautuu käsitteensä ulkopuolelle ja tiukassa mielessä lakkaa taiteena.

Haastatteluaineistossa esiintyy aktivistisia äänenpainoja, vaikka näkemyksiä edustavat taiteilijat sijoittuvatkin perinteisen instituutiotaiteen tekijäkuntaan. Taiteella kantaa ottamista puolletaan melko suorasukaisesti.

Taide on minulle keino keskustella ajankohtaisista asioista yleisön kanssa teoksieni kautta. (...) Taideyleisöä on monenlaista. Jotkut haluavat taiteelta visuaalista nautintoa, toiset puolestaan yhteiskunnallista keskustelua ja vaikuttavuutta. Itse kuulun tähän jälkimmäiseen ryhmään. En koe mielekkääksi pelkästään estetisoivaa tai visuaalista taidetta, joka ei pureudu yhteiskunnan tilaan. (H22.)

Tälle kuvataiteilijalle taide on hyvä väline puuttua päiväkohtaisiin kysymyksiin. Hän arvottaa estetisoivan ja visualisoivan taiteen epämielekkääksi, jota vasten hän korottaa yhteiskuntakriittisen taiteen merkitystä. Sitaatin mukaan taiteella tulisi olla selvä yhteiskuntakriittinen tehtävä. Sama arvotalaus välittyy seuraavasta sitaatista.

Taiteilijan tehtävä ei ole koristaa ympäristöä kauniilla objekteilla. Taiteessa on tärkeää kokemuksellisuus jolla myös voidaan tehdä ympäristö viihtyisäksi. Kyllä taiteilijan/ihmisen pitää olla tietoinen mitä maailmalla tapahtuu ja minkälaisissa olosuhteissa ihmiset ovat. Taiteen pitää reagoida ja keskustella ympärillä tapahtuvien asioiden ja ihmisten kanssa. Onneksi Suomessa/maailmalla on runsaasti taiteilijoita täyttämässä näitä vaatimuksia. (H30.)

Kuvataiteilija vaatii taiteilijoita – ja ihmisiä ylipäänsä – olemaan tietoisia maailman tapahtumista. Hän asettaa myös taiteelle vaatimuksen, jonka mukaan taiteen pitää reagoida ja keskustella ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Hän ei näe mitään ongelmaa siinä, että taiteilijat vastaavat tällaiseen taidepuheeseen, hän pitää tilannetta edistyksellisenä.

Edellisten sitaattien valossa taiteilijuuden ja kansalaisuuden erottaminen edellisen alaluvun sitaattien lailla olisi vastuunpakoilua. Sitaateissa ajatellaan, että maailman tilanne nyt vain on sellainen, että se vaatii reagoimista. Estetisoiva ja visualisoiva reagoiminen ei riitä. Adornon (2006, 84) termein sitaateissa ei olla diskursiivisen barbarian ja poeettisen kaudistelun tuolla puolen vaan diskursiivisen barbarian ytimessä *par excellence*. Riippumatta taiteilijoiden teosten kanta-aottavuusasteesta, tutkimustani varten haastatellut kuvataiteilijat eivät kuulu poliittisiin puolueisiin, mutta taiteilijayhdistysten jäsenyyksien ohella heillä on jäsenyyksiä erilaisissa kansalaisjärjestöissä ja organisaatioissa runsaasti, joskin valtaosa ei ilmoita olevansa jäsen muissa kuin taiteilijayhdistyksissä. Monet jäsenyyksistä esiintyvät vain kerran, mutta Greenpeace, Amnesty International ja Attack useammin. Ihmis- ja eläinoikeuksiin sekä ekologisiin suuntauksiin viittavia jäsenyyksiä edellä mainittujen ohella ovat Bird Life Suomi, Suomen

eläinsuojeluyhdistysten liitto ry., Pääkaupunkiseudun eläinsuojeluyhdistys, Unicef, Maanystävät, Punainen Risti ja WWF. Poliittisiin, filosofisiin ja maailmankatsomuksellisiin suuntauksiin liittyvät puolestaan Skepsis ry., Zenbuddhistiska Samfundet, Kiila ry. ja Suomen Filosofinen yhdistys; Sadankomitea ja Aseistakieltäytyjäliitto edustavat pasifistista suuntausta ja SETA sukupuolten tasa-arvoa ajavaa eetosta.

Runsaista kansalaisjärjestöjäsenyyksistä huolimatta suhtautuminen poliittiseen toimintaan puolueessa tai vakiintuneen poliittisen järjestelmän puitteissa on aineiston perusteella melko kielteistä, eikä taiteilijoiden enemmistö koe sitoutuvansa poliittiseen toimintaan edes vapaana kansalaisaktivismina. Eettisten arvojen suosiota selittää kasvanut huoli ympäristöstä ja ihmisestä.

Aineiston muutamat ”aktivistit” kokevat kuitenkin, että taiteen tulee valistaa ihmisiä kuluttamaan vähemmän ja viimein heräämään luonnon hädän edessä. Taiteen vaikuttavuuteen ympäristöpoliittisissa kysymyksissä uskotaan.

Taiteilija voi olla valpas ja seurata aikaansa, mutta myös olla seuraamatta. Koen itse että taiteilijat ovat yhteiskunnallisia vaikuttajia ja yleisiin arvoihin vaikuttavia osasia, haluttiin sitä heiltä tai ei. Uskon että ajan pitää kuluu jotta asiat näkisin selkeämmin, ihminen on kuin myyrä omalle aikakaudelleen, sokea mutta työteliäs. (H56.)

-  
Elonkehän tuhoutuminen, ilmastokatastrofi. Taiteella voi vaikuttaa näihin asioihin. (H50.)

-  
Ympäristökatastrofin etenemistä ja tyyntä välinpitämättömyyttä jolla siihen suhtaudumme, ei voi jättää huomiotta. Ympäristötuhoa ja inhimillistä hätää eksponentiaalisesti lisäävä väestöräjähdyks jatkuu edelleen, eri uskontojen ja poliittisten agendojen kiihdyttämänä. Muutamit taiteilijat ovat pitäneet aihetta tärkeänä jo vuosikymmeniä, mutta kenties nyt heillä on paremmat mahdollisuudet saada teoksiaan esille. (H17.)

Ensimmäisessä sitaatissa taiteilijat nähdään arvovaikuttajina yhteiskunnassa. Jälkimmäisissä sitaateissa uskotaan siihen, että taiteella on mahdollista vaikuttaa ympäristöpoliittisissa kysymyksissä. Ero edellisen kappaleen estetistisiin kantoihin on kiinnostava, koska näissä sitaateissa poliittinen vaikuttaminen liitetään taideteoksiin. Käsittääkseni aktivistinen taiteilija vaikuttaa kuitenkin sekä teoksillaan että kansalaisena.

Maailmaa uhkaa jättimäinen ympäristökatastrofi jonka estämiseen jokaisen ihmisen tulisi suhtautua vakavasti. Se aiheuttaa valtavaa tuhoa ympäristössä ja yhteisöissä ja koskettaa meitä kaikkia. Taiteella on kyky vaikuttaa ajatteluun ja tunteisiin, joilla havaitsemme ja tulkitsemme maailmaa, ja sitä kautta sillä on mahdollisuus tuoda esiin erilaisia tapoja nähdä asioita, myös sellaisia jotka kyseenalaistavat valtaapitävien toimintaa. Siten taiteella on myös poliittinen tehtävä. (H52.)

Palautetaanpa mieleen Marcusen näkemykset taiteen poliittisista tehtävistä: taide siis horjuttaa vallitsevaa tietoisuutta ja tavanomaista kokemusta ja avaa muutoksen horisontin. Sitaatissa korostetaan Marcusen lailla taiteen mahdollisuuksia avartaa näköaloja ja kyseenalaistaa vallitsevia hallintamuotoja. Se, miten taide tämän tekee, jää avoimeksi, ei vähiten siksi, että sitaatin puhetapa on nominalisoiva ja passivoiva. Taiteelle annetaan kyky ja poliittinen tehtävä, vaikka ilman toimijoita taide ei voi toimia eikä tehdä.

Entä taide, tehomatalous ja eläinten oikeudet?

Jos tarkastellaan vaikka maataloutta, se on muuttunut tehotaloudeksi, joka näkee eläimissä vain taloudellisen hyötymisen. Eläinten teuraskuljetukset ovat pidentyneet voiton maksimoinnin vuoksi, ja kuljetukset voivat olla eläinten kannalta aivan surkeita, kun teurastamot ovat jopa toisella puolella Eurooppaa. Viljaa tai ainakin viljelymaita valjastetaan biopolttoaineen tuotantoon, jonka piti olla ratkaisu moneen ongelmaan, mutta tuokin niitä vain lisää. Elinvarvikkeiden hinta nousee, yhä suurempi osa ihmiskuntaa näkee nälkää. Kysymys kuuluukin voiko taiteella olla vaikuttamisen mahdollisuuksia näissä ongelmissa? (H31.)

Eläinten oikeuksista huolestunut kuvataiteilija vie meidät eläinetiikan äärelle. Eläinetiikka on vaivatonta liittää eläinsuojelujärjestö Animaliaan, joka puolustaa näkyvästi eläinten oikeuksia Suomessa. Entä taiteilijat? Sitaatissa rinnastetaan eläinten kaltoin kohtelu ja vaikeat ekologiset ongelmat taiteeseen ja kysytään, voiko taide todella vaikuttaa näissä ongelmissa. Kysymyksen luonne on tässä sitaatissa epäilevä. Ongelmien suuruus ja taiteen monimuotoinen marginaalisuus suhteessa näihin ongelmiin muodostavat mahdottoman yhtälön. Eikö eläinten oikeuksia ajeta vaikuttavammin tekemällä eettisiä kulutusvalintoja ja osallistamalla kansalaisjärjestötoimintaan kuin maalaamalla tauluja tai julistamalla gallerian seiniltä?

”Ympäristötuhoa ja inhimillistä hätää eksponentiaalisesti lisäävä väestöräjähdyks”, ”jättimäinen ympäristökatastrofi” ja ”valtava tuho” ovat



suggeroivia kielikuvia. Näissä sanavalinnoissa ei ole kysymyksessä vain eettis-poliittisten velvoitteiden sisäistäminen: taiteilijat haluavat sanoillaan velvoittaa meidät kaikki sisäistämään, että ympäristö tuhoutuu paraikaa. Ei vain taiteilijoiden, vaan kaikkien ihmisten tulee lähteä joukolla mukaan pelastamaan ilmasto. Taiteilijat ovat sisäistäneet ympäristöliikkeen aateperinnön syväekologisine sävyineen ja liturgioineen ”väestöräjähdyksistä” ja ”tuhosta”. Kylmän sodan aikainen hysteria ydinsodan uhasta on vaihtunut ympäristön tilaa koskeviin uhkakuviin. Toisaalta kuvataiteilijat toistavat sisäistettyä diskurssia eli sitä ekologista perustietoutta, jota tulvii jo muutenkin kaikkialta: internetistä, sanomalehdistä, radiosta, televisiosta jne. Onko taiteella tähän vielä jotakin lisättävää?

Nyky marxilaisten ideologiakriitikkojen mukaan esiin nostamissani eskatologisissa visioissa ollaan useimmiten suostunnan tuottamisen piirissä. Näyttää helpommalta kuvitella maailmanloppu luonnon romahtamisineen ja maanpäällisen elämän loppumisineen kuin vaatimattomampi muutos tuotantomuodossa. (Ks. esim. Žižek 1994; Jameson 1994; 1999; Harvey 2008.) Tällaisten näkemysten mukaan ympäristökatastrofista saarnaaminen ei ole vaihtoehto ympäristöä tuhoavalle uusliberalismille, koska markkinatalous on lähtenyt mukaan ympäristötalkoisiin muuttamalla tuotantotapoja ympäristöystävällisemmiksi ja jättämällä samanaikaisesti kapitalistisen tuotantomuodon koskemattomaksi. Lentoliikenteestä ja ydinvoimasta on tehty ympäristöystävällisiä kampanjoimalla ja markkinoimalla aggressiivisesti niiden uusia ”puhtaita” toimintamalleja. Ilmastonmuutos- ja ympäristökatastrofipuheet vakiinnuttaisivat ideologiakriitikkojen näkemysten mukaan siis uusliberalistista talouspoliittista valtaa, jonka on esitetty kykenevän ratkaisemaan paitsi taloudelliset myös ekologiset ongelmat.

Ideologia ilmeni näissä sitaateissa siten, että yhtäältä taiteilijat pyrkivät oikeuttamaan ekologista tietoisuutta yleistämällä sen kaikkien asiaksi ja toisaalta peittämään nyky marxilaisten näkemyksen todellisesta syystä: uusliberalistisista tuotantotavoista. Sitaattien fokus on makrotasolla väestöräjähdyksissä, nälänhädässä, biopolttoaineessa ja teuraskuljetuksissa. Tässä yhteydessä on mielenkiintoista havaita, kuinka kuvataiteilija, joka mieltää taideinstituution sisäisen julistamisen epäkäytännöllisenä ja oikeuttaa estetististä taidetta, nostaa esille mikrotason kansalaisaktivistin roolin, jonka mukaisesti hän toimii eläinsuojeluyhdistyksessä ja on kasvissyöjä. (Ks. H5 edellisessä alaluvussa.)

Puhe suostunnan tuottamisesta ja kritiikin kuoliaaksi syleilemisestä on tyyppillistä 2000-luvun uusliberalismikritiikkiä, jonka ongelmana on mielestäni sen yksituumaisuus: tuotantomuodon muutos käy, mutta muunlai-

set muutospyrkimykset tuottavat väistämättä suostunutta vallitsevalle menolle. Eikö yhteiskuntakritiikki tule turhaksi ja ennalta torpedoiduksi, jos se – suuntautuessaan ensisijaisesti muualle kuin tuotantomuodon muuttamiseen – on tämän apriorisen tuotantomuotolain nojalla voimatonta?

Tämän alaluvun ekologisissa kannanotoissa ei allekirjoiteta nykymarxilaisten sivilisaatiopessimismii vaan luotetaan siihen, että ympäristötietoisuuden kasvu saa aikaan muutoksia ihmisten asenteissa, olipa tämän tietoisuuskasvatuksen airut sitten taiteilija teoksineen tai Pentti Linkola teksteineen ja puheineen. Nykymarxilaisesti jyrkän ideologiakritiikin sijaan ekologisen kritiikin ideologisuus kääntyy ideologian tulkinnassa vastaideologiseksi projektiksi. Tämä vastaideologinen luonne määrittää myös eurooppalaisia vihreitä puolueita ja ympäristöliikkeitä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että vastaideologisuus olisi intressivapaata tai vailla sidoksia valtaan.

Vaikka tässä kappaleessa puhuvat ns. poliittisen taiteen tekijät ja vaikka taiteen poliittisuus ja periaatteellinen yhteiskunnallisten teemojen hyväksyminen suorastaan vilisevät aineistossa, taiteen syvempää poliittista merkitystä eli taiteen politiikkaa ei juurikaan eksplikoida. Seuraavassa sitaattissa tämä eetos kirkastetaan.

Jo pelkkä kuvataiteilijuus ja siihen ammattikuntaan kuuluminen ja sen edustaminen on (...) kannanotto moniin, niin poliittisiin, uskonnollisiin, yhteiskunnallisiin kuin eettisiin asioihin. (H4.)

Olisiko tämä kirkastus kuitenkin vähän helppo ja mutkaton yksinkertaisuus? Tämän tyyppinen taiteen politiikka miellyttäneen kuvataiteilijaa, joka haluaa olla mahdollisimman vapaa poliittisista, uskonnollisista, yhteiskunnallisista ja eettisistä asioista. Joku voisi sanoa samassa hengessä: ”En ole poliittinen, mutta ammattini on.” Kuvataiteilija eriyttää yhteiskuntavastuunsa institutionaaliseen – tässä tapauksessa kuvataiteilijuuteen ammattina ja elämäntapana – tekijään, joka onkin pelkkä diskursiivinen muodostelma eli abstraktio. Tämä väistölle kielii kuvataiteilijan yhteiskunnallisesta tietoisuudesta ja halusta pysyä taiteensa äärellä. Taiteen syvempi poliittinen merkitys on näin ollen eräänlaista taiteen elämää suojelevaa romantiikkaa. Adorno kirjoitti tästä romanttisesta eetoksesta, kuten siteerattu kuvataiteilija edellä, mutta koukeroisemmin.

Taide ei ole kuitenkaan yhteiskunnallista pelkästään tuotantotansa vuoksi, jossa tiivistyy kulloinenkin tuotantovoimien ja tuotantosuhteiden dialektiikka, eikä aiheidensa yhteiskunnallisen alkuperänsäkään tähden. Siitä tulee pikemminkin yhteiskunnallista

yhteiskunnan vastakohtana, ja tämän aseman se saa vasta tultuaan autonomiseksi. Kristallisoimalla itsensä itsessään, sen sijaan että alistuisi olemassa oleviin yhteiskunnallisiin normeihin ja pätevoittäisi itsensä 'yhteiskunnallisesti hyödylliseksi', se kritisoi yhteiskuntaa pelkän olemassaolonsa kautta. (Adorno 2006, 433.)

Adornon näkemyksen mukaan taiteen arvoa ei tule mitata hyödyn mittareilla vaan taiteella itsellään. Ilmastotalkoisiin osallistuva taide on mahdollista valjastaa osaksi poliittisesti vihreitä kampanjoita, kuten mikä tahansa taide, jolla on poliittisten organisaatioiden kanssa analoginen agenda. Adornon mukaan taiteessa tulisi välttää rakentamasta tällaisia tarttumapintoja. ”Pelkkä kuvataiteilijuus” on ongelmallinen ilmaus, johon liittyy ideologista eriyttämistä, mutta pelkällä kuvataiteilijuudella siteerattu kuvataiteilija tarkoittaa yhteiskunnassa toimivaa kuvataiteilijaa, jonka poliittisuutta, uskonnollisuutta, yhteiskunnallisuutta tai eettisyyttä ei määrää mikään erityinen ohjelma. Kuvataiteilijaksi ei tulla edellytyksettä tyhjältä. Ei ole merkityksetöntä valitseeko elämänsä suuntaa etsivä nuori kuvataiteilijan, insinöörin vai autonkuljettajan uran. Kuvataiteilijana toimiminen suhteessa vallitsevaan ammattikäsitteeseen on toisin toimimista. Siihen sisältyy jo periaatteellisesti mahdollisuus tarkastella yhteiskuntaa vastaideologisesta perspektiivistä. Yhteiskunnalliset teemat ovat ekstrapia.

## 4. Tulisiko taidetta tuotteistaa, viedä ja taiteilijoiden kansainvälistyä?

Suomen taide-elämässä on keskusteltu viime vuosina taiteen ja liike-elämän mallien yhteensovittamisesta. Kira Sjöberg julkaisi raportin aiheesta vuonna 2010. Hän kirjoittaa, kuinka kuvataiteilijoiden joukoissa vastustetaan tuotteistamista, brändäämistä ja markkinalogiikan ulottamista taide-elämään. Raportissa Sjöberg nostaa esille myös kuvataiteilijoiden markkinamyönteisiä näkemyksiä.

Haastattelin berliiniläistä galleristia Suvi Lehtistä keväällä 2011 ½-lehden henkilöesittelyä varten. Kysyin häneltä: Miltä kuvataiteen ja liiketoiminnan yhteensovittaminen näyttää galleristin tuolilta katsottuna? Onko kuvataiteilijan ilmaisuvapauden katoaminen liike-elämäliiton myötä pelkkä myytti?

Lehtisen mukaan tilanne ei ole lainkaan ongelmaton. Hänen mielestään taideopetuksen ei pitäisi olla suuntautunut luovan työn kaupallistamiseen, vaikka siinä ei olekaan mitään vikaa, että taideopetuksen ohella taideopiskelijoille kerrotaan mahdollisuuksista ammattimaiseen taiteen tekemiseen. Lisäksi erilaisten koulukuntien tai schoolien luominen pelkästään kaupallisista lähtökohdista kuulostaa hänestä melko epäilyttävältä eikä itse asiassa kovinkaan kiinnostavalta galleristille, joka on muutenkin perillä ympäröivistä trendeistä. Taiteilijan siirtyessä taidekoulun ulkopuolelle tilanne onkin sitten ihan toinen. Lehtisen mukaan on tärkeää, että taiteilija pystyy jollakin tasolla markkinoimaan itseään. Historiallisesti hänen mukaan tässä ei ole mitään uutta. Taiteen tekeminen on aina ollut useille taiteilijoille ihan oikea ammatti, hän sanoo. ”Romanttinen idea boheemista taiteilijasta täysin rahasta riippumattomana toimijana on tietenkin kiehtova, mutta ammattimainen taiteen tekeminen ei mielestäni mitenkään tarkoita että taiteilija menettää itsenäisyytensä”, painottaa Lehtinen. (Lampela 2011.)

Miten kuvataiteilijat kokevat tilanteen?

### 4.1. ”Kuvataide brändättynä tuotteena kuulostaa vastenmieliseltä ajatukselta”

Sjöbergin (2010, 9) mukaan taiteen tuotteistamista on kuvataiteilijoiden keskuudessa ”vastustettu jo pitemmän aikaa”. ”Vasta parin viime vuoden

aikana on nähtävissä muutosta.” Mikäli näin on, Karo ei ”ehdi” eksplikoidaan Sjöbergin mainitsemia muutoksia vuonna 2006 toteuttamallaan kartoitustyöllä kansainvälisen kulttuurisen vuorovaikutuksen nykytilanteesta ja kehittämismahdollisuuksista kuvataiteen alueella. Karon (2007, 2) mukaan kuvataiteen toimijoiden kesken vallitsi tuolloin pitkälle menevä yksimielisyys siitä, ettei markkinaehtoinen ajattelu, jossa ensisijaisina pyrkimyksinä ovat tehokkuus, tuottavuus, mitattavuus ja hyödynnettävyys, ole sellaisenaan sovitettavissa kuvataiteen alueeseen, jossa avainsanoja ovat pikemminkin yhteisöllisyys, jaettavuus, dialogisuus, immateriaalisuus ja ennalta-arvaamattomuus. Aineistoni, joka on vuodelta 2008, tukee Karon väitettä sillä varauksella, että aineistossani esiintyy jonkin verran näkemyksiä, joissa suhtaudutaan myönteisesti taiteen vientistrategiaan. Näissä näkemyksissä toivotaan, että suomalainen – kantaa ottamaton – taide näkyisi maan rajojen ulkopuolella mahdollisimman laajasti ja että kuvataiteen vientiin panostettaisiin yhtä paljon kuin musiikin vientiin. Niinpä aineistossani on havaittavissa myös Sjöbergin mainitsema ajattelutapojen muutos.

Sjöberg (2010, 11) nimittää kuvataiteilijoiden keskuudessa vallitsevaa suhtautumistapojen jakoa ääripääajatteluksi, joka koostuu kaupallisuuden vastaisesta näkökulmasta ja ”taiteen ansaintalogiikan ja tuotteistamisen, asiakaslähtöisyyden ja tuotteen kaupallistamisen” korostamisesta. Aineistoni ei aivan tue tätä jakoa, sillä markkinalogiikalle myönteisimmissäkin kommentteissa korostetaan pikemmin tiettyjä kansainvälisen toiminnan välttämättömyyksiä ja työmahdollisuuksien tai toimeentulon paranemista osana vientistrategioita. Yhdessäkään aineistoni kommentteista ei korosteta taiteen ansaintalogiikkaa, tuotteistamista, asiakaslähtöisyyttä tai kaupallistamista myönteisessä mielessä.

Tuotteistamiskielteisissä näkemyksissä taide ja viihde sekä taide ja tuote (tai tavara) asetetaan vastakkain.<sup>31</sup> Näin ilmaistaan, että taiteen autonomia on ylittämätön arvo, jota tulee suojella ulkoisilta uhkilta, kuten

---

<sup>31</sup> Vaikka tuotteistamiskielteisissä näkemyksissä ei väitetäkään, että viihde tai markkinataide ei olisi taidetta, vertailun vuoksi on hyvä luoda silmäys taiteen käsitteen laajenemiseen 1700-luvulta nykypäivään. 1700-luvulla syntyneen perinteisen taidejärjestelmän piirissä taiteeksi käsitettiin seuraavat alueet: runous, kirjallisuus, kaunopuheisuus, teatteri, ooppera, maalaustaide, kuvanveisto, arkkitehtuuri, puutarhataide, tanssi, (baletti), klassinen musiikki vakavan konserttimusiikin mielessä. Taiteen modernisoitumisen myötä (1850–1960) taiteeksi hyväksyttiin seuraavat uudet lajit: koristemaide, sisustustaide, käsityötaide, taideteollisuus, muotoilu, julistetaide, valokuva, elokuva, kuunnelma, sirkus ja pantomiimi. Nykyaikaisen aikakauden myötä 1960-luvulta alkaen taide on laajentunut entisestään käsittäen seuraavat alat: moderni tanssi, happening, performanssi, kehotaide, käsitetaide, installaatiot ja esinekoosteet, ympäristö- ja maataide, yhteisötaide, animaatio, lastentaide, sarjakuva, televisionäytelmät, -sarjat ja -elokuvat, videotaide, mediataide, muoti, muotoilu, graffiti, jazz, rock, folk-musiikki, äänitaide, valotaide, biotaide, tietokoneitaide, digitaalinen taide, multitaide, ”live art”, aktivistinen taide jne. (Sevänen 2010.) Listaani voisi lisätä vielä hip hopin ja rapin (ks. esim. Shusterman 2004).

tässä tapauksessa markkinoilta. Karo (2007, 2) kysyi kartoituksensa aluksi: ”Pyritäänkö taiteen tekemisen edellytyksiä avartamaan aidosti, vai onko vaarana, että muodostetaan kaavamaisia, ulkoisia standardeja menestyksen mittareiksi ja julkisen tuen kriteereiksi? Mitä seuraa, jos tällaiset mittarit alkavat ohjata taiteen sisältöjä?” Annan kuvataiteilijoiden vastata.

Vientimenestykset ja paikalliset menestykset menevät omia meno-jaan. En näe taidetta tuotteena tai tavarana, vaan eräänä tärkeänä elämän ja kulttuurin alueena ja juttuna, jonka toivoisi monen löytävän ja ymmärtävän. (H7.)

Kuvataiteilijan mukaan taide on löytämistä ja ymmärtämistä kaipaava kokemuksellinen käytäntö. Painotus on selvästi taiteen itseisarvolla taiteen käytettävyyden tai hyödynnettävyyden sijasta.

Kuvataide brändättyinä tuotteena kuulostaa vastenmieliseltä ajatukselta, tai yhtä mieluisalta kuin kuvataide viihdetäiteenä. (...) Vientimenestys sopii hyvin muusikoille ja kirjailijoille, mutta kuvataiteilijoille on ongelmallista. Kuinka vientimenestys mitataan esim. installaatioissa? (H73.)

Tässä sitaatissa sävy on edellistä sitaattia voimakkaampi, mutta paino on analogisesti taiteen itseisarvolla. Sitaatin arvottava sävy on vahva: kuvataide on ainutlaatuisempaa kuin viihde, jossa brändäys ja tuotteistus ovat arkipäivää. Sitaatin kriittinen kärki osuu brändäyksen ja tuotteistamisen kaltaisiin käytäntöihin, jotka eivät siteeratun kuvataiteilijan mukaan ole sovitettavissa yhteen kokeellisten taidemuotojen, kuten installaatioiden kanssa.

Tuottavuutta ei ylipäätään voi mitata rahassa.

Toisaalta nyky maailma arvostaa kaupallisuutta ja sitä, että kaiken pitää olla taloudellisesti tuottavaa. Taiteilijaltakin saatetaan vaatia, että hän tekisi taiteestaan tuotteen. Taide on kuitenkin jotain, minkä tuottavuutta ei voi rahalla mitata. (H29.)

Tässä sitaatissa korostetaan, että taiteen tuottavuus ei ole taloudellista laatua. Mikä on tämä jokin, jota ”ei voi rahalla mitata”?

Kulttuurituotteiden ja taiteen raja on muuttumassa häilyväisemmäksi. Taide valjastetaan kulttuurivientiin ja tuotteistetaan. Osaltaanhan tämä on hyväkin asia, koska se nostaa taiteen arvostusta noin yleensä. Mutta toisaalta markkinavetoisen kulttuuriviennin ja

brändäämisen taustalla piilee vaara hukata taiteelta jokin siihen sisäistynyt, ehkä utopistinenkin vapauden ja riippumattomuuden olemus, joka ravitsee taidetta sisältä päin – ei ulkoa kuten raha globaalissa maailmassa. Kulttuurin tuotteistaminen ja brändääminen on osa globaalia markkinataloutta. Uusliberalismin mukanaan tuoma taiteen välineellistyminen on vaikuttanut siihen, että taide on yhä enemmän myös potentiaalinen sijoituskohde. Mielestäni tällaisen kilvoittelun taustalla on loppujen lopuksi vain pyrkimys jatkuvaan taloudelliseen kasvuun. Ja tähän ei taiteen piiriin kuulu. (H39.)

Talouden laeille taipumaton ”jokin” on tämän sitaatin mukaan utopistinen ”vapauden ja riippumattomuuden olemus, joka ravitsee taidetta sisältä päin”. Tämän uppiniskaisen taide-eetoksen vastapainoksi kuvataiteilija nimeää globaalit markkinavoimat ja uusliberalistisen välineellistymisen. Lopuksi kuvataiteilija korostaa normatiivisesti, että globaalien markkinavoimien mekanismit eivät kuulu taiteen piiriin, vaan taide on omalakinen ja autonominen kokonaisuutensa.

Seuraavassa sitaatissa korostetaan edelleen taiteen riippumattomuutta ulkopuolisesta ohjailusta.

Taide on viimeisimpiä alueita, joka ei ole täysin kaupallisuuden läpitunkema ja siksi sitä halutaan tuotteistaa. Toisaalta samasta syystä taiteelle kasataan odotuksia maailman parantamisesta ja positiivisesta asenteesta asioihin. Taiteessa tulee olla aktiivinen pyrkimys ajatteluun, joka on riippumaton kaupallisesta, poliittisesta ja muusta ulkopuolisesta ohjailusta. (H52.)

Kuvataiteilija korostaa aktiivista pyrkimystä ajatteluun vastarintana taiteen hyödyntämiselle, olipa tämä hyödyntäminen sitten kaupallista tai poliittista laatua. Hän ei niinkään vastusta tuotteistamista, brändäystä tai taidevientä omana lohkonaan: hän näkee myös paineen maailman parantamisesta jonakin ulkoisena ja epämieluisana.

Viimein tulee esiin se konkreettinen taidemuoto, joka lähes aina esiintyy tuotteistamiskeskusteluissa: valokuva.

Nykytaide nähdään Suomessa ehkä nyt eri näkökulmasta kuin aikaisemmin. Esim. valokuvan osalta painottuvat yllättävän usein sen markkina-arvo, näkyvyys ja hyödynnettävyys. (H24.)

Mitä siis sanottiin? Sen lisäksi, että sitaateissa näkyy sitä samaa nominalisoimista ja passivoimista kuin esim. luvussa 3.1., kuvataiteilijat kirjoit-

tavat kriittisesti 2000-luvun kulttuuripoliittisesta tilanteesta. He mainitsevat kommentteissaan keskeisiä ideologian ilmeneimistöpoja ja symbolisia rakentamisen strategioita. Eräs keskeisimmistä strategioista on mielikuvamarkkinointi, joka on uutta ja ennalta-arvaamatonta tavoittelevalle taiteilijalle absurdia. Mielikuvamarkkinoinnin tavoitteena ei ole luoda jotakin täysin uutta kuluttajien mieliin, vaan useimmiten tavoitteena on vahvistaa jo olemassa olevia mielipiteitä. (Laakso 1999, 111, 138.) Sitaattien mukaan mielikuvamarkkinointi ja brändääminen uhkaavat nujertaa sen, mikä tekee taiteesta taiteen. Näitä tekijöitä ovat mm. uppiniskaisuus, ennalta-arvaamattomuus, riippumattomuus, epämääräisyys ja utopistisuus.

Menestyksen keskittäminen harvoille ei myöskään liene aivan tuulesta temmattu huoli.

Toki välillä vaikuttaa siltä, että nykytaiteesta yritetään voimakkaasti luoda markkinavoimien ehdoilla myytävää tuotetta pop-musiikin tapaan. Tällä suuntauksella on monet puolensa. Toisaalta se vetää lisää huomiota taiteeseen (joka on aina positiivista), mutta toisaalta keskittää sen myös harvoille ja mielikuvallisesti luoduille. Taiteilijoista tulee helposti paketti, jonka edellytetään toimivan tiettyä linjaa seuraten. (H35.)

Tässä ja useimmissa muissa tuotteistamiskielteisissä sitaateissa maalataan samantyyppisiä uhkakuvia, joita Rastenberger eritteli vuonna 2006 liittyen Helsinki Schoolin brändäykseen. Rastenbergerin (2006, 24) mukaan brändäyspolitiikan yhtenä uhkana on se, että huomion tavoittelun ja iskeyyden nimissä yksinkertaistetaan asiasisältöjä ja merkityksiä. ”Taiteen merkitykset muodostuvat monen osatekijän moniulotteisena prosessina, jolle brändäyksen yhteydessä käytetty huomiohakuinen ja yksinkertaistava viestintä harvoin tekee oikeutta.” (Mt.) Helsinki Schoolin konsepti muokkaa käsitystä hyvästä valokuvataiteesta, ja kansainvälisen menestyksen toivossa nuoret taiteilijat alkavat mahdollisesti tuottaa konseptiin sopivaa taidetta. (Rastenberger 2006, 22–24; ks. myös Suonpää 2011.)

Käykö näin todella? Onko taiteen ja tuotteen tai taiteen ja tavaran välillä oltava ylittämätön kuilu? Onhan taiteilijankin elettävä?

Uskon, että taiteen voima on sen vapaudessa, aitoudessa ja omakoh-  
tauudesta ja nämä ovat itsellenikin luomistyön lähtökohdat, mark-  
kinalähtöistä tekemistä en pidä oikeana, vaikka haluaisinkin pystyä  
elättämään itseäni taiteellani. Taiteen kentällä työskentelee ihmisiä,  
joiden tehtävä on löytää kysyntää vastaava teos tai taiteilija, ja silloin  
vientimenestys ja edustavuus eivät mielestäni ole kiinni taiteilijasta.



Jos taiteilija itse manageroi ja edustaa omaa työtään tai toimii kuraattorina on kyseessä eri tehtävä kuin itse taideteoksen luominen. Ja tässä roolissa kohdistuu taiteilijaan eri kulttuureissa ja konteksteissa erilaisia vaatimuksia ja paineita. (H54.)

Tässä sitaatissa tehdään tärkeä erottelu taiteilijan ja tietynlaista taidetta etsivän kuraattorin tai muun toimijan välille. Jos taiteilijan teos sattuu vastaamaan johonkin kysyntään tai vientikonseptiin, onko hän tällöin tuottanut tavarana? Marxin (1974, 161) määritelmän mukaan tuote tulee tavaraksi silloin, kun sitä ei tuoteta välittömästi tuottajan eli valmistajan omien tarpeiden tyydyttämiseksi. Jotta työ tuottaisi tavarana, työn täytyy olla pääomalle hyödyllistä eli tuottaa käyttöarvon lisäksi lisäarvoa tuottava vaihtoarvo (Marx 1979b, 453).

Onko tällainen itselle tekeminen nykypäivänä mahdollista?

Markkinatalouden periaatteiden mukaan toimivat työsuhteet ovat aina jossakin määrin hyväksikäyttöön verrattavia. Työntekijän työpanos on aina työnantajalle tuottoisampi kuin työstä maksettu palkka. Tuottamatonta työtä ei tehdä. Tällaisessa järjestelmässä taiteilijan ”työ” tulee lähimmäksi työtä, jonka tulokset kohdistuvat tekijäänsä. Työtä tehdään oman itsensä kehittämiseksi ja toimeentuloonkin on olemassa ainakin potentiaaliset mahdollisuudet. (H44.)

Sitaatissa kuvataiteilija korostaa sitä, että tekijäänsä kohdistuva taidetyö on markkinatalousjärjestelmässä – juuri markkinatalousjärjestelmän vuoksi – vastaideologista eli vallitsevaa hallintajärjestelmää haastavaa. Itseä kehittäväällä taidetyöllä on potentiaaliset toimeentulomahdollisuudet, koska taide ei ole irrallaan markkinatalousjärjestelmästä. Toimeentulon järjestäminen tekee taiteilijasta väistämättä tavarantuottajan: taiteilijan ja markkinoiden intressit kohtaavat markkinataloudessa. Tämä on kuitenkin pitkälti kiinni taiteen muodosta: ”Kuinka vientimenestys mitataan esim. installaatioissa?”, kysyttiin sitaatissa H73. Tuotteistamiskielteisten kuvataiteilijoiden huoli koskee siis taiteen monimuotoisuuden säilymistä? Tuhoavatko markkinat taiteen monimuotoisuuden? Väitän, että eivät välttämättä, koska taiteen monimuotoisuuden luovat ensisijaisesti taiteilijat eivätkä markkinat. Tilaaja aikasidonnainen taide ei ole lähtökohtaisesti markkinakielteistä: installaatioita myydään ja performanssitaiteilijat ovat järjestäneet Kaapelitehtaalla Helsingissä teosvälitystilaisuuksia siinä missä kuvanveistäjät, taidemaalarit ja -graafikot. Marxin määritelmän mukaan sitaatissa kuvattu dialogi omien visuaalisten tai muiden tarpeiden tyydyttämiseksi toteutetun taideteoksen ja toimeentulon välillä tekee taideteoksesta väistämättä tavarana, vaikka

aluksi näyttää siltä, että sitä ei ole ensisijaisesti tuotettu tavarana. Käyttöarvon lisäksi syntyy vaihtoarvo.

Kieliikö tuotteistamiskielteisyys täten ”asenneongelmasta suhtautumisessa taiteen ja liiketoiminnan yhdistämiseen”, kuten Sjöberg (2010, 6) asian ilmaisee. Eikö liiketoiminta – eli ”tavara” – ole väistämätön osa taiteen tekemistä 2000-luvulla? Onko tuotteistamiskielteisyys perspektiiviharhaista, utopistista tai epärealistista ottaen huomioon vallitsevan markkinaperustaisen kulttuuripolitiikan? Eikö tuotteistamiskielteisyys merkitse taiteen autonomian suojelemista aikakaudella, jolloin taiteen autonomian kaltaisella ”modernistisella” kategorialla ei pitänyt olla enää paljonkaan väliä? (Ks. esim. Shusterman 2004.) Kieltäytyminen ensisijaisesta tavarantuottamisesta, tuotteistamisesta tai kaupallistamisesta – ainakin sanojen tasolla – on ennen kaikkea omaehtoisen taide-eetoksen suojelemista riippumatta siitä, onko se viime kädessä utopistista tai epärealistista. Onko tällainen taide-eetos sitten ideologista?

Taide on ollut ainakin viimeiset 300 vuotta eri tavoin sidoksissa rahoittajiin ja markkinoihin, eikä taiteen autonomia edes täysmodernististen ajattelutapojen mukaan merkinnyt täydellistä – tai irrallista ja eristäytynyttä – autonomiaa (Adorno 2006; Habermas 2004, 74). Vastaideologinen positio edellyttäisi näin ollen konkreettista tilanearviota ja sen mukaisista kritiikkiä. Tuotteistamiskielteisissä näkemyksissä hierarkkinen asetelma otetaan annettuna ja uhkakuvia totalisoidaan. Siteerattujen kuvataiteilijoiden mukaan ”taide valjastetaan kulttuurivientiin ja tuotteistetaan” ja ”sitä halutaan tuotteistaa”. Kasvoton vallankäyttäjät vaikuttaa kontrolloivan taidetta ylhäältä päin. Niinpä siteeratut tuotteistamiskielteiset näkemykset tukevat – paradoksaalisesti kenties – vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa kahdesta syystä: a) niissä jätetään nimeämättä konkreettiset toimijat tuotteistamisen takana ja b) niissä jätetään huomioimatta kuvataiteilijan mahdollisuudet käyttää itse valtaa taidetyössään, valinnoillaan ja äänellään.

Paradoksin tuntua voi selittää adornolaisella dialektiikalla: markkinoiden ja taiteen autonomian väliselle ristiriidalle ei löydy yksiselitteistä ratkaisua, koska taideteokset ottavat joka tapauksessa yhteiskunnallisen paikkansa esineellistymisen ja ei-esineellistymisen välisessä jännitteessä. Horkheimerin ja Adornon (2008, 209) mukaan ideologian pauloihin lankeavat eritoten ne, jotka peittelevät tämän jännitteen ja ristiriidan sisällyttämättä sitä tietoisuuteensa oman taiteellisen toiminnan ja tuotannon sekä ihmisenä olemisen yhteiskunnallisista, poliittisista ja taloudellisista kytkennöistä.

Tuotteistamiskriittisissä sitaateissa vastustetaan taiteen välineellistämistä, mutta välineellistämiskritiikki edellyttäisi mielestäni hyvien ja huonojen

päämäärien erottelua toisistaan sekä havaintoja välineellisyyden ja itseisarvoisuuden vaihtelevista suhteista taiteilijan toiminnassa. Tämä puolestaan johtaa kysymykseen, mistä löytää perusteet hyvien ja huonojen päämäärien arvottamiselle tai mistä tunnistaa, milloin on kysymys välineellisyydestä ja milloin itseisarvoisuudesta. Sitaateissa autonominen taide ilmenee itseisarvona. Onko tällainen itseisarvo käytännöllisesti mahdollista saavuttaa arvonihilistisessä postyhteiskunnassa? Voiko itseisarvoisuus olla välineellisyydestä vapaa?

Robertsin (2007, 222) mukaan ”post-autonomisessa” taidemaailmassa ei ole normatiivista kriteeriä hyvälle ja huonoille esteettisille muodoille, mutta siitä huolimatta taiteen autonomia on mahdollinen. ”Kuinka sitten monimuotoisuuden sitoutunut autonomia voi olla olemassa post-autonomisissa käytännöissä, erityisesti antisuaalisissa käytännöissä, joissa taide sulautuu sosiaaliin taitoihin? Millä perusteilla taiteen arvottaminen jakautuvien kykyjen ja taitojen kokoelmana voi tapahtua?” (Mt.)

Robertsin mukaan näihin kysymyksiin voidaan vastata radikalisoimalla Adornon näkemys, jonka mukaan autonomia ei ole olio tai muodollisten ehtojen kokoelma, vaan esteettisen järjen ja ei-esteettisen järjen välisten suhteiden kriittistä ilmaisua. Niinpä taiteen autonomia ei löydy sisäisestä monimuotoisuudesta, koska jos se löytyisi, hyvän taiteen tuotanto identifioitaisiin vain esteettiseen järkeen. Ja taide ei taas Robertsin näkemyksen mukaan ole vain esteettisen järjen tuotantoa vaan tulosta esteettisen järjen ja ei-esteettisen järjen moninaisista suhteista. (Ks. myös Zuidervaart 2007, 38–42.) Robertsin mukaan taiteen sulautuminen – tai soveltaminen – suunnitteluun, konsultointiin ja tutkimusohjelmiin ei ole nihilismää, vaan lievennetty tila, jossa uudet sisäisesti monimuotoiset taidekokemukset voidaan konstituoida. Näin taiteellisten taitojen immateriaalisuus tai intellektuaalisuus turvataan. Ja mikäli taidot – eli taiteilijälähtöisyys – turvataan myös sovelletun taiteen muodoissa, taiteen autonomia ei haihdu ilmaan. Roberts seuraa tässä Benjaminia, jonka mukaan uusi teknologia ja uudet innovaatiot lisäävät taiteen ilmaisumahdollisuuksia: taidejärjestelmän autonomia kenties kaventuu, mutta taiteilijan autonomia laajenee ainakin keinovalikoimien mielessä.

Adornon ja Robertsin dialektista tarkastelua vasten tuotteistamiskielteiset asenteet vaikuttavat ehdottomilta ja kommunikaatiokyvyttömiltä. Näkemykset taiteen soveltumattomuudesta tuotteistamiseen ja markkinointiin ovat väistämättä kapeita ja yleistäviä: niissä puolletaan tietynlaisen taiteen omaehtoisuutta, mutta väitetään, että taloudelliset mittarit hyötyperiaatteineen eivät kuulu taiteen piiriin. Eikö pikemminkin tulisi tunnistaa taiteeseen erottamattomasti kuuluva taidetavarafetisismi?

.....

## Ekskursio: Taidetavarafetisismi ja tuotteistaminen

Kun käsityöläinen valmistaa itselleen tuolin, hän ei tuota vielä tavaraa, vaikka hän tuottaa käyttöarvon. Vasta kun hän valmistaa tuolin vaikkapa tuttavalleen, hän tuottaa oman käyttöarvon lisäksi yhteiskunnallisen käyttöarvon. Tuolista tulee potentiaalinen vaihdon väline. Vaihtoa siitä tulee, kun käsityöläinen haluaa tuttavaltaan vastineeksi tuolista sen arvoa vastaavan osuuden joko rahana tai jonakin muuna hyödykkeenä. Vaihtoarvo ja käyttöarvo ovat esineessä potentiaalisina. Kummatkaan arvomuodot eivät realisoidu, ellei niitä toteuteta käytännössä: tuoli täytyy myydä ja sille tulee istuutua. Marxin (1974, 161) määritelmän mukaan tuote tulee tavaraksi silloin, kun sitä ei tuoteta välittömästi tuottajan eli valmistajan omien tarpeiden tyydyttämiseksi. Jotta työ tuottaisi tavarana, työn täytyy olla pääomalle hyödyllistä eli tuottaa käyttöarvon lisäksi lisäarvoa tuottava vaihtoarvo (Marx 1979b, 453). Kuten Marxin kapitalistisessa yhteiskunnassa, 2000-luvun uusliberalistisessa yhteiskunnassa käytännössä kaikki muu paitsi kotitarvetuotanto synnyttää tavaroita. Myös kuvataiteilija luo väistämättä tavaroita uusliberalistisen talouden läpäisemässä kulttuurissa.

Voiko tätä väistää? Kun korjaan rikkoutuneen toimistotuolin sen sijaan, että heittäisin sen pois ja ostaisin uuden, vähennän tavaraksi tuotetun tuolin tavaraluonnetta merkittävästi. John Robertsin (2007, 25) mukaan *readymadessa* tapahtui hieman vastaavaa, mutta taiteen kontekstissa. Kun taiteilija ostaa rautakaupasta pistolapion ja asettaa sen esille galleriaan, joko sellaisenaan, muunneltuna, käännettyinä tai osana installaatiota, tavara kokee kolmivaiheisen muodonmuutoksen. Ensinnäkin se on vieraantunut hyödyke, koska se on myyntiin tarkoitettu tavara. Toiseksi se on vieraantunut hyödyke vieraantumattomassa muodossa, koska sen tavaraluonne vähenee hetkellisesti taiteen materiaalina, olettaen että taiteilija työskentelee itseään varten. Kolmanneksi lapio on vieraantunut hyödyke vieraantuneessa muodossa, koska sen tavaraluonne palaa, mutta taidetavarana. Pistolapio on siis vieraantunut kaksinkertaisesti ja kaksisuuntaisesti. Kaksinkertaisesti, koska ensin tapahtuu muutos käyttöarvosta vaihtoarvoksi sen ollessa myytävä työkalu, minkä jälkeen sama toistuu esineen ollessa myytävä taidekalu. Esineen funktionaalista muutosta voidaan kutsua myös vieraantumiseksi, koska arkinen työkalu muuttuu pyhitetyksi taidekaluksi. (Mt.) Tämä mutkikas transformaatio koskee myös taidetarvikkeita, joita taiteilijat ostavat taidetarvikeliikkeestä. Lukuun ottamatta käsittelemättömiä luonnonmateriaaleja – tuohia, lehtiä, oksia, käpyjä, kiviä, hiekkaa – taiteen tekemisessä

käytettävät materiaalit ovat tuotettua tuotantoa, työn esineitä eli raaka-aineita. (Roberts 2007, 53–54; Marx 1974, 179, 313–321.) Nämä työn esineet eivät kuitenkaan tee taideteoksista tavaroita, vaan se tekeekö taiteilija työtä itselleen vai jollekin toiselle. Taiteilija, joka asettaa teoksiaan esille, tekee teoksiaan myös toisille. Näistä toisista koostuvat he, jotka kiinnittyvät teoksiin.

