

Kritiikin paikka

Kuvataidekritiikin mahdollisuudet simulaatiokulttuurissa

Lapin Yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Mediatiede

2015

Risto Viitanen

1.Johdanto	1
1.1. Aikaisempi tutkimus	6
2. Keskeiset käsitteet ja teoreettinen tausta	8
2.1. Kuva kritisoi kuvaa	8
2.2. Simulaatiokulttuuri ja audiovisuaalinen ymmärryksenmuoto	10
2.3. Audiovisuaalisen ymmärryksenmuodon ongelmat	14
2.4. Simulaatiokulttuurin avainkäsitteellistykset	17
2.4.1.Kamerakynä ja hypermediapensseli	17
2.4.2. Subjektin esiintuminen, subjektin kuolema, tekijyys	17
2.4.3. Illusio, disillusio	21
2.4.4. fragmentaarisuus, dekonstruktio, interaktiivisuus	22
2.4.5. kulttuurin välineellistymisen ja reflektio	24
2.4.6. epälineaarisuus, intertekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus ja ahistoriallisuus	24
3. Taidekriitikon tehtävät	26
3.1. Mitä on taidekriittikki?	26
3.2. Taidekriitikon eri muodot	26
3.3. Esittely	29
3.4. Tulkitseminen	30
3.4.1 Eläytyminen	31
3.4.2 Kontekstualisointi	33
3.5. Arvottaminen	35

4. Taidekriitiikin tila Suomessa	37
4.1. Taidekriitiikin moninaisuuden katoaminen	38
4.2. Internetin vaikutus taidekriittikkiin	39
4.3. Ammattikriitikon kuolema?	40
4.2. Sanomalehtien rooli taidekriitiikin julkaisijana	42
5. Taiteen muuttuva kenttä	44
5.1. Taide ja talous	45
5.2. Taide, elämä ja taiteen hyöty	47
5.3. Taideteos, aika ja ainutkertaisuus	49
5.5. Taiteen instituutiot ja instituutiokriittikki	53
5.6. Taiteilija asema ja taiteenlajien arvostuksen muuttuminen	
6. Taidekriitiikin tehtävien suhteuttaminen simulaatiokulttuurin avainkäsitteellistykseen	50
6.1. Esittely	58
6.2. Tulkinta	60
6.3. Arvottaminen	62
7. Lopuksi	65
7.1. Taiteen ja taidekriitiikin tulevaisuus	65
7.2. Taidekriittikki monimediallisena käytäntönä	67
7.3. Taidekriitikon asema ja julkison rooli taidekriittikkissä	69

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Kritiikin paikka – kuvataidekritiikin mahdollisuudet simulaatiokulttuurissa

Tekijä: Risto Viitanen

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen Mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu-tutkielma _X_ Laudaturtyö__

Sivumäärä: 75

Vuosi: 2015

Tiivistelmä:

Tässä tutkielmassa tarkastellaan, kuvataidekritiikin mahdollisuuksia simulaatiokulttuurissa. Simulaatiokulttuurilla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa, sellaista kulttuurista tilannetta, jossa media on muuttanut havaintoympäristöä. Todellisuuden korvike, simulaatio jäsentää meidän todellisuuden havainnointiamme myös silloin kun emme katso televisiota tai elokuvaa.

Tutkimus on luonteeltaan teoreettinen. Menetelmä on monimenetelmällinen, jossa painottuu lähinnä mediafilosofinen ja taidefilosofinen lähestymistapa. Mediafilosofiset käsitteellistykset, joiden avulla kuvataan simulaatiokulttuuria, suhteutetaan taidekritiikin tehtäviin.

Erityistä huomiota kiinnitetään siihen, miten taidekritiikin tekeminen on mahdollista monimediallisin menetelmin, eikä pelkästään kirjoitettuna tekstinä. Tämän osoittamisessa mahdolliseksi tukeudutaan Mauri Ylä-Kotolan Jean Luc Godaria mediafilosofina käsittelevässä tutkimuksessa kehittelemiin käsitteisiin.

Tutkimuksen keskeisenä tuloksena on se, että toimiakseen uudessa kulttuurisessa tilanteessa kuvataidekritiikin tulisi muuttua keskustelevampaan suuntaan. Perinteinen taidekritiikon rooli, jossa taidekritiikko toimii merkitysten määrittelijänä, saa rinnalleen keskustelevan asiantuntijan roolin.