Tavaraan kiinnittymistä Marx kutsui tavarafetisismiksi.

Tavaramuodon salaperäisyys johtuu siis yksinkertaisesti siitä, että se kuvastaa ihmisille heidän oman työnsä yhteiskunnallisen luonteen itse työn tuotteiden esineellisenä luonteenä, näiden tuotteiden luonnostaan yhteiskunnallisina ominaisuuksina, ja siis myös tuottajien yhteiskunnallisen suhteen heidän kokonaistyöhönsä heidän ulkopuolellaan olevana esineiden yhteiskunnallisena suhteena. Tämän quid pro quo (vaihdoksen) kautta työn tuotteet tulevat tavaroiksi, aistillisesti yliaistilliseksi eli yhteiskunnalliseksi olioiksi. Niinpä näköhermo ei havaitse olion valovaikutusta itse näköhermon subjektiivisena kiihotuksena. Vaan silmän ulkopuolella olevan olion esineellisenä muotona. Näkemisessä kuitenkin valoa sinkoaa todella jostakin oliosta, ulkonaisesta esineestä, toiseen olioon, silmään. Se on fyysisten olioiden välistä fyysistä suhdetta. Sitä vastoin tavaramuodolla ja työn tuotteiden arvosuhteella, jossa se ilmenee, ei ole kerrassaan mitään tekemistä esineiden fyysisen luonnon ja siitä johtuvien esineellisten suhteiden kanssa. Vain itsensä ihmisten keskeinen tietty yhteiskunnallinen suhde saa heidän silmissään olioiden keskeisen suhteen mielikuvituksellisen muodon. Löytääksemme jotakin tätä vastaavaa, meidän täytyy paeta uskonnollisen maailman usvakerroksiin. Siellä ihmisaivojen tuotteet näyttävät eläviltä, keskenään ja ihmisten kanssa suhteissa olevilta itsenäisiltä olennoilta. Samoin on ihmiskäden tuotteiden laita tavaramaailmassa. Tätä minä sanon fetisismiksi, joka takertuu työn tuotteisiin, mikäli niitä tavaroina tuotetaan, ja joka siis on eroamattomasti tavarantuotantoon kuuluva. (Marx 1974, 78.)

Marxin metafora uskonnollisen maailman usvakerroksista tavaroiden yhteydessä on yleisyydessään melko hämärä. Mutta kuinka muuten voisi kuvata vaikkapa nykyajan merkkituotteista sykkivää paloa? Mikä on se maaginen voima, joka saa ihmiset ostamaan viihde-elektroniikkaa, hankkimaan uusimman, kiiltävimmän, cooleimman ja ohuimman Macin ja vaihtamaan matkapuhelinta monta kertaa vuodessa? Mikä saa ihmisen hullaantumaan taiteesta ja maksamaan miljoonia timanttipäällysteisistä pääkalloista tai

vanhoista kukka-asetelmista? Horkheimer ja Adorno (2008, 39–40) kirjoittivat loitsinnasta, lumeesta ja magiasta.

Taideteoksella on yhtymäkohta loitsintaan sikäli, että se elää omalla suljetulla alueellaan etäällä arkisen maallisesta olemassaolosta. Sitä hallitsevat erityislait. Kuten loitsija seremonian johtajana erotti muusta ympäristöstä sen alueen, jolla pyhien voimien oli määrä toimia, samoin jokaisen taideteoksen ympärille piirtyy sen todellisuudesta erottava kehä. (Horkheimer ja Adorno 2008, 39.)

Vaikka Walter Benjamin (1989) ehdotti, että taideteoksen aura katoaisi kopioitavan taiteen yleistyessä, elokuvien palvominen ja fanittaminen on vain lisääntynyt internetin aikakaudella. Eikö palvontaa tarvitse jonkinlaista auraa toteutuakseen? Horkheimer ja Adorno (2008, 40) ymmärsivät taideteoksen yhtäältä jonakin konkreettisesti materiaalisena ja toisaalta henkisenä manan ilmentymänä. Heidän mukaan taideteoksen aura kumpusi tästä yliluonnollisesta voimasta, manasta. W. F. Haug (1982) kuvasi tavaraeestetiikan teoriassaan tavarana voimaa käsitteillä ”esteettinen abstraktio” ja ”esteettinen käyttöarvolupaus”. Haugin (1982, 44) mukaan tavarana esteettisen abstraktion tulos, esteettinen käyttöarvolupaus perustuu vastakohtaan logiikalle, jonka mukaan vaihtoarvo kääntyy esteettis-abstraktissa muodossa käyttöarvoksi. Näennäinen piittaamattomuus tavarana käyttöarvosta näyttäytyy Haugin mukaan äärimmäisenä kiinnostuksena siihen. Haugin kuvailema arvojen dialektiikka ilmenee näyttävästi rahalla läpikoodatussa taidehuutokaupassa. (Ks. esim. Schäfer & Gerberding 2007.) Vaikka taiteen tutkijat, tuotteistajat ja luovan talouden edustajat puhuvat taiteen autonomiasta ja modernismista taiteen pyhinä diskursseina, ei taiteen markkinallistaminen ole sen epäpyhempää. Jussi Vähämäen mukaan

(...) taideteoksen tuotteistaminen, sen taloudellinen hyödyntäminen on täysin vastakkaista taideteoksen käytettäväksi tekemiselle, sen pudottamiselle pyhän palvonnan ja ”tuijottamisen” piiristä. Tuotteistamalla teoksesta tehdään ehkä kulutettava, mutta ei käytettävä. Se nostetaan esiin, mutta kosketus siihen, sen aistimellinen, ruumiillinen ja materiaallinen haltuunotto estetään. Kuluttaminen, kuluminen vie taideteokselta sen ”taiteen”, sen ytimen, jonka esimerkiksi Horatiuksen klassinen estetiikka ilmaisee sanoilla ”pronsiakin kestävämpi”. Väitteeni on, että taideteoksen tuotteistaminen on pikemminkin teoksen sakralisaatiota, pyhittämistä ja privatisointia. Sen avulla teos yksityistetään, otetaan pois yhteisestä käytöstä ja yhteisen piiristä. Teokseen ”pääsee” vain rahalla tai koodilla.

Tuotteistaminen on siis taideteoksen museoimista, sen poistamista käytöstä. (Vähämäki 2006a.)

Tuotteistamispuheella ja taiteen autonomiapuheella pyhitetään taidetta, mutta siinä missä taiteen autonomiapuheella suojellaan ja pyhitetään taiteen itseisarvoa eräänlaisena hengellisenä tai immateriaalisena arvona, tuotteistamispuheella taidetta pyhitetään ja privatisoidaan. Vähämäki tarkastelee tuotteistamista vain elitistisenä taidetoimintana, vaikka tuotteistamispuhetta käytetään yhä enemmän myös taiteen yhteisöllisestä käytettävyydestä keskusteltaessa. Tällöin puhutaan taidetapahtumien ja -projektien tuottamisesta erilaisille yrityksille ja yhteisöille. Näin taide tuodaan lähemmäs yhteistä käyttöä kuin privatisoivissa käytännöissä kuten huutokaupoissa, yksityisten kokoelmien ja museokokoelmien kartuttamisessa. Taide muodostaa kuitenkin edelleen maagisen siteen toimijoiden välille, vaikka varsinaista vaihtoarvollaista taidetavaraa ei tuotettaisikaan. Katoaisiko taiteen pyhyys – edes retorisessa mielessä – jos näissä käytännöissä taidetta kutsuttaisiin vaikkapa yhteisöä koossa pitäväksi liimaksi?

.....

## 4.2. ”Globalisaatiosta on hyötyä taiteilijoille”

Suomalaiset kuvataiteilijat voivat kansainvälistyä karkeasti ottaen kahdella tavalla: menemällä itse ulkomaille tai olemalla osa jotakin vientiprojektia tai näyttelyhanketta. Taiteilijoiden kansainvälistymistä on kuitenkin vaikea hahmottaa karkeiden mallien kautta, koska kosmopoliittitaiteilijat liikkuvat ja toimivat erilaisissa verkostoissa. Suomalaiset taiteilijat representoivat tahtomattaankin suomalaisuutta osana taiteen vientihankkeita, mutta osa heistä on jo vuosia sitten asettunut esim. Pariisiin, Berliiniin tai New Yorkiin: heistä stereotyyppinen suomalaisuus tuntuu altaalta. He ovat todennäköisesti luoneet itse omia verkostojaan, mutta myös hyötäneet valtiojohtoisista vientiprojekteista. Taiteilijoiden ohella keskeisiä verkostotoimijoita ovat galleristit ja kuraattorit, jotka kutsuvat taiteilijoita näyttelyihin, mutta taiteilijat voivat myös itse – yksin tai yhdessä – järjestää näyttelyitä tai muodostaa näyttelyryhmiä. Jälkimmäinen on tosin harvinaisempaa, mutta useimmiten ainoa vaihtoehto heille, joita ei kutsuta mukaan kansainvälisiin vientihankkeisiin.

Kerron tässä välissä lyhyesti omasta kansainvälistymisestääni. Vietin keväällä 2005 kolme kuukautta Lapin taidetoimikunnan taiteilijaresidenssissä

Berliinissä. Residenssiin ei kuulunut varsinaista työtilaa. Niinpä vuokrasin puolisoni Aika Uratan kanssa tyhjiillään olleen liikehuoneiston Weddingin kaupunginosasta. Pidimme tilassa avointa työhuonetta kahden kuukauden ajan ja lopuksi järjestimme pienimuotoisen näyttelyn. Vuoden päästä pidin yksityisnäyttelyn Berliinin Suomi-instituutissa. Muihin näyttelykontakteihin Berliinin projekti ei johtanut.

Vuoden 2006 keväällä esittelin portfoliotani osakalaisen *Sai Galleryn* galleristille Yoko Nishimotolle. Sittemmin olen pitänyt galleriassa kolme näyttelyä vuosina 2006, 2008 ja 2010. Vuosina 2009–2010 olin mukana *Pan Barentz* -näyttelyssä *Contemporary Santa Claus Artist Association* -kollektiivin teoksilla. Näyttely oli esillä Tromssassa, Oslossa, Rovaniemellä, Murmanskissa ja Moskovassa. Vuoden 2010 loppupuolella olin mukana Lapin ja Oulun taidetoimikuntien organisoimassa *Arctic Heat* -näyttelyssä Berliinissä. Suomen taiteilijaseuran kansainvälisessä näyttelytoiminnassa, kansainvälisissä biennaaleissa<sup>32</sup> tai suomalaisten galleristien organisoimassa taidemessutoiminnassa en ole ollut mukana.

Kuvataiteilija Eemil Karila tarjoaa toisenlaisen kansainvälistymiskertomuksen. Hän muutti Berliiniin vuonna 2008 ja alkoi luoda kontakteja paikallisiin taiteilijoihin, kuraattoreihin ja galleristeihin. Seuraavana vuonna hän piti näyttelyn berliiniläisessä *Programissa*. Vuosina 2009–2010 hän piti näyttelyt myös Vilnassa Galerija Vartaissa ja Tallinnassa Viron nykytaiteen museossa EKKM:ssä. Vuonna 2011 berliiniläinen *Galerie Suvi Lehtinen* edusti Karilaa. Laillani Karila ei ole ollut mukana Suomen taiteilijaseuran kansainvälisessä näyttelytoiminnassa, kansainvälisissä biennaaleissa tai suomalaisten galleristien organisoimassa taidemessutoiminnassa.

Marko Karon (2007, 11) mukaan kansainvälisen vuorovaikutuksen edellytykset ovat Suomessa hyvät. Suomalaisen taidekoulutuksen korkea taso ja tavoitettavuus sekä valtion suora taiteilijatuki luovat hyvän perustan kansainväliselle kulttuurivaihdolle.<sup>33</sup> Kolmanneksi Karo mainitsee moninaisen joukon taidetoimijoita, joiden vahvuuksina hän pitää taiteilijalähtöisyyttä, joustavaa organisaatiota ja hyvin toimivia kansainvälisiä verkostoja.

---

<sup>32</sup> Kuten Venetsian biennaali, Kasselin documenta, Sao Paulon biennaali jne.

<sup>33</sup> Apurahan saannin todennäköisyys vaihtelee riippuen apurahalajista: ”Vuonna 2009 taiteen keskus-toimikunnalle osoitettiin kaikkiaan 13 056 apuraha- ja avustus-hakemusta. Valtion taidetoimikunnille osoitettuja hakemuksia oli 9 091 ja alueellisille taide-toimikunnille 3 965. Yksittäisiä hakijoita oli kaiken kaikkiaan noin 8 300, sillä runsaat 2 800 hakijaa jätti useamman kuin yhden hakemuksen. Sekä valtion että alueellisten taidetoimikuntien tukea haki vuonna 2009 yhteensä 1 294 hakijaa (16 %). (...) Valtion työskentelyapurahoja (taiteilija-apurahat) sai vain runsas kymmenesosa (14 %) hakeneista. Alueellisten taidetoimikuntien työskentelyapurahoja hakeneista apurahan sai 18 prosenttia. Projektiapurahoja sai valtion taidetoimikuntien hakijoista 36 prosenttia ja alueellisten taidetoimikuntien hakijoista 24 prosenttia. Yhteisöille suunnattua tukea sai 52 prosenttia valtion taidetoimikuntien hakijoista ja 48 prosenttia alueellisten taidetoimikuntien hakijoista.” (Karhunen & Rensujeff 2010.)



Ongelmia ovat kuitenkin rahoituksen niukkuus ja rahoituspohjan kapeus. Sjöberg (2010, 24) kirjoittaa, kuinka suomalaisen taidekentän toimijoiden mukaan julkinen tai apuraharahoitus ei mahdollista pitkäjänteistä työtä, koska ”vuoden apurahan aikana noin puolet ajasta menee seuraavien apurahojen hakemiseen”. Tämä on tietysti karkeasti liioiteltu väittämä. Tuskinpa kukaan taiteilijoista käyttää vuosiapurahan aikana puolet vuodesta lisäapurahojen hakemiseen. Totta on kuitenkin se, että pätkäapurahat mahdollistavat vain pätkätyöskentelyn ja ylläpitävät jatkuvaa epävarmuutta.

Mitä tällä on sitten tekemistä tuotteistamisen kanssa? Ei välttämättä ensi silmäyksellä mitään. Ja suoranaisesti tuotteistamismyönteisiä näkemyksiä aineistossani ei esiinny lainkaan. Kansainvälisyyttä ja taidevientiä tukevia ajatuksia esiintyy sen sijaan muutama.

Mielestäni kansainvälisyys laajentaa taiteilijan mahdollisuuksia toimia ammatissaan. (...) Toivon, että suomalainen taide näkyisi maamme rajojen ulkopuolella mahdollisimman laajasti ja että kuvataiteen vientiin panostettaisiin yhtä paljon kuin musiikin vientiin. (H5.)

-  
Globalisaatiosta on hyötyä taiteilijoille. Saada kontakteja ulkomai-  
siin gallerioihin ja lehdistöön. Sekä harrastaa yhteistyötä ulkomais-  
ten taiteilijoiden kanssa. Vuorovaikutus lisääntyy ja siitä kannattaisi  
suomalaisena pienenäkin taiteilijana ottaa ilo irti. (H73.)

Sitaateissa kansainvälisyyteen ja taidevientiin suhtaudutaan ongelmattomasti. Taiteen tulisi näkyä ulkomailla mahdollisimman laajasti ja vientiin tulisi panostaa. Näin taidevientiä oikeutetaan riippumatta siitä, minkälaisin periaattein sitä ajetaan. Toisaalta sitaateissa tuodaan esille, kuinka kansainvälisyys laajentaa taiteilijan ammatillisia toimintaedellytyksiä ja mahdollistaa kulttuurivaihdon ulkomaalaisten taiteilijoiden ja taidetoimijoiden kesken. Mitä enemmän alalla on toimijoita, sitä moninaisemmat mahdollisuudet monimuotoiselle taiteelle avautuvat.

Miten kansainvälisyys sitten laajentaa taiteilijan ammatillisia edellytyksiä?

Vientimenestys, edustavuus ja kansainvälinen menestys ovat taiteilijan ammattiin kuuluvia asioita, joilla ei periaatteessa ole minulle suurta merkitystä silloin kun teen taideteosta, mutta työskentelyedellytyksiin ne vaikuttavat. Toisin sanoen, taiteilijan on helpompi saada apuraha, kun hänellä on kysyntää ja tilaisuuksia näyttää teoksiaan yleisölle. Missä ja millä ehdoin nämä asiat tapahtuvat on

ehkä se olennaisin kysymys. Mitä taiteilija on valmis tekemään saavuttaakseen nämä ammatilliset edut? (H83.)

Suomalaisessa taidejärjestelmässä valtion suora taiteilijatuki ohjautuu heille, jotka ovat mukana kansainvälisissä hankkeissa tai saavat menestyksellisesti mahdollisuuksia esitellä taidettaan suomalaisissa taidemuseoissa. Kansainvälisesti menestyneet taiteilijat keikkuvat lähes poikkeuksetta apurahatilastojen kärjessä. Sitaatissa viitataan siihen, että tällainen kysyntä ja näkyvyys voivat parhaimmillaan turvata taloudellista toimeentuloa ja tätä kautta edesauttaa päätoimista taiteilijuutta. Tällaiseen ”putkeen” pääsy edellyttää nykypäivänä verkostoitumista, aktiivisuutta ja jonkinasteista kykyä markkinoida omaa taidettaan, vähintään portfolioiden ja internetsivujen muodossa – kotimaassa ja ulkomailla.

#### 4.3. ”En koe kansainvälistä menestystä ulkoa tulevana vaatimuksena, vaan suomalaisen taiteilijan realiteettina”

Mitä kansainvälisyyteen ja taidevientiin tulee, suurin osa aineiston taiteilijoista kannattaa eräänlaista ”reaalipolitiikkaa”, mutta he huomaavat samalla myös kansainvälisyyteen ja taidevientiin liittyviä ongelmia ja poliittisia pyrkimyksiä. Aikana jolloin data ja ihmiset liikkuvat vaivattoman tuntuisesti, liikkuvat myös taiteilijat, mutta heidän mukaansa vientiprojektit ovat useimmiten kiinni kansallisessa edustavuudessa ja stereotyyppioissa.

Kulttuuriviennistä on mielestäni muodostunut melko keinotekoinen standardisoiviin pakettiratkaisuihin kangistunut Suomi-kuvan lipunkantaja. Pitää muistaa, että taiteilijat itse erilaisissa ryhmissä vievät taidettaan ulkomaille luonnollisena osana ammatillista työskentelyään. Ei minulla ole mitään sitä vastaan, että Suomi tunnettaisiin maailmalla mielenkiintoisesta nykyaikaisesta taiteesta. Tämä kuva voi kuitenkin syntyä ainoastaan monimuotoisen ja aktiivisen paikallisen taidekentän pohjalta. (H53.)

Tässä sitaatissa yhdenmukaistamisen vastapainoksi asetetaan monimuotoinen ja paikallinen taidekenttä. ”Keinotekoinen standardisoiviin pakettiratkaisuihin kangistunut Suomi-kuvan lipunkantaja” on paljastava kuvaus yhtenäisyyden symboloimisesta kulttuurivientistrategioissa. Kansallisvaltioi-

den ja valtioliittojen liput, erilaiset logot, kuviot, kuvat sekä tunnukset symboloivat – joskus kuviteltua ja oletettua – yhtenäisyyttä, mutta rakentavat myös ryhmäidentiteettiä ja johonkin joukkoon kuulumisen tunnetta. Suomen miesten jääkiekkomaajoukkueen maailmanmestaruuksien – vuosilta 1995 ja 2011 – suomalaisia symbolisesti yhdistänyttä latausta ja voimaa voituskunni liioitella. Urheilun – maailmanmestaruuskilpailujen, maaoitteluiden ja olympialaisten – vastaanottamisessa on tyypillistä, että yhden urheilijan tai joukkueen menestymistä juhlietaan kansallisena voittona: ”Suomi voitti” tai ”me voitettiin”. Vaikka suomalainen taiteilija edustaa Suomea esim. Venetsian biennaalissa, voidaanko urheilussa niin tavallista kansallista edustamista ja kilpailumentaliteettia tuoda taide-elämän käytäntöihin ongelmitta? Voiko taloudelliseen tuottavuuteen perustuva kulttuurivientikonsepti olla muuta kuin keinotekoinen, standardisoiva ja kankea?

Opetusministeriö on uudistetulla tukipolitiikallaan linjannut, että vain taloudellisesti tuottava taide on tukemisen arvoista. Se on huono asia, eikä voi olla vaikuttamatta kentälle jollain lailla, myös yleisiin asenteisiin. (H75.)

Tässä sitaatissa pelätään, että taloudellinen hyötyperiaate vaikuttaa asenteisiin ja arvoihin ja vakiinnuttaa täten taloudellista tuottavuutta taiteen kriteeriksi. Siteerattu kuvataiteilija näkee tilanteen kuitenkin realistisesti ja varovaisen toiveikkaasti: kansainvälisyys on välttämätöntä, mutta sen ei tarvitse nojata voittopuolisesti tuottavuusperiaatteeseen.

En koe kansainvälistä menestystä ulkoa tulevana vaatimuksena, vaan suomalaisen taiteilijan realiteettina: Suomessa on hyvin rajallinen määrä taideinstituutioita ja gallerioita. Jos haluaa näyttää taidettaan aktiivisesti, on kansainvälisyys ainakin kohdallani ollut täysin välttämätöntä. (...) Tiedän, että kulttuurivaihdolla on rooli maiden välisessä diplomatiassa, lähes kaikki taiteilijat ovat siten tahtomattaan poliitikan pelinappuloita. Kansallinen edustavuus on varmasti tärkeä aspekti taiteen ympärillä hääreileville valtion virastoille, mutta en itse taiteilijana koe mitään vastuuta siitä, että minun täytyisi edustaa jotain maata. Kuten mainitsin, tiedän, että se aspekti on lähes aina olemassa kun esittää taidetta ulkomailla, varsinkin jos näyttelyä on tukenut esim. opetusministeriö. Koen kuitenkin tärkeäksi olla taiteilijana vapaa nationalistisesta ajattelusta. (H75.)

Kansallinen edustavuus ja taiteen sitominen suomalaisuuteen ovat siteerattulle kuvataiteilijalle rajoitettavia tekijöitä samaan tapaan kuin sitaatissa

H53. Jatkan urheiluvertauksia. Siinä missä Suomen edustaminen nähdään urheilun puolella kunnia-asiana – miesten jääkiekkomaajoukkueessa kanetaan ylpeänä ”leijonapaitaa” eli Suomen vaakunaa –, taiteilijat torjuvat kansallisen edustavuuden luovuutta rajoittavana apriorisena kategoriana.

Kysymys kansainvälisyydestä nähdään myös lokaalin ja globaalin – tai keskustan ja periferian – välisenä jännitteenä.

(...) Taiteen kansainvälisyyden vaatimus puolestaan on pitkältä osin tulosta helposta ja edullisesta liikkuvuudesta sekä tiedonvälityksen nopeutumisesta. Kotisivujen ja sähköpostin avulla on helppoa välittää tietoa teoksistaan. Ja kaikenhan tulee liikkua nopeasti ja vaittomasti. Niin myös taiteen. Tuntuu, että taiteilija, joka ei ole kiinnostunut kansainvälisyydestä olisi jotenkin pudonnut keltasta. Ainakin tämän hetkessä arvomaailmassa. Vaikka pikemminkin asian voisi kääntää toisin päin ja todeta, että nykykriisejä (ilmastonmuutos, globalisaatio) tarkastellessa lokalisaation tulisi olla tiedostavan taiteilijan henkilökohtainen vastaus ja valinta maailman tilanteeseen. Tehdä taidetta ja tuottaa kulttuurillisia elämyksiä lähelle, jotta ei niin hänen kuin ei potentiaalisen yleisönkään tulisi matkustaa toisaalle niitä saadakseen. Mutta jos kysymys kuuluu, kuinka itse vastaan kansainvälistymisen vaatimukseen, vastaan, että pyrin ehkä työskentelemään molemmilla tavoilla. Olen viime aikoina miettinyt paljon mahdollisuuksia työskennellä lähialueilla, mutta samanaikaisesti vastaan myöntävästi esiintymiskutsuihin ulkomaille ja myös markkinoin teoksiani ulkomaisille festivaaleille. Eli olen molempia, koska koen, etten pärjää ja kehity, jos jään vain kotimaahan. Tätäkin tekstiä kirjoitan parhaillaan residenssissä Tukholmassa. Ikään kuin todistaakseni teosteni kelpoisuuden itselleni, on minun näytettävä töitani kansainvälisissä konteksteissa. En ole kuitenkaan suoranaisesti havainnut, että tämä nostaisi työni kiinnostavuutta kotimaassa. Performanssitäiteessä kansainvälisyys on yksi tekemiselle ominainen piirre, sillä teosten myötä liikkuvat samalla myös ihmiset (tekijät) ja performanssintekijöiden joukko on luonteeltaan hyvin yhteisöllinen, maailmanlaajuisesti. (H77.)

Sitaatissa viitataan ”tämän hetkiseen arvomaailmaan”, jonka mukaan menestyvä kuvataiteilija on kansainvälinen, osallistuu kansainväliseen näyttelytoimintaan ja viettää osan ajastaan taiteilijaresidensseissä ympäri maailmaa. Tätä menestyspuhetta vasten kuvataiteilija nostaa idean lähitaiteilijuudesta, jossa taiteilija keskittyy tuottamaan elämyksiä paikallisille taideyleisöille nostamatta taiteilijuutensa kriteereiksi kansainvälisyyttä ja residenssejä. Tanssitaiteilija Titta Court (2011, 78–79) on korostanut toiminnassaan

tällaista lähitaiteilijuutta: miksi tanssia Helsingissä vuodesta toiseen samoille kollegoille ja kriitikoille, kun Lapissa voi tanssia vaihteleville yleisöille?

Siteerattu kuvataiteilija ei puutu kansainvälisyyden taloudellisiin ehtoihin vaan tarkastelee tilannetta taiteilijuudestaan käsin. Tämä johtunee performanssitaitteen tila-aikapainotteisesta – tai paikkasidonnaisesta – prosessiluonteesta ja vaikeasta tuotteistettavuudesta yksittäisen tavaran tai tuotteen merkityksessä.

Sjöbergin (2010, 8) mukaan Suomen nykytaidemarkkinat näyttävät hyvin kehittymättömiltä, vaikka alalla on runsaasti ammattitaitoisia toimijoita eli taiteilijoita, galleristeja, tuottajia, kuraattoreita ja managereita. Heitä koulutetaan lisää, vaikka toimivia markkinoita ei riitä edes ammattisa toimiville. Sjöbergin (mt.) mukaan taidemarkkinoiden kehityksen ongelma ei johdu ammattitaidon tai yritteliäisyyden puutteesta, vaan Suomen ja suomalaisten markkinoiden pienestä koosta ja siitä, että markkinoita ylläpitää sama ammattikunta, jolle markkinat on suunnattu. Lisäksi Sjöbergin (2010, 8–9) mukaan Suomessa on suuri määrä taiteilijoita, jotka on koulutettu perinteisessä mielessä työttömiksi, ja Keski-Euroopan yleisöihin verrattuna suomalaisen yleisön visuaalinen lukutaito on keskimääräisesti heikkoa. (Vrt. Cronberg 2010, 44.)

Sjöbergin luettelemat realiteetit ovat niitä samoja, joihin taiteilijat sitaateissaan viittaavat. ”Suomessa on hyvin rajallinen määrä taideinstituutioita ja gallerioita.” (H75.) ”Koen, etten pärjää ja kehity, jos jään vain kotimaahan.” (H77.) Taiteilijan toimintaedellytykset ovat yksinkertaisesti rajalliset Suomen kokoisessa maassa, jossa valmistuu vuosittain yli 200 kuvataiteilijaa vailla realistisia toimeentulomahdollisuuksia perinteisesti mielletyssä ammatissaan.

Mitä kansalliseen edustavuuteen ja Suomi-kuvaan tulee, sitaateissa huomioidaan tutkijoidenkin erittelemiä ongelmia, joita ovat taidemarkkinoinnissa hyödynnettävät kansallisuuteen, paikallisuuteen ja maantieteeseen liittyvät yleistykset ja stereotypiat. Rastenbergerin (2006) mukaan The Helsinki School -brändissä valokuvataideteosten yhteys maantieteelliseen paikkaan luonnollistetaan toistamalla ajatusta, että tietyt maantieteelliset tai ilmastolliset alueet synnyttävät tietynlaisia mentaliteetteja, jotka taas synnyttävät tietynlaista taidetta. Tämä puolestaan luo yleistä kuvaa suomalaisesta taiteesta, jolla ei ole välttämättä mitään yhteyttä suomalaisten tai suomalaislähtöisten taiteilijoiden taiteeseen. (Ks. Myös Suonpää 2011.) Kansalliskysymys on ylipäänsä ongelmallinen ja paljastuu väistämättä taide-elämän käytännöissä kapeaksi. Minkälaisia näkymiä kosmopoliittitaiteilijoiden taiteeseen avautuu pelkästä kansallisuusperspektiivistä käsin?

Entä kuinka institutionaalisesti rakennettua suomalainen valokuva – ”kansainvälisyyteen suunnatun kulttuurivaihdon ja kulttuuriviennin keihäänkärki” (Suonpää 2011, 25) – on ylipäättään? Juha Suonpään (2011) mukaan kansainvälisyyteen suunnattuun valokuvataiteeseen vaikuttaa koko joukko ulkoesteettisiä tekijöitä, ”institutionaalisia rakenteita ja kansainvälisiä toimijoita, joilla on osuutensa valokuvan taideluonteen rakentumiseen.” (Suonpää 2011, 25.) Suonpään mukaan länsimaisen taiteen metropoleissa esitetyt valokuvat peräpohjalaisista aikamiespojista ja omakuvat pohjoismaisen vaaleaihoisista naisista vievät tietynlaista Suomea ulkomaille.

Se, millaisen valokuvan taiteilijat ja taiteen toimijat kulloinkin valitsevat esittämisen arvoiseksi, on arvovalinta, joka muokkaa kulttuurin kentän kirjoittamattomia sopimusjärjestelmiä, valokuvaajien tuotantoon koskevia valintoja ja markkinoinnissa hyödynnettäviä kansallisia stereotyyppioita. Valokuvataiteen kansainvälistyminen on osa länsimaista käsin kumpuavaa kilpailua kulttuurituotteiden määrittelyoikeudesta ja asemista globaaleilla luovien alojen markkinoilla. (Suonpää 2011, 25.)

Olipa brändäys vastenmielistä, globalisaatiosta hyötyä taiteilijalle tai kansainvälisyys taiteilijan realiteetti tai ei, taiteen – ei pelkästään valokuvataiteen – kansainvälistyminen, tuotteistaminen ja brändäys kuuluvat kilpailuun globaaleilla taidemarkkinoilla. Nostaessaan esille näitä institutionaalisia rakenteita kuvataiteilijat tulevat analysoineeksi kansainvälisyyttä vapaamuotoisesti, mutta siitä huolimatta tutkijoiden lailla diskurssianalyttisesti ja ideologiakriittisesti.

## 5. Mitä taiteilijat tekevät vallalla?

Aineiston kuvataiteilijoista suurin osa epäilee vallan ja taiteen suhdetta. Epäilyistä huolimatta useimmat näkevät vallankäytössä myös mahdollisuuksia vaikuttaa taiteilijoiden asemaan yhteiskunnassa. Puhuttaessa vallasta kysymykseksi ei niinkään nouse vallan olemus vaan se, miten eri tavoin kuvataiteilijat käsittävät vallan.

### 5.1. ”Mopo varmaan karkaisi käsistä samaan tapaan kuin Afrikan entisissä siirtomaissa”

Tämän alaluvun näkemykset edustavat aineiston kielteisintä kantaa taiteilijoista vallanpitäjinä. Kun taiteilijoille puhutaan vallasta ja politiikasta, he vetävät hihasta absoluuttisen pahan: Hitlerin. Miksi?

Jos heillä olisi valtaa, eivät he enää olisi taiteilijoita. Hitler on hyvä esimerkki taiteilijasta, jolla oli valtaa. Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin: taiteilijoiden tehtävä on muistuttaa ihmisiä siitä, että asioita voidaan tehdä myös näin, tai noin tai toisella tavalla. (H11.)

-

Hitlerkin oli taiteilija ja arkkitehti. Toisaalta, mitä jäisi jäljelle, jos taide ja muotoilu otettaisiin pois juuri tällä silmänräpäyksellä. Minulla on ajatus: saisimme menolipun Pohjois-Koreaan. (H25.)

Nämä kaksi sitaattia sisältävät absoluuttisia argumentteja: taiteilija, jolla on valtaa, ei ole enää taiteilija; taiteilijan valta johtaa hirmuvaltaan. Valta ymmärretään näissä sitaateissa kapeasti totaalisen auktoriteettivaltana, vaikka ensimmäisessä sitaatissa puhutaan samanaikaisesti tätä valtaa kyseenalaistavan emansipatorisen valtanäkemyksen puolesta. Pалаan tähän tuonnempana.

Absoluuttinen sävy jatkuu: taiteilijoille ei saa antaa valtaa, koska historiasta löytyy varoittavia esimerkkejä.

Mielestäni valta ei ole taiteilijoita varten joten sitä ei pidä missään nimessä heille antaa. Vallasta humaltuneena taiteilijasta tulee pelkkä juoksupoika, sääliittävä sellainen. Valta on syöpäläinen joka vie suurimmankin taiteilijan hautaan. Historia on pullollaan todisteaineistoa. (H12.)

Vallasta humaltuneen taiteilijan metaforalle löytyy konkreettisia vastineita 1970-luvun kulttuuritaistolaisten riveistä. Siteeratun kuvataiteilijan mukaan tällaista poliittista agendaa ajava taiteilija on ”pelkkä juoksupoika, säällittävä sellainen”. Suomalaisten kuvataiteilijoiden keskuudessa vallalla on yhtä lailla huono kaiku kuin kantaa ottamisella, johon viittasin luvun 3. alussa. Kielikuva ”humalluttava valta” viittaa puolestaan valtaan riippuvuutta aiheuttavana päihteenä, jonka käyttö ei pysy enää käyttäjänsä hallinnassa.

Seuraavassa sitaatissa käsistä karkaaminen rinnastetaan siirtomaapoliitiikkaan.

Mopo varmaan karkaisi käsistä samaan tapaan kuin Afrikan entisissä siirtomaissa. (H16.)

Tähänastisista sitaateista ei huou luottamus taiteilijoiden valtiomiestaitoja kohtaan. Vallankäyttö karkaa täysin taiteilijoiden käsistä: syntyy hirmuvaltaa, kansanmurhia, luonnonvarojen riistoa ja orjuuttamista: valkoisen miehen ylivaltaa. Ovatko siteeratut taiteilijat tässä jonkinlaisen syväpsykologisen luovuuden kääntöpuolen ytimessä?

Aineistosta löytyy paljon edellisten sitaattien kaltaisia lyhyitä toteamuksia vallasta: ”Valta on aina vaarallista ja se muuttaa ihmistä.” (H39.) ”Tuntuu, että valta ja taide kumoaisivat toisensa.” (H43.) ”Luulen, että taiteilijoilla on pyrkimys irrottautua vallan käsitteestä.” (H53.) ”Jos taiteilijat saisivat ’vallan’ taitaisi taiteilijuus päättyä siihen.” (H58.)

Tämän alaluvun sitaattien näkemykset vallasta perustuvat hajanaistamiselle ja peittämiselle. Näiden lisäksi näkemyksiä leimaavat ahtaat käsitykset vallasta ja politiikasta joinakin negatiivisina, rajoittavina, tuhoavina ja tukahduttavina. Mannin käsitteillä ilmaistuna sitaattien valtakäsitykset edustavat vallan ymmärtämistä sotilaallisena ja poliittisena valtana eksteniivisenä ja intensiivisenä. Niinpä ei ole ihme, että kuvataiteilijat sitaateissaan mieltävät vallan ja taiteen erillisinä.

Sitaateissa hallintasuhteita vakiinnutetaan ja tuetaan peittämällä, kielämällä tai hämärtämällä niitä niin, että paradoksaalisesti lukijan tai katsojan huomio saadaan kiinnittymään pois valtaan liittyvistä kysymyksistä. Sitaattien mukaan taiteilijat ja valta ovat kuin öljy ja vesi, vaikka todellisuus-



nessa taiteilijat käyttävät valtaa juryissä, apurahalautakunnissa ja säätiöiden neuvonantajina.<sup>34</sup> Tässä mielessä seuraava sitaatti on hämmästyttävä.

Onneksi [taiteilijoilla] ei ole [valtaa]. Se maailma olisi vielä hirveämpi kuin tämä missä elämme. (H33.)

Tässä todetaan itsestään selvästi, että onneksi taiteilijoilla ei ole valtaa. Mikä selittää näin todenvastaista näkemystä? Selittäisikö sitä käsitys vallasta jonakin sellaisena, jota käyttävät vain sotilaat, kaupunginvaltuutetut, kansanedustajat, ministerit ja presidentit? Tämä selitys ontuu, koska Suomessa taiteilijoita on ollut aina myös kaupunginvaltuutettuina, kansanedustajina ja ministereinä.<sup>35</sup> Nähdäkseni näkemys perustuu abstraktiin puhdistamiseen eli jonkin olemassa olevan tosiasian kieltämiseen vailla konkreettisia kiinnekohtia.

Mitä sitten on sanottava viittauksista Hitleriin ja Pohjois-Koreaan paitsi, että ne edustavat Mannin valtalähteistä sotilaallista ja poliittista valtaa? Viittaukset eivät ole vain aineistolleni ominaisia, niitä tupsahtaa esiin silloin tällöin myös radion ja television taidekeskusteluissa. Yle Radio 1:n Kultakuumeessa oli 9.10.2009 keskustelu vaalirahataiteesta. Keskustelua veti Jonni Roos ja siihen osallistuivat kuvataiteilija Eemil Karila ja kuvataiteilija-yrittäjä Jari Arffman. Arffman mainitsi paheksuvasti Pablo Picasson sympatiat Ranskan kommunistista puoluetta ja Stalinia kohtaan sekä kapellimestari Gustavo Dudamelin, joka Arffmanin mukaan tuki Hugo Chavezin diktatuuria. Retoriikkaansa tehostaakseen Arffman jätti mainitsematta, että Dudamelin johtama Simón Bolívar -nuoriso-orkesteri koostuu lähinnä slummitaustaisista lapsista ja nuorista, joita orkesteritoiminnan kautta aktivoidaan osaksi yhteiskuntaa ja kulttuurielämää.

---

<sup>34</sup> Vuosina 2010–2012 valtion kuvataidetoimikunnan puheenjohtajana toimi kuvataiteilija Minna Heikinaho ja varapuheenjohtajana kuvataiteilija Jyrki Siukonen. Seitsemästä jäsenestä viisi on kuvataiteilijaa. (Jäsenet: Maija Albrecht, taidegraafikko, Inkoo; Janne Gallen-Kallela-Sirén, museonjohtaja, Helsinki; Olli-Pekka Kangas, kuvataiteilija, TaM, KM, Turku; Kaisu Koivisto, kuvanveistäjä, Helsinki; Helena Laine, taidekriitikko, kuvataiteilija, Pori; Dan Sundell, kriitikko, Helsinki; Jussi Valtakari, taidemaalari, Taivalkoski.) Vuosina 2010–2012 valtion kirjallisuustoimikunnan puheenjohtajana toimi kirjailija Tuula-Liina Varis. Seitsemästä jäsenestä kolme on taiteilijajäseniä. (Varapuheenjohtaja Juhani Niemi, professori, Hämeenlinna. Jäsenet: Kristiina Drews, suomentaja, Helsinki; Päivi Heikkilä-Halttunen, kriitikko, tutkija, Tampere; Mervi Kantokorpi, kriitikko, tutkija, Raasepori; Peter Mickwitz, kirjailija, kääntäjä, Helsinki; Olli Mäkinen, yliopettaja, Vaasa; Jusa Peltoniemi, runoilija, prosaisti, Raasepori; Mikaela Taivassalo, kirjailija, dramaturgi, Helsinki.) (Taiteen keskuustoimikunta 2012.)

<sup>35</sup> Claes Andersson toimi kulttuuriministerinä vuosina 1995–1998 ja Pentti Holappa vuonna 1972. Jörn Donner on toiminut useaan otteeseen kansanedustajana sekä RKP:n että SDP:n edustajana. Hän on toiminut myös Euroopan parlamentin jäsenenä sekä Helsingin kaupunginvaltuustossa. Myös kuvanveistäjä Helena Hietanen on toiminut Helsingin kaupunginvaltuustossa. Akseli Gallen-Kallela toimi Mannerheimin adjutantina.

Arffmanin vyöryttää ääriesimerkkejään, vain Hitler puuttuu. Toisaalta Arffmanin mukaan on ristiriitaista, että suomalaiset taiteilijat pitivät puoluepolitiikkaa likaisena touhuna, mutta hyväksyivät sen, että taiteilijat itse harjoittavat taidepolitiikkaa. ”Suomalaisessa taidekentässä on tässä suhteessa hyvin skitsofreeninen tilanne. Yksityishenkilöinä sanotaan että politiikka on syvältä, mutta osana taiteilijaseuraa lobataan jotakin puoluetta niin paljon kun pystytään. Tällä tavoitellaan esimerkiksi taiteilijoiden sosiaalietujen parannuksia.” (Ks. Yle uutiset 2009.)

Edellä olevien sitaattien näkemykset ja Arffmanin käsitykset poliitikasta kulmineituvat puoluepolitiikkaan ja eräänlaisen totalitarismimallin ylioitteeseen. Muutamien ääriesimerkein vallan turmelevuus yleistetään koskemaan koko taiteilijakuntaa. Koska Arffmanille ja siteeratuille taiteilijoille politiikkaa on vain yhdenlaista, asiat tuntuvat heistä ristiriitaisilta ja ”skitsofreenisilta”. Puoluepolitiikka tapahtuu tiettyjen rajojen eli sektorien sisällä, mutta mikropolitiikalla ei ole varsinaisia rajoja: se on ennen kaikkea yksilön valtaa ja valintoja. Tilanne ei ole lainkaan ”skitsofreeninen”. Yksityishenkilö voi tuntea vastenmielisyyttä tiettyjä puoluepolitiikan konventioita kohtaan ja olla osallistumatta niihin. Siitä huolimatta hän voi kannattaa Suomen taiteilijaseuran ajamia uudistuksia taiteilijan sosiaaliturvan parantamiseksi. Taiteilijoiden tapauksissa politiikan sektorit ja aspektit kietoutuvat toisiinsa niissä monissa käytännöissä, joissa he toimivat ja elävät. Taiteilijalla on oikeus ajaa omaa etuaan yhteiskunnassa, vaikka hän ei kuuluisikaan mihinkään puolueeseen. Taiteilijoiden kohdalla tämä tapahtuu useimmiten taiteilijaliitton tai henkilökohtaisten kannanottojen kautta.

Sitaattien valtakielteisyyttä on kuitenkin mahdollista yrittää ymmärtää taiteen autonomian näkökulmasta, vaikka se ei täydellisenä olekaan mahdollinen. Valta kielletään, jotta taiteen ennalta-arvaamattomuudelle ja uppiniskaisuudelle jäisi riittävästi tilaa. Ongelmana tässä selitysmallissa on kuitenkin se, että mitä pidemmälle sitä jatkan, sen selvemmäksi käy, että kyseessä on vastaideologinen eli vallitsevaa valtaa kyseenalaistava lähestymistapa, joka siis jyrkimmissä sitaateissa kielletään – ainakin siinä mielessä, että niiden negatiivinen sävy ei jätä tällaiselle tulkinnalle juurikaan tilaa.

Suomalaisen taidekoulutuksen radikaalisti autonomisilla painotuksilla on myös sijansa valta- ja poliittikkakielteisten näkemysten sinnikkyydessä. Teemu Mäki (2005, 191) kirjoittaa, kuinka hänelle ”yritettiin opettaa Suomen Taideakatemian koulussa ja suomalaisessa taidemaailmassa ylipäätään 1980–1990-luvun vaihteessa, että mitä enemmän teoksessa on politiikkaa tai filosofiaa, sitä vähemmän siinä on ’estetiikkaa’, eli ’varsinaista taidetta’ – mitä noilla termeillä sitten tarkoitettiinkin.”

Toistan tässä vielä aiemman Hitler-sitaatin kokonaisuudessaan ja yhden uuden sitaatin, koska niissä samanaikaisesti sekä kielletään valta että kerrotaan, kuinka taiteilijat käyttävät valtaa mikropoliittisesti.

Jos heillä olisi valtaa, eivät he enää olisi taiteilijoita. Hitler on hyvä esimerkki taiteilijasta, jolla oli valtaa. Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin: taiteilijoiden tehtävä on muistuttaa ihmisiä siitä, että asioita voidaan tehdä myös näin, tai noin tai toisella tavalla. (H11.)

-

Vallanpitäjillä ei ole tapana kyseenalaistaa tai kommentoida vallitsevia arvoja ja asiaintiloja. Valta perustuu yksipuolisiin näkemyksiin ja kuvataiteen tehtävä on todentaa toiset näkökulmat ja sanallistamat vaihtoehdot. Taide tuo esiin sen, mitä vallan on piilotettava. Kuvataiteilijat eivät tarvitse valtaa. Taideteokset tarvitsevat ihmisiä, jotka antavat taiteen vaikuttaa heihin. (H4.)

Näissä sitaateissa vastaideologinen positio eksplikoidaan. Taiteilijoita tarvitaan ”ihan toisenlaisiin hommiin” osoittamaan, että toisin tekeminen on mielekästä ja kannatettavaa: taiteilijat paljastavat hallintovallan piilotettavia merkityksiä. Sitaattien ilmiselvän ristiriidan aiheuttaa se, että niissä sanaa ”valta” käytetään kahdessa eri merkityksessä: sektoripoliittisena hallintovaltana ja mikropoliittisena yksilön valtana. Pitääkö taiteen ”olla ennen kaikkea kumouksellista ja vastahakoista”(H14)? Siksikö taiteilijat pitävät liittoutumistaan poliittisten puolueiden ja järjestöjen kanssa jotenkin falskina? Niin ja näin, vastaideologinen positio voi em. näkemysten mukaan syntyä vain poliittisten puolueiden ja järjestöjen ulkopuolella, koska sieltä käsin radikaali keskustelu näyttää mahdollisemmalta kuin vaikkapa eduskunnassa.

Minä haluaisin nähdä taiteilijoiden ottavan teoksissaan kantaa uusliberalismin ja talousdiskurssin hegemonisuuteen. Mielestäni eräs taiteen keskeisistä arvoista on siinä, että taiteella on mahdollisuus osallistua yhteiskuntakeskusteluun sellaisesta perspektiivistä, joka valottaa yhteiskuntaa ehkä pahanhajuisillakin tavoilla. Esimerkiksi eduskunnassa yhteiskunnallista keskustelua voidaan käydä pitkälti ainoastaan tietyin tavoin, samoin on laita valtamedian piirissä. Taide voi kommentoida maailmaa poliittisesti epäkorrektistikin, ja juuri sellaisena sillä voi olla jotain lisättävää muiden medioiden piirissä esitettyihin näkemyksiin. (H21.)

Kuvataiteilija konkretisoi ne ”ihana toisenlaiset hommat”, joissa taiteilijoita tarvitaan: konventionaalisten ja lukkiutuneiden käytäntöjen haastajina keskustelemalla ja toteuttamalla omaehtoisesti kuvia ja esityksiä.

Toinen valtakielteisten näkemysten ymmärrysyritykseni koskee auktoriteetti- tai hallintovaltaa, jota sitaattien mukaan ei tulisi antaa taiteilijoille: ”Mielestäni valta ei ole taiteilijoita varten joten sitä ei pidä missään nimessä heille antaa.” (H12.) Ja mikäli taiteilijoilla olisi valtaa, ”se maailma olisi vielä hirveämpi kuin tämä missä elämme.” (H33.) Varhaisimmat näkemykset taiteilijoista kelvottomina vallankäyttäjinä löytyvät Platonin dialogeista teoksessa *Valtio*. Jos taiteilijat saisivat valtaa, yhteiskunnassa vallitsisi nautinto ja tuska lain ja järjestyksen asemasta. Jyri Vuorisen (2000) mukaan Platonin taideohjelma muistuttaa sosialistista realismia: Platonin ohjelmassa vaadittiin, että sankareiden tulee olla myönteisiä ja sävellysten hengeltään optimistisia. (Vrt. Platon 2007.) Mitä siitä siis seuraa, jos taiteilijat pidetään pois vallan kammareista? Vastaus näyttää yksiselitteiseltä: Taiteilijat alistuvat auktoriteettivallalle ja antavat päätösvallan myös taidetta koskevissa kysymyksissä poliitikoille ja virkamiehille, joiden valtaosalla – ainakaan nykyisessä Suomessa – ei ole erityisempää taidekoulutusta. Edustuksellisen demokratian periaatteisiin kuuluu, että kaikkien intressiryhmien tulisi saada äänensä kuuluviin yhteiskunnallisissa kysymyksissä, myös taiteilijoiden. Jos ei muuta, niin taiteilijoiden tulisi ainakin valita joku henkilö ajamaan asioitaan lautakunnissa, valtuustoissa ja eduskunnassa.

Toisaalta, liittyisikö taiteilijoiden ja hallintavallan erottaminen sittenkin nimenomaan demokratian ja sananvapauden suojelemiseen? Jos suomalaisilla poliitikoilla ja virkamiehillä ei tavallisesti ole taidekoulutusta, eivät taiteilijatkaan ole sen paremmin valtio-oppineita. Seuraavassa aluvussa käsittelen utopioiden ja vallan kytköstä ja esitän yhden mahdollisen selityksen siitä, minkälaisia seurauksia on politiikalla, jonka lähtökohtana on esteettinen – tässä tapauksessa tunteita nostattava ja henkeä kohottava – kokemus.

## 5.2. ”Taiteilijat loisivat niin kauniin maailman, että me emme pysty sitä edes kuvittelemaan”

Edellisen luvun valtakäsityksille vastakkaisina aineistossa esiintyy näkemyksiä, joiden mukaan taiteilijat loisivat vallankäyttäjinä ihanteellisen maailman, jossa väkivallattomuus, tasa-arvo ja lähimmäisenrakkaus olisivat arkea: humanisuus olisi koko maailman läpäisevä universaali. Yhdellä ter-

millä kuvattuna näissä näkemyksissä tavoitellaan emansipaatiota eli vapautumista. Vapautumisen teema oli keskeinen useimmille utopiafilosofoille, merkittävimpinä kenties Herbert Marcuse ja Ernst Bloch. Vapautuksen idea on myös keskeinen vasemmistolaisessa politiikassa, vapautuksen teologiassa, teosofiassa ja itämaisissa hengellisissä opeissa tai virtauksissa, kuten Jiddu Krishnamurtin ajattelussa. Tulevaisuuden ruusuiset visiot eivät ole kuitenkaan vain filosofien ja teologien yksinoikeutta. Testamentissaan Auguste Rodin (1911) vakuutti, että ilo hyvin tehdystä työstä on tekijän suurin palkkio. Hänen mukaansa maailmasta ei tule onnellista ennen kuin jokaisella on taiteilijan sielu ja jokainen löytää työstään mielekkyyden. Joseph Beyusin toteamus ”jokainen ihminen on taiteilija” on myös jäänyt historiaan toiveikkaan vision muotoiluna.

Risto Heiskalan (1985, 1) mukaan utooppisilla visioilla on paljon yhteistä Jumalan kanssa. ”Kukaan ei ole nähnyt Jumalaa eikä osaa tarkalleen sanoa millainen hän on. Sama pätee myös täydellisen sovituksen utopioihin: kukaan ei ole nähnyt maailmaa, jota niissä kuvataan, eikä osaa täsmällisesti sanoa millainen se on.” (Heiskala 1985, 1–2.) Siksi utooppiset visiot esitetään Heiskalan mukaan yleensä esteettisesti ja abstraktisti vailla konkreettisia kiinnekohtia todellisuuteen. Mitenpä muutenkaan niitä olisi mahdollista esittää? Olisiko utooppisten visioiden esittämisen – esteettisinä ja abstrakteina – perustalla jotakin sellaista lähtökohtaa, joka ei johdakaan muualle kuin esteettiseen ja abstraktiin?

Etymologisesti utopia merkitsee hyvää paikkaa (*eu topos*) ja paikkaa, jota ei ole (*ou topos*). Eräs Ernst Blochin keskeisistä käsitteistä on ”ei-vielä-oleva” (*noch-nicht-sein*). Marcuse ja Bloch jakavat utopiakäsitykset abstrakteihin ja konkreettisiin utopioihin. Bloch (1985, 29; 2009a, 179; 2009b, 727) tarkoittaa konkreettisella utopialla hyvän realistista ennakointia, joka on ”ideaalitalan kaipuun tärkein teoreettis-käytännöllinen sulautuma”. Abstrakteilla utopioilla Bloch tarkoittaa sellaisia romanttis-sosialistisia lähestymistapoja, joissa ideaalitalaa rakennellaan päässä ilman yhteyttä käytännölliseen yhteiskunnalliseen suunnitelmaan tai muutokseen. Juuri vastaavien romanttis-sosialististen lähestymistapojen vuoksi Marx ja Engels kritisoivat 1840-luvulla nuorhegeliläisiä ja utooppisen tasajakosocialismin kannattajia.

Vailla huolta huomisesta tai käytännön realiteeteista, taiteen ja politiikan ideaalit voidaan sulauttaa yhteen harmoniseksi kokonaisuudeksi: paratiisiksi.

Johann Sebastian Bach – Jos hänellä olisi ollut valtaa, hän olisi tehnyt maailmasta jokaiselle ihmiselle paratiisin. (H50.)

Taiteilijat loisivat niin kauniin maailman, että me emme pysty sitä edes kuvittelemaan. (H62.)

Nämä sitaatit ovat aforistisia eivätkä kerro mitään siitä, kuinka paratiisia ja kaunista maailmaa rakennettaisiin. Seuraavassa sitaatissa asia ei juuri etene, sen sijaan siitä, minkälaisia käytäntöjä tulevassa paratiisissa olisi, saadaan vihiä.

[Taiteilijat loisivat] Väkivallattoman [maailman]. Maailman joka olisi koristeltu jokaisen oman maun mukaan eikä kukaan sanoisi että ei tähän saa piirtää. Kouluissa kerrottaisiin vitsejä tunneilla ja syötäisiin karkkia lounaaksi. Ihmiset hymyilisivät, halaisivat ja pussailisivat kun kohtaavat kadulla. (H15.)

Olisiko sitaatti kirjoitettu kieli poskessa? Niin tai näin, sitaatissa taiteilijoiden valta nähdään ongelmattomasti. Toisaalta liioittelu kertoo impliittisen vastakohtansa kautta karkeasta dikotomiasta taiteen ja perinteisen politiikan kesken.

Pussailevasta karamellimaailmasta siirrytään hieman todentuntuiseen piiriin käytäntöihin.

Ehkä taiteilijoiden maailmassa myös yhteiskunnan medikalisoituminen vähenisi, oireiden sijaan hoidettaisi syitä, kaikille hoitoa tarvitseville pyrittäisiin sitä järjestämään ja ihmisille annettaisiin aikaa parantumiseen ja itsestään huolehtimiseen. Tai ehkä terveen ja sairaa erottelua ei tehtäisi niin voimakkaasti, yhteisön monimuotoisuus kasvaisi kun kaikkia normeista poikkeavia ei sijoitettaisi omiin rakennuksiinsa, erilaiset ihmiset kohtaisivat toisiaan arkielämässä. Myös talousjärjestelmää muutettaisi, mahdollisesti itsekkästä kulu- tuskeskeisyydestä eettisempään ja kestävämmän kehityksen malliin. (H40.)

-  
Ehkä taitelijoilta liikenisä enemmän ymmärrystä erilaisille immateriaalisille asioille ja sille, ettei kaikkea voi mitata rahassa tai menetyksessä. (H46.)

Sitaatti H62 on malliesimerkki sellaisesta utooppisesta visiosta, jonka tavoitteesta ei oikeastaan konkreettisessa mielessä voida puhua mitään, koska sitä ei vielä ole ollut. Ja juuri siksi, koska sitä ei vielä ole ollut, se on joskus vielä tuleva eli ei-vielä-oleva on tulemisen tilassa. Nämä utooppiset visiot kumpuavat luovan työn ennalta-arvaamattomuudesta ja kyvystä heittäytyä luovan prosessin tuntemattomaan epävarmuuteen.

Sitaatit edustavat Marcusen ja Blochin käsitteistön mukaan abstraktia utopiaa, koska niissä pysytellään vahvasti konditionaalien piirissä. Vaikka mitään konkreettisia keinoja ihanteiden toteuttamiseksi ei esitetä, näkemyksissä on kuitenkin kriittistä ja emansipatorista potentiaalia. Etenkin sitaatissa H40 valistuksen ihanteet koetaan toivottavina, joskin vailla niiden kääntöpuolta. Huoli kulutuskeskeisen elämänmuodon vaikutuksista ihmisen arkeen on keskeinen. Teknologinen kausaliteetti kumoutuisi tai saisi rinnalleen ainakin vaihtoehdon: oireiden sijaan hoidettaisiin syitä. Terveen normia ei kunnioitettaisi itsestään selvästi. Taiteilijat muuttaisivat talousjärjestelmää kulutuskeskeisestä inhimillisempään suuntaan. Esteettinen rationaalisuus korvaisi teknologisesti välineellisen rationaalisuuden.

Marcuse ja Adorno näkivät taiteessa juuri tällaista kumouspotentiaalia, mutta toisin kuin Marcuse, Adorno ei pitänyt sen todellistumista realistisesti mahdollisena tai edes toivottavana. (Ks. esim. Marcuse 2003; Adorno 2006.) Näkikö hän siinä kenties vaaroja?

.....

## Exkursio: Esteettinen politiikan perustalla

Tarkastelen mainittua vaaraa – siis esteettisen asettamista poliittisen perustalle – Hannu Eerikäisen reflektiivisen ja itsekriittisen esseen valossa. Eerikäinen (2005) kuvaa esseessään *Utopian todellisuus*, kuinka esteettinen kokemus johdatti hänet monien sukupolvensa nuorten lailla kohti poliittista toimintaa. Elokuvaharrastus ja marxilais-leniniläiset opintopiirit veivät Eerikäisen tielle kohti Leipzigin elokuvafestivaaleja. Leipzig tuli edustamaan hänelle DDR:ää pienoiskoossa: sosialistisen yhteiskunnan mallia.

Mutta tuolloin minä en nähnyt, että Leipzigin elokuvafestivaalit eivät olleet sosialismin arkipäivää, vaikka ne omalla tavallaan edustivatkin ”reaalisosialismia”. Leipzig oli ihannetodellisuutta, se oli kansainvälisen imperialisminvastaisen solidaarisuuden kohtauspaikka, jossa vuosittain viikon ajan esittäytyi se maailma, johon minä halusin uskoa: ”edistyksen”, ”rauhantahdon” ja ”socialismin rakennustyön” lupaama parempi tulevaisuus. Leipziginä näyttäytyi utopian todellisuus. Ja juuri tämä – todellisuutena näyttäytyvä utopia – esti minua näkemästä ”reaalisosialismin” todellisuutta. Jälkikäteen katsoen minun tuolloista kokemustani voi kuvata, tietysti muutettavat muuttaen, de Antonion elokuvan *1968: America is hard to See*

(1979) otsikkoon sisältyvin sanoin: minun oli vaikea nähdä DDR:n todellisuutta, sillä minä näin ensi sijassa ne toivekuvat, joille Leipzig näytti antavan oikeutuksen. Minun oli vaikea nähdä sosialismin todellisuutta, sillä minä elin utopian todellisuudessa – utopian, joka juuri Leipzigissa näkemieni elokuvien välityksellä tuntui minusta käsinkosketeltavan todelliselta. Omalla tavallaan tämän todellisuusharhan muodostumiseen vaikutti juuri se, että Leipzigin elokuvat olivat nimenomaan dokumenttielokuvia, joiden todistusvoimaa oli vaikeaa kieltää: elokuvathan näyttivät konkreettisen todellisuuden, tai ainakin näyttivät näyttävän. Mutta kysymys ei ollut ainoastaan episteemisestä ongelmasta. Kysymys oli poliittisesta sinisilmäisyydestä, jonka perustana oli esteettinen kokemus. ”Reaalisocialismin” utopian todellisuus oli minulle esteettistä todellisuutta. Eikä esteettinen merkinnyt tässä yhteydessä tavanomaista kauneuskokemusta, vielä vähemmän taiteellista elämystä. Näkemälläni ”reaalisocialismilla” oli ylipäättäänkin varsin vähän tekemistä perinteisen esteettisen piiriin kuuluvien kauneusarvojen tai taiteen kanssa. Yhdellä sanalla: kysymys oli idealismista, jolla oli reaalin sisältö, Vietnamin sota. Amerikkalaisten häikäilemätön julmuus merkitsi minulle vääryyttä, joka perinpohjin loukkasi oikeudentajuani. Saman tunteen koin uudelleen Chilen sotilasjuntan vallankaappauksen yhteydessä. Mutta miten moraalista suuttumuksesta (jonka lähtökohdat ovat minusta edelleen oikeutetut) tulee jotakin, jossa esteettinen, ideaalinen ja poliittinen sulautuvat toisiinsa kokemustodellisuudeksi, joka ylittää käsillä olevan arkipäivän rajat? Olisiko niin, että tämä kysymys ei koske ainoastaan minun poliittista heräämistäni 1970-luvun alussa, vaan ylipäättäänkin vasemmistolaisuutta poliittis-historiallisena tietoisuuden muotona? Eikö kysymys ole joistakin sellaisista suhteista ja siirtymistä, joita Nietzsche kuvaa ”moraalin genealogiassaan”: siirtymistä, joita tapahtuu oikean ja vääran, hyvän ja huonon ja lopulta hyvän ja pahan välillä. Amerikkalainen imperialismi oli tuolloin minulle – ehkäpä monelle muullekin – poliittinen kokemus, jossa kaikki nämä momentit tihenyivät esteettiseksi todellisuuskäsitykseksi, jossa oli kysymys elämän kauneuden mahdollisuudesta väkivallan ja poliittisen nihilismin uhkaamassa maailmassa. Tämän todellisuuskäsityksen idealismi oli siinä, että siinä politiikka kaventui moraalipolitiikaksi, oikeudenmukaisuuden päätökseksi, joka esti näkemästä sitä, että oikeudenmukaisuuden saavuttaminen ei ole perimmiltään moraalinen, vaan poliittinen kysymys. Ennen kaikkea se esti näkemästä sitä, että politiikassa – poliittisessa ylipäättäänkin – ei ole kysymys siitä, miten asioiden pitäisi olla, vaan siitä miten ne ovat. (Erikäinen 2005, 54–57.)



Toisin kuin Neuvostoliitto, DDR edusti Eerikäiselle modernia tiedeajattelua ja terävää yhteiskuntateoriaa, mutta myös Neuvostoliitolla – tai paremmin venäläisellä taiteella – oli hänen utopian todellisuudessaan osansa.

(...) Neuvostoliitto merkitsi minulle aina Venäjää. Leningradissa ja Moskovassa kokemani neuvostotodellisuus näyttäytyi minulle unenomaisena toivekuvien, houreiden ja harhojen todellisuutena, epätodellisena maailmana, jonka järjettömyyden keskellä kaikki järjen lait menettivät merkityksensä. Lokakuun suuri vallankumous oli bysanttista mytologiaa, perivenäläisistä kansansaduista muodostuva kuvakirja, johon eivät päteneet tavanomaisen todellisuuden vaatimukset. Venäläinen gigantomania, venäläinen suurpiirteisyys, venäläinen lennokkuus – kaikki tämä oli venäläistä voluntarismia, joka uhmasi kaikkia marxismi-leninismiin, ”tieteellisen sosialismin”, periaatteita. Minun Neuvostoliittoni nousi Tolstoin, Dostojevskin, Gogolin, Tshovin ja ennen kaikkea Maksim Gorkin romaaneista. Yhtä paljon minun Neuvostoliittoni oli peräisin Eisensteinin, Pudovkinin ja Dziga Vertovin elokuvista, koko neuvostoliittolaisen elokuvan valtavasta panoraamasta alkaen Mihail Kalatozovin aidosti pateettisesta teoksesta *Kurjet lentävät* aina Andrei Tarkovskin poeettisiin elokuvaan *Ei paluuta* ja *Peili*. Mutta kaikkein syvimmillään minun Neuvostoliittoni näyttäytyi Mark Donskoin Gorki-trilogiassa, joka yhä uudelleen on minulle todellinen ilmestys, elämän kauneuden ilmentymä puhtaimmillaan. Juuri tällaisista lähteistä oli lähtöisin se esteettinen kokemus, joka oli minulle kaiken poliittisen lähtökohhta, sen eettinen perusta. (Eerikäinen 2005, 61.)

Loisivatko taiteilijat todella – kauniin maailman?

Ennen kuin siirryn purkamaan tarkemmin Eerikäisen reflektiota, minun on valotettava muutamalla sanalla 1970-luvun ilmapiiriä, Eerikäisen tarinan taustamaisemaa.

Suomen ja DDR:n – kuten muidenkin ns. sosialististen maiden – välinen kulttuurivaihto oli aktiivista 1960–70-luvuilla. Luokkakantaisesti – eli painottamalla työväenluokan etusijaa kaikissa asioissa – ajattelevat kulttuuri-alojen toimijat järjestäytyivät syksyllä 1972 Kulttuurityöntekijäin liitoksi (KTL), taiteilijoiden ja kulttuurityöntekijöiden marxilais-leniniläiseksi järjestöksi. Seuraavana vuonna alkoi ilmestyä KTL:n taisteleva kulttuuri-lehti *Kulttuurivihkot*, jonka tavoitteena oli työväenkulttuurin edistäminen ja Neuvostoliiton kulttuurin tunnetuksi tekeminen Suomessa. KTL omaksui piirteitä itäblokin maiden järjestökulttuurista. Delegaatioita lähetettiin DDR:ään ja Bulgariaan allekirjoittamaan yhteistyöpöytäkirjoja. Neuvostoliittolaisten, puolalaisten, itäsaksalaisten ja tšekkoslovakialaisten kanssa

järjestettiin marxilais-leniniläisiä kulttuuriseminaareja. (Suominen 1997, 241; ks. myös Hentilä 2004.) Kulttuuriyhteistyön teoreettisena – tai hengellisenä – sfäärinä toimi poikkeuksetta marxismi-leninismi. Muunlainen marxismin tulkinta oli revisionismia eli luokkakantaisuudesta luopumista eli taantumuksellista ja pikkuporvarillista.

Marxismi-leninismi ja neuvost elokuvien poetiikka eivät ole toisilleen vieraita. Marxismi-leninismi kehitettiin Neuvostoliitossa 1920-luvulla Marxin, Engelsin ja Leninin ajatusten pohjalta. Opista tuli Neuvostoliiton virallinen valtiodoktriini, jota kutsuttiin myös nimillä ”tieteellinen sosialismi” tai ”tieteellinen kommunismi”. Marxismi-leninismi oli virallinen nimi edistysuskaiselle valtioutopialle, jonka ”edistys” perustui empiristisille luonnontieteille. Vuosina 1958–59 Otto Wille Kuusinen toimitti uudistetun laitoksen marxismi-leninismistä *Marxismin-leninismien perusteet*. Ennen poliittista uraansa Kuusinen opiskeli Helsingin yliopistossa filosofiaa, estetiikkaa ja taidehistoriaa. *Kalevala* kuului hänen lempilukemistoonsa. Tämä ”poettinen” väliintulo jäi lyhytaikaiseksi. Vuonna 1971 Progress-kustantamo julkaisi teoksen *Marxilais-leniniläisen filosofian perusteet*, joka on Neuvostoliiton tiedeakatemian julkaisema tieteellis-teknisille korkeakouluille – eli teknikoille, insinööreille ja teknologiateollisuuden toimijoille – suunnattu kirja. Tämä tiiliskivi kiersi suomalaisten humanistien opintopiireissä. Siitä otettiin kolme painosta.

Taiteen maailma on kuvitteellinen, epätodellinen ja hyödytön teknologisen – ja valtio-opillisen – järjen näkökulmasta. Voidaanko tätä taiteen mahdollista maailmaa rakentaa maan päälle? Utopian todellisuus esti Eerikäistä näkemästä sitä, että ”politiikassa – poliittisessa ylipäätäänkin – ei ole kysymys siitä, miten asioiden pitäisi olla, vaan siitä miten ne ovat.” (Eerikäinen 2005, 57; ks. myös Tuominen 1974.) Eerikäisen mukaan politiikan – valtion rakentamisena ja ylläpitämisenä – ja taiteen ideaaleja ei tulisi sotkea keskenään. Taiteessa on mahdollista rakentaa mielikuvituksellisia visioita, joille ei ole olennaista olla totta. Poliitiikassa tulisi saavuttaa ymmärrys siitä, miten asiat ovat ja vasta sen perusteella lähteä rakentamaan yhteisiä asioita, joiden tulisi olla tosia ja konkreettisia. Tässä mielessä perinteisen politiikan ja taiteen välinen ero on melko lailla selvä: niillä on eri tiet. Siksi taiteilijat mieltävät myös vallan ja taiteen erilisinä. En kiistä, etteivätkö nämä taiteilijat ole ainakin osaksi oikeassa.

Taiteen ja politiikan teiden eriävyyden kiteytys löytyy myös Matti Pulkkinen (1985, 46) romaanista *Romaanihenkilön kuolema*: ”Politiikka on välttämättömyyden alue, taide vapauden. Taiteilijan ehdottomuus ei tuota politiikassa, mahdollisen taiteessa, kuin mahdolltomuuksia.”

.....

Tässä alaluvussa ideologia ilmenee peittämisenä. Kuvataiteilijoiden ilmaiset asenteet täyttävät ideologian symbolisen rakentamisen strategioista troopin, tarkemmin metonymian ja metaforan tunnusmerkit. Konkretia, joka vaikuttaa kuvataiteilijoiden arkeen ja käytäntöihin, peitetään näkyvistä kuvailevalla ja mielikuvituksellisella kielenkäytöllä. Toisaalta kuvittelukyky on yksi taiteilijan työkaluista, jota hän käyttää ensisijaisesti teoksia toteuttaessaan. On kokonaan toinen kysymys, kannattaako ideologian tulkintaa ulottaa työhuoneille, mutta keskusteltaessa vallasta ideologian merkityksiä on mahdotonta väistää. Taidehallinnon ja kulttuuripolitiikan alueilla tämän alaluvun asenteita vastaava peittämisstrategia olisi taiteilijan kuvittelukykyyn verrattuna leimallisemmin ideologista.

### 5.3. ”Ehkä taiteilijoita voisi olla soluttautuneena hallintoelimissä ja yritysten hallituksissa”

Entä jos politiikkaa ei rakennetakaan esteettiseltä perustalta vaan taidetta politisoidaan markkinatalouden toimintaperiaatteilla? Taidemanageri Sjöberg pitää taiteilijoita laaja-alaisina yhteiskunnallisina osaajina, joiden ammattitaitoa tulisi hänen mukaansa hyödyntää laajasti.

Taiteilija on taidekoulusta valmistunut visuaalisuuden ammattilainen, jonka taitoja voidaan hyödyntää monenlaiseen toimintaan. Taiteilijan ammattinimike liitetään virheellisesti ja yksinkertaistaen ainoastaan taideteoksen tekemiseen, vaikka usein taiteilija on laaja-alainen visuaalinen ajattelija. Taiteilijan ammattitaitoa ja ajattelukykyä pitäisi ehdottomasti hyödyntää entistä enemmän. Taiteilija saa usein koulutuksensa toisilta taiteilijoilta, mutta päätyy monesti tekemään koulutustaan vastaamatonta työtä. Toisin kuin monissa muissa Euroopan maissa, Suomessa visuaalista ajattelua ei hyödynnetä yhteiskunnallisella tasolla juuri lainkaan, ainakaan näkyvästi. (Sjöberg 2010, 35.)

Kun taiteilijoiden ammattitaitoa ja ajattelukykyä hyödynnetään ”monenlaiseen toimintaan” ja vieläpä ”entistä enemmän”, päätyvätkö taiteilijat tällöin koulutustaan vastaavaan työhön? Eikö Sjöbergin raportin annettuna otettuna lähtöoletuksena ole usko kilpailun taidetta edistävään voimaan? Eikö tällainen näkemys ole ekonomistinen *par excellence*? Aineistoni kuvataiteilijat eivät ainakaan allekirjoita tällaista asennetta haastatteluvastauksissaan. Osa heistä näkee kuvataiteen hyödyntämisen kuitenkin mahdollisuutena.

Taiteen käyttämisen keinot ovat ainakin muuttumassa, se nähdään yhä enemmän toiminnallisena osana yhteiskuntaamme, portit ovat siis eräällä tapaa aukeamassa useampaan suuntaan. Myös käsitteet, kuten yhteisöllinen tai ympäristötaide, ovat avautuneet suuremmalle yleisölle. (...) Taiteilijalla on tällä vuosituhanella aivan uudenlaiset mahdollisuudet toimia yhä laajemmilla yhteiskunnan osa-alueilla. (H8.)

Siinä missä Sjöberg kannattaa taiteilijoiden ammattitaidon ja ajattelukyvyn yhteiskunnallista hyödyntämistä, siteerattu kuvataiteilija on huomannut kuinka taidetta on jo alettu hyödyntää toiminnallisesti yhteiskunnassa. Kuvataiteilija yhdistää tämän hyödyntämispuheen yhteisö- ja ympäristötaiteen käytäntöihin, koska niissä jo niiden ilmiselvän yhteiskunnallisen luonteen vuoksi ollaan kosketuksissa moniin suuntiin. Yhteisö- ja ympäristötaiteessa ollaan kuitenkin yhä taiteen piirissä. Voisiko taiteilija toimia myös muilla yhteiskunnan osa-alueilla kuin taiteen?

Luulen, että taloudelliset päättäjät ja poliitikot ovat yhä enemmän alkaneet ymmärtämään ja arvostamaan taiteen mahdollista taloudellista merkitystä. Ollaan jollain tapaa heräämässä siihen, että miten taidetta voitaisiin yhä enemmän käyttää (tai valjastaa) positiivisen halutun imagon, ehkä tietoyhteiskunnan ennakkoluulottoman hyvän ilmaisuun. (H34.)

Tämän sitaatin sanamuodot kertovat managerimallien mukaantulosta ja hyödyntävän taidepuheen synnyttämistä ristiriidoista. Yhtäältä taloudelliset päättäjät ja poliitikot ovat alkaneet ymmärtää ja arvostaa taiteen taloudellista merkitystä, toisaalta vain taloudellisten näkökulmien painottaminen tuntuu kuvataiteilijasta hyötyperiaatteen ajamalta toiminnalta. Niinpä hänelle tällainen taiteen käyttäminen on taiteen valjastamista erilaisiin poliittisiin tarkoituksiin. Ovatko päättäjät ja poliitikot alkaneet ymmärtää ja arvostaa taidetta muussa mielessä kuin taloudellisessa?

Seuraavassa sitaatissa kerrotaan suoraviivaisesti, mitä hyödyntävä taidepuhe pitää sisällään.

(...) taiteeseen sovelletaan liike-elämän logiikkaa tai aktiivisen kansalaisen ideaaleja. (H32.)

Tietoyhteiskunnan, elinkeinoelämän ja aktiivisen kansalaisen ideaaleista on hyvä siirtyä kysymään: mitä kuvataiteilijan olisi tehtävä tässä tilanteessa? Aineiston perusteella kuvataiteilijat ovat reagoineet tilanteeseen ja he pohti-

vat tämän kulttuuripoliittisen muutoksen mahdollisuuksia ja kääntöpuolia haastatteluvastauksissaan. Yksi asia näyttää selvältä: hyödyntävä taidepuhe politisoi myös taiteilijoiden puheen – tai ainakin muuttaa sitä.

(...) taiteen sivistävä merkitys ei sovi siihen malliin, mihin kulutusyhteiskunnan päättävät elimet meitä vievät. Taiteilija on siis tilanteessa, jossa hänen pitää omaksua alati muuttuva kieli ja kyettävä kommunikoidaan sillä uudenlaisin keinoin välineissä, jotka on luotu alunperin muihin tarkoituksiin. (H63.)

Kuvataiteilija esittää, että taiteilijoiden tulisi omaksua kulutusyhteiskunnan pelissä vaadittavia välineitä, jotka ovat taiteilijalle uusia ja vieraita, koska ne on kehitetty muihin kuin taidetarkoituksiin. Kuvataiteilija voi vastata syntyneeseen tilanteeseen taidetyönsä kautta: tarjoamalla jotakin sellaista uutta, jolla pärjää kilpailussa. Syntyneeseen tilanteeseen voidaan vastata myös ryhtymällä vallankäyttäjiksi. Jo se, että kuvataiteilijat pohtivat kilpailun, hyödynnettävyyden ja sovellettavuuden vastapainoksi, kuinka he voisivat toimia yhteiskunnassa kriittisesti, on vallankäytön punnintaa.

Esteettisistä kysymyksistä siirrytään vähitellen kohti yhteiskunnallisia käytäntöjä. Voisivatko taiteilijat toimia päättäjinä?

Joissain asioissa taiteilijoiden suurempi valta voisi olla hyvä asia esimerkiksi ympäristön suunnittelussa. (H47.)

-

Taiteilijoiden integroiminen tiiviimmin erilaisiin päättäviin elimiin, joiden kautta voitaisiin vaikuttaa, sekä ylemmällä, että ruohonjuuritasolla olisi jo askel kohti suurempaa rakenteellista muutosta. Tämä kuulostaa utopialta, mutta näillä taiteilijamäärillä, joita meillä valmistuu, olisi itseasiassa hyvinkin järkevää vaihtoehto. Toki tällaisen toiminnan alulle saaminen jo itsessään edellyttää suurta asennemuutosta kaikilta, eikä vähiten itse taiteilijoilta. (...) Ehkä taiteilijoita voisi olla soluttautuneena hallintoelimissä ja yritysten hallituksissa lieventämässä pelkkään voittoon pyrkivää kylmää toimintaa ja ohjaamassa sitä tasapuolisempaan ja ympäristöstä välittävään suuntaan. (H35.)

Kuvataiteilijoita valmistuu vuosittain yli 200. Suomen taidemarkkinoiden pienuudesta ja kehittymättömyydestä johtuen jälkimmäiselle kuvataiteilijalle on selvää, että nämä sadat kuvataiteilijat eivät voi elättää itseään perinteisinä taidemaalareina, -graafikoina tai kuvanveistäjinä saati sitten kokeilevien taidemuotojen toteuttajina. Niinpä hän pitää järkevänä vaihtoehtona

taiteilijakuvan laajentamista niin, että taiteilijat toimisivat myös muissa kuin välittömissä visuaalisen tuotannon tehtävissä.

Kuvataiteilija puhuu integroimisesta ja soluttautumisesta. Integroiminen kuulostaa rakentavalta ja maltilliselta, mutta soluttautuminen enteilee jo vallankumousstrategiaa. Soluttautuja ei kysy lupaa vaan pyrkii ottamaan haltuunsa uusia yhdistyksiä ja järjestöjä ja rakentamaan verkostoja valtaamiansa organisaatioiden välille. Siteerattu kuvataiteilija ei puhu kuitenkaan näin radikaalin toiminnan puolesta, mutta tietynlaisen taiteilijoiden äänivallan puolesta hän olisi taipuvainen kannattamaan ”soluttautumista”.

Onko sillä sitten merkitystä, tuleeko aloite taiteilijoiden yhteiskunnallisesta hyödynnettävyydestä ekonomistisesti orientoituneilta elinkeinoelämän tai luovan talouden edustajilta vai taiteilijoilta itseltään? Eikö molemmissa tapauksissa murenneta taiteen autonomiaa ja taiteilijan roolia teoksia valmistavana ”käsityöläisenä”? Aineiston perusteella näyttää siltä, että silloin kun taiteilija on itse halukas laajentamaan toimenkuvaansa, hänen integriteettiperiaatettaan ei rikota. Silloin kun elinkeinoelämän taholta esitetään vaikkapa seuraavanlaisia väittämiä, taiteilijoihin kohdistetaan ekonomistisista periaatteista nousevaa määrittely- ja auktoriteettivaltaa.

Perinteinen taidetta taiteen vuoksi -ajattelu on ongelmallinen ja väitän, että se on luonut yhteiskuntaan asenteita, jotka vahingoittavat taiteilijan ja kuvataiteen parissa työskentelevien ammattioikeuksia. Kuvataiteilijat ovat itse osasyllisiä, koska he ovat valmiita polkemaan oikeuksiaan. (Sjöberg 2010, 47.)

Elinkeinoelämän ja luovan talouden mallien perusteella Sjöberg esittää tietävänsä tilanteen paremmin kuin suomalainen taiteilijakunta. Niin tai näin, tietyt suomalaisen taidejärjestelmän realiteetit puoltavat hänen hyödyntämisenäkökulmaansa.

#### 5.4. ”Taiteilijoita tarvitaan ennen kaikkea vastapoolina”

Jos taiteilijat hyväksyvät itselleen roolin vallanpitäjinä, miten he tätä valtaa käyttäisivät? Miten taiteilijoiden tulisi toimia, jotta he voisivat vaikuttaa?

Yleensä vaikuttamiseen vaaditaan useita ihmisiä samoilla raiteilla ja voi olla vaikea nähdä yhteneväisyyttä taiteilijoiden hajautuneessa rintamassa, jossa tekemisen tapoja on niin monia. Kuitenkin uskon,

että yksittäinenkin taiteilija voi vaikuttaa, jos hän pystyy tarpeeksi hyvin saamaan teoksillaan ihmisiin yhteyden. Kuitenkin selkein vaikuttamisen keino, joka keskivertotaiteilijalle melkein jää, on toimia esimerkkinä, että näinkin voidaan elää. Pienillä tuloilla toteuttaen haavettaan. Tällainen voi kuitenkin esiintyä terveenä vastavoimana markkinatalouden vallitsemassa ja kulutukseen keskittyneessä yhteiskunnassa. Näkisin myös, että taide joutuu mielenkiinnossaan kilpailemaan nykyisin niin monen nopeasti muuttuvan tekijän kanssa, että taiteilijan on löydettävä teoksiinsa sellaisia tasoja, joita mikään muu tässä maailmassa ei voi tarjota. Voi kuulostaa mahtipontiselta ja sitä varmasti onkin, mutta myös taiteilijoiden pitäisi pystyä näkemään teoksensa uusin silmin ja penkomaan esille se ydin jota ei missään muualla esiinny. Mikä on ainutlaatuisista ja siksi arvokasta. (H35.)

Sitaatin mukaan yksikin taiteilija vaikuttaa silloin, kun hän saa teoksillaan yhteyden vastaanottajiin. Taidetta vaikuttavampana siteerattu taiteilija pitää esimerkillistä elämäntapaa. Hänen mukaansa keskivertotaiteilija voi toimia ”pienillä tuloilla toteuttaen haavettaan”. Tällä muotoilulla taiteilija viittaa eräänlaiseen antikonsumeristiseen elämäntapaan, jossa henkisillä arvoilla on etusija kulutustavaroihin nähden. Näin taide tarjoaa hänen mukaansa tervettä vastavoimaa epäterveelle yhteiskunnalle.

Siteerattu taiteilija näkee markkinatalouden hallitsemien kulutuskeskeisen yhteiskunnan melko yksituumaisesti epäterveenä ja taiteilijan pienituloisen elämäntavan sitä vastoin terveenä. Taiteilija joutuu kuitenkin mukaan kilpailuun ja vastaamaan tähän haasteeseen tarjoamalla jotakin uutta ja ennennäkemätöntä. Onko tämä vaatimus analoginen modernistisen eetosomaperäisyysvaateelle: uuden kategorialle? Sikäli on, että uuden vaatimus oli – ja on – ominaista sekä modernistiselle taidekäsitykselle että kulttuuriteollisuuden strategioille vangita suuria ihmismassoja uusilla kulutushyödykkeillä (Adorno 2006). Muotoilu muistuttaa perinteistä käsitystä taiteesta omalakisena alueenaan, mutta oikeastaan se perustuu brändiajattelulle. Jos kulutusyhteiskunta perustuu brändiajattelulle, pitääkö taiteenkin perustua? Sitaatin mukaan ei välttämättä, mutta mikäli taiteilija haluaa vaikuttaa, on hänen tunnistettava nämä realiteetit ja hahmotettava vaikutusalueen eli diskursiivisen tilan periaatteet ja rajat.

Toisenlainen vastapooli rakentuu yleissivistykseen liittyvistä kriittisistä näkökulmista.

Taiteen arvostus yleissivistykseen kuuluvana kouluaineena on pohjalukemissa, ainakin opetusministeriössä. Peruskouluissa taito- ja

taideaineiden, siis myös kuvaamataidon tuntimäärää ja tukea on jatkuvasti laskettu 1970-luvulta lähtien, koska kuvataiteella ei virheellisesti nähdä olevan muuta kuin esteettinen arvo ja tehtävänä visuaalisen kulttuurin opettaminen. Näitä taas yleisesti pidetään vähäpätöisempinä oppiaineina kuin esimerkiksi luonnontieteitä, matematiikkaa ja kieliä. Taiteen arvo monipuolisena kasvattajana ja vapaan itseilmaisun kehittäjänä on kuitenkin tärkeä osa ihmisen hyvinvointia ja sivistystä; taide opettaa itsenäiseen ja luovaan ajatteluun. Lapset ovat synnynnäisiä filosofeja, mutta suomalaisessa peruskoulussa ei ole traditiota keskustelulle ja itseilmaisulle muussa opetuksessa kuin taito- ja taideaineissa. Tämän lisäksi taiteen heikosta arvostuksesta kertoo myös ettei opettajana aina toimi edes pätevä henkilö. Toisaalta lapset ja nuoret itse toivoisivat lisää tunteja taideaineille. (H40.)

Sitaatissa huoli humanististen alojen arvosta tiivistyy taito- ja taideaineiden asemaan uusliberalistisessa yhteiskunnassa. Huoli ei nouse tyhjästä. Sitaatti on kirjoitettu kesällä 2008, jonka jälkeiset tapahtumat vahvistavat kuvataiteilijan tilannearviota. Uuden yliopistolain (2009) myötä Suomen yliopistoissa alettiin karsia opetusta humanistisilta aloilta. Ruotsissa kansallinen elinkeinoelämän keskusliitto, Svenskt Näringsliv, ehdotti vuonna 2011, että humanististen ja taidealojen opiskelijat saisivat vähemmän opintotukea ja vastaavasti tulevien insinöörien tukea voitaisiin nostaa. Tällä olisi väitetyksi ”oikeanlainen” kannustava vaikutus ja ”oikeat” alat nostaisivat suosiotaan. (Fölster ym. 2011, 31.)

Kalle Hamm kirjoitti ½-lehden (2/2011) kannanotossaan: ”Opetus- ja kulttuuriministeriö julkaisi lokakuussa luonnoksen koulutuksen ja tutkimuksen kehittämissuunnitelmaksi (KESU), jonka ylevänä tavoitteena on kohottaa väestön osaamistasoa niin, että Suomi on maailman osaavin kansa vuoteen 2020 mennessä. Käytännössä tämä tarkoittaa ammattikorkeakoulujen aloituspaikkojen vähentämistä 2200:lla: osa amk-taidekouluista lakkautetaan vuonna 2013.” (Hamm 2011.) Valtioneuvosto hyväksyi joulukuussa 2011 kyseisen kehittämissuunnitelman vuosille 2011–2016.<sup>36</sup> (Ks. OPM 2010; OPM 2011.) Tällaisia talouspoliittisia prosesseja vastaan siteerattu kuvataiteilija (H40) puolustaa taiteen merkitystä hyvinvoinnin ja sivistyksen osana. Sittemmin myös erilaiset hankkeet taiteen hyvinvointia kasvattavasta merkityksestä ovat nostaneet jonkin verran päätään. (Ks. esim. TAIKA 2011.)

<sup>36</sup> Lakkautustuhan alla osittain tai kokonaan ovat: Lahden ammattikorkeakoulu, muotoilu- ja taideinstituutti/kuvataide; Satakunnan ammattikorkeakoulu/kuvataide, Kankaanpää; Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu/kuvataiteen koulutusohjelma; Saimaan ammattikorkeakoulu/kuvataide, Imatra.



Jotta taiteilija voisi säilyttää kriittisen sanavaltansa, on hänen yhtäältä tunnustettava tätä sanavaltaa kaventavat prosessit ja toisaalta mukauduttava niihin tai ainakin pelattava niiden puitteissa. Tällaisessa dialektiikassa taiteesta saatavan hyödyn yhteismitattomuus muihin aloihin korostuu.

Taide elämysten sekä kokemusten lähteenä täyttää näitä perustarpeita, eikä sen arvostus yksittäisen ihmisen elämässä ole vähentynyt. Taiteen puhuttelevat ilmenemismuodot sen sijaan muuttuvat nopeammin kuin taiteen kenttä hyväksyy. Ongelmat taiteen arvostuksessa liittyvätkin usein taiteen määrittelyyn abstraktiona, niin taiteen tekemisessä kuin sen tulkitsemisessa. Toisaalta taiteen sivistävä merkitys ei sovi siihen malliin, mihin kulutusyhteiskunnan päättävät elimet meitä vievät. Taiteilija on siis tilanteessa, jossa hänen pitää omaksua alati muuttuva kieli ja kyettävä kommunikoimaan sillä uudenlaisin keinoin välineissä, jotka on luotu alunperin muihin tarkoituksiin. Taiteen arvostus vaatii taiteen ja ihmisten kohtaamista. Ilman kykyä kommunikoida ihmisille taide tulee jäämään abstraktiksi, gallerisoitumaan pieniksi eliitin turvaksi luoduiksi pesäkkeiksi. (H63.)

Taiteilija tunnistaa ja tunnustaa sitaatissaan taiteen klassisesti sivistävän merkityksen, jonka mukaan taiteella on itseisarvo. Toisaalta taiteilija puhuu – kuten jo edellisessä kappaleessa – tämän itseisarvon jonkinasteisesta joustavuudesta, koska hän nostaa esille taiteen soveltamisen alueilla, jotka eivät ole olleet alun perin taiteen piirissä. Jotta taide ei abstrahoituisi ja elitisoituisi, tämä soveltaminen on hänen mukaan välttämätöntä.

Kuvataiteilijat eivät ole kulttuuripoliittisine näkemyksineen yksin. Manageriportaassa ja hallintomaailmassa nostetaan esille ja pohditaan samoja kysymyksiä. Sjöberg (2010, 20) mainitsee taidekentällä ilmenneen huolen visuaalisen lukukyvyn olemattomuudesta, johon kuvataiteilijoiden ja taide-elämän toimijoiden mukaan tulisi reagoida voimakkaasti jo peruskoulussa. (Ks. OPM 2009.)

Osa aineiston kuvataiteilijoista ymmärtää kulttuurin ja taiteen hyvinvointia lisäävän yhteiskunnallisen merkityksen sekä kulttuurin ja taiteen perusoikeuksina. Heidän näkemyksensä ovat analogisia vuoden 2002 taidepoliittiselle ohjelmalle, jossa luovan työn autonomian todetaan olevan kulttuuripoliittikan peruslähtökohtia (Häyrynen 2006, 109). Yhteisiä piirteitä löytyy myös SAK:n kulttuuripoliittisen puheenvuoron (SAK 2008)

muotoiluista kulttuurin tukemisen ja turvaamisen välttämättömyydestä<sup>37</sup> sekä Opetus- ja kulttuuriministeriön (Koivunen & Marsio 2006) luovan työn sekä ilmaisun- ja taiteellisen vapauden määrittelyistä. Yhtenä selittävänä tekijänä voidaan pitää taiteilijoiden painostusryhmien vaikutusta taidepolitiikan tavoitteenasetteluun.

Häyrysen (2006, 16) mukaan yleisten tai objektiivisten tarpeiden sijasta kulttuuritarpeet muodostuvat historiallisesti erisisältöisiksi poliittisten, taloudellisten ja kulttuuristen olosuhteiden mukaan. Hän erottaa kolme näkökulmaa: perinteisten kulttuurilaitosten johtajien tulkinnan taiteen itseisarvoisista tarpeista, puolue- tai järjestöaktiivien näkemyksen kulttuurin alueellisten ja sosiaalisten eriarvoisuuksien luomasta tarpeesta sekä hallintohenkilöiden tulkinnan siitä, miten kulttuuri voi vastata muun yhteiskunnan tarpeisiin. Tässä aluvuossa siteeratut kuvataiteilijat ovat lähimpänä perinteisten kulttuurilaitosten johtajien tulkintaa.

## **Mitä on tehtävä?**

Vapaata taiteilijuutta voi yrittää määritellä jaottelemalla taiteilijat tilapäisiin, sivutoimisiin ja päätoimisiin taiteilijoihin. Tilapäistaiteilijat ovat heitä, jotka ovat jollakin tasolla tekemisissä taiteen tekemisen kanssa ja tuntevat satunnaista tarvetta ilmaista itseään taiteellisesti. Sivutoiminen taiteilija tekee päätoimenaan jotakin muuta sellaista työtä, joka pitää hänet poissa työhuoneeltaan. Hän työskentelee taiteilijana vain tarvittaessa tai niin sanottuna vapaa-aikana riippumatta siitä, liittyykö hänen työnsä taiteeseen esim. opetustyön kautta tai ei. Tässä mielessä monet nimekkäätkin suomalaiset taiteilijat ovat sivutoimisia taiteilijoita, tosin tapauksesta riippuen opetus-työ voi olla sivutoimista ja taiteilijan työ päätoimista. Niinpä päätoiminen taiteilija tekee päätoimenaan taidetta joko ilman sivutoimiamia tai sitten sivutoimen tai -toimien kanssa.

Jos vaihtoehdot jaetaan karkeasti niin

1. Kuvataiteilijat voivat jatkaa työtään välittämättä tai välittäen maailmasta

---

<sup>37</sup> ”Kulttuuri on yhteisiä arvoja. Kulttuuri ilmenee mm. kirjoitetussa ja puhutussa kielessä, suullisissa ja aineellisissa kulttuurituotteissa, luonnossa ja rakennetussa ympäristössä sekä yhteiskunnallisen elämän muodoissa. Taide eri muodoissaan on kulttuurin keskeisimpiä ilmenemismuotoja. Kulttuuri ja taide ovat jokaisen ihmisen perusoikeuksia. Kulttuuriset oikeudet tunnustetaan YK:n ihmisoikeusjulistuksessa kansalaisoikeuksien, poliittisten ja taloudellisten oikeuksien rinnalla. Keskeinen periaate on kulttuurisen itsemääräämisoikeuden kunnioittaminen. Kulttuuriin kuuluu myös sananvapaus, joka on keskeinen ja välttämätön osa demokratiaa. Kulttuuriset oikeudet voidaan jakaa kulttuuriin ja luovuuteen liittyviin oikeuksiin. Kulttuuriin liittyviä oikeuksia ovat mm. oikeus osallistua kulttuurielämään, kulttuurin tasavertainen saatavuus ja saavutettavuus, oikeus kulttuuriperintöön sekä oikeus osallistua kulttuuripolitiikan suunnitteluun ja toteutukseen.” (SAK 2008)

ja pysyä kuvataiteilijoina. (He voivat kuvitella, että näin myös taidepolitiikka tulee hoidetuksi. Tauluja maalaamalla tai objekteja, esityksiä tms. tuottamalla on kuitenkin vaikea puuttua esimerkiksi taiteilija-apurahojen ja taiteilijaeläkkeiden leikkauksiin.)