Asiasanat: Mediafilosofia, taidefilosofia , taidekritiikki, simulaatiokulttuuri

Tutkimusmenetelmä(t):

Muita tietoja:

1. Johdanto

Tässä tutkimuksessa käsittelen kuvataidekriittikiä digitaalisen kulttuurin aikakaudella. Tutkimukseni keskeiset kentät ovat kuvataide, taidekriittiki ja simulaatiokulttuuri. Keskeinen tutkimuskysymykseni on mitä näiden ilmiökenttien vuorovaikutuksessa tapahtuu taidekriittikille.

Tarkoitukseni ei ole tarjota mitään valmista ratkaisua siihen, miten tai millaista taidekriittikiä internetissä voisi tai pitäisi tehdä. Enemmänkin kyse on siitä, että keskityn hahmottelemaan sitä kenttää, jossa taidekriittiki tulee nähdäkseni toimimaan tulevaisuudessa. Tämän kentän hahmotteleminen on se perusta, jonka varaan taidekriittikin tulevaisuutta voidaan yrittää hahmotella. Toisaalta esiin nousee myös kysymys siitä, onko tulevaisuudessa lainkaan taidekriittikiä?

Tarkastelen kysymystä siis hyvin yleisellä tasolla. Tarkastelun kohteena on se muuttuva kenttä, joka muodostuu käsitteiden taide, taidekriittiki ja simulaatiokulttuuri rajaamana. Tässä tutkimuksessa taidekriittiki ja taide käsitetään kriittisinä voimina. Näen niin, että taiteen ja taidekriittikin eräs keskeinen tehtävä on osallistuminen yhteiskunnalliseen keskusteluun. Tämä ei varmaankaan ole taiteen ja taidekriittikin ainoa tehtävä, eikä sen missään nimessä pidäkään olla. Tämä pyrkimys kritisoida vallitsevaa kuvakulttuuria asettuu vastakkain tässä tutkimuksessa simulaatiokulttuurin kanssa.

Tutkimus on luonteeltaan teoreettinen. Metodiana voisi kuvata niin, että siinä Taidefilosofinen ajatusrakennelma (taidekriittikin tehtävät) suhteutetaan mediafilosofiafilosofiseen ajatusrakennelmaan (simulaatiokulttuuri). Tätä pohdintaa täydennetään ja taustoitetaan taidekriittikin tilaa Suomessa käsittelevällä luvulla. Lisäksi kuvataiteen muuttuvaa kenttää käsittelevä luku toimii täydentävänä taustoituksena lopun pohdinnoille. Pääasiallisena lähteenäni on tutkimuskirjallisuus.

Äärimmilleen vietyinä (Baudrillardin versio) simulaatiokulttuurin käsitteeseen liittyy ajatus siitä, ettei kuvien tai laajemmin esitysten eli representaatioiden ulkopuolella ole mitään. Tällöin representoitavan todellisuuden ja representaation ero katoaa. (Ylä-Kotola1998, 28) Mauri Ylä-Kotola, johon pitkälti tukeudun simulaatiokulttuurin määrittelyssä, sanoutuu irti Jean Baudrillardin ”totaalisen simulaation käsitteestä”. (Ylä-Kotola1998, 34) Tässä

tutkimuksessa simulaatio ei niinkään merkitse, sitä että suhteemme todellisuuteen katoaa, kuin sitä, että tätä todellisuutta jäsennetään median luoman kuvaston kautta.

Nykykulttuurissa media on muuttanut havaintoympäristöä. Tässä mielessä todellisuuden korvike, simulaatio, jäsentää todellisuuden havainnointiamme, myös silloin kun emme katso televisiota tai elokuvaa. (Ylä-Kotola 1998, 35)

Toinen kysymys, joka nousee esiin myös Ylä-Kotolan tutkimuksessa: onko ajattelu tai filosofia mahdollista, muilla keinoin kuin pelkästään kirjoitetulla kielellä? Ylä-Kotolan tutkimuksessa tarkastellaan sitä, miten audiovisuaaliset esittämisen tavat vaikuttavat siihen, miten me havaitsemme maailman. Jean-Luc Godard tutki Ylä-Kotolan mukaan tuotannossaan audiovisuaalisten esitysten ja meidän maailman hahmottamisen tapamme välistä suhdetta. Audiovisuaaliset esitykset siis vaikuttavat oleellisesti siihen, miten me hahmotamme maailmaa:

Maailman tiedostamisen apriorisen luonteen ja ehtojen selvittäminen ja kartoitus on Godardin tutkivan elokuvan päämäärä. Kantin transsendentalismissa on ongelmallinen oletus järjestä ikuisena vakiona, joka on olemassa kaiken kokemuksen ehtona kaikille järkeville olioille. Godardin mukaan järki ei tule enne havaintoa, vaan se muuttuu ja kehittyy havainnon mukana. (Ylä-Kotola 1998, 137)

Ylä-Kotolan keskeiset käsitteet: audiovisuaaliset ymmärryksenmuodot ja audiovisuaalinen episteemi ovat tässä tutkimuksessa tärkeässä roolissa. Näiden avulla toisaalta osoitetaan se, että kirjoitettua / puhuttua kieltä käyttämällä voidaan tehdä filosofiaa tai taidekriittikää. Toisaalta audiovisuaalista episteemiä ja ymmärryksen muotoja luonnehtivien käsitteellistysten (Ylä-Kotola 1998, 325-326) avulla luodaan kuva simulaatiokulttuurista.

Pohdin erityisesti sitä, mitä annettavaa kuvalla, voisi olla taidekriitikille. Millä kaikilla tavoilla kuvia voisi käyttää taidekriitikissä? Voiko kuvalla kritisoida kuvaa? Onko filosofian ja taidekriitiikin tekeminen on mahdollista myös muutenkin kuin tekstin avulla? Entä mitkä voisivat olla elävän kuvan mahdollisuudet?

Toisaalta tarkastelen myös, sitä millaisia vaikutuksia taidekriitiikin tekemiseen on digitaaliseen kulttuurin olennaisena osana kuuluvalla yleisön roolin muuttumisella. Tähän liittyvät ilmiöt kuten sosiaalinen media, kansalaismedia tai kuluttajien

muuttuminen tuottajiksi. Tämän ilmiökentän vaikutusta taidekriittikkiin tarkastelen erityisesti taidekriitikon rooli kautta.

Kyseessä on yritys hahmotella taidekriittikin tulevaisuutta. Tällöin ei ole olemassa mitään selkeää ”tekstiä”, jota voisi tutkia. Ongelmaksi muodostuu se millaisen aineiston pohjalta tähän kysymykseen voi vastata. Tämän ongelman olen ratkaissut sitten, että tarkastelen kaikkia niitä kenttiä, joiden leikkauspisteessä syntyy se, millaista taidekriittikkiä tullaan tekemään tulevaisuudessa. Tarkastelu tapahtuu tutkimuskirjallisuuden avulla. Tämän jälkeen teen loppuluvussa synteessin havainnoistani.

Tämän tutkimuksen toisessa luvussa esitetään tutkimuksen kannalta keskeinen teoreettinen keskustelu ja käsitteet. Tässä luvussa tarkastelen myös, sitä miten kuva ja sana poikkeavat toisistaan merkitysjärjestelminä. Tämä kysymys on noussut tutkimuksen edetessä yhä keskeisempänä esiin. Aikaisemminhan taidekriittikkiä on tehty lähes pelkästään kirjoitetun tekstin muodossa. Mikä muuttuu, jos taidekriittikkiin lisätään mukaan kuvat ja ääni.

Kolmannessa luvussa tarkastelen taidekriittikin tehtäviä. Tämän tarkastelun lähtökohtana on James Elkinsin jaottelu, jossa hän jakaa kuvataidekriittikin seitsemään eri luokkaan. Täydennän tätä Elkinsin jaottelua suomalaisten kriitikoiden näkemyksillä aiheesta.

Suomen oloissa melko vilkkaan keskustelun synnytti kuvataidekriitikko Otso Kantokorven ilmoitus lopettaa avustajasuhteensa Alma Median maakuntalehtiin. Tätä keskustelua analysoidaan tämän tutkimuksen neljännessä luvussa. Tämän keskustelun ongelmana on kuitenkin se, että siihen tutustuttuani, joudun toteamaan, että suurelta osin keskustelu, keskittyy päivittelemään taidekriittikin kriisiä. Toki sellaisiakin puheenvuoroja on, joissa esitetään taidekriittikin tulevaisuutta koskevia arvioita ja ehdotuksia. Eräs mahdollisuus olisi ollut lukea tätä aineistoa diskurssianalyysin keinoin. Aineiston läpikäyminen huolellisesti diskurssianalyysia soveltaen olisi kuitenkin muodostanut nähdäkseni koko tutkimuksen. Lukiessani tätä aineistoa kiinnitän huomiota kuitenkin, niihin seikkoihin joihin diskurssianalyysissä yleensä kiinnitetään