2. Kuvataiteilijat voivat jatkaa työtään välittämättä tai välittäen maailmasta ja pysyä kuvataiteilijoina. Kuvataiteilijan työn ohella he voivat myös opettaa taidekouluissa.

3. Kuvataiteilijat voivat toimia kuvataiteilijoina, mutta he voivat osallistua myös hallinnollisiin ja poliittisiin tehtäviin huolehtiakseen taiteilijoiden ja kulttuurityöntekijöiden oikeuksista.

4. Kuvataiteilijat siirtyvät kokonaan kulttuuri- ja taidepolitiikoiksi, kuten kulttuurisihteereiksi, taidetoimikuntien läänintaiteilijoiksi, virkamiehiksi ja -naisiksi.

Näissä vaihtoehdoissa vapaa taiteilijuus haastetaan yhteiskunnallisen osallistumisen merkityksessä. Opettaessaan moni taiteilija välittää haluamattaankin omaa taidekäsitystään tuleville taiteilijapolville. Kun taiteilija opettaa taidekouluissa hän pysyttelee oman ammattikuvansa piirissä: taidemaalari opettaa maalaamista ja kuvanveistäjä valutekniikoita. Näissä vaihtoehdoissa kuvataiteilijan ammattikuva kuitenkin laajenee hallinnollisten ja poliittisten ammattien alueille, mutta liittyen kulttuurin ja taiteen kysymyksiin.

Mitä olisikaan siis tehtävä?

## 6. Tutkimustulosten äärellä

Tässä luvussa esitän tutkimukseni johtopäätökset kuvataiteilijoiden asennoitumisesta taiteen hyödyntämiseen yhteiskunnassa. Tarkastelin hyödyntämistä kantaa ottamisen, kansainvälisyyden, taideviennin, tuotteistamisen ja vallan ulottuvuuksilla.

Muodostaako kuvataide vapauden saarekkeen välttämättömyyden yhteiskunnassa? Edustavatko vapaat kuvataiteet anarkistis-individualistista eetosta, joka on lähtökohtaisesti kulloinkin vallitsevan hallintopolitiikan vastaista ja henkilökohtaista riippumattomuutta korostavaa?

### 6.1. Kuvataiteilijoiden puoltama taiteen autonomia

Mainittua anarkistis-individualistista eetosta löytyy valtaosalta aineistoa varten haastatelluista kuvataiteilijoista. Tässä mielessä haastateltujen kuvataiteilijoiden enemmistö kallistuu taiteen elämän puolelle: taiteella on itseisarvo. Niinpä näyttää siltä, että kuvataiteilijat ovat sisäistäneet taiteen autonomiaa puoltavan diskurssin ja vakiinnuttavat sitä asenteillaan ja puhe-tavoillaan. Taiteen autonomiaa puoltavat puheet kantavat mukanaan historiaa, jossa taiteen hyödynnettävyydestä, käytettävyydestä ja yhteiskunnallisesta asemasta on taitettu peistä suuntaan ja toiseen. ”Taiteen autonomiaa puoltava diskurssi” ei kuitenkaan kerro vielä sitä, että aineiston kuvataiteilijoiden enemmistö puoltaa ns. taiteilijan vapautta, mutta vain muutama puhuu taiteen autonomisen aseman suojelemisesta, rakentamisesta tai sen palauttamisesta yhteiskuntaan. Miten taide voi olla autonomista jos sille ei taata autonomista asemaa yhteiskunnassa? Vastaus on selvä: vain yksilön vastarintana. Jotta puhe taiteen autonomiasta ei jää historiattomaksi ja hämäräksi, ennen pidemmälle vieviä johtopäätöksiä teen taustoittavan ekskursion taiteen autonomiaan.

.....

## Ekskursio: Taiteen autonomia – Esteettisen autonomiasta taiteen autonomiaan ja taiteen autonomiasta suhteelliseen taiteen autonomiaan

Taiteen autonomiasta keskusteltaessa tärkeät viitepisteet ovat 1700-luvulla alkanut taiteen vapautuminen, saksalainen varhaisromantiikka, Immanuel Kantin ja G. W. F. Hegelin näkemykset koskien estetiikkaa ja taidetta sekä 1920-luvulla etenkin saksalaisissa kulttuurikeskusteluissa päätään nostanut taideteoksen tekninen uusinnettavuus.<sup>38</sup>

Vielä 1700-luvulla taide suuntautui aatelisille asiantuntijakeräilijöille, mutta pian taiteilijat alkoivat työskennellä taidemarkkinoita varten. Näin he vapautuivat siteistään kiltaan, hoviin ja kirkkoon ja entisestä käsityöstä tuli markkinoiden mahdollistamaa ”vapaata” taidetta. (Habermas 2004, 74; Shusterman 2004, 61–62.) Ranskan vallankumouksen ajautuminen terroriin ja Napoleonin hallintoon aiheutti valistuksen aateperintöön sitoutuneelle älymystölle traumaattisia kokemuksia, jotka kuuluvat myös autonomiaestetiikan välittömään syntytaustaan. 1700-luvun valistuskulttuurille ominainen taiteen poliittis-moraalinen välineellistäminen alkoi vaikuttaa älymystöstä ongelmalliselta. Vallankumoukseen kohdistettujen toiveiden romahtaminen ei ollut kuitenkaan ratkaiseva syy autonomiaestetiikan syntyyn, pikemminkin se vain vahvisti älymystön piirissä jo aiemmin orastaneita ajatusjuonteita. (Sevänen 1998, 161.)

Moderni eurooppalainen taidekäsitys syntyi Kantin kriittisen kauden filosofiassa ja tämän herättämässä keskustelussa vuoden 1800 paikkeilla. Tuolloin Euroopan keskusvalloissa alkoi syntyä myös käsitys taiteen laajasta autonomisesta asemasta yhteiskunnassa. Käytiin keskustelua siitä, minkälaisilla periaatteilla tämä autonominen asema tuli taiteelle taata. Kantin ideoita tulkittiin eri tavoin saksalaisesta varhaisromantikosta Friedrich Schlegelistä lähtevässä modernin taidekäsityksen juonteessa ja Hegelin estetiikan luennoista alkunsa saaneessa virtauksessa. Varhaisromanttisessa juonteessa taiteen autonomia oli itsestään selvä lähtökohta, olennaista oli, että taide luo itse oman ”totuutensa”, ”esittää todellisuuden kuuluvia asioita, joita ilman taidetta ei tavoitettaisi”. (Saarinen 2011, 15.) Schlegelin romanttinen taide ei kuitenkaan eristäytynyt muista elämänsäloista pelkäksi taiteen omien

---

<sup>38</sup> Tähän laajaan ja kiehtovaan aiheeseen en voi tehdä kuin lyhyen sukelluksen, jonka toivon valaisevan riittävästi taiteen autonomian käsitettä tämän tutkimuksen tarpeisiin. Veli-Matti Saarinen (2011) käsittelee taiteen autonomiaa perusteellisesti ja ytimekkäästi kirjassaan *Taiteen elämä ja kuolema*. (Ks. myös Mehtonen & Sironen 1990; Kuorikoski 2004; Zuidervaart 2007.)

lainalaisuuksien reflektoinniksi: taiteen ja teorian tuli liittyä käytäntöön ja elämään.

”Transsendentaalirunouden” oli oltava kantilaisittain kriittistä eli tietoista oman tuotantonsa ehdoista. Hegeliläisessä virtauksessa taide saattoi olla hyödyllistä ja toimia osana kansansivistystyötä, mutta sen tuli siitä huolimatta olla vapaata sekä välineissään että päämäärissään. Hegeliläisessä virtauksessa taiteella ei kuitenkaan ollut enää yhtä korkeaa tai pyhää asemaa kuin varhaisromanttisessa juonteessa. Hegeliläisessä tulkinnassa taiteen merkittävä autonomia sijoitettiin antiikin Kreikkaan, aikaan, joka ei palaisi. (Saarinen 2011; Sevänen 1998, 162–163; ks. hegeliläisestä tulkinnasta esim. Marx 1986, 59–60.)

Erkki Sevänen (1998, 162–163) mukaan romantikkojen – Friedrich Schillerin, Karl Philipp Morizin ja Johann Wolfgang von Goethen – ajatuksista syntyneessä autonomiaestetiikan versiossa korostettiin taiteen sivilisoivia ja kasvatuksellisia, koko yhteiskuntaa pitkällä aikavälillä hyödyttäviä tehtäviä, joiden turvaamiseksi taiteelle tuli järjestää yhteiskunnassa laaja autonominen asema. Taiteella ei tarvinnut kuitenkaan olla välittömiä päiväkohtaisia yhteiskunnallisia tehtäviä.

Muista elämänalueista eristäytyvä autonomiakäsitelmä syntyi – Kantin innoittamana – ranskalaisen romantiikan piirissä 1800-luvun alussa ja jatkui myöhemmin Clement Greenbergin modernismiversiossa Yhdysvalloissa ja Euroopassa. Näissä näkemyksissä taiteen laajaa autonomiaa ei perusteltu sen sivilisoivilla ja kasvatuksellisilla tehtävillä vaan katsottiin, että taiteen autonominen asema vastasi taiteen sisäistä luonnetta ja edesauttoi taiteen kautta tapahtuvaa yksilöiden mentaalista hyvinvointia. Yhteiskuntafilosofisten argumenttien sijaan painopiste asetui yksilöpsykologisiin ja taiteen sisäisyyttä korostaviin näkökulmiin. (Sevänen 1998, 162–163, 383; Gadamer 1975, 39–77.)

Vaikka Kantin kauneuden analyysi<sup>39</sup> ”luo pohjan moderniin taidekäsitelmään liittyvälle ajatukselle taiteesta autonomisena alueena, jossa määrättyihin käsitteisiin tukeutumatta ja vailla etukäteen annettuja sääntöjä reflektoidaan yksittäistä kohdetta ja tunnetaan mielihyvää ymmärryksen ja kuvittelukyvyyn poikkeuksellisesta aktiivisuudesta ja yhteensopivuudesta” (Saarinen 2011, 44), Kantin yhteydessä ei tiukassa mielessä tulisi puhua taiteen autonomiasta. Kun Kant oli määritellyt kahdessa ensimmäisessä kriitikkissään<sup>40</sup> tietokykymme teoreettisen ja käytännöllisen käytön, hän ryhtyi

<sup>39</sup> Kauneuden analytiikassa Kant määrittelee esteettisen alueen omaksi erityisekseen ”maailmakseen” ja antaa esteettiselle mahdollisuuden olla jotakin erityistä, joka ei liity käytännön haluamiseen tai tiedon tuottamiseen. (Ks. aiheesta lisää Saarinen 2011, 35–40; Adorno 2006, 44.)

<sup>40</sup> *Puhua järjen kritiikki* (1781) ja *Käytännöllisen järjen kritiikki* (1788).

kolmannessa kritiikissään eli *Arvostelukyvyyn kritiikissä* (1790) tutkimaan tiettyjä arvostelmia ”tavoitteenaan löytää jollain tavoin autonominen, omalakisinen alue, joka kuitenkin samalla muistuttaisi sekä luonnonkäsitteen että vapaudenkäsitteen alueita siinä määrin, että ko. arvostelmien alue mahdollistaisi luonnon ja vapauden liittymisen toisiinsa.” (Saarinen 2011, 32.)

Tämä on siis filosofian historian tilanne, jossa syntyy ajatus esteettisen alueesta (ja myöhemmin saksalaisilla varhaisromantikoilla ajatus taiteesta) omana, omalakisena alueenaan, joka ei olisi teoreettisen tai käytännöllisen filosofian hallinnassa vaan jollain tavoin autonominen suhteessa näihin ja joka mahdollisesti yhdistäisi aistittavan ja yliaistillisen alueet. (Saarinen 2011, 32.)

Saarisen mukaan ajatus taiteen autonomisuudesta ja ainoastaan sille ominaisesta säännönmukaisuudesta ei syntynyt tarpeesta puolustaa esteettisen tai taiteen oikeuksia vaan ”Kantin filosofian omasta sisäisestä tarpeesta osoittaa, että filosofian yhtenäisyys – osien yhteenkuuluvuus ja liittyminen toisiinsa – on mahdollista”. (Mt.) Tämän lisäksi on huomionarvoista, että Kantin filosofiassa esteettisen autonomisuuden mahdollisuuden etabloinnin tarkoituksena ei suinkaan ollut eristää tai irrottaa esteettisen aluetta tiedosta ja toiminnasta. Päinvastoin tarkoituksena oli nimenomaan näyttää, miten tietyn erityislaatuisen esteettisen omalakisisuuden ja autonomisuuden avulla teoreettinen tieto ja moraalinen toiminta liittyvät esteettisen alueeseen ja tätä kautta toisiinsa. (Saarinen 2011, 32.)

On siis filosofisesti perusteellisia syitä erottaa esteettisen autonomia ja taiteen autonomia toisistaan. Lambert Zuidervaart (2007, 38–42) tarkoittaa esteettisellä autonomialla ympäristöä ja luonnonkohteita niinä itsenään, ja ”taiteellisella” autonomialla hän tarkoittaa taiteilijoiden ja taide-elämän käytäntöjen itsemääräämisoikeutta yhteiskunnassa. Niinpä taiteen autonomia voidaan jakaa taiteilijoiden yksilölliseksi tai moraaliseksi autonomiaksi ja taidejärjestelmän – tai käsitteellisemmin taiteen – autonomiaksi tai autonomiseksi asemaksi yhteiskunnassa.<sup>41</sup>

Toinen taiteen autonomiaan liittyvä historiallinen viitepiste löytyy 1920-luvun Euroopasta. Taide-elämässä kuohui ja kulttuuripolitiikassa

<sup>41</sup> Kantin herättämiin ajatuksiin esteettisen autonomisuudesta ja taiteen autonomiasta liittyy koomisia piirteitä, koska Kant ei oikeastaan ollut kiinnostunut esteettisen tai taiteen alueesta niiden itsensä takia. (Saarinen 2011, 33.) Missä määrin Kantin estetiikkaa koskevat ajatukset ovat sitten sovellettavissa taiteisiin? Hans-Georg Gadamer esittää varauksia Kantin filosofian taidesovelluksia kohtaan. Hänen mukaansa Kant ei aseta sopivia kriteerejä taiteen ilmiölle eikä luo yleisiä perusteita taiteenfilosofian erityisongelmille (Gadamer 1975, 48, 53). Denis Dutton (2010, 49, 159, 203) huomauttaa, että Kant ei ymmärtänyt juurikaan musiikkia ja hän ymmärsi visuaalisia muotoja paradoksaalisesti ilman värejä.

painopisteet muuttuivat: perinteistä taiteen autonomiaa uhkasi nyt ”ulkoapäin” massakulttuuri ja ”sisältäpäin” avantgardismi. Theodor W. Adornon ja Walter Benjaminin ”kiistalla” on tässä yhteydessä historiallisesti tärkeä roolinsa. Keskeisiä käsitteitä tässä keskustelussa ovat ”aura” ja ”autenttisuus”.

Benjamin esitti teesinsä klassisen autonomisen taiteen kriisistä ja lopusta esseessään *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* vuonna 1936. Kaikessa lyhykäisyydessään: Benjaminin mukaan taiteen tekniikoiden ja tuotantotapojen kehittyessä taiteen aura järkkyy eli taideteoksen ainekertaisuus ja aitous katoavat. Tämä auran tuhoutuminen merkitsi Benjaminille edistystä sekä taiteellisessa että yhteiskunnallisessa mielessä: ”taantumuksellisen” ja yksilökeskeisen esteettisen kontemplaation haastajaksi tuli uusi kollektiivinen ”hajamielinen” vastaanottotapa. (Benjamin 1989; Mehtonen & Sironen 1990, 266; Saarinen 2011, 114–134.) Benjaminin näkemysten ytimessä oli 1920-luvun neuvostoelokuva – erityisesti Dziga Vertovin elokuvataide –, ”jossa taiteellisen elämyksen ja yhteiskunnallisen elämän välinen etäisyys ja raja-aita avantgardismin ohjelman mukaisesti oli tietoisesti pyritty kumoamaan.” (Mehtonen & Sironen 1990, 266.) Joukosta tuli subjekti ja joukon jäsenistä tuli asiantuntijoita.

Adorno ei sulattanut Benjaminin näkemyksiä taideteoksen vastaanoton osalta, mutta heitä yhdistivät teknologian ensisijaisuus esteettisessä analyysissä ja kiinnostus taiteen kumoutumista – sen kuolemaa – kohtaan. Adornon mielestä Benjamin ihannoit tekniikkaa naiivilla tavalla ja vetosi yleisön vallitsevaan tietoisuuteen yliarvioimalla proletariaatin kulttuurisen toimintakyvyn. Adorno piti myös ongelmallisena Benjaminin näkemyksistä syntyvää jakoa auraattiseen ja teknisesti uusinnettuun taiteeseen: jaon ulkopuolelle jäi moderni taide, joka oli itsessään kriittistä auraattista, suljettua ja illuusiota luovaa taidetta kohtaan. Kriittisellä modernilla taiteella Adorno tarkoitti atonaalista sävellystekniikkaa á la Arnold Schönberg ja tiettyjä konstruktivistisia pyrkimyksiä kuvataiteessa ja runoudessa, kuten vaikkapa Stephané Mallarmén ”sanataide”. (Mehtonen & Sironen 1990, 267–268; Adorno 2006.) Adornolle (2006) taiteen autonomia oli *fait social*: autonomisuudessaan yhteiskunnallista ja yhteiskunnallisuudessaan autonomista eli taide saattoi olla autonomista vain pitämällä tiukasti kiinni autonomiasiaan eli olemalla schlegeliläisen juonteen lailla tietoista tuotantonsa ehdoista. Tämä ei puolestaan onnistunut Adornon mukaan eristämällä taide autonomiseksi yhteiskunnasta: taiteen tuli olla autonomista yhteiskunnassa. Taiteelle tuli taata autonominen asema. Tietoisuus tuotantonsa ehdoista ei tarkoittanut Adornolle taiteen asettamista politiikan palvelukseen. Benjamin puolestaan näki taiteen poliittisena mahdollisuutena.



Adorno ja Benjamin eivät voineet jatkaa ajatustenvaihtoa tämän pidemmälle. Walter Benjamin kuolee pakomatallaan Natsi-Saksasta vuonna 1940. Adorno emigroituu Yhdysvaltoihin ja kirjoittaa siellä yhdessä Max Horkheimerin kanssa teoksen *Valistuksen dialektiikka*, jonka raivokas luku kulttuuriteollisuudesta muodostaa pohjan Frankfurin koulukunnan kulttuuriteollisuuskritiikille. Kulttuuriteollisuuden ydinelementtejä ovat Horkheimerin ja Adornon (2008, 162–221) mukaan sen ideologiset toimintamallit: stereotyyppistämällä ja standardoimalla se valaa kaiken samaan muottiin. Markkinoiden masinoima ”yksilöllisyys” on näennäisyksilöllisyyttä. Kulttuuriteollisuudessa kuihtuu se, jonka kautta autenttisen taideteoksen tekniikka ja logiikka eroavat sellaisesta yhteiskunnallisesta tekniikasta ja logiikasta, joka tukahduttaa ihmistä ja alistaa luontoa. (Horkheimer & Adorno 2008, 162–221, Adorno 2006; Mehtonen & Sironen 1990.) Nat-sien taitava radion, elokuvan ja television propagandakäyttö, Hollywoodin nouseva elokuvateollisuus ja heräävä massamainonta olivat Adornolle selviä merkkejä siitä, että massojen kulttuurinen vastaanotto kyky oli kriitikitöntä ja Benjaminin näkemykset olivat puutteellisia.

Nykyään on itsestään selvää, että taiteen absoluuttinen autonomia oli illuusio, joka hiipui lopullisesti taiteen teknisen uusinnettavuuden aikakaudella (Benjamin 1989). Yhtä lailla on selvää, että Adornon puoltama suhteellisen autonominen modernismi edusti vain yhtä – kenties toivotto-man elitististä siivua – asiasta. Nämä ”itsestäänselvyydet” eivät kuitenkaan tarkoita sitä, että taiteilijat olisivat luopuneet itsemääräämisoikeudestaan luovassa työssään tai he eivät näkisi taidetta arvokkaana itsessään. Ja miksei kulttuuriteollisuuden tuotteita olisi mahdollista vastaanottaa myös kriittisesti ja rakentavasti?

Niinpä yhteiskunnan ja kulttuuripolitiikan muutosten mukana myös taiteen autonomia on saanut enemmän sävyjä. Sitten Benjaminin ja Adornon päivien taiteen tekemisen käytännöstä on tullut läpeensä uusinnettavaa tuhansin eri variaatioin. Zuidervaartin (2007, 36–37) mukaan periaatteessa kuka tahansa voi luoda tietokoneella kuvia ja toistaa ääntä. Elämme ennen näkemättömän runsaiden keinovalikoimien, ”globaalien uusinnettavuuden” aikaa.

Summa summarum: Taiteen autonomia ei kuitenkaan ole tuhoutunut kuin ehkä kyynisimpien ja postmodernimpien teoreetikoiden mielissä. Zuidervaartin (2007, 45) mukaan taiteet ovat edelleen autonomisia selittävässä ja oikeudellisessa mielessä:

a) selittävässä, koska niiden olemassaoloa ja funktioita yhteiskunnassa ei voida selittää riittävän tarkasti palauttamalla niitä taloudellisiin, poliittisiin, psykologisiin tai muihin nimittäjiin

b) oikeudellisessa, koska taiteet tuottavat ainutlaatuisia ja arvokkaita tuloksia ihmiselämälle ja kulttuurille.

.....

Tarkasteltuani taiteen hyödyntämistä kantaa ottamisena, kansainvälisytenä, tuotteistamisena ja valtana, johtopäätöksenä totean, että valtaosa käsillä olevan tapaustutkimuksen kuvataiteilijoista asettuu puolustamaan väljässä mielessä taiteen autonomiaa eli taiteen omalakisuuutta suhteessa sen ulkopuolisiin päämääriin, käytäntöihin ja tehtäviin. Tutkimustuloksen perusteella taiteen hyödyntäminen 2000-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa ei ole kuvataiteilijälähtöistä vaan rakentuu yhtäältä eettisistä diskursseista käsin ja toisaalta työ- ja elinkeinoelämän taloudellisten periaatteiden mukaisesti. Kuvataiteilijat siis kokevat, että taiteen hyödyntäminen tulee taiteen ulkopuolelta. Tapaustutkimukseni perusteella kuvataiteilijoiden enemmistö pitää hyödyntämiseen perustuvaa kulttuuripoliittikkaa ristiriitaisena ja epämiellekkäänä.

Kuvataiteilijoiden puoltama taiteen autonomia on kuitenkin autonomiaa vain rajallisessa merkityksessä. Se ei ole Adornon kannattamaa taiteen autonomiaa, jonka edellytyksenä on taiteilijan tietoisuus tuotantonsa ehdoista ja taiteelle taattu autonominen asema yhteiskunnassa. Kuvataiteilijoiden taiteen autonomia muistuttaa läheisesti sekä Benjaminin kannattamaa taiteen omaa kieltä aikana, jolloin taiteen epäauraattinen ja epäautenttinen uusinnettavuus on päivänselvää, että Zuidervaartin määrittelemää taiteen autonomiaa oikeudellisena ja selittävänä autonomiana. Benjaminin ja Zuidervaartin näkemyksiä taiteen autonomiasta voidaan puolustaa myös yhteiskunnassa, joka ei rakenteellisesti tue taiteen autonomista asemaa. Vaikka kuvataiteilijat vaikuttavat puoltavan taiteen autonomiaa sanomisissaan, väitän, että he puoltavat pikemminkin taiteellista autonomiaa eli taiteilijoiden ja joidenkin taide-elämän yksittäisten käytäntöjen itsemääräämisoikeutta yhteiskunnassa, jonka kulttuuripoliittisissa ohjelmissa taiteen autonomiaa pidetään muinaisjäänteenä tai epäilyttävänä romanttisena ihanteena. Käytännössä valtaosa kuvataiteilijoista jättää taiteen autonomista asemaa murentavat kulttuuripoliittiset ohjelmat rauhaan. Taiteen autonomiasta on tullut taiteellista autonomiaa, autonomiapuhetta ajasta ja yhteiskunnasta, joita ei enää ole.

## **Kuvataiteilijoiden puoltama taiteen autonomia kontrollikysymysten valossa**

Kuten aineiston esittelyn yhteydessä kerroin, käytin aineiston täsmentämisessä kontrollikysymyksiä. Kysyin taiteilijoilta lomakkeilla taiteilijayhdistysten ja kansalaisjärjestöjen jäsenyyksiä, ympäröivään yhteiskuntaan vaikuttamisesta, erilaisten arvojen ja yhteiskunnallisten toimintamallien tärkeydestä ja sitoutumisen kohteesta. Tarkastelen nyt tutkimustulostani kontrollikysymysten 5.-8. valossa. (Ks. Liite ”Kysymyslomake”).

Tarjosin karkean dikotomisina vaihtoehtoina itsensä toteuttamista tai ympäröivään yhteiskuntaan vaikuttamista. Sekä–että-vaihtoehtona tarjosin sekä itsensä toteuttamista että ympäröivään yhteiskuntaan vaikuttamista. Sekä–että-vaihtoehto sai 80,7 % kannatuksen ja itsensä toteuttaminen 17,5 % kannatuksen. Vain yksi taiteilija, eli 1,8 % vastanneista piti ympäröivään yhteiskuntaan vaikuttamista tärkeimpänä.

Kun pyysin kuvataiteilijoita asettamaan erilaisia asioita ja arvoja numeroituun tärkeysjärjestykseen, ei sitoutumista taloudellisiin ja kaupallisiin arvoihin koettu tärkeimpinä seikkoina. Taloudellisilla arvoilla tarkoitan tässä yrittäjyyttä ja kilpailukykyä sekä kaupallisilla arvoilla taiteen ja elinkeinoelämän lähentämistä toisiinsa sekä taiteen myynnin ja viennin edistämistä. Vastaaajista 43,9 % ymmärsi olevansa sidoksissa markkinatalouteen ja 45,6 % jätti sekä taloudelliset että kaupalliset arvot huomioimatta.

Kaupallisten ja taloudellisten arvojen suhteen ensimmäiset kolme sijaa jäivät kokonaan valitsematta ja vain 1,8 % vastaajista asetti mainitut arvot neljännelle sijalle. Myös kaupallisesti orientoitunut taiteilija asetti sanoisaaan taiteen etusijalle. Yhteiskuntakriittisyys ja modernismiin liitettyjen taidearvojen vastaisuus oli huomattavaa etenkin nuoren taiteilijakunnan näkemyksissä. Haastatelluista taiteilijoista vain 7 % piti esteettisiä arvoja tärkeimpinä ja 21,1 % jätti ne kokonaan huomioimatta.

Runsasta kansalaisjärjestöjäsenyyksistä huolimatta suhtautuminen poliittiseen toimintaan puolueessa tai vakiintuneen poliittisen järjestelmän puitteissa on kontrollikysymysten perusteella erittäin kielteistä, eikä taiteilijoiden enemmistö kokenut sitoutuvansa poliittiseen toimintaan edes vaapana kansalaisaktiivisminä.

Huolimatta kasvaneesta ekotietoisuudesta, vain 5,3 % asetti ekologisuuden arvoasteikon ensimmäiselle sijalle. Sen sijaan ekologisuuden jätti huomioimatta 22,8 % vastaajista. Poliittisuus demokratian lisäämisen merkityksessä tuli valituksi ensimmäiselle sijalle vain 1,8 %:n osuudella, mikä tarkoittaa yhtä taiteilijaa. Kohdan jätti huomioimatta 31,6 % vastaajista,

eivätkä sijat 2., 3. tai 4. saaneet myöskään merkittävää kannatusta. Sosiaalisten epäkohtien ja eriarvoisuuden korjaaminen taiteen avulla ei myöskään ollut erityisen suosittua. Ignorointiaste on 22,8 % ja ensimmäisen sijan osuus 8,8 %. Kuitenkin 31,6 % vastaajista koki olevansa sitoutunut poliittiseen toimintaan vapaana kansalaisaktivisminä. Selittäisikö suurta prosenttiosuutta kevytaktivismin suosio nuorten ikäluokkien keskuudessa? Toisaalta tulos kertoo siitä, että poliittisuuden luonne ymmärretään myös muuna kuin puoluepoliittisena toimintana. Vain 3,5 % vastaajista koki sitoutuvansa poliittiseen toimintaan puolueessa tai vakiintuneen poliittisen järjestelmän puitteissa. Eettisyyden ja oikeudenmukaisuuden, kuten sananvapauden, suvaitsevaisuuden ja ihmisoikeuksien puolustamisen ja lisäämisen, asetti ensimmäiselle sijalle kuitenkin 19,3 % vastanneista. Toiseksi tärkeimpänä mainittuja arvoja piti 24,6 % ja kolmanneksi tärkeimpänä 21,1 %.

Kontrollikysymysten tulokset tukevat havaintoani taiteen autonomiasta kuvataiteilijoiden vallitsevana asennoitumistapana. Siihen, miksi näin on, kontrollikysymykset eivät vastaa.

## 6.2. Tutkimustulosten vertailua tutkimus- ja taidelehtiaineistoihin

Lopuksi vertailen tutkimustuloksiani aihepiireiltään analogisten tutkimusten tai tutkimusraporttien johtopäätöksiin ja taidelehtien artikkeleihin ja puheenvuoroihin. Keskityn vertailussani pääasiassa kuvataidelehtiin, koska olen ensisijaisesti kiinnostunut kuvataiteilijoiden asenteista. Otan vertailuun artikkeleita ja puheenvuoroja seuraavista lehdistä: *Arsis* vuosilta 2007–2009, *Taide*-lehti vuosilta 2007–2011, *Taidemaalaus*-lehti vuosilta 2008–2011, *Kritiikin uutiset* vuosilta 2008–2011 ja *1/2*-lehti vuosilta 2009–2011.

Mainitun aikavälin *Taide*-lehden taiteen yhteiskunnallista ja poliittista luonnetta käsittelevissä artikkeleissa ei käydy juurikaan kiinni kysymyksen taiteen hyödyntämisestä vaan pikemminkin tarkastellaan taiteilijoiden puuttumista yhteiskunnallisiin ja poliittisiin kysymyksiin aiheiden ja käytäntöjen tasoilla poikkeuksena muutama artikkeli. Taiteen hyödyntämiseen liittyviä artikkeleita on sen sijaan ilmestynyt *Taidemaalaus*-lehdessä ja *Kritiikin uutisissa*. Aiheesta on keskusteltu myös *Arsiksessa*. Myös musiikin ja teatterialan lehdistössä on käyty vilkasta keskustelua taide- ja kulttuuriviennistä, mutta nämä keskustelut rajaan vertailuni ulkopuolelle.

Tarkastelen ensin tutkimuksia ja tutkimusraportteja. Vuosina 2008–2011 toteutetun TAIKA-hankkeen puitteissa arvioitiin taiteen vaikutta-

vuutta ja sitä, miten se edistää hyvinvointia työyhteisöissä. TAIKA-hankkeen keskeinen tavoite oli kehittää ja tuottaa taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöjen erilaisiin tarpeisiin: esiintymis- ja vuorovaikutustaitojen harjoitteluun, johtamisen haasteisiin, työhyvinvoinnin kehittämiseen, virkistämiseen ja organisaatiomuutosten käsittelyyn.

Anu-Liisa Rönkä ja Anja Kuhalampi (2011) määrittelevät TAIKA-hankkeen piirissä kuulemansa puheen neljään diskurssiin, jotka erottuvat toisistaan puheen käyttöalueen ja sen taustalla olevan tavoitteen perusteella. Diskurssit ovat pyhyys-, talous-, hyvinvointi- ja yhteiskunnallinen diskurssi. Pyhyysdiskurssilla Rönkä ja Kuhalampi tarkoittavat puhetta, jossa korostetaan taiteen autonomisuutta.

Näkökulma nousee taidekontekstista, jossa taiteella ei tarvitse olla mitään käytännön tehtävää. Siinä taide on omalakinen järjestelmänsä, jota määrittelevät taiteen sisäiset kriteerit. Taideinstituutio itse määrittelee taiteen olemusta ja arvoa, sitä mikä on hyvää ja mikä huonoa taidetta. Pyhyysdiskurssin käyttö aktivoituu diskurssien rajapinnalla, jossa taiteen autonomisuutta korostava puhe kohottaa sille vieraan diskurssin. Pyhyysdiskurssin rakentumista motivoi huoli taiteen autonomisuuden säilymisestä tilanteessa, jossa taiteelle asetetaan taidekontekstin ulkopuolisia vaatimuksia. Pyhyysdiskurssi taistelee näitä vaatimuksia vastaan taiteen loukkaamattomuutta suojellen. (Rönkä & Kuhalampi 2011, 32–33.)

Talousdiskurssilla Rönkä ja Kuhalampi tarkoittavat puhetta, jolla pyritään edistämään taiteen hyödyntämistä perinteisen taidekontekstin ulkopuolella.

Diskurssin motiivina on kommunikoida taidekontekstin ulkopuolisten toimijoiden kanssa määrittelemällä taiteelle mahdollisimman käytännöllisiä käyttötarkoituksia. Taiteellista toimintaa ja sen vaikutuksia pyritään konkretisoimaan ja etsimään niille arkikieltä mukailevia ilmaisuja kuten *kulttuuriset työkalut* tai *taidelähtöisten menetelmien työkalupakki*. Talousdiskurssin käyttö aktivoituu taiteen tuotteistamisen, markkinoinnin ja myynnin kontekstissa. Talousdiskurssin rakentumista motivoi huoli siitä, että taiteen arvoa ei ymmärretä taidekontekstin ulkopuolella. Taiteellista toimintaa pyritäänkin legitimoimaan viittaamalla työelämän näkökulmasta keskeisiin arvoihin, kuten tuottavuuden kasvuun tai sairauspoissaolojen vähenemiseen. (Rönkä & Kuhalampi 2011, 33.)

Hyvinvointidiskurssilla Rönkä ja Kuhalampi tarkoittavat puhetta, jolla korostetaan taiteen merkitystä terveyden ja hyvinvoinnin edistämisen välineenä.

Hyvinvointidiskurssi ei tunnusta taiteen autonomisuutta, vaan pitää taidetta ensisijaisesti välineenä johonkin taidekontekstin ulkopuoliseen hyvään tarkoitukseen. Hyvinvointidiskurssin käyttö aktivoituu erityisesti sosiaali- ja terveysalan toimintakentällä hoito- ja terapiatyön kontekstissa. Esimerkkejä hyvinvointidiskurssin sanastosta ovat *osallisuus, itsetuntemus, syrjäytymisen ehkäisy, toimintakyvyn vahvistaminen, vuorovaikutus ja voimaantumisen*. Hyvinvointidiskurssin rakentumista motivoi pyrkimys hakea taiteelliselle toiminnalle resonanssia taidekontekstin ulkopuolelta viittaamalla esimerkiksi tutkimustuloksiin taiteen positiivisista fysiologisista vaikutuksista. Taiteellisen toiminnan arvoa määritellään sen terveyttä ja hyvinvointia edistävien vaikutusten näkökulmasta. (Rönkä & Kuhalampi 2011, 33.)

Yhteiskunnallisella diskurssilla Rönkä ja Kuhalampi tarkoittavat puhetta, jolla pyritään rinnastamaan taiteellinen toiminta muun yhteiskunnallisen toiminnan kanssa ja liittämään taidekeskustelua osaksi muita ajankohtaisia keskustelunaiheita.

Diskurssin motiivina on kommunikoida taidekontekstin ulkopuolisten toimijoiden kanssa määrittelemällä taiteelle muiden yhteiskunnallisten tavoitteiden kanssa yhdensuuntaisia päämääriä. Yhteiskunnallista diskurssia motivoi huoli siitä, että taide ja kulttuuri jäävät varjoon yhteiskunnallisessa keskustelussa, jonka perinteisiä vahvoja teemoja ovat muun muassa aluepolitiikka, talouspolitiikka ja sosiaalipolitiikka – tai nykyisin pinnalla oleva innovaatiopolitiikka. Yhteiskunnallisen diskurssin käyttö aktivoituu, kun pyritään legitimoimaan kulttuurialan toimintaa yhteiskunnallista keskustelua perinteisesti hallinneiden toimialojen näkökulmasta. (Rönkä & Kuhalampi 2011, 33.)

Röngän ja Kuhalammen määrittelemät diskurssit löytyvät tutkimusaineistostani melko lailla sellaisinaan. Siinä missä TAIKA-hankkeen aineistopohja käsittää laajan kattauksen taidealojen sekä hallinto- ja yritysmaailman edustajia, tutkimusaineistoni käsittää pelkästään kuvataiteilijoita. Tämän vuoksi ei ole kenties yllättävää, että pyhyysdiskurssi painottuu aineistossani muita diskursseja enemmän.

Marko Karon ja Kira Sjöbergin tutkimuksissa on haastateltu myös muita taidealojen toimijoita kuin kuvataiteilijoita. Röngän ja Kuhalammen määrittelemät diskurssit hahmottuvat vastaavalla tavalla näistä tutkimuksista. On ääripääajattelua ja maltillisempia kantoja. Kuvataiteilijat

ovat asenteissaan kielteisiä taiteen hyödyntämistä kohtaan, vaikka heidän joukostaan löytyy myös maltillisempaa linjaa.

Myös *Taidemaalaus*-lehden artikkeleiden perusteella taiteen hyödyntämisen kriitikot löytyvät kuvataiteilijoiden riveistä ja hyödyntämisen puoltajat galleristeista, elinkeinoelämän – tai luovan talouden – edustajista ja ministeriön virkamiehistä. Tiina Lammisen (2008) mukaan ”taide on viimeaikoina haluttu nähdä kansainväliseksi kauppa- ja vaihtotavaraksi”. Pilvi Kalhaman (2010) mukaan suomalaisella maalauksella on runsaasti kysyntää Suomen lähialueilla kunhan suomalaistaiteilijat ja -toimijat vastaavat itse tähän kysyntään ja osaavat ”sitä sopivasti vauhdittaa”.

Joissakin tapauksissa kuvataiteilijat saavat kriittisille näkemyksilleen tukea tutkijoilta ja kuraattoreilta. Sari Karttunen (2007) tarkastelee *Arsiksen* 3/07 artikkelissa Helsinki Schoolin menestyksestä strategiaa hankkia yhtäaikaaisesti taloudellista ja taiteellista tunnustusta. Karttunen nostaa myös esille Helsinki Schoolin kotimaassaan saamaa kritiikkiä. Asko Mäkelä (2008) tulkitsee vuorostaan *Arsiksessa* 1/08 Karttusen leimaavan Helsinki Schoolin kaupalliseksi ja kyseisen koulukunnan valokuvaajien teokset tyhjiksi ja kylmiksi. Keskustelu jatkuu niin, että Karttunen yrittää vielä oikea-kaista Mäkelän kärjistyksiä. Karttunen ja Mäkelän ajatustenvaihdossa Karttunen sijoittuu taiteen hyödyntämisen kriitikoihin ja Mäkelä puolestaan taiteen hyödyntämisen puoltajaksi galleristien, elinkeinoelämän ja luovan talouden innovaattoreiden tapaan.

*Taide*-lehden 2/07 artikkelissa ”Miksi rahoittaa taiteilijaa?” Sari Karttunen ja Arja Elovirta (2007) kyselevät taiteen rahoituksen perään. Tulisi-ko taidetta arvottaa ja rahoittaa sen hyödyn perusteella vai tukea julkisesti ilman hyötykriteerejä? Karttunen ja Elovirta haastattelevat tutkija Merja Heikkistä, jonka mukaan

(...) kulttuuripoliittisessa keskustelussa taide ja kulttuuri on usein nähty keinoina esimerkiksi sosiaalisten, kasvatuksellisten tai taloudellisten tavoitteiden saavuttamiseksi. Yksittäisille ammattitaiteilijoille myönnettävää valtion tukea on kuitenkin kaikissa Pohjoismaissa perusteltu pääasiassa taiteen itseisarvosta lähtevillä argumenteilla. Ensisijaisena tavoitteena on ollut tukea ammattitaiteilijoiden taiteellista työskentelyä taiteellista autonomiaa kunnioittaen, ilman erityisehtoja. (Karttunen & Elovirta 2007.)<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Heikkinen tarkoittaa taiteen autonomiaa. Huomaa käyttämäni käsitteellinen erottelu taiteen autonomian ja taiteellisen autonomian välillä.

Heikkisen mukaan kulttuuripoliittisessa keskustelussa ja apurahapolitiikassa vallitsee arvorigistiriita. Ovatko apurahapolitiikan periaatteet vielä hyvinvointivaltion aikaisen taiteen laajan autonomian maaperässä?

Kuraattori Marita Muukkonen muotoilee ½-lehden erikoisnumerossa (2011) seuraavasti:

Taide ei ole palautettavissa markkinamekanismin logiikkaan eikä sitä voida lähestyä vain talouden terminologisin välinein. Taide itseisarvona merkitsee kulttuurin läsnäoloa sosiaalisessa elämässä ja yhteiskunnallisissa kysymyksissä. Se merkitsee myös taiteen tekemisen ja näyttämisen pitkäjänteistä tukemista ja luottamusta olemassa olevien taidemaailman toimijoiden ammattitaitoon. Sitä, ettei ole jatkuvasti tarpeen kysyä ”mitä hyötyä taiteesta on?” tai ”mikä on taiteen arvo?” Kuvataiteessa on usein kysymys julkis- tai radikaali-hyödykkeiden alueesta. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että sekä taideteos että -kokemus voidaan useimmiten jakaa ilman että kumpikaan niistä vähenevät. Taiteen arvosta puhuttaessa on hyvä muistaa, että taiteen ja viihteen funktio, käytännöt ja suhde talouteen eroavat toisistaan. Ero ei tarkoita taiteen käpertymistä itsensä ympärille (sen omalakisuuutta), vaan pikemminkin dialogia ja kyseenalaistamista myös suhteessa lisääntyviin pyrkimyksiin tuotteistaa ja samaistaa visuaalista kulttuuria. (Muukkonen 2011.)

Muukkonen tekstistä löytyy kuvataiteilijoiden puheille analogisia erontekoa ja mm. viihteen ja taiteen sekä talouden ja taiteen välillä, mutta siinä missä kuvataiteilijoiden asenteet tупpaavat jäämään henkilökohtaisen taiteellisen autonomian sfääriin, Muukkonen kannattaa taiteen autonomiaa sekä taiteellisen autonomian että taiteelle yhteiskunnassa taatun laajan autonomisen aseman merkityksissä. Kenties kuraattorin toimenkuvaankin jo kuuluu se, että hän toimii dialogisesti eri taidemaailman toimijoiden välillä. Kuvataiteilijan on helpompi olla ehdoton.

*Kritiikin uutisissa* kulttuurin itseisarvoisuus ja ministeriöiden linjaukset asettuvat vastakkain, kuten Karttusen ja Elovirran artikkelissa. Kulttuurikentän tuntojen mukaan ministeriöiden linjaukset tulevat ulkoapäin, eikä tätä kehitystä pidetä yksiselitteisesti mielekkäänä. Tässä mielessä ne kuvataiteilijoiden asenteet, joiden mukaan taiteella on itseisarvo, asettuvat mukailemaan näitä yleisiä kulttuurikentän tunteja.



## 7. Yhteen veto

Olen antanut taiteen autonomian puolustamiselle tässä tutkimuksessa yhtäältä vastaideologisen merkityksen, toisaalta olen osoittanut, että tämä autonomiapuhe jättää markkinallistavan kulttuuripolitiikan rauhaan. Vastaideologisessa merkityksessä taiteen autonomian jonkinasteinen puolustaminen kielii vastarinnasta. Eikä taiteen autonomian puolustaminen olekaan puhestrategiana kovin yhteistyökykyinen vallitsevien hallintamuotojen ja puhestrategioiden kanssa: se kohdistuu vallitsevaa vastaan ja vaatii muutosta riippumatta siitä, onko muutosta näköpiirissä tai puoltavatko mitkään realiteetit sitä. Vastaideologisuudesta huolimatta tällaisella asenteella on myös ideologisia yhteyksiä valtaan ja intresseihin.

### 7.1. Mitä ja miksi?

Miksi haastateltujen kuvataiteilijoiden valtaosa sitoutuu asenteissaan itseisarvoiseen taideihanteeseen, vaikka melkeinpä mikään instanssi yhteiskunnassa ei tunnu tukevan ajatusta itseisarvoisesta taiteesta? Juuri siksi, että ajatus on vastatuulella? Ja kun se on vastatuulella, sitä tulisi puolustaa? Onko suomalaisen taidekoulutuksen autonomiset painotukset hakattu aikoinaan niin lujaan, että perustukset eivät irtoa? Puhuvatko kuvataiteilijat laajan autonomian aikaisen yhteiskunnan taidekieltä, koska jostakin syystä niin kuuluu puhua taiteesta?

Taiteen hyödyntäjät kutsuvat kuvataiteilijoita peliin, mutta vastaavatko kuvataiteilijat kutsuun? Pelaavatko kuvataiteilijat mieluiten yksin vai vain toistensa kanssa? Eikö kutsuun vastaaminen auttaisi nostamaan kuvataiteilijoiden ääntä heille uusilla kentillä? Vai onko hyödyntämisen mittapuut jo ennalta mahdottomia kuvataiteilijan hyväksyä?

Mahdollinen vastaus voisi olla melko lähellä. Syksyllä 2011 Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa 14 uutta opiskelijaa aloitti opintonsa soveltavan kuvataiteen maisteriohjelmassa. Opinnot kestävät kaksi vuotta. Taiteiden tiedekunnan internetsivuilla opintoja kuvataan näin:

Soveltavan kuvataiteen maisteriohjelma kouluttaa taiteilijoita, jotka voivat suunnitella ja toteuttaa muun muassa matkailualan yrittäjille paikalliseen kulttuuri- ja kertomaperinteeseen perustuvia elämysympäristöjä, kehittää niihin liittyviä palvelutuotteita, toimia erilais-

ten taidetapahtumien organisoinnina tai olla mukana muissa tapahtumissa visuaalisen alan asiantuntijoina. Valmistuneet maisterit (TaM) työskentelevät yrityksissä, kansallisissa ja kansainvälisissä hankkeissa sekä alan yhdistyksissä ja instituutioissa.

Koulutus tähtää uuden taiteellisen, toiminnallisen ja tieteellisen osaamisen tuottamiseen sekä sen integroimiseen matkailuun, elämyksellisuuteen ja palveluihin. Koulutus on tiiviissä yhteydessä elinkeinoelämään. Maisteriohjelmaan kuuluva projektiopiskelu ja produktioiden tuottaminen tapahtuvat pääosin yhteistyössä Lapin ja Barentsin alueen kulttuurilaitosten, sosiaalisen sektorin, matkailun ja muun elinkeinoelämän kanssa. (Soveltavan kuvataiteen maisteriohjelma 2011.)

Perinteisen taiteen autonomian näkökulmasta soveltavan kuvataiteen maisteriohjelmasta valmistuvat kuvataiteilijat joutuvat markkinoiden juoksupojiksi eikä ohjelmalla vaikuta oivankaan mitään yhteistä perinteisen kuvataiteen – maalaamisen, veistämisen tai piirtämisen – kanssa. Vetoamalla taiteen autonomiaan kuvataitee rajataan ja arvotetaan kuitenkin jo ennalta tietynlaiseksi, joko perinteiseksi tai joksikin muuksi. Taiteen autonomian ja taiteilijan ilmaisuvapauden välille ei myöskään voida vetää yhtäläisyysmerkkiä. Eikö todellinen sitoutuminen taiteen autonomiaan voi joissakin tapauksissa olla este taiteilijan itseilmaisulle?

Taidetoimikuntien perinteinen läänintaiteilijamalli on muuttunut tuottajapainotteiseksi. Riippumatta taidetoimikunnista myös perinteinen taiteilijuus näyttää saaneen rinnalleen tuottajataiteilijuuden 2000-luvulla. Samanaikaisesti kuvataiteilijat valmistuvat edelleen varsin perinteisiin kuvataiteilijan tehtäviin: työhuoneella yksin puurtamiseen ja näyttelyiden järjestämiseen.

Sitaattia edeltävään kysymysryöppyy ja kysymykseen taiteilijan ilmaisuvapaudesta soveltavassa kuvataiteessa voidaan vastata parhaiten kysymällä tulevilta tuottaja-kuvataiteilijoilta, kuinka vapaasti he saivat ilmaista itseään opintojensa aikaisessa ja niiden jälkeisessä taidetyössä ja kuinka suuri rooli taiteen sisältöihin ja muotoihin oli taidepalvelujen tilaajilla ja yhteistyökumppaneilla – kunhan kuvataiteilijat ensin valmistuvat ja toimivat jonkin aikaa ammatissaan. Valoa kysymyksiin saattaisivat tuoda myös autonomisen taidekoulutuksen saaneiden taiteilijoiden haastattelut. Silti epäselväksi jäisi, miksi myös he, jotka eivät ole saaneet taidekoulutustaan autonomisen painotuksen aikana, siitä huolimatta sitoutuvat taiteen autonomian radikaaleihin painotuksiin? Haluavatko he ilmaista tällaista asennetta, koska niin kuuluu puhua taiteesta, vaikka käytännössä he kannattavatkin suhteellista

taiteen autonomiaa, jossa välineellisyys ja itseisarvoisuus sekoittuvat toisiinsa? Painaako modernistinen pyhyysdiskurssi niin paljon, että modernismin jälkeen modernismisukupolven ja modernismin jälkeisen sukupolven on puhuttava sen kieltä? Ideologian tulkinnassa tällaisen puheen aikaansaava mekanismi määrittyy ideologiseksi, koska se vahvistaa toimijan intresseille vastakkaista valtaa. Soveltava kuvataide saattaa lisätä kuvataiteilijan toimeentulomahdollisuuksia, mutta tiukka taiteen autonomian puoltaminen asettuu nykyisessä kulttuuripoliittisessa tilanteessa elitistiseen diskurssiin, johon kuuluvat puhe Helsingin Guggenheim-museosta ynnä ”huipputaiteilijoiden” teosten hankkimisesta suomalaisiin taidekokoelmiin. Miten tällainen ”taiteen autonomia” lisää kuvataiteilijoiden itsemääräämisoikeutta tai heidän työmahdollisuuksiaan?

Olen tässä tutkimuksessa turvautunut aika ajoin 1970-luvun tunnelmiin. Niin teen nytkin, koska tämä tunnelmointi on herkullinen ideologian tulkinnan kannalta. Arvo Poika Tuomisen (1974) mukaan taistolaiset olivat 1970-luvulla penikkatautisia<sup>43</sup> eli vaativat vallankumousta hinnalla millä hyvänsä, vaikka olosuhteet sotivat ajatusta vastaan. Heidän agendallaan ei ollut työväenluokan enemmistön tukea. Niinpä taistolaiset tulivat toimineeksi työväenluokan etuja vastaan hajottamalla työväenluokan yhteistä rintamaa. Sen sijaan, että maata olisi ajettu suurlakkoon, jonka oloissa vallankaappaus olisi ollut mahdollista kokeilla, tilanne olisi vaatinut järkevää kokonaisarviota ja sen mukaista toimimista. Tuomisen mukaan tämä kokonaisarvio oli sellainen, että 1970-luvulla Suomessa ei tarvittu vallankumousta vaan sosialismiin voitiin siirtyä rauhallista tietä. Tässä tapauksessa taistolaisten vastaideologisuus paljastui ideologiseksi, koska heidän toimintansa hyödytti silloista oikeistoa eli poliittista voimaa, joka ajan vasemmistolaisuuden mukaan ajoi työväen intressien kannalta kurjistavaa politiikkaa.

Suomesta ei tullut sosialistista valtiota, mutta taiteen autonomiasta jäi etäpesäkkeitä kytemään. Tämän 1970-lukumetaforan kautta kysyn: eikö taiteen autonomian puoltamisessa ole lopulta kysymyksessä kamppailu vallasta yhtä lailla kuin työväenluokan vapautumispyrkimyksissä? Eikö taiteen autonomian puoltaminen ole yhtä kuin taistelu tietynlaisen taiteen vapaudesta? Adornoa (2006) mukaillen taiteen autonomia on yhtä kuin taiteilijan itsemääräämisoikeus ja oikeus olla tekemättä mitään kenenkään muun määräyksestä tai toiveesta. Hänen mukaansa taiteilijoista tulee autonomisia vain yhteiskunnassa, joka takaa taiteelle autonomisen aseman. Olisiko tämä yhteiskunta sosialistinen, kapitalistinen vai jotakin

<sup>43</sup> Termi tulee V. I. Leninin teoksesta ”*Vasemmistolaisuus*” *lastentautina kommunismissa* (1920).

siltä väliltä? Adorno ei vastaa tähän, mutta hänen negatiivinen vallankumouksensa löytyy taiteen autonomian käsitteestä sosiaalisena faktana. Taide saavuttaa autonomiansa vasta tultuaan tietoiseksi tämän autonomian yhteiskunnallisesta vastavoimapotentialista. 2000-luvulla tämä ajatus tuntuu kenties vielä romanttisemmalta kuin 1970-luvulla. 2000-luvulla taiteen vallankumouksen ajaminen taiteen autonomian kautta johtaa väis-tämättä konfliktiin, jossa – toiveikkaasti ajateltuna – piilee dialogin siemen.

Kuvataiteilijan takertuminen taiteen autonomiaan ei varmaankaan vahingoita taiteilijakuntaa, mutta se saattaa vaikeuttaa yksittäisen taiteilijan toimimista nykyisessä taidemaailmassa, kuten Sjöberg (2010, 47) on todennut. Vaikka radikaali taiteen autonomia olisikin teoreettisessa – tai utooppisessa – mielessä vastaideologinen voima, saattaa se nykyisessä kulttuuripoliittisessa tilanteessa kääntyä ideologiseksi voimaksi ja kaventaa taiteilijan mahdollisuuksia omien etujensa puolesta toimimiseen.

Eikö olisi myös taiteilijan ilmaisuvapaudelle eduksi, että taiteilijat vastaisivat elinkeinoelämän kutsuun ja ottaisivat homman omakseen? On kuitenkin syytä muistaa, että elinkeinoelämäyhteistyön kritiikitön hyväksyminen taiteessa on yhtä lailla ideologista kuin sen abstrakti hylkiminen. Mukailamalla vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa sitä vahvistetaan. Vaihtoehtoiset ajattelutavat pysyvät elossa kun kysytään kulloisenkin kulttuuripolitiikan taustaoletuksia, periaatteita ja päämääriä. Mistä politiikka nousee? Ketkä sitä ajavat? Ketkä siitä hyötyvät? Minkälaista yhteiskuntaa sen avulla rakennetaan? Minkälaiseksi kulttuuri muodostuu tällaisilla periaatteilla? Saavutetaanko tavoitteita mielekkäällä tavalla?

Fredric Jameson (1999) kutsuu postmodernismia myöhäiskapitalismin kulttuuriseksi logiikaksi. Postmoderni merkitsee hänen mukaansa kulttuurin herpaantumista organisoidun kapitalismin alaisena. Kulttuurista tulee kapitalismin nyökyttelevä juoksupoika. Herää kysymys: Miten kulttuuri nyökyttelee juostessaan? Art & Language -ryhmän Michael Baldwin, Charles Harrison ja Mel Ramsden antavat tästä poleemisen kuvauksen.

Oppositiota tai poikkeavaa kantaa edustavat mallit ovat näivettyneet (kieltämättä huvittaviksi) harmittomien vastakohtien leikiksi, joka muodostaa yhden tämän ajan minäkuvista. Siitä ei kuitenkaan seuraa, että totalitarismi tai fasismi olisi hävinnyt. Yhteiskunnallista muutosta tietoisesti ajavan massojen politiikan katoaminen on saanut ideologiset puolestapuhujansa – tai pikemminkin itseriittoisen vahvistuksensa – kulttuurintutkimuksen maailmasta. Teemme työtä oloissa, joissa oppositiopolitiikan moraaliset ominaispiirteet (muunnelmat Kantin kategorisen imperatiivin anti-instrumenta-

lismista Sartren hyvän uskon käsitteeseen) on hylätty pikkupoli-  
tikoivan kulttuurisen asiantuntemuksen ja eettisen professionalis-  
min pikku etuuksien takia. Tämä on barbaarista politiikkaa, joka  
kätketään kulttuurialan valtaapitävien ideologian mukaisiin koris-  
teellisiin emansipaatiolauseisiin. (...) Kulttuurialan teoreetikot tai  
teoretisoijat ovat omaksuneet ainoastaan emansipaatiota koskevan  
puheen. Ja puheen takana ei olekaan kriittinen tutkimuskäytäntö,  
vaan totalitaarinen keskustelunlopetusmania. (Baldwin ym. 2009,  
88–89.)

Baldwinin, Harrisonin ja Ramsdenin mukaan kulttuuriasiantuntijoiden  
kulttuurissa kammoksutaan inhimillistä ja luontaista kekseliäisyyttä ja luo-  
vuutta. Etusijalla on kilpaileva näpertely.

Voisiko kuvataiteilijoiden autonomiapuheet tulkita osaksi tätä post-  
modernia kulttuurista logiikkaa, kritiikitöntä emansipaatiopuhetta? Kiel-  
tämättä kuvataiteilijoiden autonomiapuheet ovat postmodernille ominai-  
sella tavalla notkeita, häilyviä ja historiattomia. Ne ovat nostalgisia ja ne  
on temmattu menneestä. Niiltä puuttuu niitä tukeva ja sitova ”kertomus”,  
jolla tarkoitan tässä politiikkaa, jolla taiteelle taataan yhteiskunnassa laaja  
autonominen asema. Laaja taiteen autonomia on kuin DDR, jota ei enää  
ole ja joka ei sellaisenaan palaa. Nostalgia myy kuitenkin paremmin kuin  
koskaan. Autonomiia painottava taidepuhe kuuluu taiteeseen, joka ei ole  
enää autonomista kuin korkeintaan hyvin rajallisessa tai väljässä merkityk-  
sessä. Adorno (2006, 27) kirjoitti vuonna 1969, että taiteen autonomia  
alkaa muistuttaa sokeutta. Onko näkö parantunut 40 vuodessa?

## 7.2. Ideologian tulkinnan tarkastelua ja muutama sana Marxista

Sainko ideologian tulkinnalla otetta aineistosta? Lähdin liikkeelle ajattele-  
malla, että ideologian tulkinnalla on mahdollista saada ote tekstiaineistoista  
vastaavalla tavalla kuin diskurssianalyysillä tai muilla tekstinanalyysitavoil-  
la. Metodit ovat tutkijan valintoja, jotka kielivät tutkijan arvoista ja miel-  
tymyksistä. Tutustuin muutamiin väitöskirjoihin, joissa käytettiin tekstiai-  
neiston analysoimisessa diskurssianalyysia. Menetelmä vaikutti toimivalta,  
mutta päätin kokeilla jotakin muuta.

Marxilainen ideologikritiikki edustaa essentialistista modernia maa-  
ilmaa, jota on edelleen muodikasta epäillä hymistelemällä epätieteellisesti

niitä näitä – lukematta alkuperäisteoksia. Lukemalla marxilaisesta ideologiakritiikistä on melko vaivatonta löytää yliampuvia ja dogmaattisia esimerkkejä. Jukka Heiskanen ja Vesa Oittinen tarkastelivat vuonna 1987 porvarillista ajattelua marxilaisen ideologiakritiikin nimissä: heidän tuutensa oli kuitenkin leninismi, jota vasten he asettivat koko länsimaisen porvarillisen ajattelun repertuaarin ja jolla he pyrkivät osoittamaan tämän repertuaarin heikkoudet ja vahvuudet. (Ks. Heiskanen & Oittinen 1987.) Ideologioiden, aatteiden ja oppien kritiikkiä on harjoitettu myös marxilaisuuden ulkopuolella vähemmän dogmaattisesti. Jiddu Krishnamurti ja Karl Jaspers muotoilivat filosofeina dogmaattisuuden, uskontojen, uskomusten, valmiiden järjestelmien ja ideologioiden kritiikkiä. Heillä totuuden mittapuuksi eivät asettuneet minkäänlaiset ohjelmalliset muotoilut: pikemminkin tyhjiys tai jokin, joka on sanojen tavoittamattomissa, muodosti kritiikin perustan. (Ks. esim. Krishnamurti 1986; Jaspers 1970.)

Taidetyössäni teen harvoin mitään valmiin kaavan mukaisesti, ja jos teenkin, luon kaavan itse. Tutkimustyössä metodeja ei luoda yleensä itse, mutta olemassa olevasta arsenaalista on kuitenkin mahdollista päätyä luovaan ratkaisuun. Toivo Salosen (2007, 54) mukaan luova tutkimuksellinen ote edellyttää, että menetöt kehitetään kulloisenkin tutkimusongelman pohjalta.

Tutkimus ei näin ollen ole olemassa olevien tieteellisten ja objektiivisiksi miellettyjen metodien soveltamista tutkimustehtävien ratkaisuun vaan jatkuvaa metodien tuottamista ja metodien tuoreella tavalla tulkitsemista tutkimusongelmasta käsin. Toisin sanoen tutkija ei voi siirtää metodisia pohdintoja joidenkin tieteenfilosofien asiantuntijoiden tehtäväksi. Metodiset pohdinnat kuuluvat tutkijalle itselleen, sillä niin pohdinnat kuin niiden ohittaminen todellistuvat tutkijan omassa tutkimuksessa. Tämä ei tarkoita, että kaikenlaiset pohdinnat pitäisi eksplisiittisesti kirjata tutkimuksiin. Tietenkin metodisissa hahmotuksissa olemassa olevat työt tarjoavat hyviä lähtökohtia; ne ovat siis lähtökohtia eivätkä auktorisoituja malleja. On mahdollista käydä niin, että tutkimusongelmien menestyksekkäs ratkaiseminen on sen varassa, kykeneekö tutkija kehittämään laadullisesti uudentyyppistä metodia tai tulkitsemaan arkipäiväistyneitä metodeja heuristisesti. (Salonen 2007, 54.)

Suomenkielisiä metodioppaita on paljon ja uusia painetaan joka vuosi. Nämä oppaat ovat yliopisto- ja ammattikorkeakoulukirjastojen lainatuimpia kirjoja. Niitä on syytäkin lainata, mutta rohkenen epäillä, että monille syntyy kiusaus käyttää niitä mekaanisesti. Salonen kannustaa ajattelemaan itse.

Ideologiakritiikistä ei ole ilmestynyt ainuttakaan metodiopasta. Ideologias-  
ta on kuitenkin kirjoitettu paljon englanniksi ja saksaksi. Tässäpä mukava  
haaste, ajattelin. Olisiko ideologiakritiikistä mahdollista muotoilla toimi-  
vaa tutkimusmenetelmää? Onneksi löysin John B. Thompsonin kirjan *Ide-  
ology and Modern Culture*, jossa Thompson kehittää ideologian tulkintaa  
kuljettamalla mukana ideologiakritiikin filosofiaa ja historiaa.

Marxilaisen ideologiakritiikin peruspakettiin kuului antagonismi ka-  
pitalismin ja paremmaksi kuvitellun – sosialistisen tai kommunistisen –  
yhteiskuntamuodon välillä. Peruslähtökohta oli se, että kapitalismi on väis-  
tämättä väärä malli ihmiskunnalle. Parhaimmillaan ihmisten toimia ja aat-  
teita tarkasteltiin kriittisesti pyrkimällä paljastamaan, mikä heidän toimin-  
nassaan tukee tai kyseenalaistaa kapitalismia. Huonoimmillaan ihmisten  
toimia ja aatteita tarkasteltiin vähemmän kriittisesti eli ennakoasenteelli-  
sesti. Onko jokin muuttunut ideologiakritiikin kannalta? Kommunistinen  
blokki hajosi vuosina 1989–1991, mutta ei kai kapitalismin – käytettiinpä  
siitä sitten nimitystä uusliberalismi, markkinatalous, markkinaperustainen  
politiikka jne. – tule tämän vuoksi olla automaattisesti kritiikin yläpuolella.  
Toisin kuin monissa muissa tutkimusmenetelmissä – kuten diskurssiana-  
lyysi, sisällönanalyysi, grounded theory jne. – ideologiakritiikissä on sisään-  
rakennettuna kriittinen suhde kulloinkin vallalla olevaan eli hegemoniseen  
talousjärjestelmään. Ideologiakritiikissä ei jäädä kieleen, vaikka ideologian  
tulkintaa käytettäisiin ensisijaisesti tekstin analysoimiseen: kielen ohella  
pyritään hahmottamaan myös vaihtoehtoja vallitsevalle eli hegemoniselle  
maailmanmenolle. 2000-luvun maailmassa hegemonisena järjestelmänä  
toimii uusliberalismi. Siksi halusin kokeilla käytännössä löytäisikö Marxist-  
ta – tarkemmin sanottuna ideologiakritiikistä – vielä potkua.<sup>44</sup>

Sain mielestäni ideologian tulkinnalla esiin kuvataiteilijoiden asentei-  
ta koskien kysymystä taiteen hyödyntämisestä yhteiskunnassa. En jättänyt  
tulkintaa kuitenkaan tähän. Miellän ideologian tulkinnan myös metakri-  
tiikkinä ideologiakritiikille ominaisella tavalla. Tällöin kritisoidaan myös  
kritiikkiä. Sain tulkinnalla esiin sen, että kuvataiteilijoiden kriittisissä näke-  
myksissä oli puolia, jotka eivät onnistu kyseenalaistamaan vallitsevaa järjes-

<sup>44</sup> Olin Euroopan sosiologiyhdistyksen kongressissa Genevessä syyskuussa 2011. Risto Heiskala piti kongressissa alustuksen Marxin teorian relevanssista 2000-luvulla. Heiskala (2011) keskittyi Marxin myöhäistuotantoon. Hän eritteli seitsemän aihealuetta tai tarkastelutapaa – (1) pääoman suuri kulttuurinen vaikutus; (2) ”toisen luonnon” ongelma; (3) todellisuuden ideologisen tunnistamattomuuden ongelma; (4) riisto; (5) työnarvoteoria; (6) vallankumousteoria ja (7) kommunismin käsite –, joista kolme ensimmäistä ovat hänen mukaansa edelleen relevantteja ja käyppiä yhteiskuntatutkimuksessa ja neljä jälkimmäistä ovat vastaavasti vanhentuneita ja virheellisiä, joskin mahdollisia ottaa uudelleenarvioinnin kohteeksi. Ilokseni havaitsin, että Heiskala sijoitti ideologiakritiikin tradition relevanttien tarkastelutapojen joukkoon. Heiskalan mukaan ihmiset voivat tulkita todellisuutta edelleen intressinsä vastaisesti.

telmää kuin korkeintaan retorisesti. Näin en tyytynyt nostamaan esille pelkästään kuvataiteilijoiden kriittisiä äänenpainoja vaan kysyin myös, mitä nämä äänenpainot merkitsevät ja minkälaisia valtasuhteita ne ilmentävät. Olisiko kuvataiteilijoiden asenteissa jotakin sellaista, joka vahingoittaisi heidän ammatti-intressejään?

Näin kiinnitin huomiota kuvataiteilijoiden yksittäisiin sanomisiin eli liikiin melko mikroskooppisella tasolla, joskin pyrin myös vetämään laajempia johtopäätöksiä aineiston analyysin tuloksista. Ideologiakritiikkiä on helppo kritisoida siitä, että se jää abstraktiksi tarkastelutavaksi. Tämä johtuu siitä, että kyseessä on klassisesta saksalaisesta filosofiasta nouseva valistuksellisen filosofian traditio eikä erityistieteellinen tarkastelutapa, joka noudattaa kielellisen käänteen mukanaan tuomia normeja. Erityistieteellisessä käytännössä ideologiakritiikki jääkin tässä mielessä abstraktiksi, ellei sitä muokata tekstispesifiksi tarkastelutavaksi. Tässä mielessä abstraktina ideologiakritiikki voi olla vaikkapa makrotasoista järjestelmäkritiikkiä kaukana kuvataiteilijoiden arjesta. (Ks. esim. Marcuse 1969.) Mutta onko uusliberalistinen kulttuuripolitiikka kaukana kuvataiteilijoiden arjesta?

Päädyin ajattelemaan niin, että mikrotason ohella voin vetää johtopäätöksiä ja ottaa kantaa suhteessa vallitsevaan politiikkaan ja talousjärjestelmään. En kuitenkaan väitä kapitalistista järjestelmää oikeaksi tai vääräksi. Kysymys on aivan liian laaja ollakseen mahdollinen tiivistää tässä. En silti keksi mitään järkevää perustelua sille, miksi tutkijan – etenkin jos hänen aiheensa edes jollakin tasolla koskettaa tätä kysymystä – tulisi olla mieltimättä vaihtoehtoja kulloinkin vallassa olevalle järjestelmälle. Kritiikki on paitsi keskustelun, myös kehityksen edellytys. Tutkimukseni seuraavassa osassa tarkastelen taiteen yhteiskuntakriittisiä mahdollisuuksia kuvataiteen ja kuvataiteilijan näkökulmista.



## LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. (1999) Filosofian aktualisuus. Teoksessa: Kotkavirta, Jussi & Reiners, Ilona (toim.) Konstellatioita – Kirja Adornosta. Tampere: Vastapaino, 15–35.
- Adorno, Theodor W. (2003a) Negative Dialektik. Teoksessa: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften Band 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedemann, 7–411.
- Adorno, Theodor W. (2003b) Beitrag zur Ideologienlehre. Teoksessa: Soziologische Schriften I. Gesammelte Schriften Band 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedemann, 457–477.
- Adorno, Theodor W. (2003c) Engagement. Teoksessa: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedemann, 409–430.
- Adorno, Theodor W. (2006) Esteettinen teoria. Tampere: Vastapaino. Suomentanut Arto Kuorikoski.
- Aikio, Annukka (1981) Uusi sivistyssanakirja. Helsinki: Otava. Uusinut: Rauni Vornanen.
- Alasutari, Pertti (2007) Yhteiskuntateoria ja inhimillinen todellisuus. Helsinki: Gaudeamus. Suomentanut Tampereen yliopiston kääntäjäryhmä Kaisa Koskisen johdolla.
- Althusser, Louis (1984) Ideologiset valtiokoneistot. Tampere: Kansankulttuuri. Suomentaneet Leevi Lehto ja Hannu Sivenius.
- Arendt, Hannah (2007) Vita Activa – Ihmisenä olemisen ehdot. Tampere: Vastapaino. Suomentaneet Riitta Oittinen ym.
- Arendt, Hannah (2006) Between Past and Future. New York: Penguin Books.
- Aristoteles (1989) Nikomakhoksen etiikka. Helsinki: Gaudeamus. Kääntänyt ja selityksin varustanut Simo Knuutila.
- Baldwin, Michael & Harrison, Charles & Ransden, Mel (2009) Merkitysettömäksi tekemistä. Teoksessa Hupli, Teemu (toim.) Art & Language. Sivuaäniä: kirjoituksia käsitetaiteesta. Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 24/2009, 66–95.
- Barth, Hans (1975) Wahrheit und Ideologie. New York: Arno Press Inc.
- Bastian, Heiner (1986) Jäähyväiset Joseph Beuysille – Vielä ei mitään ole kirjoitettu. Teoksessa: Valorinta, Riitta (toim.) Joseph Beuys. Teosluettelo. Tampere: Reprohuone Oy, 28–32.
- Benjamin, Walter (1989) Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa: Koski, Markku & Sironen, Esa & Rahkonen, Keijo (toim.) Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Helsinki: Tutkijaliitto, Kansan sivistystyön liitto, 139–173.
- Bloch, Ernst (1985) Ennakoitu todellisuus – mitä on utooppinen ajattelu ja mitä se saa aikaan. Teoksessa: Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa (toim.) Ernst Bloch. Utopia, luonto, uskonto. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto. Suomentanut Raija Sironen, 22–33.
- Bloch, Ernst (2009a) Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kapitel 1-32. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bloch, Ernst (2009b) Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kapitel 33-42. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1996) The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field. Cambridge: Polity Press.

- Bourdieu, Pierre (1998a) A reasoned utopia and economic fatalism, *New Left Review* 227, January-February, pp. 125–130.
- Bourdieu, Pierre (1998b) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bürger, Peter (2002) *Theory of the avantgarde*. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Court, Titta (2011) Tanssistako dokumentiksi? Teoksessa: Lausas, Pia-Maria (toim.) Tokallinen toellisuutta. 10 pohjoista todentekijää. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun julkaisuja Sarja A: Tutkimukset 1/2011, 76–89.
- Cronberg, Tarja (2010) Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2010:6. Helsinki: Yliopistopaino.
- Dutton, Denis (2010) *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. London: Bloomsbury Press.
- Eerikäinen Hannu (2005) Utopian todellisuus. Teoksessa: Sarje, Kimmo (toim.) Briefe aus nirgendwo. Kirjeitä kadonneesta maasta. Letters from Nowhere. Porin taidemuseon julkaisuja 76. Pori: Porin taidemuseo, 10–61.
- Eldridge, Richard (2009) Johdatus taiteenfilosofiaan. Helsinki: Gaudeamus.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998) Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, Taneli (1997a) Teräslintu ja lumpeenkukka. Aulanko-kuvaston muutosten tulkinta. Helsinki: Musta Taide.
- Eskola, Taneli (1997b) Kuva-Aulanko. Aulanko Revisited. Helsinki: Musta Taide.
- Fairclough, Norman (2004) *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (1980) Tarkkailla ja rangaista. Helsinki: Otava. Suomentanut Eevi Nivanka.
- Foucault, Michel (1998) *Seksuaalisuuden historia*. Helsinki: Gaudeamus. Suomentanut Kaisa Sivenius.
- Foucault, Michel (2005) *Tiedon arkeologia*. Helsinki: Gaudeamus. Suomentanut Tapani Kilpeläinen.
- Fölster, Stefan & Kreicbergs, Johan & Sahlén, Malin (2011) *Konsten att strula till ett liv. Om ungdomars irrvägar mellan skola och arbete*. Stockholm: Svenskt Näringsliv.
- Gadamer, Hans-Georg (1975) *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Granö, Veli (2008) Ihmisyyden taito. Teoksessa: Halmetoja, Veikko & Matilainen, Johanna (toim.) Ihmisyyden taito – XIII Mäntän kuvataideviikot 15.6.-17.8.2008. Mänttä: Mäntän kuvataiteen ystävät ry. 2–3.
- Giddens, Anthony (1994) *New Rules of Sociological Method*. Cambridge: Polity Press.
- Habermas, Jürgen (1984) *The theory of communicative action. Volume 1. Reason and the rationalization of society*. Boston: Beacon Press.
- Habermas, Jürgen (2004) *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Tampere: Vastapaino. Suomentanut: Veikko Pietilä.
- Hagman, Henri (2011) Taiteen tarkoitus. Taiteeseen kätketty ihmisen utopia ja sen toteuttaminen. Helsinki: Taide.
- Hall, Stuart (2005) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman.
- Hamm, Kalle (2011) Lakkauttakaa opetus- ja kulttuuriministeriö – Älkää taidekouluja! ½-lehti 2/2011, 10–11.

- Harvey, David (2008) Uusliberalismin lyhyt historia. Tampere: Vastapaino. Suomentanut: Kaisa Koskinen.
- Haug, W. F. (1982) Mainonta ja kulutus. Tampere: Vastapaino. Suomentanut: Irma Holopainen ym. Käännöksen tarkistus ja kirjan toimittaminen: Veikko Pietilä.
- Haug, W. F. (1983) Ideologiset mahdit ja vastarinta. Helsinki: Tutkijaliitto. Suomentaneet Erkki Astala ym.
- Hautamäki, Irmeli (2003) Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelaireista Warholiin. Helsinki: Gaudeamus.
- Heinänen, Kaisa (2010) Taidepuhe usein höpöhöpöä. Helsingin Sanomat 7.9.2010.
- Heiskala, Risto (1985) Vapauden ja välttämättömyyden valtakunnat. Emansipaatio ja ekonomiakritiikki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heiskala, Risto (2011) What is wrong with Marx? And can any of it be fixed? Esitelmä Euroopan 10. sosiologikonferenssissa 8.9.2011, Geneven yliopistossa.
- Heiskanen, Jukka & Oittinen, Vesa (1987): Ideologia, subjekti, humanismi. Marxilainen ajattelu ja porvarillinen ihmiskuva. Helsinki: Demokraattinen Sivistysliitto.
- Hentilä, Seppo (2004) Harppi-Saksan haarukassa. DDR:n poliittinen vaikutus Suomessa. Helsinki: SKS.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2008) Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita. Tampere: Vastapaino. Suomentanut Veikko Pietilä.
- Häyrynen, Simo (2006) Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy.
- Jameson, Fredric (1994) Postmodernism and the Market. Teoksessa: Žižek, Slavoj (toim.) Mapping ideology. London: Verso, 278–295.
- Jameson, Fredric (1999) Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso.
- Jaspers, Karl (1970) Johdatus filosofiaan. Helsinki: Otava. Suomentanut Sinikka Kallio.
- Jessop, Bob (2002) The Future of the Capitalist State. Cambridge: Polity Press.
- Journalismin tutkimusyksikkö (2012). <http://www.uta.fi/laitokset/tiedotus/jouritutkimus/tutkimus/capcult.php> (Luettu 22.5.2012)
- Juntunen, Matti & Mehtonen, Lauri (1982) Ihmistieteiden filosofiset perusteet. Jyväskylä: Gummerus.
- Kaila, Jan (2002) Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikaisessa taiteessa. Teoksia vuosilta 1998–2000. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.
- Kaila, Jan (2008a) The Artist as a Producer of Knowledge. Teoksessa: Kaila, Jan (toim.) The Artist's Knowledge 2. Research at the Finnish Academy of Fine Arts. Helsinki: Yliopistopaino, 6-9. [http://www.kuva.fi/attachments/projektit/the\\_artists\\_knowledge\\_2.pdf](http://www.kuva.fi/attachments/projektit/the_artists_knowledge_2.pdf)
- Kaila, Jan (2008b) Tämä intohimon hämäreä kohde. Teoksessa: Hirvi-Ijäs, Maria (toim.) Yliopistollinen akatemia – Kuvataideakatemia 160 vuotta. Helsinki: Kuvataideakatemia, 35–39.
- Kalhama, Pilvi (2010) Viekkäamme suomalaista maalausta – Mutta minne? Taidemaalaus 1/2010, 8-10.
- Kant, Immanuel (1990) Siveysopilliset pääteokset. Helsinki: WSOY. Suomentanut J. E. Salomaa.
- Kant, Immanuel (2004) Kritik der Reinen Vernunft. Zweite hin und wieder verbesserte Auflage. Gutenberg Online Reader. <http://www.gutenberg.org/ebooks/6342> (Luettu 22.5.2012)

- Kant, Immanuel (2006) *Kritik der Urteilskraft*. Werkeausgabe Band X. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Wilhelm Weischedel.
- Kant, Immanuel (2007) Vastaus kysymykseen: mitä on valistus? Teoksessa: Koivisto, Juha & Mäki, Markku & Uusitupa, Timo (toim.) *Mitä on valistus?* Tampere: Vastapaino, 85–94.
- Kantokorpi, Otso (2001) Wittgensteinia aforistisesti? Teoksessa: Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 113–123.
- Kantokorpi, Otso (2008) Miten taide on poliittista? <http://www.uusisuomi.fi/kulttuuri/37415-arvio-miten-taide-on-poliittista> (Luettu 22.5.2012)
- Kester, Grant (2007) Johdanto dialogiseen estetiikkaan. *Taide 2/07*, teorialiite.
- Kantonen, Lea (2007) Keskustelua, palvelua ja vuorovaikutusta. *Taide 4/07*, 46–48.
- Karhunen, Paula & Rensujeff, Kaija (2010) Taidetoimikuntien myöntämä tuki 2009. Tilastotiedote 1/2010. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karo, Marko (2007) Koordinaatteja tilassa ja ajassa. *Kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012*. Frame-Fund. <http://www.frame-fund.fi/files/pdf/2009/publications/koordinaattejatilassajaajassa.pdf> (Luettu 22.5.2012)
- Karttunen, Sari & Elovirta, Arja (2007) Miksi rahoittaa taitelijaa? *Taide 2/07*, 4–8.
- Karttunen, Sari (2007) The export of photography as model and menace: the Helsinki School. *Arts 3/07*, 36–39.
- Karttunen, Ulla (2008) Aktivistinen taide, aikamme rappiotaide? *Taide 4/08*, 40–45.
- Klein, Naomi (2001) No Logo. Tähtäimessä brändivaltiat. Helsinki: WSOY. Suomentaneet Liisa Laaksonen ja Maarit Tillman.
- Klein, Naomi (2008) Tuhokapitalismin nousu. Helsinki: WSOY. Suomentanut Ilkka Rekiaro.
- Koivunen, Hannele (2004) Onko kulttuurilla vientiä. Opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön kulttuurivientihanke. Selvitysmiehen raportti. Opetusministeriön julkaisuja 2004:22.
- Koivunen, Hannele & Marsio, Leena (2006) Reilu kulttuuri? Kulttuuripoliittikan eettinen ulottuvuus ja kulttuuriset oikeudet. Opetusministeriön julkaisuja 2006:50.
- Korpelainen, Päivi (2002) Uudistuva kulttuurituotanto ja kulttuuriyrittäjyys. Raportti Uudistuva kulttuurituotanto -projektin kokemuksista. Taideteollinen korkeakoulu, koulutuskeskus. <http://www.uiah.fi/aikuiskoulutus/kulttuuri.pdf> (Luettu 22.5.2012)
- Krishnamurti, Jiddu (1986) *Ajan päättymisen*. Helsinki: WSOY. Suomentaneet Mirjam Karpio ja Elsa Puolanen.
- Krätke, Michael (2011) Poliittisen taloustieteen uudistaminen ei onnistu ilman Marxia. Teoksessa: Koivisto, Juha & Oittinen, Vesa (toim.) *MEGA-MARX – Johdatus uuteen Marxiin*. Tampere: Vastapaino, 167–191.
- Kuorikoski, Arto (2004) Toiseuden elementtejä – Theodor W. Adornon ei-identtisen käsite uskonnollisen taiteen ja arkkitehtuurin paradigmana. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura.
- Kuvataideakatemia (2011) Tohtorikoulutus. <http://www.kuva.fi/portal/opiskelu/tohtorikoulutusohjelma/tohtorikoulutus/> (Luettu 22.5.2012)
- Laine, Markus & Bamberg, Jarkko & Jokinen, Pekka (2007) Tapaustutkimuksen käytäntö ja teoria. Teoksessa: Laine, Markus & Bamberg, Jarkko & Jokinen, Pekka (toim.) *Tapaustutkimuksen taito*. Helsinki: Gaudeamus, 9–38.

- Lamminen, Tiina (2009) Mikä on maalauksen paikka vientipelissä? *Taidemaalaus* 3/2009, 10–12.
- Lampela, Kalle (2011) Kollektiivisesti ja kansainvälisesti Berliinissä: Galerie Suvi Lehtinen. *½-lehti* 1/2011, 7–9.
- Lash, Scott & Urry, John (1987) *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Leikola, Markus & Leroux, Päivikki (2006) Kulttuuriviennin liiketoimintamallit. Delicate Services Oy, Tekes. [http://www.tekes.fi/fi/document/43125/kulttuuriviennin\\_liiketoimintamallit\\_pdf](http://www.tekes.fi/fi/document/43125/kulttuuriviennin_liiketoimintamallit_pdf)
- Lyytikäinen, Pirjo (1997 toim.) Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa. Helsinki: SKS.
- Maabrändi (2011) Maabrändi. <http://www.maabrändi.fi/> (Luettu 22.5.2012)
- Mann, Michael (1986) *The Sources of Social Power*. Vol. 1. A History of Power from the Beginning to A.D. 1760. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manninen, Juha (1987) *Dialektiikan ydin*. Oulu: Pohjoinen.
- Marcuse, Herbert (1969) *Yksiulotteinen ihminen*. Helsinki: Weilin+Göös. Suomentanut: Markku Lahtela.
- Marcuse, Herbert (1971) *Ihmisen vapautuksesta*. Helsinki: Weilin+Göös. Suomentanut: Markku Lahtela.
- Marcuse, Herbert (2003) *The Aesthetic Dimension – Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1974) *Kirjallisuudesta ja taiteesta*. Moskova: Edistys.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1978a) *Feuerbach. Materialistisen ja idealistisen katsantokannan vastakkaisuus (Saksalaisen ideologian I luku)* Teoksessa: Marx, Karl & Engels, Friedrich Valitut teokset – 6 osaa. Osa 2. Moskova: Edistys. Suomentaneet Antero Tiusanen & Olli Perheentupa, 67–147.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1978b) *Kommunistisen puolueen manifesti*. Teoksessa: Marx, Karl & Engels, Friedrich Valitut teokset – 6 osaa. Osa 2. Moskova: Edistys. Suomentaneet Antero Tiusanen & Olli Perheentupa, 319–369.
- Marx, Karl (1974) *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. Osa 1: Pääoman tuotantoprosessi*. Moskova: Edistys. Suomentaneet O.V. Louhivuori, T. Lehén, M. Ryömä.
- Marx, Karl (1978) *Louis Bonaparten Brumairekuun kahdeksastoista*. Teoksessa: Marx, Karl & Engels, Friedrich (1978) Valitut teokset – 6 osaa. Osa 3. Moskova: Edistys. Suomentaneet Antero Tiusanen ym., 141–259.
- Marx, Karl (1979a) *Poliittisen taloustieteen arvostelua*. Teoksessa: Marx, Karl & Friedrich, Engels (1979) Valitut teokset – 6 osaa. Osa 4. Moskova: Edistys. Suomentaneet Antero Tiusanen ym., 5–185.
- Marx, Karl (1979b) *Lisäarvoteorioita. Liitteitä (Pääoman 4. osa)*. Teoksessa: Marx, Karl & Friedrich, Engels (1979) Valitut teokset – 6 osaa. Osa 4. Moskova: Edistys. Suomentaneet Antero Tiusanen ym., 439–563.
- Marx, Karl (1986) *Vuosien 1857–1858 taloudelliset käsikirjoitukset (“Grundrisse“)*. Osa 1. Moskova: Kustannusliike Progress. Suomentanut: Antero Tiusanen
- McGuigan, Jim (2004) *Rethinking Cultural Policy*. Berkshire: Open University Press.
- Mehtonen, Lauri & Sironen, Esa (1990) ”Jazzityttö”: Johdantoa keskusteluun kulttuuriteollisuudesta. Teoksessa: Lammenranta, Markus & Rantala, Veikko (toim.) *Kauneus – Filosofisen estetiikan ongelmia*. Suomen filosofinen yhdistys. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. IV.

- Metsä-Tokila, Piia (2011) Työläismoraali vastarinnan legitimoitina. Poliittisten naisvankien muistitietoaineistojen käyttö historiantutkimuksessa. Teoksessa: Lakomäki, Sami & Latvala, Pauliina & Laurén, Kirsi (toim.) Tekstien rajoilla. Monitieteisiä näkökulmia kirjoitettuihin aineistoihin. Helsinki: SKS, 96–113.
- Moisio, Olli-Pekka (2008) Jälkisanat välineellisen järjen kritiikkiin. Teoksessa: Horkheimer, Max (2008) Välineellisen järjen kritiikki. Tampere: Vastapaino. Suomentaneet: Olli-Pekka Moisio & Veikko Pietilä.
- Muukkonen, Marita (2011) Taiteen olennaisuus. ½-lehti erikoisnumero/2011, 12.
- Mäkelä, Asko (2008) Tutkimus vaikuttaa käsityksiin Helsinki Schoolista. *Arsis* 1/08, 34–35.
- Mäkelä, Klaus (1990) Kvalitatiivisen aineiston arviointiperusteet. Teoksessa: Mäkelä, Klaus (toim.). Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Helsinki: Gaudeamus, 42–61.
- Mäki, Teemu (2005) Näkyvä pimeys – esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta. Helsinki: Like.
- Nevanlinna, Tuomas (2001) Onko ”taiteellinen tutkimus” ylipäättään mielekäs käsite? Teoksessa: Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.) Taiteellinen tutkimus. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Niinikoski, Marja-Liisa & Sibelius, Kaisa (2003 toim.) Kulttuuribusiness. Helsinki: WSOY.
- Niiniluoto, Ilkka (1987) Tiede, hyöty ja kilpailu. Teoksessa: Mäkelä, Klaus (toim.) Tieteen vapaus ja tutkimuksen etiikka. Helsinki: Tammi, 90–113.
- Nyrnes, Aslaug (2006) Lighting from the Side. Rhetoric and Artistic Research. Sensuous knowledge. Focus on Artistic Research and Development No. 03. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.
- Oikarinen, Maarja (2005) Mikro- ja makropolitiiikkaa. *Taide* 3/05, 8-14.
- OPM (2009) Päin näköä! Visuaalisten alojen taidepoliittinen ohjelma. Opetusministeriön julkaisuja 2009:53.
- OPM (2010) Kulttuuri - tulevaisuuden voima; Toimikunnan ehdotus selonteoksi kulttuurin tulevaisuudesta. Opetusministeriön julkaisuja 2010:10. <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2010/liitteet/opm10.pdf>
- OPM (2011) Koulutus ja tutkimus vuosina 2011–2016. Kehittämissuunnitelma. [http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Koulutus/koulutuspolitiikka/asiakirjat/Kesu\\_2011\\_2016\\_fi.pdf](http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Koulutus/koulutuspolitiikka/asiakirjat/Kesu_2011_2016_fi.pdf)
- Parantainen, Jari (2007) Tuotteistaminen. Rakenna palvelusta tuote 10 päivässä. Helsinki: Talentum Media.
- Paloheimo, Heikki & Wiberg, Matti (1997) Poliitiikan perusteet. Helsinki: WSOY.
- Patomäki, Heikki (2007) Uusliberalismi Suomessa. Lyhyt historia ja tulevaisuuden vaihtoehdot. Helsinki: WSOY.
- Pirttola, Erkki (1986). *Taide = Pääoma = Luovuus = Ihminen*. Teoksessa: Valorinta, Riitta (toim.) Joseph Beuys. Teosluettelo. Tampere: Reprohuone Oy, 24–27.
- Pitkänen-Walter, Tarja (2006) Liian haurasta kuvaksi – maalausten aistisuudesta. Helsinki: Like.
- Platon (2007) *Valtio*. Helsinki: Otava. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila.
- Pulkkinen, Matti (1985) *Romaanihenkilön kuolema*. Helsinki: Gummerus.
- Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: continuum.
- Rancière, Jacques (2007) *The Future of the Image*. London: Verso.

- Rastenberger, Anna-Kaisa (2006) The Helsinki School – täysi oppimäärä brändäyksessä. *Kulttuurintutkimus* 23 (2006): 4, 13–26.
- Ricoeur, Paul (1986) *The rule of metaphor. Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language.* London : Routledge & Kegan Paul.
- Reiners, Ilona & Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (2009) 1800-luvun moderni estetiikka. Teoksessa: Reiners, Ilona & Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.) *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin.* Helsinki: Gaudeamus, 407–423.
- Roberts, John (2007) *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade.* London: Verso.
- Rodin, Auguste (1911) *Testament.*  
[http://fr.wikisource.org/wiki/Testament\\_%28Rodin%29](http://fr.wikisource.org/wiki/Testament_%28Rodin%29) (Luettu 22.5.2012)
- Rönkä, Anu-Liisa ja Kuhalamppi, Anja (2011) Sanoilla yli sektorirajojen. Teoksessa: Rönkä, Anu-Liisa & Kuhanen Ilkka & Liski Minna & Niemeläinen Saara & Rantala Päivi (toim.) *Taide käy työssä. Taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöissä.* Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu. Sarja C Artikkelikokoelmat, raportit ja muut ajankohtaiset julkaisut, osa 74, 30–34.
- Saarinen, Veli-Matti (2011) *Taiteen elämä ja kuolema. Kirjoituksia kahdesta modernista taidekäsitelmästä.* Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Saaristo, Kimmo & Jokinen, Kimmo (2005) *Sosiologia.* Helsinki: WSOY.
- Saitajoki, Juha (2003) *Pyhän Teresan hurmio. Pyhä Jeesuksen Teresa, Gian Lorenzo Bernini ja minä.* Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus. Acta Universitatis Lapponiensis 61.
- Sartre, Jean-Paul (1976) *Mitä kirjallisuus on?* Helsinki: Otava. Suomentaneet Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen.
- SAK (2008) *Kulttuurialat – työelämän koelaboratorio.* SAK:n kulttuuripoliittinen puheenvuoro. Joulukuu 2008.
- Salonen, Toivo (2007) *Tieteenfilosofia.* Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Salonen, Toivo (2008) *Filosofian sanat ja konseptit.* Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Salonen, Toivo (2012) *Metodi, teoria ja filosofia.* Julkaisematon käsikirjoitus. Tekijän hallussa.
- Schiller, Friedrich (2004) *On the Aesthetic Education of Man.* New York: Dover Publications.
- Schäfer, André & Gerberding, Eva (2007) *Under the Hammer of Nobleman.* Tuotanto: FLORIANFILM GMBH, Saksa 2007. Esitetty Yle Teemalla nimellä *Nykytaiteen kauppias* 29.1.2011
- Sennett, Richard (2007) *Uuden kapitalismin kulttuuri.* Tampere: Vastapaino. Suomentanut Kaisa Koskinen.
- Sevänen, Erkki (1998) *Taide instituutiona ja järjestelmänä – Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit.* Helsinki: SKS.
- Sevänen, Erkki (2008a) *The Modern and Contemporary Sphere of Art and Its Place in Societal-Cultural Reality in the Light of System-Theoretical and Systemic Sociology – A Study of a Sociological Research Tradition and Its Art-Theoretical Contribution.* Joensuun yliopisto: Joensuu. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja N:o 87.
- Sevänen, Erkki (2008b) *A Long-Term Contrast in Systemic Sociology: Niklas Luhmann's Anti-Humanist System Theory and Actor-Centric Critical Theory.* Teoksessa: Sevänen, Erkki (2008) *The Modern and Contemporary Sphere of Art and Its Place in Societal-Cultural Reality in the Light of System-Theoretical*

- and Systemic Sociology – A Study of a Sociological Research Tradition and Its Art-Theoretical Contribution. Joensuun yliopisto: Joensuu. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja N:o 87, 64–93.
- Sevänen, Erkki (2010) Taiteen alue kriittisen ja vaihtoehtoisen tietoisuuden lähteenä modernissa ja postmodernissa kulttuurissa. Luentosarja Lapin yliopistossa 3.5.–5.5.2010.
- Shusterman, Richard (2004) Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka. Helsinki: Gaudeamus. Suomentanut: Vesa Mujunen.
- Sinevaara-Niskanen, Heidi (2009) Haastattelut menetelmänä ja aineistona. Luento Lapin yliopistossa 13.1.2009.
- Siukonen, Jyrki (2000) Lentämisen haave. Dream of Flying. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma. Nykyaiteen museon julkaisuja 72/2000.
- Siukonen, Jyrki (2001a) Uplifted Spirits, Earthbound Machines. Studies on Artists and the Dream of Flight 1900–1935. Helsinki: SKS.
- Siukonen, Jyrki (2001b) Taide ihmeenä ja tutkimus työnä. Näkökulma kuvataiteen arviointiin. Teoksessa: Tuominen, Marja & Kurki, Eeva (toim.) Ohjaus ja arviointi taidealojen jatkotutkimusten oppinnäytteissä. Rovaniemi: Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja, sarja C:23, 11–16.
- Siukonen, Jyrki (2011) Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Sjöberg, Kira (2010) Nykyaiteen markkina-rakenne, ansaintalogiikka ja uudet liiketoimintamallit. Luovan Suomen julkaisuja 2. Helsinki: Luova Suomi / Cupor 2010.
- Soveltavan kuvataiteen maisteriohjelma (2011) Soveltavan kuvataiteen maisteriohjelma / Applied Visual Arts. <http://www.ulapland.fi/?deptid=20158> (Luettu 22.5.2012)
- Suominen, Tapani (1997) Ehkä teloitamme jonkun. Opiskelijaradikalismi ja vallankumousfiktio 1960- ja 1970-lukujen Suomessa, Norjassa ja Länsi-Saksassa. Helsinki: Tammi.
- Suominen, Jaakko (2011) Mediasta kysymässä. Radiota, televisiota, puhelinta ja tietokonetta käsittelevät keruukutsut aineistona. Teoksessa: Lakomäki, Sami & Latvala, Pauliina & Laurén, Kirsi (toim.) Tekstien rajoilla. Monitieteisiä näkökulmia kirjoitettuihin aineistoihin. Helsinki: SKS, 233–258.
- Suonpää, Juha (2011) Valokuva on IN. Helsinki: Maahenki. Tampereen ammattikorkeakoulun julkaisuja. Sarja A. Tutkimuksia 16. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 37.
- Syrjälä, Leena & Ahonen, Sirkka & Syrjäläinen, Eija & Saari, Seppo (1994) Laadullisen tutkimuksen työtapoja. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- TAIKA (2011) TAIKA 2008–2011. <http://www.taikanhanke.fi/etusivu/> (Luettu 22.5.2012)
- Taiteen keskustoimikunta (2012) <http://www.taiteenkeskustoimikunta.fi/fi/web/tkt/etusivu> (Luettu 22.5.2012)
- Thompson, John, B. (1990) Ideology and Modern Culture. Cambridge: Polity Press.
- Tuominen, Arvo (1974) Tarvitaanko Suomessa vallankumousta. Helsinki: Tammi.
- Valorinta, Riitta (1986) Joseph Beuys ja laajennettu taidekäsitys. Teoksessa: Valorinta, Riitta (toim.). Joseph Beuys. Teosluettelo. Tampere: Reprohuone Oy, 21–23.
- Von Bagh, Peter (2010) Mikko Niskanen. Ohjaaja matkalla ihmiseksi. Tuotanto: Nosferatu Oy. Esitetty Yle Teemalla 22.12.2010, 29.10.2010 ja 5.1.2011.
- Vuorinen, Jyri (1997) Taideteos merkinä. Helsinki: SKS.
- Vuorinen, Jyri (2000) Platon. [http://koti.mbnet.fi/jyrivuor/jest/estklas/3\\_platon.html](http://koti.mbnet.fi/jyrivuor/jest/estklas/3_platon.html) (Luettu 22.5.2012)



- Vähämäki, Jussi (2006a) Kulttuurin tuotteistaminen vai haltuunotto.  
<http://megafoni.kulma.net/index.php?art=390> löytyy myös osoitteesta: <http://www.liikekieli.com/kolumniteseet/799-kulttuurin-tuotteistaminen-vai-haltuunotto.html> (Luettu 22.5.2012)
- Vähämäki, Jussi (2006b) Mongrel. Taide 6/2006, 24–25.
- Vänskä, Annamari (2006) ”Mun missivuosi on kohta loppu”. Taide 6/2006, 20–23.
- Väätti, Ilkka (2012) MUNDUS - Matka maailman keskipisteeseen. Ilmestyy.
- Weber, Max (1978) Economy and society. An Outline of Interpretive Sociology. Volume one. London: University of California Press.
- Weckman, Jan Kenneth (2005) Seitsemän maalauksen katsominen. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Wilms, Marco (2009) Ein Traum in Erdbeerfolie. Tuotanto: Looks Film TV. Esitetty Yle teemalla 25.7.2010 nimellä Muodin huipulla DDR:ssä.
- Wu, Chin-tao (2003) Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s. London: Verso.
- Yle uutiset (2009) Vaalirahataide ei saa ärsyttää.  
[http://yle.fi/uutiset/kulttuuri/2009/10/vaalirahataide\\_ei\\_saa\\_arsytaa\\_1070502.html](http://yle.fi/uutiset/kulttuuri/2009/10/vaalirahataide_ei_saa_arsytaa_1070502.html) (Luettu 22.5.2012)
- Ziegler, Denise (2010) Poettisen piirteistä. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Žižek, Slavoj (1994) The Spectre of Ideology. Teoksessa: Žižek, Slavoj (toim.) Mapping ideology. London: Verso, 1-33.
- Zuidervart, Lambert (2007) Social Philosophy after Adorno. Cambridge: Cambridge University Press.