huomiota. Tarkoitan tällä sellaista puhetta, jolla jokin asioiden tila nähdään väistämättömänä tai jopa luonnollisena. Tekstit muotoutuvat sosiokulttuurisesti, mutta ne myös muotoilevat ja muovaavat yhteiskuntaa (Fairlough 2002, 51) Tässä tapauksessa kiinnitän huomiota, siihen miten taidekriitikistä Suomessa käytävässä keskustelussa tietyt taidekriitikin julkaisemisen muutokset nähdään ikään kuin väistämättöminä, vaikka kyseessä on nähdäkseni enemmän kulttuuritoimituksissa tehty tietoinen arvovalinta. Tässä keskustelussa nousee nähdäkseni esiin sellaisia asioita, jotka ovat keskeisiä taidekriitikin tulevaisuuden kannalta.

Viidennessä luvussa tarkastelen kuvataiteen kenttää. Tässä päähuomion kohteena on ollut yrittää tavoittaa sellaiset muutostrendit kuvataiteen kentältä, jotka ovat taidekriitikin tulevaisuuden kannalta merkittäviä. Tämä tarkastelu jää väistämättä hieman pintapuoliseksi.

Kuudennessa luvussa suhteutan Mauri Ylä-Kotolan audiovisuaalisia ymmärryksenmuotoja ja episteemiä luonnehtivat käsitteellistykset taidekriitikin tehtäviin.

Tämän tutkimuksen viimeisessä luvussa pyrin vastaamaan tutkimuksen varsinaiseen kysymykseen, eli siihen millaisia mahdollisuuksia internetissä tapahtuva julkaiseminen voisi antaa taidekriitikille. Vastatusta tähän lähden etsimään lähtökohtanani, ne vastaukset jotka olen tämän tutkielman luvuissa 2-5 esittämiini kysymyksiin saanut.

Nämä kysymykset ovat siis:

Millainen on kuvataidekriitikin nykytila Suomessa?

Mitkä ovat kuvataidekriitikin tehtävät?

Millaisia muutosprosesseja on havaittavissa kuvataiteen kentällä?

Mitkä ovat simulaatiokulttuurin keskeiset piirteet?

Pohdin erityisesti sitä voisi taidekriitikki olla, jotain muutakin kuin vain kirjoitettua tekstiä. Ehdotan sellaista lähestymistapaa, että taidekriitikin ei pidä hylätä kirjoitettua tekstiä. Mutta kuitenkin näen asian niin, että kuvataidekriitikkiä voisi rikastuttaa, myös muiden medioiden laajempi hyödyntäminen. Ajattelutapani voisi tiivistä niin että kirjoitettu teksti ikään kuin laajennetaan, tai parannellaan muiden medioiden avulla,

joksikin muuksi. Tässä yhteydessä on paikallaan muistuttaa, että sana remediation tarkoittaa alun perin: laajennusta tai parannusta.

Tämän lisäksi tarkastelen kriitikon keskeistä roolia taidekriitiikin tekemisessä. Voisiko taidekriitikki olla muutakin kuin vain yhden henkilön näkemys. Voiko useamman henkilön keskustelusta syntyä taidekriittiköä. Voidaanko keskustelemalla saavuttaa jotakin enemmän, kuin pelkästään yhden yksilön tulkitsemana? Digitaaliseen kulttuuriin olennaisena osana liittyvä kaikkien osallistumisen korostuminen, nostaa esiin myös ajatuksen keskusteleammasta taidekriitikkistä. Tässä kohtaan on nähdäkseni tärkeätä korostaa, että taidekriitikki on muutakin, kuin pelkästään makuarvostelmia. Kuvataidekriitikki voi olla myös sen avaamista, miten teokset toimivat suhteessa ympärillämme olevaan mediakuvastoon. Näin ollen keskusteleammasta kuvataidekriitiikin ei tarvitse jäädä makuasioista kiistelemisen tasolle.

Aineistona toimii tutkimuskirjallisuus, johon sisältyy sekä mediaa käsittelevää kirjallisuutta, taidekriittiköä käsittelevää kirjallisuutta, että kuvataiteen nykytilaa ja tulevaisuutta käsitteleviä lähteitä. Pohjimmiltaan kyse on erään ilmiökentän hahmottelemisesta, sekä tässä kentässä tapahtuvien muutosten mahdollisuuksien pohtimisesta. Tämän kenttä muodostuu seuraavien kenttien risteyskohdassa:
kuvataide - taidekriitikki - simulaatiokulttuuri

Käsitykseen audiovisuaalisen mediakulttuurin piirissä tehtävän tutkimuksen luonteesta on vaikuttanut erityisesti Mauri Ylä-Kotola, jonka mukaan:

Mediatutkija voi paitsi kuvata olemassa olevaa mediaa, myös suunnitella huomispäivän mediaa. Tästä näkökulmasta mediatiede voi olla taiteen näkökulmasta median ilmaisu sisältöjä ja dramaturgiaa suunnitteleva "insinööritiede" (Ylä - Kotola 1999, 52)

Tämä tutkimus ei pyri siihen, että yrittäisin ennustaa sitä, millaiseksi tulevaisuuden taidekriitikki tulee muodostumaan. Toisaalta en myöskään pyri siihen että asettaisin taidekriitikkille jonkin selkeän tavoitteen esimerkiksi: "miten taidekriitikkistä voitaisiin saada yleisöä enemmän kiinnostavaa?" Kyse ei ole siis ensisijaisesti tutkimus, jossa pyrittäisiin suunnittelemaan tulevaisuuden taidekriittiköä niin, että lopputuloksena olisi mahdollisimman tehokas taidekriittikötuote, joka saa mahdollisimman paljon katsojia.

Tarkoitukseni on enemmänkin pohtia tulevaisuuden taidekritiikin suunnittelemisen ehtoja. Yritän ikään kuin hahmotella niitä reunaehtoja, joiden avulla internetissä tehtävään taidekritiikkiä voisi suunnitella.

Tämän tutkimuksen aiheen valinta juontaa juurensa omasta ammatillisesta kokemuksestani. Aihe on minulle läheinen siksi, että olen tehnyt yhdessä Marko Gylénin kanssa mustekala.info – nettilehteen taidekritiikkejä. Työnjako on ollut sellainen, että Gylén on kritisoinut teoksia ja minä olen kuvannut tämän videolle. Tässä prosessissa olemme pohtineet, sitä millaisia mahdollisuuksia ja haasteita taidekritiikin traditiolle vieraat tekemisen muodot tuovat mukanaan (Gylén 2014,133).

1.1. Aikaisempi tutkimus

Kuvataidekritiikkiä on ilmiönä tutkittu melko vähän. Pitkälti tämä tutkimus on integroitunut, muuhun tutkimukseen, esimerkiksi taidehistorialliseen tutkimukseen. Kuvataidekritiikkiä, käsittelevää kirjoittelua ja teoretisointia on meillä ja maailmalla ilmestynyt jonkin verran. Useimmissa tapauksissa kyseessä on kriitikoiden esseemäisistä kirjoituksista, joissa pyritään hahmottelemaan, sitä mitä taidekritiikki on. Tällaista mainittakoon esimerkiksi James Elkinsin ja Michael Newmanin toimittama kirjoituskokoelma *The state of Art Criticism* sekä Elkinsin pamfletti *What happened to art Critism*, jota olen käyttänyt taidekritiikin tilaa ja tehtäviä käsittelevissä luvuissa. Suomenkielellä on ilmestynyt artikkelikokoelma *Taidekritiikin perusteet*, josta olen käyttänyt erityisesti Martta Heikkilän ja Juha-Heikki Tihisen artikkeleita. Tihisen Artikkelisiin pohjautuu pitkälti se miten tässä tutkimuksessa määritellään taidekritiikin tehtävät.

Kansainvälisestäkin ottaen esimerkiksi kuvataidetaidekritiikin historiaa on verrattain vähän tutkittu. (Elkins 2008, 215.) Taidehistorian puolella kuvataidekritiikki on toisinaan muodostanut, jopa koko tutkimuksen lähdeaineiston. Tällöin taidekritiikkiä tutkitaan kyseessä olevan aikakauden taidediskurssin muodostajana. Näin on esimerkiksi Timo Huuskon tutkimuksessa: *Maalauksellisuus ja tunne - Modernistiset tulkinnat kuvataidekritiikissä 1908- 1924*. Saman tyyppinen tutkimus on Marjaana

Niskalan Lapin Yliopistoon valmisteilla oleva väitöskirja, jossa hän tutkii kritiikin diskursseja suomenkielisissä päivälehdissä 1946-1990 (Lampela 2012, 13.)