## **Internet-viitteet (Luettu 22.5.2012)**

- <http://www.anhava.com/>  
<http://www.kalhamapiippo.com/>  
<http://www.galleriaheino.fi/>  
<http://www.galerieforsblom.com/>

## **Aineistolähteet**

- Kuvataiteilijahaastattelut 2008, 2009
- Halmetoja, Veikko & Matilainen, Johanna (toim. 2008) Ihmisyden taito – XIII Mäntän kuvataideviikot 15.6.–17.8.2008. Mänttä: Mäntän kuvataiteen ystävät ry.
- Arsis 2007–2009
- Kritiikin uutiset 2008–2011
- Taide 2005–2011
- Taidemaalaus 2008–2011
- Taiteilija

# LIITTEET

## **Kysymyslomake**

1. Peruskoulutus. Sijoita vastauksesi vastausvaihtoehtojen alle.

- a) kansakoulu
- b) keskikoulu tai peruskoulu
- c) ylioppilas

2. Taidealan koulutus.

- a) ei muodollista taidealan koulutusta
- b) ammattikoulutasoinen taidealan koulutus
- c) opistotason koulutus taidealan oppilaitoksessa
- d) taidealan opintoja ammattikorkeakoulussa
- e) taidealan opintoja korkeakoulussa/yliopistossa

3. Taiteilijajärjestöjen ja taidealan yhdistysten jäsenyydet. Luettele ne taiteilijajärjestöt ja taidealan yhdistykset, joiden jäsen sinä olet.

4. Muut jäsenyydet, esimerkiksi kansalaisjärjestöjen ja poliittisten puolueiden jäsenyydet.

5. Onko sinulle taiteilijana tärkeintä. Kirjoita vastausvaihtoehtojen alle sen vaihtoehdon kirjain, jota lähimpänä katsot olevasi.

a) itsesi toteuttaminen

b) vai ympäröivään yhteiskuntaan vaikuttaminen

c) vai haluatko taiteilijana sekä toteuttaa itseäsi että vaikuttaa ympäröivään yhteiskuntaan?

6. Millaisia asioita ja arvoja sinä haluat taiteellasi edistää? Millaisiin arvoihin sinä haluat taiteilijana sitoutua? Laita tärkeysjärjestykseen (1 = tärkein, 2 = toiseksi tärkein jne.)

---- oman taiteilijauran edistäminen

---- ekspressiiviset arvot eli oman itsensä toteuttaminen

---- esteettiset arvot, esimerkiksi kauneuskokemusten tarjoaminen taiteenharrastajille

---- eettisyys ja oikeudenmukaisuus, esimerkiksi sananvapauden, suvaitsevaisuuden ja ihmisoikeuksien puolustaminen ja lisääminen

---- sosiaalisten epäkohtien ja eriarvoisuuden korjaaminen

---- poliittiset arvot, esimerkiksi demokratian lisääminen

---- ekologiset arvot, esimerkiksi ympäristönsuojelu ja kulutusvalinnat

---- taloudelliset arvot, esimerkiksi yrittäjyys ja kilpailukyky

---- kaupalliset arvot, esimerkiksi taiteen ja mainonnan lähentäminen toisiinsa, taiteen myynnin ja sen viennin edistäminen

---- jotkin muut arvot; kuvaile niitä tässä lyhyesti

7. Mihin seuraavista koet olevasi sidoksissa tai sitoutunut? Kirjoita vaihtoehtojen alle valitsemasi numero tai numerot.

- 1) Markkinatalouden lainalaisuudet.
- 2) Poliittinen toiminta vapaana kansalaisaktivismina.
- 3) Poliittinen toiminta jossakin puolueessa tai vakiintuneen poliittisen järjestelmän puitteissa.
- 4) Taideinstituution pelisäännöt.
- 5) Jonkin uskonnollisen maailmankatsomuksen tai jonkin uskonnollisen yhdistyksen periaatteiden edistäminen.
- 6) Jokin muun maailmankatsomuksen tai ideologian edistäminen.
- 7) Jos et koe olevasi sitoutunut mihinkään edellä mainituista vaihtoehdoista 1–6, niin miten kuvailisit vapaasti arvomaailmaasi.

8. Miten koet edellä mainitun ideologisen, maailmankatsomuksellisen jne. sitoutumisen yleensä ottaen? Valitse yksi tai kaksi seuraavista, kirjoita numero tai numerot vastausvaihtoehtojen alle.

- 1) Hyvänä
- 2) Pahana
- 3) Välttämättömänä, sillä nykymaailmassa sitoutumista ei voi välttää vaikka haluaisi.
- 4) Merkityksettömänä tai tarpeettomana, sillä uskon sitoutumattomuuden olevan käytännössä mahdollista.

## OSA II

### KUVATAITEILIJAN TÖISSÄ Omaelämäkerrallisia katkelmia taidetyöstä.



## Johdatusta katkelmiin ja taideproduktioon

Nyt kerron, miten olen tehnyt taidetyötäni osana käsillä olevaa tutkimusta. Seuraavan raportoinnin ja taideproduktion avulla vastaan kysymyksen taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista. Minkälainen taidetyö olisi vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa kyseenalaistavaa ja kritisovaa toimintaa? Näin vastaan tutkimuskysymykseeni myös muodossa: miten minä suhtaudun taiteen hyödyntämiseen yhteiskunnassa? Kun perinteisessä tutkimuksessa tutkija vastaa tutkimuskysymykseensä analysoimalla jotakin tutkimusaineistoa tai teorioita, tutkiva taiteilija vastaa aineiston ja/tai teorioiden pohjalta ja taideteoksillaan. Taideteokset voivat olla tutkivan taiteilijan tutkimuksessa myös muunlaisissa rooleissa.

Siteeraan tässä luvussa kirjoittamiani näyttelytiedotteita ja muita tekstejä, joita olen taidetyöstäni kirjoittanut tutkimusprosessin aikana. Ne valaisevat osaltaan taidetyöni syntyprosesseja ja roolia osana tätä tutkimusta. En analysoi sitaatteja, koska kysymyksessä ei ole tutkimusaineisto. En siis kommentoi sitaattejani siten kuin kommentoin kuvataiteilijoiden sitaatteja tämän tutkimuksen ensimmäisessä osassa. Esittelen aluksi lyhyesti työni yhteiskunnallisia ehtoja. Sitten esittelen taideproduktioni osat kronologisesti, minkä jälkeen siirryn taidetyöni tarkempaan kuvaukseen.

Vaikka taidetyöni onkin mukana tutkimuksessani, sanoudun irti taiteilijoiden ja taiteellista tutkimusta hahmotelleiden tutkijoiden, suunnittelijoiden ja professoreiden suosimasta fraasista, jonka mukaan taiteilija tutkii teoksillaan sitä ja tätä. Kyseessä on vuosituhanen vaihteessa lisääntynyt ja viimeisten kymmenen vuoden aikana jo melko vakiintunut tapa puhua ja kirjoittaa taiteesta. (Ks. varhaisesta havainnosta esim. Kantokorpi 2001; suomalaisen valokuvataiteen markkinoinnin yhteydessä käytettävästä tutkimusretoriikasta Suonpää 2011, 117–119.) Mielestäni tämäntyyppisessä ”tutkimisessa” on kysymyksessä pikemminkin jonkin ilmiön tai teeman tarkastelu, jonka siivittämänä taiteilija päätyy tietynlaisiin visualisointeihin. En siis kutsu taideteoksen tekemistä tutkimiseksi saatikka yksittäistä taideteosta tai näyttelykokonaisuutta tutkimukseksi, vaikka teostaan tai näyttelyään varten taiteilija hankkisi aineistoja, lukisi ja katsoisi erilaisia lähteitä. Taideteoksen valmistaminen on aivan liian monihaaraista ja pake-nee määrittelyjä mahtuakseen tutkimusta määrittävien kriteerien sisälle.

Entä yliopisto, tutkimuksen suorituspaikka? Vallitseeko yliopistossa luovuudelle otollinen henki? Mielestäni suomalaisissa yliopistoissa vallitsee

hengen ilmapiiiri. Hallintokoneisto paisuu ja paperi pyörii. Tuloksia ja nippelimeriittejä tuijottavan ja nopeita valmistumisaikoja painottavan eetoksen puuhanaiset ja -miehet palkitsevat hymistellen hyväksytyjen konventioiden noudattajia ja rankaisevat näiden konventioiden kyseenalaistajia. Ja kun tutkimusta ja kirjoittamista koskevat säännöt on määrätty ennalta, en voi kuin hämmästellä, mitähän taiteilijat taiteellaan tällaisessa yliopistossa tutkisivat? Luova mieli hakeutuu väistämättä sinne, jossa luovuudelle jää vielä tilaa: tapauksessani työhuoneen yksinäisyyteen ja hiljaisuuteen.

En siis tutki teoksillani. Toimin tutkijana ja kuvataiteilijana. Teen kah-ta työtä, kuten vaikka kuorma-autonkuljettaja, joka työskentelee myös ravintolan vahtimestarina tai luokanopettaja, jolla on IT-firma. Keskityn tutkijapersoonallani tutkimiseen ja taiteilijapersoonallani taidetyöhön. Eikö taiteilija, joka tutkii teoksillaan sitä ja tätä, ole lukittu yhteen, taiteilijan toimenkuvaan? Sen sijaan taiteilija, joka tekee taideteoksia ja tutkii, voi vapaasti siirtyä roolista toiseen mielensä mukaan.

Minulle mielekkäintä taidetyötä on käsitteellinen käsillä tekeminen. Tar-koitoin tällä kirjomista, hiomista, sahaamista, leikkaamista tai yksinkertaisesti rakentelua jonkin käsitteellisen idean tai oivalluksen visualisoimiseksi. Pää-asiassa manipuloin materiaaleja sopimaan ideoihini, mutta joskus puuhailu materiaalien kanssa johtaa rinnastuksiin ja ratkaisuihin, joiden ideaa ei ennen näiden rinnastusten ja ratkaisujen syntymistä ollut tietoisesti olemassa. Lyhyesti sanottuna: on päiviä, jolloin idea vie, ja on päiviä, jolloin materiaali vie.

Koen, että tekemiseni elää jonkinasteisessa suhteessa käsitetaiteen tra-ditioon, mutta ei ilman kättä eli en samaistu helposti niihin käsitetaiteilijoihin, joiden teokset ovat täysin immateriaalisesti käsitteellisiä. Tarvitsen jotakin, johon tarttua. Jyrki Siukosen (2011, 10) mukaan suomi, toisin kuin moni muu kieli, antaa mahdollisuuden käsittää ja ymmärtää käsi-tetaide aavistuksen kouriintuntuvampana kuin ulkomaan *conceptual art*.<sup>45</sup> Tunnustan auliisti, että monet käsitetaiteen – myös *conceptual artin* – pii-

---

<sup>45</sup> Siukonen (2011, 10) käyttää esimerkkinään kiveä: ”Pienen kiven käteen ottaminen ja ison kiven ympärikäyminen antavat meille tietoa siitä, mitä kivi on.” Suomen kielen verbit ”käsittää” ja ”ymmärtää” kietoutuvat kiinnostavasti toisiinsa. Verbi ”ymmärtää” on samaa kantaa kuin adverbi ”ympäri” ja on merkinnyt ympäröimistä. Verbi ”käsittää” on puolestaan johdos ”käsi”-substantiivista ja on ilmaissut tai ilmaisee seuraavia: ymmärtää, tajuta, sisältää, sulkea piiriinsä, koskea käsin, pitää käsissään, saada käsiinsä, käydä käsiksi (kimppuun), kosketella, tunnustella, tarkastella käsissä olevaa ja tehdä havaintoja. (Suomen sanojen alkuperä 2001.) Art & Language -ryhmän Michael Baldwinin, Charles Harrisonin ja Mel Ramsdenin (2009a, 28) mukaan yleistajuisessa kielenkäytössä ”käsitetaiteella” tarkoitetaan sellaista taidevirtausta, joka ei ole paljонkaan velkaa maalaustaiteen ja kuvanveiston materiaaliselle perinteelle. Käsitteellistessään työkalujen filosofiaa Siukonen (2011) tulee kyseenalaistaneeksi tällaisen määritelmän taiteen käsitteellisyydestä tai teoreettisuudesta. Käsitetaiteilijoiksi määriteltyjen taiteilijoiden näkemykset käsitetaiteesta poikkeavat myös toisinaan taidehistorioitsijoiden vastaavista (ks. esim. Baldwin ym. 2009a). Niinpä jätän käsitetaiteen vaille tämän enempiä määrittely-yrityksiä.



riin luettavat teokset hivelevät silmiäni ja mieltäni. Tutkimusprosessin edessä aloin kiinnostua yhä enemmän erilaisista tekstiin ja kieleen liittyvistä löytömateriaaleista ja tekemisentavoista. Kysyin itseltäni: Voisinko kääntää tekstit, sanat, kirjaimet yms. kielelliset elementit ei-identtisiksi eli sellaiseen muotoon, jota on vaikea tavoittaa sanoilla?

Koska mielestäni kuvataiteilijan luova prosessi perustuu ennalta-arvaamattomuudelle ja itsensä alttiiksi asettamiselle tämän prosessin sisäisille muutoksille ja käännteille, hahmottelin ajatusta kahdesta näyttelystä, joista ensimmäinen perustuisi löyhään suunnitteluun ja työprosessin avoimuuteen ja toinen säädelympään ja käsityömäisempään teosten työstämiseen. Löyhän suunnittelun ja tiukemman suunnittelun suunnitteleminen oli mahdollista, koska minulle ei ole muotoutunut yhdenlaista tapaa tehdä taidetta: vaikka olen Taidemaalariliiton jäsen ja suurimman osan teoksistani olen tehnyt maalaamalla tai piirtämällä, en ole ”löytänyt” tyyliäni tai sisäistänyt ns. ammattikuntaidentiteettiä taidemaalarina, kuvanveistäjänä, taidegraafikkona tai videotaitelijana.

Kun yritän määritellä omaa taiteilijuuttani, huomaan, että sitä on vaikea tehdä. Mielestäni taiteilijuus ei ole tarkasti eriteltävissä tai lukkoon lyötävissä. Voisin vain todeta latteasti, että taiteilijuuteni elää ja muuttuu ajan kuluessa. Yritän kuitenkin sanoa vähän enemmän. Persoonaani kätkeytyy niukkoihin keinovalikoimiin luottava pohdiskelleva ”minimalisti” ja räisyyvään sämpläämiseen taipuvainen ”raakataiteilija”. Jossakin näiden välillä lymyää jonkinlainen sekoitus selvää representaatiota välttelevää ”kuvankieltäjää” ja kuvataidepedagogisesta taustasta nousevaa ”aktivistia”.<sup>46</sup> Kaiken tämän läpäisee viehtymys varhaisesta dadasta nousevaan anti-taiteen traditioon, jossa kulloinkin jo taiteeksi hyväksytyjen toimintamuotojen kyseenalaistaminen nousee keskeiseksi. ”Anti” tarkoittaa jonkin kieltämistä tai vastustamista, mutta loogisessa mielessä se ei edusta täydellistä negaatiota: taiteen looginen negaatio on ei-taide. Niinpä anti-taide eli tietynlaista taidetta tai taiteen osa-aluetta kyseenalaistava, kieltävä tai vastustava toiminta osallistuu jo lähtökohtaisesti taiteeseen, koska ilman taidetta kyseinen toiminta olisi mahdotonta. Anti-taiteen monet suuntauokset aina varhaisesta dadasta ja surrealismista uusdadaan ovat laajentaneet taiteen määritelmää, koska yhä uusia elämänalueita ja tekemisen tapoja on institutionaalisessa mielessä hyväksytty taiteen piiriin. Laajentamalla taiteen määritelmää näiden suuntausten seuraajat ovat päässeet melko lähelle onnistumista: sitten kun kaikki on taidetta tai vastaavasti mikään ei ole enää taidetta – eli kun

<sup>46</sup> Käytän tyypittelyssä sitaattimerkkejä, koska en tunne kuuluvani mihinkään mainituista lokeroista ja käytän sanoja tässä melko vapaamuotoisesti.

taiteen ja elämän välinen raja hälvenee lopullisesti – taiteen käsite käy tarpeettomaksi ja lakkaa. Vielä näin ei ole käynyt, enkä ole ihan vakuuttunut siitä, että näin kovin pian tulisi käymäänkään.

Adorno (2006) piti kulttuuriteollisuutta voimakkaimpana taiteen tuhoajana: dada ja surrealismin jäivät taiteen piiriin. Adorno kutsui taiteen tuhoutumista anti-taiteellistumiseksi. Tunnistan hänen laillaan anti-taiteellistumisessa kaksi vastakkaista tendenssiä: ensimmäisessä luodaan taidetta sitä kyseenalaistamalla, toisessa taidetta yritetään tuhota soveltamalla siihen markkinoiden ja elinkeinoelämän strategioita eli taide-elämää vallataan istuttamalla sinne sellaisia arvoja kuin tehokkuus, tuottavuus, hyödynnettävyys ja innovatiivisuus.

Tässä vastakkainasettelussa minun ei ole vaikea valita puolta: luon taidetta sitä kyseenalaistamalla. Kaivan hautaa taiteelle, mutta kaivan sitä muovisella leikkilapiolla enkä Volvon kaivinkoneella, jolla uusliberalistisen kulttuuripolitiikan agentit maata rouhivat. Tämän leikkilapio-kaivinkone-metaforan kautta yritän kuvata taiteen dialektiikkaa eli vastakkaisten – taidetta tuhoavien ja säilyttävien – voimien keskinäistä kamppailua. Mielestäni taiteen kuolemaan johtava kehitys on edennyt liian pitkälle, jotta sitä voisi kyseenalaistaa tai hidastaa vain perinteisin keinoin tuottamalla kuvia, esityksiä, galleria- ja museonäyttelyitä tms. Näiden toimintamuotojen rinnalle tarvitaan radikaalia instituutiokritiikkiä. Hyppään siis reilusti kuoleman puolelle, koska mielestäni sieltä käsin voin hidastaa tuhoprosessia ja löytää samalla riittävän haastavia tapoja tehdä taidetta tai toimia suhteessa taiteeseen. Mitä tämä tarkoittaa konkreettisesti? Sitä, että määrittelen itseäni ja ilmaisuani joillakin muilla kuin taidemaailman vakiintuneilla termeillä, käsitteillä tai keinoilla ja että työskentelen erilaisissa rooleissa.<sup>47</sup>

Väitöskirjatyöni taideproduktio jakautuu kolmeen osaan, joiden taiteelliseksi rakennusperiaatteeksi valitsin toimimisen ja teosten valmistamisen ensisijaisesti taidetyöstä poikkeavin keinoin. Työskentelin keskustelijana, terapeuttina, käsityöläisenä, sihteerinä, puhtaaksikirjoittajana, lehdistövastaavana ja tiedottajana.

Ensimmäinen näyttely *Sohva* perustui läsnäolooni galleriatilassa ja siellä käydyille keskusteluille ja kohtaamisille. Vuorovaikutteisen ja osallistavan Sohvan materiaalina käytin instituutiota ja sosiaalisia tilanteita katsoakseni minkälaista kanssakäymistä tilassa syntyy. Toinen näyttely *Handwerke* perustui käsityömäiselle työprosessille, jossa toteutin perusteellisesti

---

<sup>47</sup> Tällaiselle asennoitumiselle löytyy traditio: jo varhaiset avantgardistit Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Alexandr Rodtšenko, El Lissitzky, John Heartfield, Hannah Höch ja Raoul Hausmann pitivät itseään taiteellisina rakentajina, valmistajina ja insinööreinä. (Roberts 2007, 9.)

suunnitellulla ja systemaattisella menetelmällä 25 viivapiirrosta langalla ja kaksi teosta manuaalisella kirjoituskoneella. Kolmas osa *INTERVENTIONISTINEN MANIFESTI eli seitsemän syytä olla tekemättä kuvataidetta* oli instituutiokriittinen interventio: ilmaislehti, jonka lähetin kaikille Suomen taidemuseoille, taidegallerioille, taidekouluille, taidetoimikunnille, taideyhdistyksille, taiteilijajärjestöille, taide- ja kulttuurilehdille sekä suurimpien sanomalehtien ja radio- ja televisiokanavien kulttuuriosastoille. Painos oli 500 kpl. Julkaisin tekstin myös internetissä osoitteissa <http://interventionistinenmanifesti.wordpress.com> suomeksi ja <http://interventionistmanifesto.wordpress.com> englanniksi.

## Työstä ja rahasta

Kuten useimmat kuvataiteilijat, työskentelen työhuoneellani pääasiassa yksin ja pidän näyttelyni julkisesti gallerioissa tai taidemuseoissa. Kuljen työhuoneellani säännöllisesti, mutta kiireisintä on näyttelyiden alla. Taiteilijan työssäkäyntiä voisi verrata pienyrittäjään, mutta siinä missä pienyrittäjä saa palkkaa sen mukaan, kuinka hän työskentelee, ei työmäärällä – tai laiskkuudella ja ahkeruudella – ole varsinaista merkitystä monellekaan kuvataiteilijalle, ei ainakaan minulle. Työssäkäynti ja toimeentulo eivät korreloi automaattisesti. Joidenkin taiteilijoiden varastot täytyvät myymättömistä teoksista, toisten teokset päätyvät museoihin ja keräilijöiden haltuun. Aktiiviset – tai riittävästi esillä olevat ja esille pääsevät – taiteilijat saavat apurahoja, mutta mainittu aktiivisuus ei merkitse kaikille päivittäistä työhuonerytmiä tai ”porvarillisia” työaikoja.

Taiteilijan ammatti poikkeaa siis muista ammateista siinä, että taiteilija ei useinkaan saa palkkaa työstään. Kun taiteilija pystyttää näyttelyään taidemuseossa hän on usein ainoa, joka ei saa palkkaa. Jopa työllistämistuellalla palkatut museoapulaiset kuuluvat palkkatyön piiriin, puhumattakaan siivoojista – eli toimitilahuoltajista<sup>48</sup> –, museomestareista, amanuensseista

<sup>48</sup> Eemil Karila toteutti teoksensa *Surface Values* yhteistyössä Program Galleriassa työskentelevän ukrainalaisen toimitilahuoltajan Ludmillan kanssa vuonna 2009. Karila sekoitti hänen pesunesteeseensä uv-mustetta, joka tavallisten valojen alla on näkymätöntä, mutta uv-valojen vaikutuksesta hohtaa kirkkaan sinisenä ja tuo näin esille tavallisesti näkymättömän toimitilahuoltotyön jäljen. Näyttelytilan valot ajastettiin vaihtumaan minuutin välein. Näin paljas galleriatila ja toimitilahuoltajan työ saatiin näkyviin samassa tilassa ja ajassa. Teos tuo julki toimitilahuoltoalan maahanmuuttajavaltaisuuden. Teoksessa toimitilahuoltajan työ rinnastuu myös taiteilijan työhön. Taidetyö on yhtä lailla sosiaalisen ja poliittisen piirissä kuin toimitilahuoltajan työ, mutta taidetyö on lähtökohdiltaan vapaampaa. Institutionalisoituneissa puitteissa, kuten taidemuseossa tai galleriassa, taiteilijan ilmaisullinen sanavalta on toimitilahuoltajaan verrattuna moninkertainen, mutta siinä missä toimitilahuoltaja saa palkkaa, taiteilija työskentelee ilmaiseksi.

tai johtajista. Ilman taiteilijaa ei olisi kuitenkaan museoille elintärkeitä nykytaiteen näyttelyitä.

Suomessa kuvataiteilijan tavallisimpia tulonlähteitä ovat apurahat, opetustöiden palkkiot ja myyntitulot. Vuosina 2000–2007 päätoimisen taiteilijuutena takeena olivat taidetoimikuntien ja säätiöiden myöntämät apurahat. Keskeisiä apurahojen myöntäjiä ovat Taiteen keskustoimikunta ja sen alaiset ammattialoittain jakautuvat taidetoimikunnat sekä Suomen Kulttuurirahasto maakuntarahastoineen. Lisäksi maakunnallisilta taidetoimikunnilta ja erilaisilta rahastoilta ja säätiöiltä voi hakea rahoitusta taiteelliselle toiminnalleen. Apurahoja voi hakea taiteellisen työskentelyn turvaamiseen, matkoihin, opintoihin tai kohteisiin eli materiaali-, tuotanto- ja näyttelykuluihin.

Sain vuonna 2005 valtion kuvataidetoimikunnalta kolmevuotisen taiteilija-apurahan taiteelliseen työskentelyyn. Apurahoitus alkoi seuraavan vuoden alusta. Vuonna 2007 apuraha tarkoitti verotonta 1 254 euron kuu-kausituloa. Vuonna 2008, jolloin järjestin *Sobva*-näyttelyn, nautin kyseistä apurahaa.

Apurahoja haetaan esittämällä työsuunnitelma, ansioluettelo ja näytekuvia omista teoksista, jotta tuesta päättävät toimikunnan jäsenet voivat päättää ketä tuetaan ja ketä ei. Kuvataiteilijan kannalta ratkaisevia saattavat olla juuri hänen teostensa kiinnostavuus ja hänen näyttelyaktiivisuutensa. Niinpä kuvataiteilijan työhön kuuluvat teosten tekemisen ohella myös oman tekemisensä sanallistaminen, teosten kuvaaminen tai kuvaamisen järjestäminen ja erilaisten portfolioiden kokoaminen. Tätä työtä ei tehdä ainoastaan apurahahakemuksia varten, vaan näin haetaan myös näyttelyitä ja muita työtilaisuuksia.

## Gallerioista ja näyttelyhakemisesta

Gallerioita on karkeasti kahdenlaisia: liiketoimintaan perustuvia yksityisiä gallerioita, joita kuvataiteilijoiden keskuudessa kutsutaan yleisesti kaupalliseksi gallerioiksi sekä taiteilijaliittojen ja -seurojen galleriat. Kaupallisia gallerioita ovat Galerie Anhava, Kalhama & Piippo Contemporary ja Galerie Forsblom vain muutamia mainitakseni ja yhdistyspohjaisia gallerioita mm. tm galleria, Galleria Sculptor, Galleria Forum Box, Galleria Becker, Galleria Titanik ja Galleria Napa. Erottavia tekijöitä on useita. Yhdistyspohjaisista gallerioista voi periaatteessa kuka tahansa hakea näyttelyaikaa ilmoitettuna hakuaikoina. Näyttelyhakemukseen liitetään näyttelysuunnitelma

ja kuvia uusimmista teoksista. Näyttelystä maksetaan vaihtelevan suuruista vuokraa, jonka lisäksi taiteilija vastaa lähes kaikista muista kuluista – kuten teoskuljetuksista, kutsukorttien painattamisesta ja postittamisesta – itse. Myyntiprovisio vaihtelee 25 %–35 % välillä. Kaupallisiin gallerioihin ei ole virallisia hakuajoja. Ne toimivat kutsuperiaatteella. Kun galleristi on kiinnostunut jostakin taiteilijasta, hän ottaa yhteyttä. Myyntiprovisio on yleensä 50 % ja taiteilijalle lankeavia kuluja ei ole, tai niiden määrä on vähäisempi kuin yhdistyspohjaisissa gallerioissa. Näiden kahden päätyypin lisäksi on yksityisiä kaupallisia gallerioita, kuten Galleria BE '19 ja Galleria Nunes, jotka perivät näyttelytilasta vuokraa ja myynnistä vaihtelevia provisioita. On myös taiteilijalähtöisiä gallerioita, kuten Galleria Huuto Helsingissä ja Galleria Rajatila Tampereella.<sup>49</sup>

*Sohva*-näyttelyä varten hain näyttelyaikaa Lapin yliopiston galleria Katveesta syksyille 2008. Laadin lyhyen näyttelysuunnitelman ja laitoin liitteeksi A4 kokoisia näytekuvia teoksistani. Sain näyttelyajan. Galleria Katve toimii pääasiassa kuvataidekasvatuksen opiskelijoiden syventävien produktioiden ja kuvataiteen sivuaineopintojen lopputyönäyttelyiden esitelytilana. Katveessa on ollut esillä myös Jenny ja Antti Wihurin rahaston vieraillevien taiteilijoiden näyttelyitä.

*Handwerke*-näyttelyn hakuprosessi oli mutkikkaampi, ja mutkikkuidellaan se kertoo yhdistyspohjaisten gallerioiden ja taiteilijan välisestä suhteesta. Vaikka näyttelykonseptini ei ollut valmis ja teoksetkin olivat vielä työn alla, hain näyttelyä Helsingin kaupungin taidemuseon Kluuvin galleriasta. Tulostin muutaman näytekuvan, laadin näyttelysuunnitelman ja postitin hakemuksen 30.8.2009. Päätin hakea varmuuden vuoksi näyttelyaikaa myös muista gallerioista. Koska Taidemaalariliiton tm-galleriasta voi hakea näyttelyä digitaalisessa muodossa, poltin cd:lle teoskuvia ja näyttelysuunnitelman ja postitin sen 15.9.2009 mennessä. Taidemaalariliitosta tuli sähköpostitse kieltävä vastaus 23.9.2009.

Hain printeillä ja näyttelysuunnitelmalla näyttelyaikaa Arte ry:n Titanik-galleriasta 30.9.2009. Kluuvin galleriasta tuli kieltävä vastaus kirjeitse 9.10.2009. Taiteilijapohjaisesti toimivasta Huuto-galleriasta hain näyttelyä sähköpostitse 15.10.2009 mennessä. Tiedoston maksimikoko oli 2 megaa. 23.10.2009 sain sähköpostiini myöntävän vastauksen Titanik-galleriasta, ja 29.10.2009 galleria Huudosta tuli sähköpostitse kieltävä vastaus. Suunnitelmissa oli vielä näyttelyajan anominen Helsingin taiteilijaseuran galleria

<sup>49</sup> Omat kokemukseni rajoittuvat yhdistyspohjaisiin gallerioihin Suomessa ja yhteistyöhön yksityisen galleristin kanssa Japanissa. Jälkimmäisen osalta myyntiprovisio on 50 % ja minulle lankeavat kulut koostuvat kutsukorttien painatuksesta (vuonna 2010 30 000 jeniä eli noin 260 euroa), matkoista ja teosten kuljetuskuluista. Galleristi vastaa avajaiskuluista, tiedottamisesta ja teosten myymisestä.

Katariinasta ja Espoon kuvataiteilijat ry:n galleria Aarnista, joista en lopulta hakenut näyttelyaikaa, koska näyttelyaika järjestyi Titanik-galleriasta. Taidemuseoita en lähestynyt.<sup>50</sup> Taideproduktion kolmannessa osassa puolestaan lähestyin taidemuseoita, kuten jo edellä olen tuonut esille.

## Sohva

Koska tutkimukseni oli vuoden 2008 syksyllä vielä luonnosasteella, päätin järjestää avoimen keskustelufoorumin taiteilijan tutkivasta toiminnasta ja taiteen politiikasta: *Sohva*-näyttelyn. Näyttely oli esillä Lapin yliopiston galleria Katveessa Rovaniemellä 29.9.–16.10.2008. En toteuttanut näyttelyä kerätäkseni tutkimusaineistoa: hain näyttelyllä vastausta tutkimusongelmaan pitämällä tutkijasubjektia hivenen loitolla. Löysin innoitusta Theodor W. Adornon ja Hannah Arendtin ajattelusta.

Kirjoitin *Taide*-lehden lyhytikäiseksi jääneellä tutkiva taiteilija -palstalla *Sohva*-näyttelystä seuraavasti:

Viime syksynä vietin Lapin yliopiston galleria Katveessa 108 tuntia. Asetin näyttelytilaan vanhan nahkasohvan, keskeneräisen öljyväri-maalauksen, viisi metriä ideapaperia, luonnoskirjoja, tutkimuskirjallisuutta sekä joitakin yksittäisiä teoksiani. Näyttelyn ensimmäisenä aamuna teippasin gallerian päätyseinään kookkaan suorakaiteen rajat ja maalasin alueen vaalean ruskealla lateksilla. Projisoin Hannah Arendtilta lainaamani tekstinpätjän suorakaiteen päälle ja aloin maalata tekstiä negatiivina.

Työ eteni hiljalleen ihmisten virratessa galleriaan. Joinakin päivinä en maalannut lainkaan, sillä keskustelut veivät mennessään. Läsnaoloani en tarkoittanut yllätykseksi vaan olin ilmoittanut etukäteen näyttelyn tiedotteessa aikataulun, jolloin olen paikalla. Aikataulu oli myös gallerian ulko-ovessa. Näyttely oli avoinna vain silloin kun olin läsnä. (Lampela 2009.)

Näyttelytiedotteessa kirjoitin:

Kuvan ja tekstin suhde on askarruttanut jatko-opiskelijoita, opettajia ja professoreita taiteellisten tutkimusten alkutaipaleelta saakka.

<sup>50</sup> Taidemuseoilla ei ole virallisia hakuajkoja, mutta ei ole tavatonta, että taiteilijat lähettävät museoille hakemuksia ja soittlevat amanuenseille ja taidemuseoiden johtajille näyttelytoiveissa, ainakin minä olen tehnyt niin. Suomalaisille taidemuseoille on ominaista toimia kaupallisten galleriisten tapaan eli kutsua kiinnostaviksi koetut tekijät näyttelyihinsä.

Taiteen on pelätty kärsivän tieteellistämisestä ja päinvastoin. Kysymys tulisi nähdä suhteessa muodon ja sisällön suhteeseen estetiikkassa. Milloin teksti muuttuu kuvaksi, milloin kuva muuttuu tekstiksi? Voiko muutosta tapahtua edellisen muuttumatta jälkimmäiseksi? Säilyvätkö kategoriat vai muuttuvatko ne vastakohtikseen vai kenties joksikin muuksi?

Kun taide muuttuu tapetiksi (kulutusesineeksi) taide neutralisoidaan. Taideteos joutuu sellaiseen ympäristöön, jossa implisiittiset merkitykset eivät muutu eksplisiittisiksi. Asiaa voi havainnollistaa tilanteella, jossa lukutaidottomalle tai keskittymiskyvyttömälle annetaan kirja. Voiko tällaisen lukutaidottomuuden täydentää kuvan lukeminen? Voivatko rytmit, muodot, nyanssit, värit, sävyt ja harmoniat korvata kielen, viestin, kommunikaation, teeman tai sisällön? Vai onko näiden tunnistaminen jo riittävän kontemplatiivista ja henkistä yhteiskunnallisen täytymiselle?

Onko mahdollista löytää muotoa sellaiselle taiteelle, jota olisi taloudellisesti mahdoton hyödyntää, tuotteistaa tai banalisoida?

Tule istumaan sohvalle ja pohtimaan kanssani näitä tai joitakin muita mieltäsi askarruttavia kysymyksiä. Olen paikalla 108 tuntia (ks. läsnäoloajat).

## LÄSNÄOLOAJAT, SOHVA, 29.9.–16.10.2008

### viikko 40

ma 29.9.	klo 10–18
ti 30.9.	klo 10–18
ke 1.10.	klo 10–14, 16–18
to 2.10.	klo 10–17
pe 3.10.	klo 10–16
la 4.10.	klo 10–14

### viikko 41

ma 6.10.	klo 10–17
ti 7.10.	klo 10–18
ke 8.10.	klo 10–14, 16–18
to 9.10.	klo 10–18
pe 10.10.	klo 10–18
la 11.10.	klo 10–14

viikko 42

ma 13.10.	klo 10–18
ti 14.10.	klo 10–18
ke 15.10.	klo 10–14
to 16.10.	klo 10–18

Oikeudet muutoksiin pidätetään. Huom. Avajaisia ei ole. Sen sijaan olen läsnä näyttelytilassa, galleria Katveessa, jossa työskentelen, ajattelen, luen ja keskityn kuuntelemaan ihmisten kommentteja.

Gallerian seinään maalasin:

*But there remains also the truth  
that every end in history  
necessarily contains a new beginning;  
this beginning is the promise, the  
only “message” which the end can ever  
produce. Beginning, before it becomes  
a historical event, is the supreme  
capacity of man; politically, it is identical  
with man’s freedom. Initium ut esset homo  
creatus est - “that a beginning be made  
man was created” said Augustine. This  
beginning is guaranteed by each new  
birth; it is indeed every man.<sup>51</sup>*

*Sohva*-näyttely oli taiteen kontekstissa toteutettu emansipatorinen akti: vastaliike taiteilijan julkiselle poissaololle. En salaillut näyttelyn taustalla olevaa tyytymättömyyttä avajaislätinään ja taiteilijoiden – tuolloin konventionaaliseksi kokemaani – keskustelukulttuuriin. Sittemmin olen osallistunut ihan mukaviin avajaislätinöihin.

---

<sup>51</sup> Suomenos: Historiassa jokainen loppu pitää välttämättä sisällään uuden alun. Tämä alku on lupaus, ainoa viesti, jonka loppu voi koskaan tuottaa. Ennen kuin aloittamisesta tulee historiallinen tapahtuma, se on ihmisen ylin kyky. Poliittisesti se on identtinen ihmisen vapauden kanssa. *Initium ut esset homo creatus est.* ”Jotta alku olisi, ihminen luotiin” sanoi kirkkoisä Augustinus. Tämän alun takaa jokainen uusi syntymä, jokainen ihminen. (Arendt 1994, 478–479.) ”Uusi” saa Arendt-sitaatissa myyttisiä mittasuhteita: luovuuden ja uskonnon maailmat leikkaavat toisiaan. Friedrich Schlegelin mukaan syntymän arvoitus eli se, että jotain täysin uutta, mitä aikaisemmin ei ollut, tulee maailmaan, ei ollut esitettävissä ilman tuolloin – vuoden 1800 kieppeillä – kehitteillä ollutta romanttista taidetta. Schlegelin mielessä oli uusi taideuskonto, joka palvoo ja juhlii juuri nyt tapahtuvaa syntymistä. (Saarinen 2011, 53, 67.) ”Yhteys syntymisen ihmeeseen on mahdollista toteuttaa juuri nyt syntymässä olevissa taideteoksissa. Jokainen todellinen uusi taideteos tuo jotain uutta siihen, miten ymmärrämme taiteen. Kirjoitus luo maailmaamme jotain radikaalisti uutta. Juuri nyt.” (Saarinen 2011, 67.)



Seinämaalaus oli emansipatorista aktia symboloiva teksti, joka kertoi toisen näyttelyn teemoista: uuden aloittamisen. Toinen teema liittyi kuvan ja sanan suhteeseen. Uuden aloittaminen liittyy varhaisromanttisen taiteen utooppis-ideaaliin eetokseen: pelastuksen ja lunastuksen perspektiiveihin. Niissä tiivistyy jotakin sellaista, joka ei vielä ole olemassa tai joka ei ole vielä tullut konkreettisesti läsnä olevaksi. Uuden aloittaminen on eräänlainen toiveikkaan luovuuden peruslähtökohta: uutta aloittaessa lopputulosta ei ole vielä näköpiirissä, mutta sitä antisipoidaan. Jos jossakin on analogia uskonnon ja taiteen välillä niin tässä.

*Sohva*-näyttelyä työstäessäni uudella ja uuden aloittamisella ei ollut minulle sellaista merkitystä, jonka mukaan tein jotakin ennennäkemätöntä tai -kokematonta. Ennen kaikkea uuden aloittaminen liittyy väitöskirjatyöni alkuvaiheisiin ja *minulle* kokeellisen ja uuden näyttelymuodon toteuttamiseen. Suunnittelin ja toteutin näyttelyn intuitiivisesti ilman eksplisiittistä teoreettista tai muuta mallia. Halusin tietoisesti liikkua määrittelemättömällä rajalla – tai tarttumattomalla pinnalla – tuotteistajien ulottumattomissa tekemättä tunnistettavaa tuotetta tai objektia. Näyttelyn yleisilmettä hallinnut keskeneräinen öljyvärimaalaus ja vähitellen kadonnut seinämaalaus viestivät, kuinka taide voi tapahtua tietyssä hetkessä ilman, että mitään valmista jää jälkeen.

Määrittellessään tilannekohtaista taiteilijuutta John Roberts (2007, 173) nimeää instituution readymadena sen yhdeksi muodoksi. Tällaisessa taiteilijuudessa tilannekohtaisen estetiikan relationaalinen sisältö sijoitetaan instituution – taidemuseon-, gallerian tms. – kehukseen. Robertsin (mt.) mukaan tällaisessa toiminnassa taiteilijat työskentelevät tietyssä instituutiossa ja refleктоivat sen funktioita,

(...) ja siten taiteilija tai taiteilijat ovat poikkeuksesta vuorovaikutuksessa heidän kanssaan, jotka ovat instituution palkkaamia tai jotka kulkevat sen läpi. Näin instituution sisäisistä ja ulkoisista suhteista tulee työn ilmeinen kehikko, joka muistuttaa sosiologian ja antropologian tapaa toteuttaa kenttätyötä. Tällaisten tilannekohtaisten taidekäytäntöjen ja sosiologian ja antropologian välillä on kuitenkin tärkeä ero. Tuloksena syntyyä tutkimusta ei siirretä instituution rajojen ulkopuolelle, jotta ulkoisesti reflektiivinen muoto (kuten esimerkiksi tutkimusjulkaisu) löytyisi, vaan tutkimus sisältyy instituution elämään ja arkkitehtuuriin näyttelynä tai tapahtumana. Työn tapahtuminen on erottamaton tekijän tai tekijöiden läsnäolosta instituutiosta, kuten johtaja tai manageri instituutiolle ja tila työn todellistumiselle. Tässä mielessä tekijä tai tekijät kohtelevat

instituutiota (sen sisäistä/ulkoista arkkitehtuuria, sisäisiä objekteja, sisäisiä valtasuhteita) suuren skaalan readymadeinä, joita voidaan manipuloida, puristaa, purkaa ja uudelleen kertoa. (Roberts 2007, 173.)

*Sohva*-näyttely tapahtui instituutiossa instituution sisällä. Reflektoin näyttelylläni ensisijaisesti galleriatilan käyttöä ja sen rajoja sekä yliopiston mahdollistamaa ”taiteellista tutkimusta”, sen onnistumismahdollisuuksia ja rajoitteita. Olin fyysisesti läsnä yliopiston uumenissa, kysymässä galleriatilassa: mitä taiteilija täällä – eli yliopistossa – tekee? Sain toimia näyttelyvalvojana, oppaana, keskustelijana ja terapeuttina.

Roberts (2007, 173) kutsuu määrittelemäänsä tilannekohtaisen käytännön versiota instituutiospesifiksi ja interventionistiseksi. Vaikka olin jo tutustunut intervention toteuttamiseen, aloin käyttää sanaa vasta myöhemmin.

## Handwerke

*Handwerke*-näyttely oli esillä Titanik-Galleriassa Turussa 26.8.–19.9.2010. Näyttelyssä oli esillä kymmenen lankatyötä, yksi kuulakärkikynäpiirustus, seinään liisteröity essee, *Triump*-kirjoituskoneen kanssa installoidut kirjoituskoneet *Esteettinen teoria* ja *Pääoma* sekä *Sohva*-näyttelyn sohva. Ehkä-kollektiivi esiintyi avajaisissa.

Alkujaan ajattelin, että sohvan läsnäolo olisi riittävä symbolinen linkki *Sohva*-näyttelyn performatiiviseen ja yhteisölliseen puoleen – joskin käsittämätön heille, jotka eivät tienneet *Sohva*-näyttelystäni –, mutta Ehkä-kollektiivin ehdottaessa performanssia avajaisiin oivalsin, kuinka symbolinen linkki konkretisoituisi kuin itsestään.

Näyttelyn tiedotteessa kirjoitin:

*Handwerke* -näyttely on kunnianosoitus taiteilijan käsityölle, työkaluja liikuttavalle kädelle. *Handwerke* tarkoittaa ”käsitöitä” eli käsin toteutettuja teoksia.

Näyttelyn teokset on toteutettu neulalla, langalla, manuaalisella kirjoituskoneella ja kuulakärkikynällä. Teokset visualisoivat taiteellista työtä yksittäisten valmiiden teosten kautta, kuten mikä tahansa objektimuotoinen taide. Teosten tekniikat ja materiaalit on kuitenkin valittu niin, että ne korostavat taiteellisen työn käsityömäisyyttä.