Kulttuurijournalismia on tutkittu, myös laajempänä ilmiönä esimerkiksi Merja Hurri on tutkimuksessaan kulttuuriosasto – Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80 tarkastellut nimenomaan taiteen, taidejournalismin ja yhteiskunnan suhteita.

Maarit Jaakkola on tutkinut taidekritiikin muutosta suomalaisissa kulttuurilehdissä vuosina 1978 – 2008 määrällisen tutkimuksen menetelmin. Tutkimustulokset on julkaistu Kulttuurintutkimus lehdessä 2013 numerossa 4. Tätä tutkimusta olen myös itse hyödyntänyt. Jaakkolan tutkimuksen keskeinen tulos on, ettei julkaistun taidekritiikin määrä ole vähentynyt sanomalehdissä tutkimusajanjaksolla.

2. Keskeiset käsitteet ja teoreettinen tausta

2.1. Kuva kritisoi kuvaa

Eräs tämän tutkielman keskeisistä kysymyksistä on sen pohtiminen, voiko kritiikkiä tehdä, muuten kuin pelkästään sanallisesti. Kuvataiteen omastakin historiasta löytyy esimerkkejä siitä, miten taiteen avulla voidaan suhtautua kriittisesti aikaisempaan taiteeseen. Esimerkiksi Kimmo Sarje on omassa taiteellisessa tuotannossaan tutkinut kriittisesti modernismin taustalla olevaa ideologiaa. Altti Kuusamon mukaan Sarjen tuotanto on ”nykytaiteen historian kommentointia ilman sanoja”. (Kuusamo 2003, 32) Sarjen keskeisenä välineenä tässä on ollut montaasi. Tapa jolla montaasi Sarjen mukaan toimii:

Jyrkkien rinnastusten ja leikkausten kautta montaasi luo uusia ja kyseenalaistaa olemassa olevia merkityksiä. (Sarje 2003, 8)

Kuvataidekritiikki on sellaista toimintaa, jossa kysymys kuvan ja sanan välisestä suhteesta on jatkuvasti läsnä.¹ Kuvan ja sanan suhde on kysymys, jonka pohtiminen on nähdäkseni hedelmällistä, yrittäessämme kartoittaa tulevaisuuden taidekritiikin mahdollisuuksia. Tässä kysymyksessä on nähdäkseni kaksi puolta:

1. Kysymys siitä miten tekstillä kerrotaan kuvista tai miten kuvilla kerrotaan tekstistä. Eli kysymys mediasta toiseen ”kääntämisestä”
2. Kysymys siitä voiko, jokin muu kuin puhuttu tai kirjoitettu kieli toimia ajattelun välineenä.

Keskityn tässä tutkimuksessa enemmän kysymykseen 2. Taidekritiikin tarkoitus on välittää lukijalle sanojen avulla käsityksiä visuaalisella mediallyä tehdystä teoksesta. Tässä suhteessa, minua kiinnostaa erityisesti se olisiko mahdollista kehittää myös sellaista ajattelua, jossa kuvataidetta koskevaa kriittistä ajattelua tehdään muilla välineillä, kuin pelkästään sanoin. Tällainen pohdinta saattaa auttaa meitä näkemään kuvataidekritiikin uudella tavalla. Taidekritiikin traditio on luonteeltaan vahvasti kirjallinen, tilanteessa, jossa internetissä voidaan käyttää tarvittaessa paljon kuvia, sekä myös elävää kuvaa on paikallaan miettiä, sitä miten kuvien ja esimerkiksi videon käyttäminen voisi muuttaa taidekritiikkiä. Onko

¹ *Keskustelu, siitä mitä kuva ja sana ovat suhteessa toisiinsa on vilkastunut humanistisissa tieteissä 1990-luvulta lähtien. Tähän liittyvät esimerkiksi W.J.T Mitchellin ”Picture Theory” Suomeksi tätä keskustelua on esitellyt Mikkonen teoksessaan: ”Kuva ja sana”.*

taidekritiikin välttämättä oltava kirjoitetun tekstin muodossa. Voisiko se myös olla pelkästään kuvallista tai kooste, jossa käytetään monia eri medioita yhdessä. Esimerkiksi ääntä, kuvaa, videota ja tekstiä?