Teemoiltaan teokseni liikkuvat representaation ongelmassa eli kuvallisuuden ja sanallisuuden rajapinnalla (konekirjoitusteokset) sekä sellaisissa rakennetun ympäristön kohteissa, joihin liittyy vastakkaisen intressien törmäämisiä ja poliittisia jännitteitä (lankateokset).

Teokset osoittavat materiaaliensa puolesta taiteilijan työn yhteiskunnallisen luonteen. Materiaalit ja tekniikat edustavat poeettista, aiheet ja teema diskursiivisuutta. Poeettinen ja diskursiivinen ovat yhtä lailla taiteen poliittisia kuin esteettisiä ulottuvuuksia.

Näyttelyssä on esillä myös teksti taiteen, tiedon ja tutkimuksen suhteista ja taiteilijälähtöisen tutkimuksen mahdollisuudesta.

Saksan *das Handwerk* tarkoittaa käsityötä, käsityöläisammattia, käsi-, koti- ja pienteollisuutta. Niinpä ei ole yllättävää, että sana *Handwerke* löytyy käsityöyritysten nimistä: Bonnista löytyy koruja valmistava *Handwerke Schmuckmanufaktur* ja Yhdysvaltojen Pohjois-Carolinan Toddissa veistoksellisia huonekaluja valmistava *Elkland Handwerke*. Näyttelyni nimen taustalla on kuitenkin saksan taideteosta tarkoittavan sanan *das Kunstwerk* monikkomuoto *Kunstwerke*. Suomessa on varsin yleistä nimetä näyttelyitä sanalla ”teoksia”, mutta kutsuissa lukee harvemmin ”taideteoksia” tai ”käsin toteutettuja teoksia”. Olisin voinut laittaa näyttelyni nimen suomeksi muotoon ”käsitöitä”, mutta tällöin nimi olisi viitannut sellaisiin käten tuotteisiin, joita en osaa valmistaa. Koruja ja veistoksellisia huonekaluja ei tahdo syntyä. *Handwerke* viittaa mainittuihin käsitöihin, mutta minua häiritsi enemmän se, että suomenkielen sanoilla ”taideteos” ja ”käsityö” ei ole luontevaa samankaltaisuutta, vaikka ”teos” ja ”työ” ovat tietysti oikeat käännökset sanalle *Werk*. En myöskään innostunut sanojen vääntämisestä sanapariksi ”taideteos” ja ”käsiteos”, vaikka jälkimmäinen paljastaisi osuvasi sen, mistä tässä kaikessa on kysymys: käsitteellistämisen visualisoimisesta ja visuaalisen käsitteellistämisestä. Saksan sanat *Handwerke* ja *Kunstwerke* ovat kätevästi samankaltaisia. Tästä samankaltaisuudesta väänsin näyttelyleni nimen *Handwerke*, joka on kuvataiteilijan käsityöläisyyteen viittaava metafora. Näyttelyn nimenä *Handwerke* on myös ytimekkäämpi kuin ”käsin toteutettuja teoksia”.

*Handwerke*-näyttelyn lankatyöt muodostavat yhden vastauksen kysymykseen vallitsevaa kulttuuripolitiikkaa kyseenalaistavista ja kritisoivista lähestymistavoista taiteessa. Toteutin vuosina 2008–2010 25 viivapiirustusta langalla korostaakseni taidetyön hitautta materiaalisuuden ja esteettisen muodon kautta. Samalla kuvataidetyön ei-verbaali ulottuvuus alkoi avautua minulle uudella tavalla. Työhuoneen hiljaisuudessa taidediskusse-

ja konkreettisempia elementtejä olivat materiaalit ja luovat muotoratkaisut, vaikka työn lähtökohtana olikin jonkin ilmiön diskursiivinen – eli tapauksessani yhteiskuntakriittinen – tarkastelutapa.

Konekirjoitetut työt *Esteettinen teoria* ja *Pääoma* muodostavat toisen vastauksen, jota on mahdotonta lukea niiden ei-identtisiltä pinnoilta. Muotoilen sen tässä diskursiivisessa tilassa nyt mahdollisimman lyhyesti ja selvästi:

1. Taiteilijan poliittista sitoutuneisuutta ei huomaa välttämättä teosten pinnoilta, vaikka teokset olisivat perustavasti poliittisia.
2. Ajatus selvästä ja saavutettavasta poliittisen sitoutumisen ilmaisusta on absurdi ja naurettava.

*Handwerke*-näyttelyn teoreettisena tausta-ajatuksena oli ylittää taidekeskusteluissa kautta aikain ilmenneet ahtaat dikotomiat. Mielestäni dikotomiat formalismi vs. poliittinen taide ja autonominen taide vs. osallistuva taide ovat kerrassaan masentavia. Taide ei ole minulle puolen tai leirin valitsemista tai yhdenlaisen – eli useimmiten oman – taidekäsitteen arvottamista yli muiden. Dikotomiat selittyvät diskursiivisen ja poeettisen jännitteisestä suhteesta. Toiset taiteilijat korostavat diskursiivisuutta, toiset poeettisuutta: kuka mistäkin syystä. *Handwerke*-näyttelyssä yritin saavuttaa tasapainon diskursiivisen ja poeettisen kesken.

## INTERVENTIONISTINEN MANIFESTI eli seitsemän syytä olla tekemättä kuvataidetta

Taideproduktion kolmas osa on ilmaislehti, jolla tein intervention suomalaiseseen taideinstituutioon. Manifesti syntyi tiiviissä yhteydessä tutkimustyöhöni, mutta se ulottuu sen yli. Teksti on eräänlainen tiivistelmä reilun kymmenen vuoden ajalta kertyneistä kokemuksistani kuvataiteilijana. Näissä kokemuksissa epäselvyydellä ja turhautumisella on merkittävä sijansa ja tämä näkyy manifestissa. Kysyn itseltäni aika ajoin, mitä mieltä taitteen tekemisessä on. Kun teen kuvia, minusta tuntuu, että kaikki kuvalliset ideani ovat jo jossakin muodossa toteutettuja. Miksi siis tekisin lisää näitä moneen kertaan nähtyjä ja koettuja kuvia?

## INTERVENTIONISTINEN MANIFESTI

eli seitsemän syytä olla tekemättä  
kuvataidetta

### LUKIJALLE

Taiteen kuolemaan johtava kehitys on edennyt liian pitkälle, jotta sitä voisi pysäyttää vain perinteisin keinoin tuottamalla kuvia, esityksiä, galleria- ja museonäyttelyitä tms. Näiden toimintamuotojen rinnalle tarvitaan radikaalia instituutiokritiikkiä. Eräs radikaali instituutiokritiikin muoto on interventio, jolla taiteilijat voivat vaikuttaa käytännössä vailla mitään rajoja.

Käsissäsi oleva lehti on samanaikaisesti interventio ja manifesti instituutiokriittisen interventionismin puolesta. Manifesti on lähettetty allekirjoituksellani varustettuna ja numeroituna ilmaislehtenä (500 kpl) kaikille Suomen taidemuseoille, taidegallerioille, taidekouluille, taidetoimikunnille, taideyhdistyksille, taiteilijajärjestöille, taide- ja kulttuurilehdille sekä suurimpien sanomalehtien ja radio- ja televisiokanavien kulttuuriosastoille. Teksti on julkaistu myös internetissä osoitteissa <http://interventionistinenmanifesti.wordpress.com> suomeksi ja <http://interventionistmanifesto.wordpress.com> englanniksi.

Rovaniemellä 14.1.2012

Kalle Lampela

### 1. EPÄSELVYYS

Vaikka toimin taiteilijana ja teen taideteoksia, en osaa vakuuttua siitä, miten taidetta tehdään ja mikä jostakin objektista tai visuaalisesta elämyksestä tekee taidetta ja jostakin toisesta ei. Mitään yleis-päteviä tai muutoin selkeydessään varmoja kriteerejä ihmisen valmisteiden määrittämiseksi taiteeksi ei ole.

### 2. KUVAN UMPIKUJA

En usko, että maailmassa on riittävästi ihmisiä, joita kuvan problematisointi käsitteellisessä mielessä kiinnostaa. Tästä seuraa kaksi toisensa kumoavaa ongelmaa ja umpikuja.

- a) Kuvien käsitteellisyden tai haasteellisuuden vuoksi niitä joudutaan selittämään juurta jaksain, jolloin katsojan omakohtainen pohdinta kuoleutuu.
- b) Ilman selittämistä kuvien idea jää tavoittamatta. Onko niitä tällöin mielekästä esittää?

### 3. TYYTYMÄTTÖMYYS

Kuvalliset tai muilla tavoin visuaaliset ideani tuottavat minulle vain harvoin nautintoa saatikka älyllistä tyydytystä. Myös suurin osa näkemästäni kuvataiteesta jättää mieleni kylmäksi. Moni kuva olisi yksinkertaisesti parempi jättää tekemättä.

### 4. HALUTTOMUUS TEHDÄ KOMPROMISSEJA

En ole valmis tekemään kompromisseja teoksen saavutettavuuden tai ymmärrettävyyden suhteen, jos kompromissit johtavat teoksen idean tuhoamiseen.

### 5. UTELIAISUUS

Olen aivan liian utelias tyytyäkseni toistamaan yhtä tekemisentapaa tai jäljentämään kuvia teoksesta toiseen. Kuva ei ole taiteen tae.

### 6. TAIDE ON KÄSITYÖTÄ

Kuvataidetta tehdään käsin. Tältä osin taiteen nimi pyhittää perusteettomasti ihmisen työtä ja hämärtää lähtökohtansa. Käsiyö on konkreettista, taide on abstraktio.

### 7. INTERVENTION VOIMA

Ilmaismuotona interventio on vapaa kuvataiteen käsitteellisistä ongelmista ja taidelajien välinesidonnaisuudesta ja esityskonventioista. Intervention tekijä ei kysy lupaa teolle, vaan hän puuttuu kyselemättä ja rajoituksista piittaamatta yhteiskunnan tilaan.

Pidän saksankielisestä sanasta *Aufhebung* ja sen verbimuodosta *aufheben*. Sana on tärkeä G.W.F. Hegelin ja Karl Marxin filosofioissa. *Aufheben* tarkoittaa kumoamista ja säilyttämistä eli kumoavaa säilyttämistä tai säilytettävää kumoamista. Kumouksellisena käytäntönä *Aufhebung* tarkoittaa tilan-

netta, jossa jokin vanha politiikan tai taiteen muoto kumotaan niin, että se muuttuu peruuttamattomasti, mutta samanaikaisesti jotakin sen ominaispiirteistä säilyy. Se, että nimeän manifestissani kaikkiaan seitsemän syytä olla tekemättä kuvataidetta, ei tarkoita sitä, että en edelleen tekisi käsilläni teoksia, joita taidemaalman kielenkäyttöstrategioissa kutsutaan kuvataiteeksi. Vaikka nimeäminen ei ole minun päätettävissäni, otan manifestillani määrittelyvallan omiin käsiini: kutsun teostani instituutiokriittiseksi interventioksi, joka on ennen kaikkea teko, jolla tunkeudutaan ja/tai puututaan taideinstituutioon tai muuhun organisoidun yhteiskunnan rakenteeseen. Olen valinnut interventioini kohteeksi taideinstituution keskeisiä elimiä. Intervention ei tarvitse kuitenkaan rajoittua taideinstituutioon vaan sen kohteeksi voidaan valita melkein mitä tahansa: yksittäisistä ihmisistä organisoidun yhteiskunnan toimijoihin ja laitoksiin.

Kirjoitin manifestini pääasiassa minämuodossa. Toin julki syitä olla tekemättä kuvataidetta, mutta samalla esitin epäilyni kuvataiteen mahdollisuudesta 2000-luvulla. ”Kuvataide” on mielestäni käsitteellinen paradoksi. Ollakseen olemassa taide ei tarvitse kuvaa tai mitään visuaalista. Jonkin taitaminen, harjoittaminen tai hallitseminen ei edellytä todellistuaakseen kuvaa, eikä kuvan tai esityksen tuottaminen ole väistämättä taidetta. Kuvat vaikuttavat aina jollakin tavalla, mutta interventio vaikuttaa toisin ja toisaalla, mielestäni voimakkaammin kuin yksittäinen kuva. Kuvan valankumouspotentiaali on vähäinen, joskaan ei olematon. Kuva roikkuu tai on esillä jossakin. Intervention tekijä ei ole riippuvainen riippuvien kuvien vaikutuksesta. Hän ei kysy lupaa teolle, vaan hän puuttuu kyselemättä ja näyttelytiloista riippumatta yhteiskunnan tilaan.

Osallistuin Eemil Karilan kanssa Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen 10. konferenssiin 29.8–1.9.2007 Lapin yliopistossa. Pidimme konferenssissa esitelmän ja teimme yliopiston metsään betonisen joulupukkiveistoksen *Mr. Confectioner*. Seuraavan vuoden loppukesästä 12.8.2008 haimme K-Raudasta tervaa. Kaadoimme tervat pukin päälle. Viimeistelimme kuorurutuksen tyhjentämällä siihen höyheniä vanhoista untuvapeitoista. Kun betoniveistos valmistui syksyllä 2007, konferenssin toimitsijat järjestivät kaksi lehdistötilaisuutta, mutta ketään ei tullut paikalle. Tervauksen ja höyhennyksen kanssa tilanne oli toinen. Se huomattiin. Yliopiston taholta sitä luultiin aluksi sabotaasiksi. Emme tavoitelleet teollamme julkisuutta, emme järjestäneet lehdistötilaisuutta emmekä kysyneet lupaa. Paikallinen media kuitenkin uutisoi interventiomme maakuntaradio Lapin Radiossa ja paikallisessa maakuntalehdessä *Lapin Kansassa* sekä molempien internet-sivuilla.

*Mr. Confectionerin* tervaus ja höyhennys oli taideinterventio, koska interventiollamme jatkoimme teoksen työstämistä tiiviissä yhteydessä teoksemme yhteiskuntakriittiseen sisältöön. Otimme työn alle julkisen taiteen instituutiona ja yksittäisen instituution – tässä tapauksessa Lapin yliopiston – yksinoikeuden omistaa ja vaalia julkisia teoksiaan. Mutta toisin kuin Lapin yliopistoon sidoksissa olevien *Mr. Confectionerin* ja *Sobva*-näyttelyn tapauksissa, manifestissani on kysymys taideinstituutiosta painotetusti käsitteellisenä: suomalaisena taideinstituutiona, joka koostuu eri tahoista. Halusin tavoittaa koko instituution, en vain yhtä laitosta. Lähestyin manifestillani suomalaisen taideinstituution tahoja yhtä aikaa. Sen sijaan, että olisin järjestänyt näyttelyn jossakin suomalaisista gallerioista tai taidemuseoista, lähetin teokseni kaikkialle: ilmoittamalla seitsemän syytä olla tekemättä kuvataidetta, jolle koko instituutio on rakentunut.

## Teosteni teemat ja niiden esittäminen

Näyttelyiden ja teosten ohella teemat ovat minulle keskeisiä taidetyön rakennuspalikoita. Temaattinen taso – etenkin selkeästi figuratiivisessa taiteessa – saattaa tuntua helpoiten haltuun otettavalta. Mielestäni kaikilla teoksilla on kuitenkin teema eli aihe ilmaisipa taiteilija sitä sanallisesti tai ei. Teemasta voidaan puhua yleisessä ja erityisessä mielessä. Tilausmuotokuvien aiheena on yleisesti ihminen, jolla on valtaa. Erityisesti tilausmuotokuvan aiheena on joku tunnistettava henkilö.

Kiinnostukseni taiteen ja yhteiskunnan suhteeseen muodostaa eräänlaisen yleisteen taidetyölleni. *Sobva*-näyttelyn temaattinen taso kosketti puheen ja läsnäolon muotoja ns. keskusteleavassa nykytaiteessa. Lankapiirustusteni taustalla on huomion kiinnittäminen kaupunkitilaan ja sellaisiin rakennetun ympäristön kohteisiin, joihin liittyy poliittisia jännitteitä ja jotka kadottavat autenttisen koettavuutensa prosessuaalisen luonteensa vuoksi. Jonkin historiallisen tai muutoin merkittävän rakennuksen purkaminen tarjoaa minulle kuva-aiheen, samoin kuin jokin räikeä yhteiskunnallinen epäkohta, joka näkyy kaupunkitilassa. En tee kuvia paikoista, joissa en ole itse käynyt.

Lankapiirustusten aiheita metsästäessäni liikun havaintopohjaisesti maisema-arkkitehtuurin, kaupunkisuunnittelun ja yhteiskuntakritiikin alueilla. Kun esittelin lankapiirustuksiani Oulun taidemuseon *Arctic Heat*-taiteilijaesittelyssä elokuussa 2010, erään yleisökommentin mukaan teok-



seni olivat kuin hiljaisia huutoja. Pidän tätä määrittelyä melko osuvana kuvauksena lankapiirustusteni yhteiskuntakritiikistä.

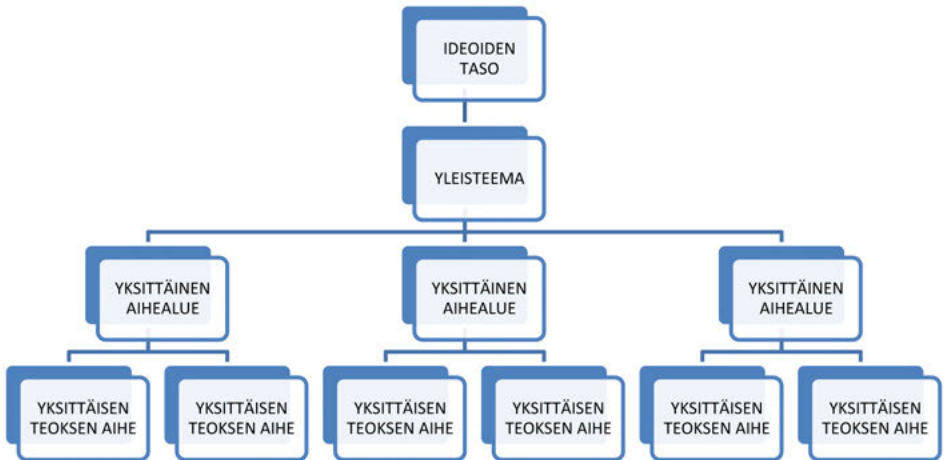
Seppo Metso liikkui samalla suunnalla kirjoittaessaan *Turun Sanomissa* 8.9.2010:

Koska en tunne Rovaniemen kaavoituspolitiikkaa en myöskään tavoita mahdollista yksityiskohtaisempaa kaupunkikuvaan kohdistuvaa kritiikkiä. Tulkitsen, että Lampelan hitauden tavoittelu ja käsitteiden nostaminen kunniaan kritisoi talouskasvun sisään koodattua tehokkuuden vaatimusta yleensä. (Metso 2010.)

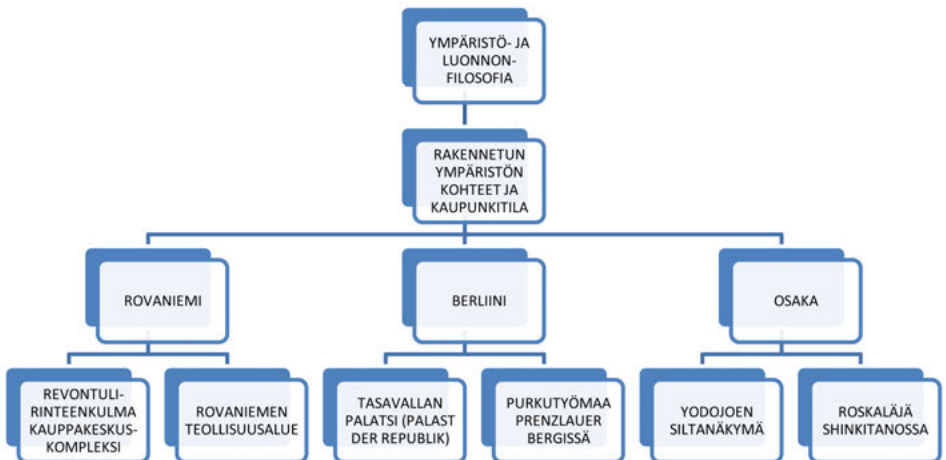
Metso kirjoittaa tässä Rovaniemi-aiheisista lankatöistäni. Hänen arviossaan nousee hyvin esille se, kuinka Rovaniemen kaavoituspolitiikan päiväkohtaisuus jää asiaan vihkiytymättömälle ulkopaikkakuntalaiselle hämäräksi. Ja niin saa jäädäkin. Metson tulkinnassa korostuu näet tärkeämpi ja yleisyytensä vuoksi tavoitettavampi seikka, johon kuvat kauppakeskuskompleksi Revontuli-Rinteenkulmasta liittyvät: yhteiskuntakritiikki, jossa niveltyvät yhteen konkreettinen kiinnekohta jossakin paikallisessa kohteessa ja abstraktimpi – kaikkia kuvia yhdistävä – ideataso.

Temaattisen tason ohella erotan siis ideoiden tason, joka on lankateosten tapauksessa yhteiskuntakriittinen – ympäristö- ja luonnonfilosofisella sävyllä. Teokset viittaavat ihmisen ja luonnon väliseen aineenvaihdantaan visualisoimalla aikalaisdiagnostisesti tätä suhdetta kaupunkinäköymien kautta (ks. Kuviot 1. ja 2.).

Taiteen ja yhteiskunnan välisen suhteen ohella toinen kestoteemani on kuvan ja sanan välinen suhde. Käsitteellisemmin ilmaistuna kysymyksessä on representaation ongelma: miten jonkin kohteen esittäminen visuaalisesti, sanallisesti tai auditiivisesti on mahdollista? Minkälaisia kuvia sanat muodostavat? Minkälaisen kuvan puhe muodostaa? Ideogrammin? Ideologian? Kuinka sanoilla tai kirjaimilla voi mennä sanojen tuolle puolen?



Kuvio 1. Teeman rakenne



Kuvio 2. Teeman rakenne tapauskohtaisesti

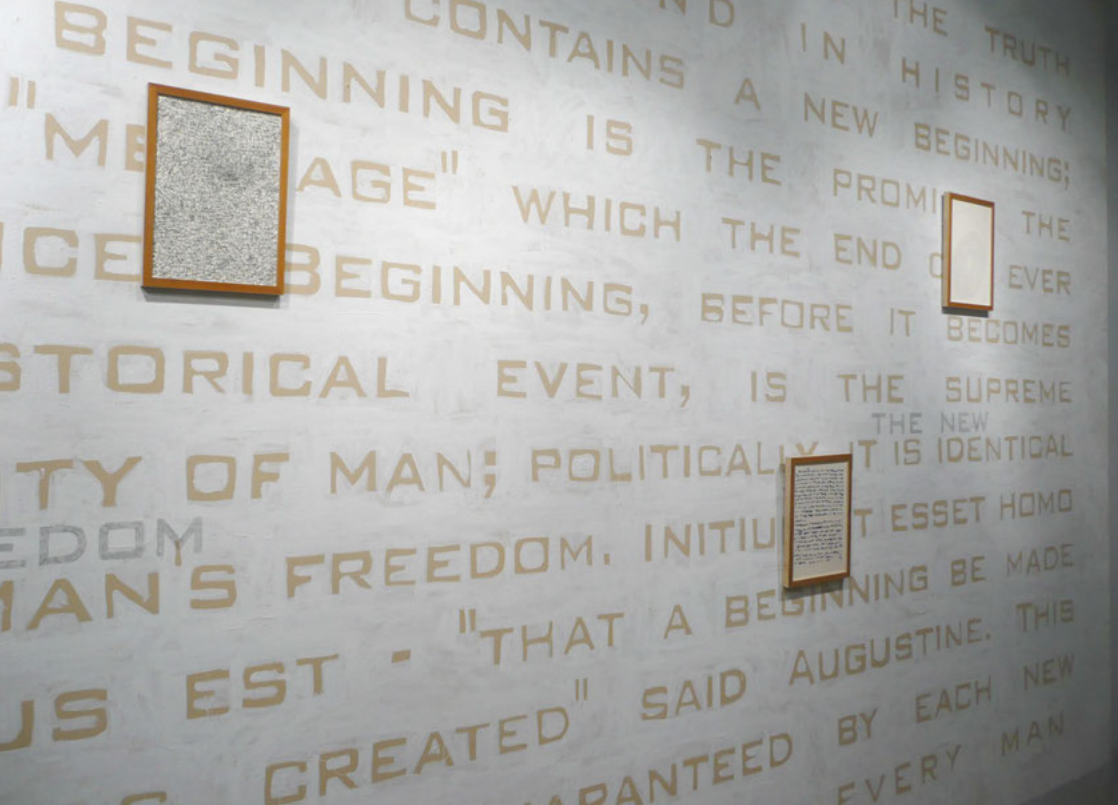


Sohva, galleria Katve, 2008. Kuva: Aika Urata.

## Puhe- ja läsnäolotyön kuvaus

*Sohva*-näyttelylläni olen mukana siinä aktivististen tai yhteisöllis-poliittisesti suuntautuneiden taidepedagogien ja taiteilijoiden jatkumossa, jossa on etsitty vaihtoehtoisia esitystapoja objektimuotoiselle taiteelle. Vaikka tämä kirjava joukko taidepedagogeja ja taiteilijoita työskenteleekin eri teemojen parissa toisistaan poikkeavin tavoin, nähdäkseni abstraktit nimittäjät ”puhe” ja ”läsnäolo” yhdistävät heitä.

Rakensin *Sohvan* puheen ja läsnäolon teemalle, koska halusin painottaa elävää prosessia. Paikalla kävi paljon ihmisiä, opiskelijoita eri tiedekunnista ja läheisten koulujen oppilaita. Ala- ja yläkoulujen opettajat huomasivat, että nyt oppilailta on harvinainen tilaisuus tavata taiteilija. Tavallisesti taiteilijat eivät päivystä näyttelyissään. *Sohvan* keskustelujen myötä ymmärsin monia tutkimusprojektini ongelmakohtia paremmin, ylipäättään ymmärsin, kuinka rajaus ja täsmennetty tutkimuskysymys odottivat vielä ilmestymistään. Puheen ja läsnäolon luonnetta myös kyseenalaistettiin ja kyseltiin: Mikä tekee *Sohvan* puheista ja läsnäolosta taidetta? Miten aion niitä käyttää? Äänitänkö keskusteluja?



Sohva, galleria Katve, 2008. Seinämaalaukset ja kolme pientä tekstipiirustusta. Kuva: Aika Urata.

Minua ajoi eteenpäin ajatus sellaisen taidemuodon hahmottamisesta ja toteuttamisesta, joka ei palvelisi luokittelevaa ja kahlitsevaa ajatusta taiteen hyödyntämisestä tai tuotteistamisesta. Siksi ajatukset keskustelujen käyttämisestä tuntuivat minusta varsin yksituumaisilta. Tällaisissa ajatuksissa taide nähtiin tutkimuksen välineenä, ei arvokkaana sellaisenaan. Eikö keskustelujen nyt voisi antaa olla vain keskusteluja?

En käyttänyt enkä äänittänyt keskusteluja. Tein ensisijaisesti taidetesta. Tutkimusmateriaalia olin jo kerännyt muualta. *Sohvan* myötä tutkimukseni alkoi kuitenkin löytää uomaansa.

Mistä sohvalla sitten keskusteltiin? *Sohvan* ympärille muodostui pieni keskustelupiiri, johon ottivat osaa eri alojen ihmiset. Taiteiden tiedekunnan Petronella-ravintolasta sai kahvia ja pullaa. Kuvataiteilija Henri Hagman ja kuvataidekasvatuksen opiskelija Jaakko Moilanen olivat vakiovieraita. Taiteenfilosofiaa koskettelevat keskustelut olivat välillä melko korkealentoisia. Myös Jenny ja Antti Wihurin rahaston vieraileva taiteilija Anna Retulainen istui sohvalla ahkerasti.

Jokunen kasvatustieteiden tiedekunnan ja yhteiskuntatieteiden tiedekunnan opiskelija löysi myös sohvalle. Koska opiskelin samanaikaisesti yhteiskuntatieteiden tiedekunnassa, kerroin sosiologian ja politiikkatieteiden opiskelijoille ja opettajille projektistani. Sain integroitua *Sohvaa* sen verran sosiologian opintoihini, että pidimme sohvan äärellä Marxin *Pääoma*-lukupiirin yhden kokoontumisen. Yhteisen Marx-kiinnostuksen jakavista Eero Rantalasta ja Ville Okkosesta tuli vakiovieraita. Yhteydenpito sohvattuttavien kanssa on jatkunut.

Jos nyt palautetaan mieliin kokemukseni *Taide*-lehkien äärellä ja jo varhaisempi kiinnostukseni yhteiskuntatieteitä kohtaan, voidaan puheeseen ja läsnäoloon johtanut liikkeenä ymmärtää. Yhteiskuntatieteiden opiskeleminen kasvatti itseymmärrystäni taiteen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta, mutta yhteiskuntatieteiden tiedekunnassa tunsin olevani kaukana taiteesta. Niinpä toin taiteen ja yhteiskunnan yhteen sohvalle. Sohvalle sai puhua säästä ja käyttää tilaisuutta vaikka purkaakseen minulle sydäntään. Säästä puhuttiin ja sydäntäkin purettiin. Sana oli siis vapaa, mutta pyrin enimmäkseen keskustelemaan – ja herättämään keskustelua – taiteen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta.

Sohvalle puhuttiin melko paljon yhteiskunnallisen kantaa ottamisen muodoista taiteessa: mikä merkitys on kantaa ottamisen suoruudella? Tulisiko taiteen puuttua päivänpoliittisiin kysymyksiin? Jos kantaa ottaminen

Sohva, galleria Katve, 2008. Keskustelemassa Kalle Lampela ja Henri Hagman. Kuva: Aika Urata.



on epäsuoraa, onko sillä enää silloin mitään merkitystä? Voiko taiteella todella vaikuttaa?

Maailmaa syleileviä kysymyksiä heräsi enemmän kuin rakentavia tai lopullisia vastauksia. Ja niin oli hyvä.

Näyttelyn purkupäivä oli 17.10.2008. Pasi J. Matilainen pohti Uuden Suomen puheenvuorossaan äänestämisen kannattavuutta. (<http://pasi.puheenvuoro.uusisuomi.fi/2008/10/17/aanestaminen-ei-kannata>)

## Rakennettu ympäristö

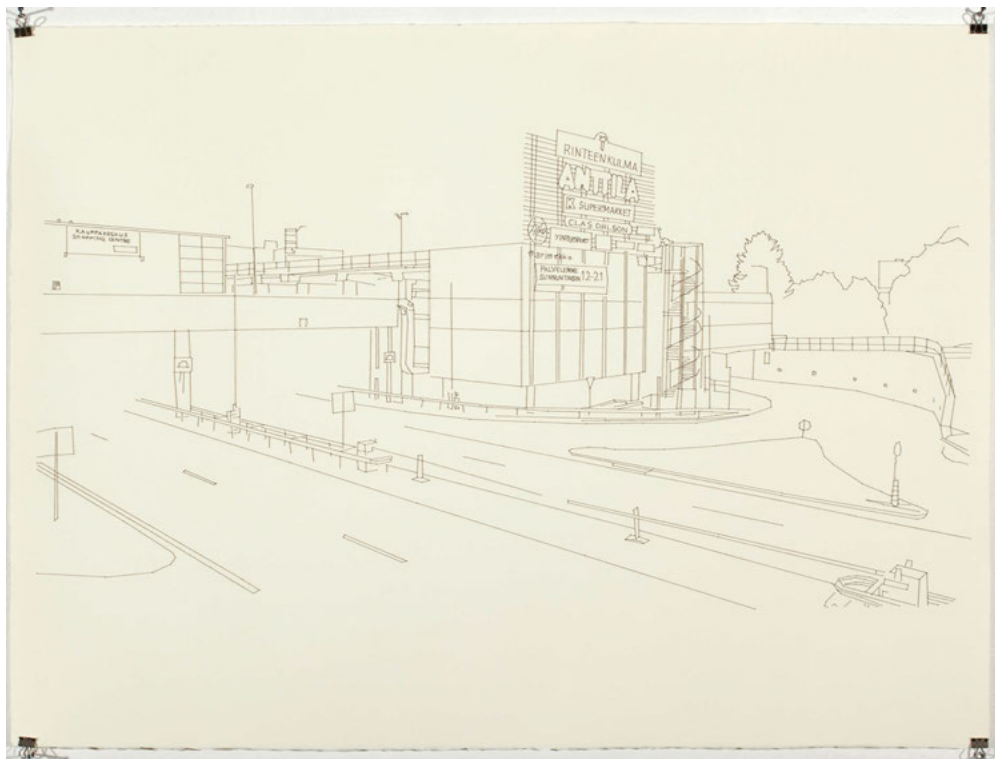
### **Rovaniemi**

Lähdin 7.6.2009 kävelylle. Oli europarlamenttivaalien äänestyspäivä ja Espoon kuvataiteilijoiden näyttely *Normaali poikkeus* päättyi Rovaniemen taidemuseossa. Sää oli puolipilvinen ja lämpötila oli kahdeksan astetta. En käynyt äänestämässä, koska olin äänestänyt ennakkoon. Jätin myös taidemuseon väliin tuona päivänä.

Kävelen Viirinkankaalta Vierustielle. Tien laidassa seisoo osittain keltaiseksi maalattu kivitalo, jonka kyljessä on keskeneräiseksi jäänyt rakennusprojekti. Varastotien puoleista seinää on viimeistely jonkin matkaa harmaalla pintamateriaalilla, muutoin laudat ja johdot retkottavat. Uusituista ikkunoista muutama on rikki. Pressut heiluvat tuulessa. Vieressä kulkee rakennusrykelmän suuntaisesti Nelostie, josta ohikulkijat ovat jo vuosia saaneet katsella tätä nähtävyyttä. Nappaan muutamia kuvia digikameralla. Läheltä ja kaukaa, suoraan edestä ja eri kulmista.

Vierustieltä jatkan Revontuli-Rinteenkulma-kauppakeskuskompleksille. Keskusurheilukenttä on revitty auki. Aita on mutkalla ja roskia lojuu sen toisella puolella. Pysähdyn puisen asemarakennuksen, nykyisen kuvataidekoulun kohdalle. Otan siitä kuvan. Viereinen Lyseonpuiston lukio oli jo menossa liike-elämän ja matkailun käyttöön, mutta eläköityneen rehtori Hely Kalkkisen voimakas tahto puuttui peliin. Rakennus säilyy koulukäytössä, mutta menee pian remonttiin.

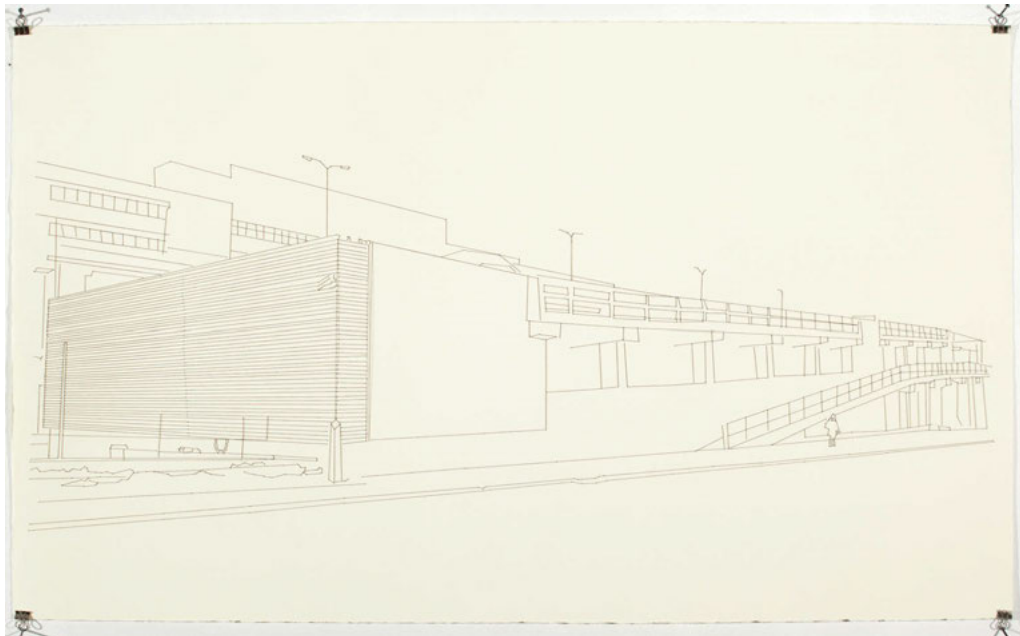
Lyseonpuiston lukio, vanha asemarakennus ja päiväkotit ovat betonisen pysäköintihallin seurana kertomassa kaupungin historiasta ja nykyisyydestä sekä niistä päätöksistä, joita kaupungissa tehdään ja toteutetaan. Kauppakeskuskompleksia on kutsuttu Lapin Kansan



*Kauppakeskuskompleksi Revontuli-Rinteenkulma, 2009, lanka syväpainopaperille, 56 x 76 cm. Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma/Rovaniemen taidemuseo. Kuva: Arto Liiti.*

yleisönosastolla ympäristörokokseksi. Nappaan muutaman kuvan betonisesta parkkihallista päiväkodin puolelta. Kävelen nelosmontun ylittävälle sillalle, josta käsin saan koko kompleksin mainoskylteineen ja tunneleinen kuvaan. Revontuli-Rinteenkulmaan ei ole hankittu promilleakaan taidetta. Rovaniemen kaupungin päättäjät eivät tingi kulttuuripoliittisesta linjastaan.

Kävelen Lapinkävijäntietä pohjoiseen. Kuollutta harmaata kauppakeskukseen riittää. Muoviset kuvat hedelmäkasoista rikkoivat seinää tasaisin välein. Istutuksia ei ole. Vierisessä vesivaurioisessa rakennuksessa toimi Galleria Napa vielä viime vuonna. Talossa on edelleen liiketoimintaa. Jatkan kauppakeskuskompleksin tieltä siirretyn jääkärimuistomerkin ohi alikulkutunneleita pitkin aina Arktikumien pysäköintihallille. Betonilaatikon pinta on peitetty kermanvärisellä maalilla. Puhelinlangoilla heiluu muutama kenkäpari, jotka on sidottu yhteen ja heitetty roikkumaan pysäköintihallin ylätasanteelta.

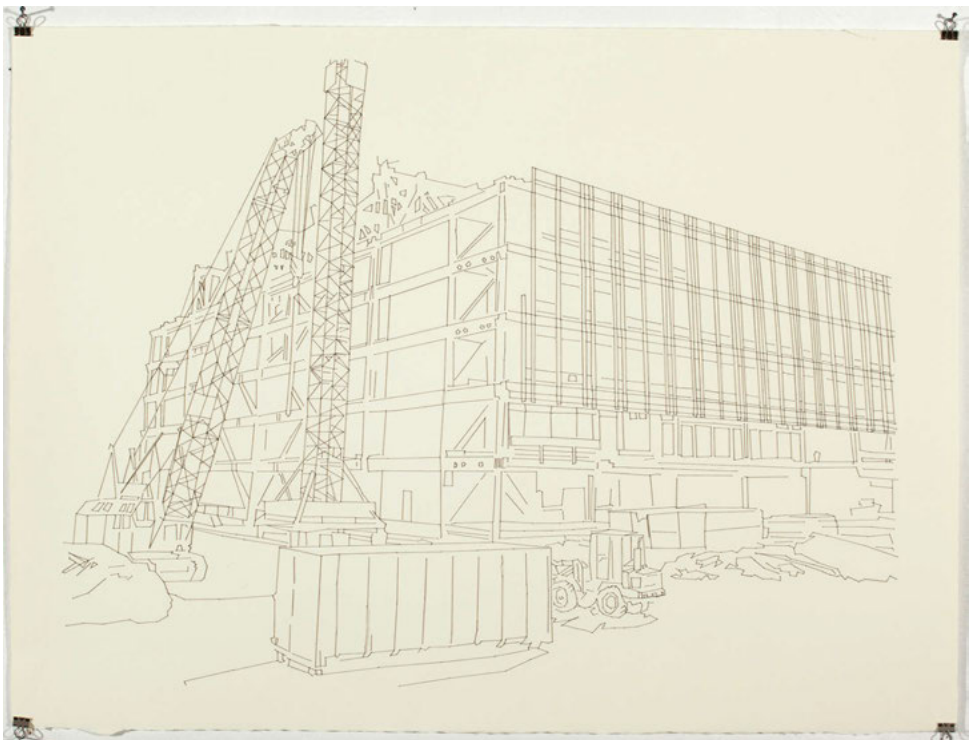


*Kauppakeskuskompleksi Revontuli-Rinteenkulman parkkihalli, 2009, lanka syväpainopaperille, 52 x 82 cm. Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma/Rovaniemen taidemuseo. Kuva: Arto Liiti.*

Kävelen ylätasanteelle, jonka jokaisella sivulla on suorakaiteen muotoinen palkki. Palkissa on sen itsensä muotoinen aukko keskellä, Pohjoisrannan puoleinen toimii sisääntuloaukkona. Yksi auto on pysäköitynä. Sisääntuloelementin toisella puolella lukee "Locals only". Teksti on spreijattu siten, että "Locals" on kirjoitettu ylhäältä alas, jolloin s-kirjain ei ole ihan mahtunut elementtiin vaan viimeinen sakara jatkaa betonisen ylätasanteen suuntaisesti. "Only" on kirjoitettu horisontaalisesti "Locals" sanan o-kirjaimesta. Lähempänä Arktikumia sijaitseva pysäköintialue on täynnä. Lakotaintiaani Ernie La Pointe puhuu sisällä. Alkaa sataa rakeita. Suojaudun suuaukon alle. (Lampela 2011)

*Kauppakeskuskompleksi Revontuli-Rinteenkulma* kuvaa samannimistä kauppakeskuskompleksia Rovaniemellä vuonna 2009. Teoksen aihe ei ole vain kauppakeskuskompleksi vaan yksittäinen teos representoi yksittäistä aihetta edellä esitellyn yleisteeman ja idean osana (ks. Kuviot 1 ja 2).





Selektiver Rückbau Palast der Republik, 2009, lanka syväpainopaperille, 56 x 76 cm.  
Kuva: Arto Liiti.

Lankatöiden kaupunkinäkyvät keskittyvät pääasiassa kolmeen kaupunkiin: Berliiniin, Osakaan ja Rovaniemelle. Näistä Rovaniemen temaattinen eksplikointi on luonteva seuraus elinympäristöstäni. Lukuun ottamatta jaksoa vuoden 1992 syksystä vuoden 1995 syksyyn olen asunut koko ikäni Rovaniemellä. Osakaa ja Berliiniä katselen turistina.

## **Berliini**

Kävin ensimmäisen kerran Berliinissä kesällä 2003 tulevan puolisoni Aikan kanssa. Matka oli ensimmäinen yhteinen ulkomaanmatkamme. Olin innoissani muurin näkemisestä ynnä vierailusta historiallisilla paikoilla. Hotellimme sijaitsi Itä-Berliinissä Weissenseen kaupunginosassa Prenzlauerbergin naapurissa. Kuljimme hotellille raitiovaunulla, joka huristi Greifswalderstrassea pitkin. Eräänä päivänä näin raitiovaunun ikkunasta

kookkaan sosialistisen realismin jäänteet: Ernst Thälmannin massiivisen pään, jota luulin aluksi V. I. Leniniksi. Sittemmin opin, että paikka on Ernst Thälmann -puisto ja Thälmann oli Saksan kommunistisen puolueen johtaja, joka sai surmansa Buchenwaldin keskitysleirillä 1944. Thälmannin rinnus kiilteli kuivuneista heittomateriaaleista. Jalustassa kiilteli kookas graffiti.

Kävellessäni Berliinin kaupunginlinnan mukaan nimetyllä *Schlossplatzilla* huomasin Berliinin tuomiokirkon vierellä laatikon, jossa oli kulahtaneet kuparinväriset ikkunat. Syvennyin laatikkoon keväällä 2005, jolloin vietin Aikan kanssa kolme kuukautta Lapin taidetoimikunnan Berliinin taiteilijaresidenssissä. Opin, että laatikko on nimeltään *Palast der Republik*, tasavallan palatsi: epävirallisesti Eerikin lamppuhalli. Ennen tasavallan palatsia paikalla sijaitsi preussilainen kuninkaan linna, joka vaurioitui liittoutuneiden pommituksissa ja jonka säästyneet osat lyötiin maan tasalle Walter Ulbrichtin DDR:ssä. Angela Merkelin BRD:ssä tasavallan palatsi lyötiin maan tasalle ja kuninkaan linnaa jälleenrakennetaan.

Thälmann ja tasavallan palatsi edustivat minulle DDR:ää, valtiota, jossa en käynyt. Nämä kaksi kohdetta tarjosivat minulle historiallis-poliittisesti latautuneet kuva-aiheet ja konkreettiset tarttumispisteet historiaan.

## Osaka

Kävin ensimmäisen kerran Osakassa vuonna 2004. Osaka on puolisoni Aikan kotikaupunki. Matka Osakaan oli minulle myös ensimmäinen matka Aasiaan. Sittemmin olen käynyt Osakassa useasti ja matkustanut Japanissa suuremmille ja pienemmille paikkakunnille. Olen kiertänyt useita keskeisiä turistikohteita: muinaisen Naran historialliset monumentit, keisari *Meijin* puutarhan, *Yasukuni*-pyhäkön, Hiroshiman muistorakennuksen ja Kioton temppelet ja puutarhat. Vuonna 2006 vierailin *Itsukushima-jinjassa*, shinto-laisessa pyhäkössä Miyajiman saarella Hatsukachin kaupungissa Hiroshiman prefektuurissa. Pyhäkkö kuuluu Naran historiallisten monumenttien – muiden muassa *Todaijin*, *Yakushujin* ja *Kasugan* pyhäkön – lailla Unescon maailmanperintöluetteloon.

Unescon maailmanperintöluetteloa enemmän minua puhutteli visuaalinen eriarvoisuus, johon törmäsin kävellessäni Yodojoen rannalle katetulla ulkoilualueella. Yhteen kameranrajaukseen mahtuivat jätekasat, kodittomien teltat, sillat ja korkeina kohoavat liikerakennukset logoineen ja valoineen. Japanilaisen yhteiskunnan raadollisuus paljastui minulle kertaheittolla.



*Roskavuori, Osaka, 2010, lanka syväpainopaperille, 56 x 76 cm. Kuva: Arto Liiti.*

Kodittomuus on merkittävä ongelma Japanin suurkaupungeissa, eikä sitä voi olla havaitsematta. Vallitsevan käytännön mukaan suurin osa ihmisistä pyrkii katsomaan muualle. Kodittomat ovat kertoneet, kuinka he ovat yksinkertaisesti ilmaa. Minä turistina menin rikkomaan tämän muurin. Olin Tokiossa marraskuussa 2010. Pyöräilin Kandan aseman lähitöllä ja pysähdyin kuvaamaan ränsistynyttä postitaloa, jonka seinillä oli kookkaita graffiteja. Takanani oli iso pahvilaatikko, josta yhtäkkiä nousi sänkinen mies hieroen silmiään. Kysyin mieheltä tietoja rakennuksesta ja hän antoi tarkan selostuksen postitalosta, sen purkusuunnitelmista ja paikalle rakennettava kauppakeskuksesta. Koska kuvauspaikalta ei päässyt enää eteenpäin, kysyin häneltä vielä kiertotietä Akihabaraan. Neuvot olivat täsmälliset.

Osakalaiset näkymät ovat tulleet vuosien varrella minulle Tokion näkymiä tutummiksi, eritoten kaupunginosa, jossa puolisoni vanhemmat asuvat. Yhden Yodojoen ylittävän sillan kupeessa oli pieni kyltti ”roskaa-



*Silta-asetelma #2*, Osaka, 2010, lanka syväpainopaperille, 56 x 76 cm. Kuva: Arto Liiti.

minen kielletty” – ja iso roskaläjä. Otin kuvan läjästä. Kodittomat ovat rakentaneet leveiden siltojen alle isoja rakennelmia: tavarasuojia ja asumuksia. Heillä on koiria ja kissoja. Koirat murisevat ja paljastavat hampaansa kun majoja lähestyy. Eräänä päivänä näin yhdellä miehellä komean kukon. Kodittomat hoitavat puutarhaansa ja myyvät kalastajille matoja.

## Käsityön kuvaus 1 – Piikki yhteiskunnan lihassa?

Miten rakennettu ympäristö siirtyi paperille? Valmistin *Handwerke* -näytelyn lankatyöt seuraavasti.

Siirsin kaupunkiretkillä näpätyt valokuvat tietokoneelle. Valitsin sommittelultaan onnistuneimmat ja mielenkiintoisimmat. Printtasin kuvat mustesuikikutulostimella värillisinä tavalliselle A4-kokoiselle tulostuspaperille. Ujutin printit kirkkaisiin muovitaskuihin. Piirsin ääriiviivat ohuella

(0,05 mm) mustalla kalvotussilla melko kurinalaisesti, mutta valikoiden. Kaikkia suoria viivoja en vetänyt viivoittimella, vaan pyrin siihen, että kädenjälki olisi suhteellisen vapaa.

Heijastin ääriiviapiirroksen piirtoheittimellä syväpainopaperille (56 x 76 cm) ja pistelin ohuella neulalla reikiä viivojen mukaisesti. Kun käsillä oli yksityiskohtainen piirros, saattoi pisteleminen viedä yli tunnin. Kun olin pistellyt tarpeeksi, sammutin piirtoheittimen ja siirryin pöydän ääreen työskentelemään. Pujotin neulaan tummanruskeaa ompelulankaa, ja aloin tuijottaa paperiarkkia, jossa oli satoja pisteitä, ellei enemmän. Pyrin arkkia pienempää tussipiirrosta seuraamalla selvittämään kuva-arvoituksen, mutta tämän tästä tarkistin linjoja piirtoheittimen avulla.

Työkuvia. Kuvat: Aika Urata.





Työkuva. Kuva: Aika Urata.

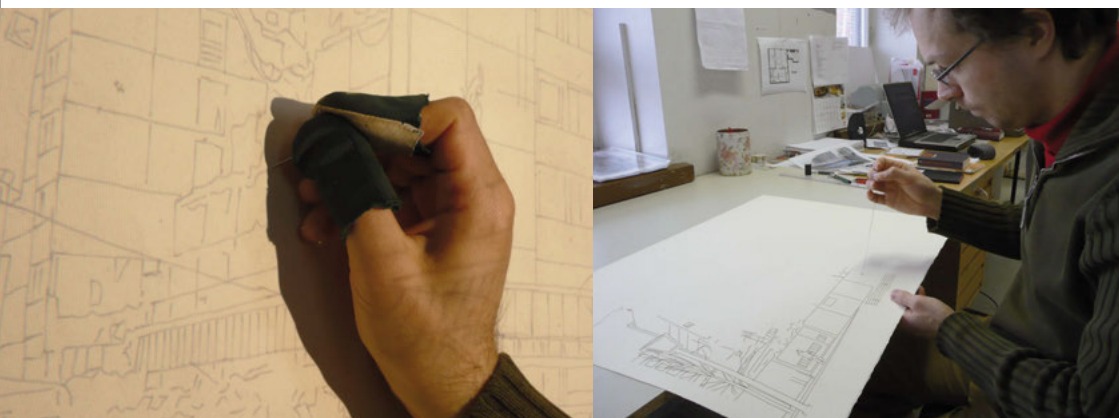
En pyrkinyt seuraamaan valoja ja varjoja, vaan kopioimaan ääri viivoja ja muita tunnistamisen kannalta olennaisia kohtia. En siis käyttänyt viivaa varjostamismielessä, seurasin muotoja ja massoja sellaisinaan. Poimin kuvista vain sen, minkä pelkällä viivalla voi poimia. Jos valon ja varjon raja näytti kovalta, viiva sai kertoa sen.

Käytin näissä lankateoksissa vain tummanruskeaa lankaa ja luonnonvalkoista syväpainopaperia. ”Piirtäminen” oli pikkutarkkaa ja hidasta työtä, joka syvensi tilan ja ajan tuntua.

### **Lankatöiden vastaanotto**

Kuvataiteilijana olen useimmiten melko epävarma teosteni vastaanotosta. En useinkaan tiedä, onko teosteni ideoita ja materiaaliratkaisuja tavoitettu.

Sain 17.9.2010 sähköpostitse näyttelyehdotuksen Asta Bomanilta Galleria Norsusta, joka sijoittuu profiililtaan kuvataiteen ja taidekäsityön



Työkuvia. Kuvat: Aika Urata.

tai designin rajamaastoon. Bomanin mukaan työni sopisivat hyvin gallerian profiiliin. 4.4.2011 sain toisen sähköpostin, tällä kertaa Helsingin valokuvabiennaalin (*Helsinki Photography Biennial*) kuraattoritiimin jäseneltä Marko Karolta. Vuoden 2012 valokuvabiennaali tarkastelee kaupungin ja valokuvan yhteen kietoutunutta suhdetta: missä ja kuinka ne kohtaavat, minkälaisia haasteita ne asettavat toisilleen, kuinka ne jakavat toisensa, minkälaisia representaation kysymyksiä niihin paikantuu ja minkälaisesta yhteisöllisyydestä kussakin on kyse. Karon mukaan lankatyöni asettuisivat kiintoisaan dialogiin kaupunki/valokuva -kysymyksenasettelun kanssa. Karon mukaan tämä dialogi asettaisi katsojan eteen kysymyksiä käsityöläisyydestä, materiaalisuudesta ja hitaudesta suhteessa kaupunkitilaan ja sen esittämiseen tavoilla, joka tuntuu haastavan myös monia valokuvauksen lukkiintuneita käsitteitä kaupungin ”ikuistamisesta”.

Jälkimmäinen sähköposti vakuutti minut siitä, että lankatöideni idea alkoi hahmottua myös muille kuin itselleni. Osallistuin valokuvabiennaaliin viidellä työllä.<sup>52</sup> Galleria Norsusta en hakenut näyttelyaikaa. Lankatyö-

<sup>52</sup> Karo (2012) kirjoittaa katalogissa: ”Toisinaan kuiskaus kuuluu huutoa kovemmin ja hauraus on kriittikin raskainta sarjaa. Kalle Lampelan teossarja *Handwerke* käy nimensä mukaisesti käsityön keinoin lasin ja ruostumattoman teräksen liittoon tehokkuusarkkitehtuuria vastaan. Teosten taustalla ovat Lampelan valokuvallisesti ikuistamat kaupunkinäkömät Berliinistä, Osakasta ja Rovaniemeltä: purkutyömaat, marketit, kansakunnan merkkirakennukset tai sillat insinööritieteiden kulminoitumina. Yhtä kaikki, nämä ovat näkymiä kaupunkeihin, joiden rakenteeseen piirtyvät niin tuho, sotien ja maanjäristysten jäljet, kuin jälleenrakennuksen vimmainen tehokkuus. Lampela kirjaimellisesti parsii näkymien ääri-iviät paperille, ommel ompeleelta. Näin kaupunkien mahtipontinen halu esittää omaa tehokkuuttaan työmaidensa kautta etsiytyy paperin kuituihin kaikessa hiljaisuudessa. Samalla valokuvauksen nopeus korvautuu hitaudella, valon piirto langalla, neulalla ja käden huolellisella liikkeellä. Siten saamme myös kiusallisen muistutuksen siitä, kuinka pitkälle nykyvalokuvaus on aineellisuudessaan osa tuota lasin ja teräksen liittoa.”

ni ovat edustettuna myös *Tokallinen toellisuutta* -kirjassa, jossa pohjoisen dokumentaristit kertovat omasta työskentelystään. Olen valokuvaajien, äänitaiteilijoiden, elokuvaohjaajien ja radiodokumentaristien joukossa. Kirjan esseessä pohdin kysymystä lankatöiden jäljennettävyydestä ja hitaan valmistusmenetelmän tehostettavuuden vaikeudesta. Päätin esseen sanoihin: ”Työni vaativat konkreettista läsnäoloa, kuten elokuvakin, mutta kutakin lankateosta on olemassa vain yksi kappale.” Elokuvesta sanottu pätee myös ja ennen kaikkea valokuvaan.

Rovaniemellä avattiin 26.5.2011 kulttuuritalo Korundin avajaisnäyttely *Nature Forte*. Teokseni *Revontuli-Rinteenkulma kauppakeskuskompleksi, Keltainen talo Nelostien varressa ja Kauppakeskuskompleksi Revontuli-Rinteenkulman parkkihalli* sekä Ola Kolehmainen kaksi massiivista kaupunki-valokuvaa oli nostettu samalle seinälle.

Mukanaoloni *Tokallinen toellisuutta* -kirjassa, Karolta tullut sähköposti ja *Nature Forte* -ripustus vakuuttivat minut siitä, että lankatöideni idea oli tavoitettu. Minulle lankatyöt ovat olleet alusta saakka ”käsini tehtyjä valokuvia”.<sup>53</sup> En ole yrittänytkaan tehdä muuta kuin kopioida käsin itse ottamiani valokuvia – hitaasti, mutta varmasti. Teoreettisemmin ilmaistuna kysymyksessä on kuvien dekonstruktio: kuvien tuottaminen, purkaminen ja uudelleentuottaminen alkuperäisestä muuttuneena.

Pistely merkitsee minulle myös taideteoksen teknisen uusinnettavuuden – tai paremminkin taideteoksen globaalin uusinnettavuuden – apriorisuuden kyseenalaistamista: eikö teos voi sijoittua sekä uusinnettaviin että uusintamattomiin taiteisiin eli olla samanaikaisesti sekä uusinnettava että uusintamaton? Tällä samanaikaisuudella tarkoitan tässä yhteydessä sopimuksenvaraista uniikkiteosta, jonka valmistaminen perustuu kaupunkikohteen toistamiseen ja tämän toiston eli valokuvan kopioimiseen ja joka on – uusintamista kyseenalaistavan hitaan ja systemaattisen valmistusmenetelmänsä vuoksi – hitaasti ja työläästi uusinnettavissa. Tämän monimutkaiselta kalskahtavan representaation dialektiikan voi ilmaista myös sanomalla, että lankatyöni sijoittuvat sekä estetiikan ja politiikan että julkisen ja yksityisen leikkauspisteisiin.

---

<sup>53</sup> Tietysti eri merkityksessä kuin pimiötyöskentelyssä.



## Representaation ongelma

Representaation ongelman kiehtovuus on lankatöitäni varhaisempaa perua. Varhaisimmat representaation ongelmaan, tuolloin kuvan ja sanan suhteeseen liittyvät teokseni tein vuosina 2001–2004. Toistin tulostimen ja tietokoneen välisen datan siirron epäonnistumisesta johtuvaa koodia, jota tulostin sylki sivukaupalla. Maalasin koodia öljy- ja akryyliväreillä kankaalle ja tussilla paperille. Kyllästyin aiheeseen melko pian. Yhtenä viimeisimmistä kooditöistä tein isohkon (140 x 200 cm) maalauksen, johon maalasin merkkejä toistensa päälle harmaan eri sävyillä niin kauan, että pinta peittyi. Vastaavaa visuaalista työstämistapaa on käyttänyt myös John Court piirustuksissaan ja performansseissaan sekä Tero Nauha *Fabrication*-sarjan (2002) pienissä piirustuksissaan. Performanssissaan *ART TRA* (2006) John Court aloittaa sanojen kirjoittamisen levyn yhdeltä laidalta ja jatkaa kahdeksan tunnin ajan. Levyn pintaan syntyy tekstiilimäinen musta kudelma.

*Sohva*-näyttelyn ainoa ja tarkoituksella keskeneräinen maalaus perustui sanojen ”kuva” ja ”sana” päällekkäiselle toistamiselle eri värein. Näyttelyssä oli esillä myös samoin toteutettu pienempi lyijykynäpiirustus seinätekstin päälle installoituina. Teosten motiivina oli silkka uteliaisuus siitä, miltä pinta tulee näyttämään, kun työtä jatkaa riittävän kauan. Jatkoin teeman parissa myös taideproduktion toisessa osassa.

## Minä, Adorno, tämä tutkimus ja kirjoituskone

Tämän tutkimuksen syy on Adornon, tai oikeastaan Arto Kuorikosken ja Vastapainon. Adornon *Esteettinen teoria* ilmestyi vuonna 2006 Vastapainolta Arto Kuorikosken suomentamana. Lyhyellä saksalla en olisi tarttunut alkukieliseen Adornoon. Olin törmännyt Adornoon muutamissa estetiikan yleistöksissä. Kuka oli tämä puritaanisen oloinen mies, jonka kirjoituksista harva sanoi ottavansa tolkkua?

Valkoinen tiiliskivi näytti hyvältä kirjakaupan hyllyssä. Ostin sen ja luin sitä, mutta minulla ei ollut työkaluja tekstin ymmärtämiseen. Aiemmin yhteiskuntafilosofinen osaamattomuuteni ei ollut kiusannut minua lainkaan: enhän ollut yhteiskuntatieteilijä tai filosofi, olin – tai ainakin kuvittelin olevani – kuvataiteilija ja ajattelin, että postmodernin sämpläämisen ei tarvitse olla turhan monimutkaista ja teoreettista, teoriasta on pelkästään haittaa.

Ajatukseni muuttuivat ja sain idean. Päätin hankkia työkaluja, joilla *Esteettisen teorian* rivit alkaisivat aueta. Näiksi työkaluiksi valitsin sosiologian, valtio-opin ja filosofian. Adorno-tutkijaksi en aikonut ryhtyä, halusin vain päästä selvytyteen, mistä hänen pääteoksessaan on kysymys. Ilmeisesti ymmärsin jotakin – tai sitten en –, koska mieleeni alkoi piirtyä teosidea: kuva *Esteettisestä teoriasta Esteettisellä teorialla* eli kudelman sekä saksan- että suomenkielisellä tekstillä kirjoista *Esteettinen teoria* ja *Ästhetische Theorie*.

Päädyin teosideaan *Sohvan* ”tuotteistamattomaksi” ajatteleman muodon kautta ja siksi, että otin vakavasti Adornon vanhatestamentillista kuvakieltoa muistuttavat huomautukset taideteoksista ei-identtisinä eli määrittelevän ja haltuun ottavan kielen ulottumattomissa olevina monadeina. Minua kiehtoivat ajatus Adornon tekstistä konekirjoitettuna. Tällöin sävy-massoiksi sulautuva teksti kadottaisi kuvallisuutensa, kommunikatiivisuutensa ja representatiivisuutensa: representoitu näkyisi ja ei näkyisi. Halusin esittää esteettisen teorian ei-representatiivisesti eli esittää tekstin fyysisesti kokonaisuutensa samalla pinnalla, jolloin se tämän simultaanisen ratkaisun myötä lakkaisi olemasta luettava. Koska kirjan tekstimassa tulisi näin kokonaisuudessaan silmien eteen, silmä ei kykenisi erottelemaan toisistaan kerroksittain muodostuneita tekstitasoja.

Nousin portaat työhuoneeni vintille, koska muistin, että siellä makaa pölyttyneenä 1950-luvun *Triumph*-kirjoituskone. Työhuoneeni sijaitsee VR:n vanhalla tavara-asemalla. Työtiloissani olivat ennen asemapäällikön huone ja tavaratoimistot. Kirjoituskoneen värinauha oli paikallaan, mutta kone vaati hieman huoltoa.

Minua viehätti ajatus siitä, että käytössäni on vain kaksi väriä: musta ja punainen. Mustan symboliarvo oli mielestäni täydellinen teosideaan nimeltä *Esteettinen teoria*, pitihän Adorno oman aikansa ”edistyksellisen” nykytaiteen – eli 1950–60-lukujen täysmodernismin ja avantgarden – perusvärinä mustaa.

## Käsityön kuvaus 2

Ostin luonnonvalkoisen syväpainopaperiarkin kooltaan 76 x 110 cm. Taitelin arkin nelinkertaisesti, ahdoin sen koneeseen ja aloin kirjoittaa ilman riviväliä. Rivivälin 1 saa *Triumphilla* vääntämällä säätövipua kaksi kertaa rivin lopussa. Väänsin vain kerran. Näin teksti tarttui ilman riviväliä kiinni aina edelliseen riviin. Kirjoitin tekstiä neljästä suunnasta, ylhäältä alas, alhaalta ylös, vasemmalta oikealle ja oikealta vasemmalle: eli kun olin päässyt



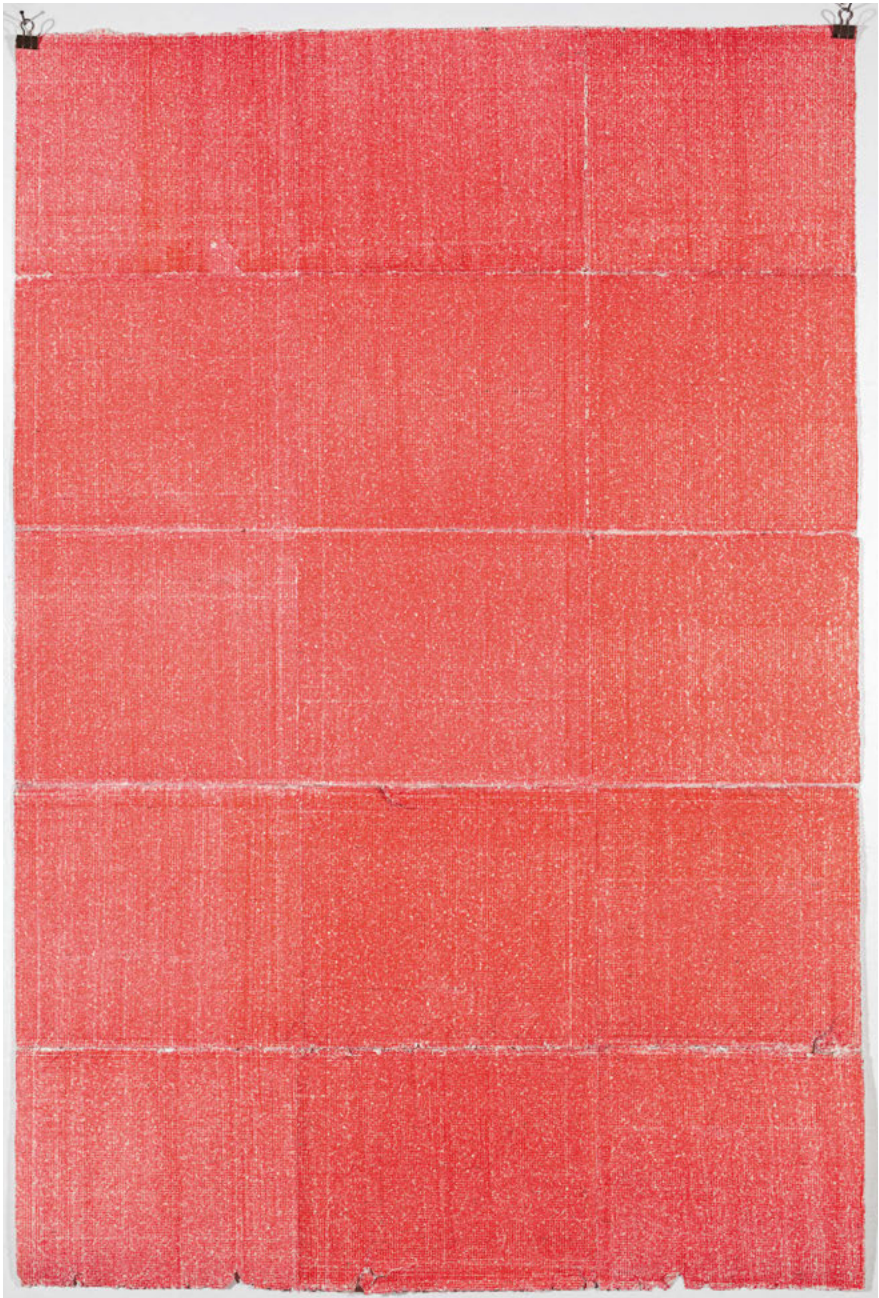
*Omakuva*, 2010, kuulakärkikynä syväpainopaperille, 76 x 110 cm. Kuva: Arto Liiti.

taittelemani paperiosuuden loppuun, käänsin sen ylösalaisin ja kirjoitin jo kirjoitetun tekstin päälle. Käsittelin samalla tavalla kaikki pystysuorat ja vaakatasoiset suikaleet. Kirjoitin niin kauan, että paperi tummui ja teksti kadotti luettavuutensa. Paperi myös hapertui työprosessin aikana, siihen tuli reikiä ja repeämiä, joista tuli osa työn esteettistä ulkoasua. Paperi säilyi kuitenkin kokonaisena arkkina työn loppuun saakka.

Kirjoitin *Esteettinen teoria* -teokseeni suomennetusta *Esteettisestä teoriasta* puuttuvan *Paralipomena*-jakson (n. 90 sivua) saksaksi alkuteoksesta *Ästhetische Theorie*. Tämän lisäksi paperille mahtui suomennettu *Esteettinen teoria* (550 sivua) lähes kokonaan. En voinut työskennellä nopeasti, sillä löytämäni kirjoituskone on melko jäykkä ja näppäimiä sai lyödä melko lujaa, että syntyi hyvää jälkeä. Sormet kipeytyivät ja välillä oli pidettävä taukoja. Ymmärsin konkreettisesti, mitä kirjailija Matti Joenpolvi tarkoitti sanoessaan, että konekirjoittaminen on fyysistä työtä, mutta tietokoneella näppäily edustaa sivelytekniikkaa. Työ oli fyysistä, myös paikoin melko tylsää, joskin samalla saatoin lukea hienoa – mutta monin paikoin kryptistä ja vaikeatajuista – teosta. Välillä vaivuin pitkiksi toveiksi ajatuksiini. Välillä koin oivalluksia ja luulin ymmärtäväni lukemaani, kunnes huomasin, että



*Esteettinen teoria*, 2009, konekirjoitus syväpainopaperille, 110 x 76 cm. Kuva: Arto Liiti.



*Pääoma*, 2009-2010, konekirjoitus syväpainopaperille ,110 x 76 cm. Kuva: Arto Liiti.

en tajunnutkaan tuon taivaallista lukemastani ja naputtelemastani. Sitten jatkoin taas. Hiljaisuutta särki vain nakutus ja jokaisen rivin päätteeksi ki-lahtava kello: konkreettinen työn rytmi.

Teos valmistui vuonna 2009. Laitoin kärsineen paperiarkin yläkulmiin paperiklipit, löin seinään kaksi naulaa ja nostin paperin seinälle. Istuin nojatuoliin. Katsoessani mustana väreilevää paperin pintaa ajattelin, että musta työ tarvitsee kaverin. Otin hyllystä Karl Marxin *Pääoman* ja käänsin kirjoituskoneen värikytkimen punaiselle.

Kello kilisi asemapäällikön huoneessa.

## Yritys palata luokkatietoiseksi käsityöläiseksi

Joissakin taiteen ja elämän välisen rajan sulauttamisprojekteissa elämästä halutaan tehdä taidetta siinä mielessä, että myös elämän arkisissa asioissa oppisimme näkemään kauneutta. (Ks. esim. Pyhtilä 2005.) Taide ei olisi näissä visioissa rajattu laitoksiin tai vakiintuneisiin käytäntöihin. Minä nautiskelin visioilla taiteilijuuteni *todellisesta* lakkauttamisesta, jolloin arke-akaan ei tarvitsisi sen kummemmin estetisoida. Se saisi olla juuri sitä mitä se on: arkea vailla mitään taiteellista kuorrutusta.

Tunsin, että mainittu visio liittyi turhautumiseen. Mihin minä taiteilijuudestani enää pääsisin? Taiteilijuuden kyseenalaistaminen kasvoi kuitenkin sitä mukaa kun tämän tutkimuksen analyysisosan tulokset hahmottuivat. Sitä mukaa kun itseymmärrys kasvoi, aloin oivaltaa, että kyseenalaistan taiteilijuutta, joka tyytyy kuvan tai jonkin visuaalisen elämyksen tuottamiseen tai jonkin tietyn tekemisentavan toistamiseen. Visiolla taiteilijuuden todellisesta lakkauttamisesta – eli lopettamalla työ taiteilijana – on ollut minulle vapauttava, jopa eskapistinen funktio. Välillä on ollut huojentavaa luopua kaikesta taiteeseen liittyvästä, vaikkakin vain abstraktiotasolla. Tästä oli luonteva siirtyä kirjoittamaan manifestia instituutiokriittiselle interven-tiolle.

Luokkataustani on työväenluokkais-talonpoikainen. Olen äidin puoleisen sukuni ensimmäinen ylioppilas. Koulutusta enemmän suvuissani on arvostettu rehtiä ruumiillista työtä. Nuorempana luokkataustallani ei ollut minulle kummempaa merkitystä. En tuntenut kaipuuta ylempiin luokkiin, silti tunsin oman luokkani vieraaksi. ”Rehtiä ja ruumiillista työtä” enemmän minua kiinnostivat kitaran soittaminen ja kuvataiteet. Jatko-opintojen aikana olen löytänyt työväenluokkaisuuteni uudelleen. Jatko-opinnot ja näennäisesti korkea koulutus eivät merkitse minulle ”luokkaretkeä”: olen

mieluummin työväenluokkainen kuin akateeminen. Tilanne on ristiriitainen, mutta tämä ristiriita määrittää olennaisella tavalla olemassaolonkokemustani ja taiteilijuuttani.

Siksipä saattaakin olla yllättävää, että manifestiani ei olisi ilman työväenluokkaisuuttani eikä työväenluokkaisia työkokemuksiani mm. postinkantajana ja toimitilahuoltajana.<sup>54</sup> Harrastamaani ”käsitetaidetta” saatetaan pitää elitistisenä, liian älyllisenä tai vaikeaselkoisena ja vastaavasti jotakin selkeästi esittävää, ymmärrettävää ja realistista pidetään kenties sellaisena, jota ”maallikkokin tajuaa”. Olen maallikko. Jatkuva taiteilijuuden kyseenalaistamisen tarpeeni nousee työväenluokkaisuudestani: ”rehdin ja ruumiillisen työn” ajatuksesta. ”Käsityöläinen” istuu paremmin työväenluokkaiseen kieleen kuin ”kuvataiteilija”. En samaista työväenluokkaisen (käsi) työn ja akateemisen taidetyön välistä eroa ruumiillisen työn ja henkisen työn väliseen eroon. Taidetyössäni on ollut mukana – koko 2000-luvun – ruumiillisen työn elementti. Rakentelin ja veistin Eemil Karilan kanssa erilaisia teoksia ja muotteja veistoksillemme. Vuosien aikana työhuoneelleni on ilmestynyt mukavahko määrä puuntyöstökoneita.

Opettelin tekemään kehyksiä lankapiirustuksilleni. Keräilin kuivaa puumateriaalia sieltä sun täältä, kirpputoreilta ja vanhojen rakennusten vinteilä. Hioin vanhat lakat pois, sirkkelöin urat laseille ja taustapahveille. Sitten hioin lisää ja lakkasin kehykset valkoisella läpikuultavalla huonekalulakalla neljään viiteen kertaan. Opettelin mittaamaan ja sahaamaan jiirit niin, että kulmiin ei jäänyt lainkaan ilmaa. Lasejakin onnistuin kierrättämään, koska opettelini myös leikkaamaan lasia. Käytän myös pleksiä, jota ostan Lasi Haloselta. Toisinaan tuntui siltä, että nautin kehysten tekemisestä enemmän kuin varsinaisten teosten tekemisestä. Tosiasiassa tekemisen luonne on kehystystyössä hieman erilainen eikä näitä tekemisiä voi asettaa suosituimmuusjärjestykseen.

Mistä siis into korostaa käsityöläisyyttä keskellä akateemiselta kalskahtavaa taidepuhetta? Vastaus löytyy käsitteestä ”luokkatietoisuus”. 1970-luvun Suomessa luokkatietoisuudella tarkoitettiin marxilais-leniniläistä ”tietoisuutta” työväenluokan etusijasta kaikissa elämän ja kuoleman kysymyksissä. Taiteessa luokkatietoisuus tarkoitti aiheita, jotka edistivät työväenluokan kansainvälistä vapautumista kapitalistisesta sorrosta. Sana ”luokkatietoisuus” ei ole kuitenkaan rajattu työväenluokkaiseen käyttöön. Yhtä lailla keskiluokkainen ja aatelinen voivat olla tietoisia luokastaan ja asemastaan yhteiskunnassa. Luokkatietoisuus tarkoittaakin minulle tietoisuutta taiteilijuudesta yhteiskuntaluokkana, riippumatta yksittäisten taiteilijoiden

<sup>54</sup> En ole ajatuksineni yksin. (Ks. Baldwin ym. 2009b, 79.)

luokkataustoista. Keskeistä tällaisessa luokkatietoisuudessa on kysyä: min-käläinen toimija taiteilija on verrattuna muihin toimijoihin yhteiskunnassa? Omien työkokemusteni perusteella väitän, että taiteilijan aika on laadullisesti toinen kuin työläisen aika. Vaikka taiteilijat muodostavat yhden suomalaisten ammattien alhaisimmista tuloluokista, heidän yhteiskunnallinen asemansa on korkea: heillä on aikaa. Tässä mielessä taiteilija ei myöskään voi olla työtön. Tämä koskee myös käsityöläistä.

## Käsityön kuvaus 3

Lokakuun 23. päivänä 2011 aloin kerätä suomalaisten taidemuseoiden, -gallerioiden, -koulujen, taiteilijajärjestöjen ja -yhdistysten, taidetoimikuntien, taide- ja kulttuurilehtien, suurimpien sanomalehtien ja radio- ja televisiokanavien kulttuuriosastojen yhteystietoja. Löysin listan suomalaisista museoista Suomen museoliiton<sup>55</sup> internetsivuilta. Löysin museohaulla 916 museota, joiden joukosta valitsin 83 taidemuseota. Yhdistysten ja gallerioiden haussa käytin apuna fonectan ja directan hakupalvelimia, jotka löysin googlaamalla hakusanalla ”taidegallerioita”. Tein haut kaupunki kerrallaan, joten toiseen hakukenttään kirjoitin kulloinkin haettavan kaupungin nimen. Lisäksi käytin galleristit ry:n internetsivua ([http://www.galleria.net/galleristit/galleristit\\_galleriat.asp](http://www.galleria.net/galleristit/galleristit_galleriat.asp)), näyttely.info sivustoa ja google haussa myös hakusanaa ”taideyhdistykset”. Wikipediasta katsoin seuraavat luokat: ”suomalaiset taideyhdistykset”, ”suomalaiset taiteilijaseurat”, ”suomalaiset kuvataidealan järjestöt”. Kävin läpi myös taidelehtien ilmoituspalstat. Taidetoimikuntien yhteystiedot löytyivät helposti taiteen keskustoimikunnan internetsivujen avulla. Taide- ja kulttuurilehtien, suurimpien sanomalehtien ja radio- ja televisiokanavien kulttuuriosastojen yhteystietoja löysin wikipediasta. Kulttuurilehtien laajasta kirjosta valitsin ne, joissa taiteella oli sijansa.

Koitti uusi vuosi ja tammikuu 2012. Kirjoitin 9.-10.1.2012 manifestin puhtaaksi *Triumph* -kirjoituskoneella. Käytin mustaa väriä. Puhtaaksikirjoittaminen tarkoittaa tässä tapauksessa wordilla kirjoitetun tekstimassan kirjoittamista ja asemoimista A5 arkeille käyttämällä manuaalista *Triumph* -kirjoituskonetta ja viivoitinta. Vein arkit Lapin yliopistopainoon,

---

<sup>55</sup>”Suomen museoliitto edustaa museoita ja toimii museoalan yhteistyöverkostona. Suomen museoliitto on museoalan keskusjärjestö, jonka keskeisenä tehtävänä on valvoa museoiden etuja ja edustaa niitä alan yhteisissä kysymyksissä. Museoliitto tarjoaa jäsenilleen uudistuvaa ja innovatiivista osaamista sekä käytännön palveluja. Keskeiset toimintamuodot ovat koulutus, tiedotus- ja julkaisutoiminta, kehittämisprojektit ja konsultointi.” (<http://www.museoliitto.fi/suomenmuseoliitto>)



INTERVENTIONISTINEN

Tässä manifestissa tarkastellaan maailman tilaa ja sitä, miten voimme vaikuttaa siihen. Olemme nähneet, miten valtiot ja yritykset käyttävät voimaansa ja rahansa, ja miten ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa.

### INTERVENTIONISTINEN MANIFESTI

eli seitsemän syytä olla

tekemättä kuvataidetta

1. **Valtiot ja yritykset** käyttävät voimaansa ja rahansa, ja ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa. 2. **Yhteiskunta** on korruptoitunut, ja ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa. 3. **Ympäristö** on tuhoutunut, ja ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa. 4. **Yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus** on lisääntynyt, ja ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa. 5. **Yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus** on lisääntynyt, ja ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa. 6. **Yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus** on lisääntynyt, ja ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa. 7. **Yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus** on lisääntynyt, ja ihmiset kärsivät. Tämä on meidän aikamme, ja meidän on otettava kantaa.

maaliskuun 15. päivä 2012

Antti Lahti  
15/3/12

*Interventionistinen manifesti eli seitsemän syytä olla tekemättä kuvataidetta, 2012, A5-kokoinen vihko.*

jossa ne skannattiin, tulostettiin ja nidottiin pieneksi lehdeksi. Avasin kaksi blogia, toisen suomeksi ja toisen englanniksi. Liitin wordilla kirjoitetut tekstit – suomenkielisen ja suomenkielestä englanniksi kääntämäni version – blogeihin osoitteissa <http://interventionistinenmanifesti.wordpress.com> ja <http://intervetionistmanifesto.wordpress.com>.

Kun sain lehdet painosta, sujauttelin ne kirjekuoriin, tulostin osoitteet tulostin-kopiokoneella Konica Minolta 350/250/200 PCL, liimasin osoitelaput kuoriin ja vein nipun postiin.

## Käsitteellinen yritys täsmentää, mitä teen

Kirjoitin edellä viehtymyksestäni varhaisesta dadasta nousevaan anti-taiteen traditioon. Täsmennän vielä, minkälaisesta anti-taiteesta taideproduktiosani on kysymys. John Robertsin (2007, 215) mukaan teknologis-tieteellisistä prosesseista on tullut nyky maailmaa hallitsevia. Kilpailu teknologis-tieteellisistä käyttöarvoista on johtanut uudenslaisiin liittoihin taiteilijoiden ja ei-taiteilijoiden kesken. Tämä heijastuu yhteistyöhankkeiden lisääntymisenä, ”uutena konstruktivismina”.

Roberts (mt.) jakaa nämä uudet konstruktivistiset käytännöt kahteen leiriin, jotka noudattavat löyhästi historiallista jakoa kulttuuriteollisuuden ja uusavantgarden välillä. Ensimmäinen leiri perustuu sille, että teknis-kulttuurinen osaaminen on avautunut yhä laajemmille käyttäjäjoukoille. Valokuvan ympärille muodostunut globaali liike *Lomography* ja riippumaton mediakollektiivi *Indymedia* ovat hyviä esimerkkejä tästä (ks. <http://www.lomography.com/>; <http://www.indymedia.org/en/index.shtml>). Uusavantgarden liitetyistä tekniikoista ja strategioista on tullut yhteiskunnallisten liikkeiden ja sosiaalisen median perusvälineistöä.<sup>56</sup>

Toisessa leirissä taiteilijat työskentelevät yhä enemmän tieteidenvälisesti ekotieteilijöiden, ohjelmoijien, insinöörien ja aktivistien kanssa. Uusavantgardistinen taitojen dialektiikka<sup>57</sup> valjastetaan taiteen muuttamiseksi taiteellisesti näkymättömiksi sosiaalisiksi käytännöiksi. Tanskalainen taiteilijaryhmä *Superflex* suosii projektityöskentelyä, joka hyödyttää suoraan ja käytännössä ryhmää, yhteisöä tai asiakasta. Tämentyyppisessä toiminnassa pyritään välttämään taideinstituution legitimaatiota. Taide liitetään

<sup>56</sup> Zuidervaartin (2007, 36–37) käsite tälle ilmiölle on ”taideteoksen globaalinen uusinnettavuuden aika”.

<sup>57</sup> Tällä Roberts tarkoittaa perinteiseen taiteeseen liitetyn taidon kumoutumista dadan ja surrealismin epätaidolla, mikä johtaa puolestaan uustaidon syntymiseen. Uustaito ei ole perinteisessä mielessä esteettistä, taiteellista tai taitavaa, mutta ei myöskään tarkoituksellisesti kömpelöä, epäonnistunutta tai rumaa.

erityisten aineellisten ja sosiaalisten ongelmien paikkoihin ja ratkaisuihin. Taide avataan sosiaalisen interventioismin, yhteistyön ja konsultoinnin vaateille: sosiaalisesta interventioismista tulee yhteistyötä ja konsultointiprosesseja. Samalla syntyy ”matalaa taiteellista näkyvyyttä”. (Roberts 2007, 215–216.)

Roberts kutsuu anti-visualisoinniksi sitä, mikä tapahtuu muodon tasolla taiteelle, kun taiteellinen tekniikka ja immateriaalinen työ sulautuvat henkiseksi työksi. Taide hajoaa ei-taiteellisten älyllisten taitojen ja kykyjen kokoelmaksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tällaiset taiteilijat eivät olisi enää kiinnostuneita kuvien, representaatioiden tai symbolien parissa työskentelemisestä. Kuvat eivät vain ole toiminnan keskiössä. Taiteelliset taidot irrotetaan radikaalisti sodanjälkeisen uusavantgarden jäljellä olevasta kuvallisuudesta palvelemaan tutkimuspohjaisia yhteistyöprojekteja, jotka eivät ole missään ensisijaisessa mielessä puolustettavissa tai selitettävissä taiteeksi. Tämä tarkoittaa, että taiteelliset tekniikat ja yleiset sosiaaliset taidot sulautuvat ei-taiteellisiin käytäntöihin. Tämä ilmenee konkreettisesti esimerkiksi siinä, kun *Superflex* rakensi vesipumpun afrikkalaiseen kylään. (Roberts 2007, 216–217; <http://superflex.net/>) Robertsin (mt.) mukaan vesipumpputeos taiteellisessa näkymättömyydessään on välinpitämätön tuottamaan ja ylläpitämään taideyleisöä.

Uuden konstruktivismin anti-visualisoivissa prosesseissa toiminnan suola vaikuttaa olevan se, kuinka hyvin taide kyetään toiminnasta häivyttämään. Jotakin tästä anti-visualisoinnista ja häivyttämisestä olen ilmeisesti omaksunut myös omaan taidekäsitteeseen, vaikka en teekään yhteistyötä tietentekijöiden kanssa taideteosten luomiseksi.<sup>58</sup> Tapauksessani yhteistyö tieteen kanssa tapahtui sisäisen dialogin merkityksessä silloin, kun aloin opiskella yhteiskuntatieteitä ja filosofiaa. Siinä missä taideproduktion ensimmäinen osa oli sosiaalinen tapahtuma, jossa ihmisten kohtaaminen ja keskustelut galleriatilassa muodostuivat toiminnan kantavaksi voimaksi, taideproduktion kolmas osa oli yhden taiteilijan interventio matalan taiteellisen näkyvyyden hengessä. A5-kokoinen manifesti on aktin näkyvä osa, postin kuljettama interventio ei varsinaisesti näy missään: se tapahtuu.

---

<sup>58</sup> En kuitenkaan sulje pois tätä mahdollisuutta yhteistyöhön erilaisten toimijoiden kanssa.

## Vastauksia

Kun päätin alkaa tekemään tutkimusta, josta osan muodostaisi taideproduktio, päätin muuttaa taiteellisia toimintatapoja kokeellisempaan suuntaan. Ajattelin, että näiden taidekokeiden avulla voisin vastata asettamiini kysymyksiin taiteen kielellä. Ajattelin myös niin, että syntyvien taideprojektien puitteissa voisin tarkastella konkreettisesti kysymystä taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista temaattisen tason lisäksi myös valmis- ja esitystavoissa.

Mutta onko minulla jotakin markkinoita tai tuotteistamista vastaan, kun liitän myös taiteeni tällaiseen kysymyksenasetteluun?

### **Vastustanko taidemarkkinoita, markkinointia, tuotteistamista ja managerointia?**

Vastustan siinä tapauksessa, jos tätä eetosta tarjoillaan taiteilijoille dogmaattisesti tai taiteen erityisehtoja kuuntelematta. Ehdotan markkinaeetoksen kuoliaaksi syleilyä ja sen muokkaamista sopivammaksi omaan ilmaisuun. Jospa *Interventionistinen manifesti* edustaisi ajatusta negatiivisesta markkinoinnista, itsensä tunnetuksi tekemistä negaation kautta. Vastaan taiteen hyödyntämisen haasteeseen hitaudella ja negaatiolla. Teen teoksia ja epämarkkinoin itseäni. Teokset valmistuvat hitaasti ja epämarkkinointi tapahtuu julkisesti kuvataiteilijuutta kyseenalaistamalla. Miksi markkinointia tulisi harjoittaa elinkeinoelämän ja tuotteistajien oppien mukaisesti? Eikö kysymyksessä ollutkaan luova talous?

### **Vastustanko taiteen hyödyntämistä yhteiskunnassa?**

En suinkaan. Olen tehnyt tutkimuksen siitä. Tutkimuksestani selviää, että osa kuvataiteilijoista pitää hyödyntämistä uhkana itseisarvoiselle taiteelle ja osa näkee hyödyntämisen mahdollisuutena. Minä olen kiinnostunut ilmiöstä tutkijana.

### **Miksi hain vastausta kysymykseen taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista?**

Koska mielestäni yhtenä taiteen tehtävänä on antaa ääni kritiikille ja kulloinkin vallitsevaa poliittista ilmastoa kyseenalaistaville näkökulmille. En ollut myöskään varma, voiko taidetyöllä kritisoida uskottavasti ylipäättään mitään.

## **Mitä sitten ovat taiteen yhteiskuntakriittiset mahdollisuudet?**

Yritin tuoda taideproduktiossani esille, kuinka taiteessa on mahdollista rakentaa vetäytyvää vastarintaa eetokselle, joka vaalii tehokkuutta ja markkinamyönteisyyttä. Tein teoksia hitaasti, vaikka en pääasiassa tavoittele vain hitautta taiteessani. Aikaulottuvuuden ohella teosteni pieni skaala oli myös tärkeä.

1. Pieni skaala on kanta-aottava vaihtoehto suuren skaalan tuotannolle ja monumentaalitaiteelle.
2. Hidas yksin työskenteleminen pitkine taukoineen on myös kanta-aottava vaihtoehto em. tuotannolle lukuisine assistentteineen ja liiketoimintamalleineen.

## **Vastaus kysymykseen kanta-aottavuudesta ja yhteiskuntakritiikin esittämisestä taiteessa:**

Käsillä olevan väitöskirjan taideproduktiossa sovelsin em. kanta-aottavaa vaihtoehtoa käytäntöön. Taideproduktiossa minulle oli olennaista tehdä sellaista taidetta, jonka tekeminen tuntui mielekkäältä ja josta myös itse pidän. Tämä taide myös viestii taidekäsityksestäni, joka on hyötykulttuuripolitiikan mukanaan tuomaan tuottajataiteilijuuteen verrattuna uppoiniskainen ja vetäytyvä. Niinpä tuottajataiteilijuus ei tuntunut missään vaiheessa houkuttelevalta ajatukselta. En kuitenkaan tuomitse tai väheksy tuottajataiteilijuutta, vaikka se perustuisikin osittain uusliberalistisia malleja omaksuneelle kulttuuripolitiikalle.

Tuottajataiteilijat tekevät näkyväksi sitä, että taidetyö ei ole pelkästään teosten tuottamista. Taiteilija voi keskittyä työssään myös pohtimaan sitä, minkälaisia teoksia ylipäättään kannattaisi tehdä, jotta voisi tulla toimeen taiteellaan. Taiteilija voi pohtia yksin työhuoneellaan ja/tai yhteistyössä erilaisten instituutioiden kanssa tai päätyä työstämään teosmuotoa tietoisesti vastineena vallitsevalle kulttuuripolitiikalle. Itse päädyin taideproduktion kolmannessa osassa manifestoimaan interventiota yhtenä keinona vaikuttaa taiteilijoihin ja taideinstituutioon. Vaikka nimesin seitsemän syytä olla tekemättä kuvataidetta, kuvat ovat mielestäni edelleen merkityksellisiä, mutta mikäli taiteilijat haluavat vaikuttaa käynnissä oleviin yhteiskunnallisiin prosesseihin tai ajaa jotakin muutosta ihmisten mieliin, silloin tarvitsemme kankaiden, valumuottien ja näyttelytilojen yli ulottuvia käsiä. Tekemällä interventioita yhteiskunnan eri sektoreille taiteilijat voivat vaikuttaa suo-

raan vallitsevaan tilanteeseen ilman audiensseja, määräaikoja ja organisaa-  
tiorakenteen monimutkaisia proseduureja.

### **Miten taide vastaa?**

Olen liittänyt tämän taiteilijatekstin osaksi kuvia taideproduktiostani. Lisäksi olen yrittänyt kuvata sanoin, käsittein ja määritelmin taiteen yhteiskuntakriittisiä mahdollisuuksia. Nähdäkseni se vastaus, jonka taideproduktioni antaa, tuo vastaanottajan mieleen kuitenkin erilaisia sanoja kuin minun. Toivottavasti sana on vapaa.

## LÄHTEET

- Arendt, Hannah (1994) *The Origins of Totalitarianism*. London: Harcourt, Inc.
- Baldwin, Michael & Harrison, Charles & Ransden, Mel (2009a) *Sivuääniä: käsitetaiteen pohdintaa*. Teoksessa Hupli, Teemu (toim.) *Art & Language*. *Sivuääniä: kirjoituksia käsitetaiteesta*. Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 24/2009, 28–51.
- Baldwin, Michael & Harrison, Charles & Ransden, Mel (2009b) *Merkityksettömäksi tekemistä*. Teoksessa Hupli, Teemu (toim.) *Art & Language*. *Sivuääniä: kirjoituksia käsitetaiteesta*. Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 24/2009, 66–95.
- Karo, Marko (2012) Kalle Lampela. Teoksessa: *Änäs, Susanna (toim.) Helsinki Photography Biennial 2012*. Helsinki: Valokuvataiteilijoiden liitto, 42–43.
- Lampela, Kalle (2009) *Sitoutuva nykytaiteilija yhteiskunnassa*. *Taide 2/09*, 26–28.
- Lampela, Kalle (2011) *Pistelemällä tulkittuja kohteita*. Teoksessa: Lausas, Pia-Maria (toim.) *Tokallinen toellisuutta. 10 pohjoista todentekijää*. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun julkaisuja Sarja A: Tutkimukset 1/2011, 152–161.
- Metso, Seppo (2010) *Hitaan tekemisen oikeutus*. *Turun Sanomat 8.9.2010*
- Pyhtilä, Marko (2005) *Kansainväliset situationistit – spektaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like.
- Roberts, John (2007) *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London: Verso.
- Saarinen, Veli-Matti (2011) *Taiteen elämä ja kuolema. Kirjoituksia kahdesta modernista taidekäsitteestä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Siukonen, Jyrki (2011) *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja (2001) Helsinki: SKS.
- Suonpää, Juha (2011) *Valokuva on IN*. Helsinki: Maahenki. Tampereen ammattikorkeakoulun julkaisuja. Sarja A. Tutkimuksia 16. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 37.
- Zuidervaart, Lambert (2007) *Social Philosophy after Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press.

### **Internet-viitteet** (Luettu 23.5.2012)

- <http://interventionistinenmanifesti.wordpress.com>
- <http://intervetionistmanifesto.wordpress.com>
- <http://pasi.puheenvuoro.uusisuomi.fi/2008/10/17/aanestaminen-ei-kannata>
- <http://www.museoliitto.fi/suomenmuseoliitto>
- <http://www.lomography.com/>
- <http://www.indymedia.org/en/index.shtml>
- [http://www.galleria.net/galleristit/galleristit\\_galleriat.asp](http://www.galleria.net/galleristit/galleristit_galleriat.asp)