Eräs mielenkiintoinen kysymys, joka nähdäkseni liittyy taidekritiikin tulevaisuuteen on: miten paljon taidekritiikkiä voi tehdä kuvallisen median avulla? Voiko kuvilla ajatella? Voiko kuvilla tehdä filosofiaa? Voiko kuvilla kritisoida toisia kuvia? Entä miten pysähtynyt kuva ja toisaalta elävä kuva (tai elävän kuvan ja äänen muodostama audiovisuaalinen kokonaisuus) poikkeavat tässä suhteessa toisistaan.

Tällaisiin kysymyksiin ei ole olemassa mitään yksiselitteistä ja helppo vastausta. Altti Kuusamon mukaan eräs länsimaisen kulttuurin elinvoimaisimmista ideoista on ollut selvä eronteko näkemisen ja tietämisen välillä. (Kuusamo 1990, 9) Tähän liittyy ajatus siitä, että kuvat ovat jotenkin suorassa yhteydessä luontoon. Kuvien on pitkään siis ajateltu olevan pelkästään suorassa suhteessa todellisuuteen.

*Ajatus näkemisen ja tietämisen välisestä perustavanlaatuisesta vastakohtaisuudesta on ollut eräs kauimmin säilyneitä uskomuksia. Tämä vastakohtaisuus raukesi sangen myöhään. Ajankohdan voi ilmaista jopa tarkasti. Vuonna 1956 ilmestyi E.H. Gombrichin teos *Art and illusion*. Se oli ensimmäinen kuvataiteen poetiikka, jossa "luonto" tai "luonnollinen näkeminen" oli laitettu lainausmerkkeihin – kuten tässä. Nimitän tapahtumaa havaitsemisen kopernikaaniseksi kumoukseksi. Puhtaasti visuaalinen ja puhtaasti luonnonmukainen menettivät merkityksensä. Idea "kuvan kielestä" ei Combrichin mielestä ollut pelkkä löysä metafora. Kuvan havaitsemisen sopimuksenvaraiset, kulttuuriset tekijät tuntuivat yhtä relatiivisilta kuin kielen kerrostuneet ja muuttuvat merkitykset (Kuusamo 1990, 11)*

Tätä taustaa vasten myöskään ajatus siitä, että kuvilla voitaisiin ajatella ei ole kovinkaan yleinen. Pasi Väliähoon mukaan kuva voi näyttäytyä jopa vaihtoehtoisena filosofisen ajattelun mediana. (Väliäho 2008, 73) Väliähoon mukaan kuva on jotain, mikä ei pelkisty paljaaksi aistimukseksi, mutta se ei toisaalta myöskään alistu kielelliselle järkeilylle. (Väliäho 2008, 80)

Kuvilla ja sanoilla on merkkijärjestelminä monia muitakin eroja. Nämä erot kiteytyvät nähdäkseni kahden kysymyksen ympärille: Siihen miten kuvat (Tässä puhutaan nimenomaan maalauksista tai valokuvista) suhtautuvat aikaan ja toisaalta siihen voiko kuva sanoa Ei. Altti Kuusamo on todennut, että kuvilla ei ole imperfektiä. Ne elävät ikuisessa preesensissä. Kuusamon mukaan kuvat eivät myöskään osaa sanoa EI. Kuvalta puuttuvat deiktiset ilmaukset. Eli sellaiset ilmaukset, jotka osoittavat kerronnan ajan tai paikan tai, jotka aktuaalistavat kerronnan tällaisia ilmauksia ovat Kuusamon mukaan kielessä esimerkiksi:

minä, sinä, yhtäkkiä, heti, nyt, eilen jne. (Kuusamo 1990, 78)

Kuvien kyvyttömyys sanoa ei ja sen kyvyttömyys deiktisiin ilmauksiin on tietysti asia, jonka voisi ajatella olevan esteenä sille, ettei kuvia voisi käyttää kuvataidekriitikissä. Kuitenkin kuvien eräs voima on siinä, miten niiden avulla voidaan viitata aikaisempiin kuviin. Itse ajattelen niin, että kuva voi kommentoida toista kuvaa, sellaisella tavalla, jos on hyvin lähellä se, että kuva sanoo ei. Ajattelen tässä erityisesti parodisia kuvia, jotka asettavat alkuperäisen kuvan kyseenalaiseksi.

Eikö esimerkiksi nettimeemissä ”Putin ratsastaa” ole kyse alkuperäisen kuvan kritisoimisesta? Ne lukuisat pilamuunnelmat, joita alkuperäisestä presidentti Putinin paidatonta ratsastusta esittävästä kuvasta on tehty, nähdäkseni vähentävät alkuperäisen kuvan voimaa. Voisiko kuitenkin olla niin, että kuva voi sanoa ei ainakin toiselle kuvalle? Ja tämä tapahtuu nimenomaan alkuperäistä kuvaa siteeraamalla ja muuntelemalla.

Kysymyksessä siitä voiko kuva kritisoida kuvaa, ei ole niinkään kyse siitä voiko maalaus kritisoida maalausta vaan, siitä voiko kuvallisin keinoin tehdä ylipäättään kritiikkiä. Esitän asian kirjallisuuden kontekstissa. Kyse ei ole siitä voiko romaani kritisoida romaania, vaan voiko tekstillä kritisoida toista tekstiä.

Totta kai on olemassa tilanteita, joissa kirjallinen teos kritisoi kirjallista teosta. Esimerkkinä voidaan mainita, se miten Väinö Linnan viitaa romaanissaan ”tuntematon sotilas” useissa kohdin kahteen Runebergin ja Topeliuksen tuotantoon. Voidaan sanoa, että Linna kritisoi Topeliuksen ja Runebergin kirjallista perintö ja ennen kaikkea sen sitä, miten tätä perintöä käytettiin vielä toisen maailmansodan aikaan Suomessa luomaan tietty ihanteellinen kuva siitä, millainen on suomalainen sotilas:

Viimeistään Toinen maailman sota romutti tämän ihanteiden tuottaman ideologian. Tai ainakin leikkasi sen terävimmän kärjen yksinkertaisesti siitä syystä, että Linnan mielestä Runebergin nimissä ihmisiltä vaadittiin liikaa: ”Minä päästiin heidät noista kiristävästä vaatteista ja siitä johtuu kirjojeni suosio” Tuntemattomassa tämä tapahtui – kuten Linna sen ilmaisee – siten, että hän antoi suomalaiselle sotilaille takaisin sen, mikä Runebergin hengessä oli häneltä viety – eli päin. (Sihvonen 2009, 14)

Kysymys kuvan ja sanan eroista asettuu nähdäkseni oikeisiin suhteisiin, kun otetaan huomioon se, mitä W.J.T. Mitchell toteaa:

*The image text problem is not just something constructed "between" the arts, the media, or different forms of representation, but unavoidable issue **within** the individual arts and media. In short, all arts are "composite" arts (Both text and image); all media are mixed media combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes. (Mitchell 1994, 94)*

Tässä tutkimuksessa en niinkään pyri siihen, miten voimme tehdä filosofiaa "puhtaan" visuaalisesti, vaan enemmänkin niin, että olisi mahdollista käyttää myös kuvaa, ääntä, interaktiivisia elementtejä jne.

2.2. Simulaatiokulttuuri Ja audiovisuaalinen ymmärryksenmuoto

Pelkästään pysähtyneen kuvan tarkasteleminen ei riitä, jos mietimme niitä mahdollisuuksia, joita erilaisilla median käyttämisen tavoilla on toimia ajattelun välineinä. Mauri-Ylä Kotolan on väitöskirjassaan pohtinut filosofian tekemisen mahdollisuutta audiovisuaalisin keinoin. Ylä-Kotola tarkastelee Jean-Luc Godardia mediafilosofina. Ylä-Kotolan mukaan:

Tosiasiassa Godardilla on yksi läpäisevä filosofinen teesi "elokuva on ajattelunkaltaista". Siten filosofia ajattelun ajattelemisena on elokuvan elokuvaamista. Näin ymmärrettynä godardilainen elokuvafilosofia merkitsee uuden filosofian alkua. Godardin moniaineisuus ja ensyklopedisuus tarkoittaa tässä katsannossa vanhan kirjallisen filosofian perusteesta sulauttamista uuteen, audiovisuaaliseen filosofiaan. Suhteuttaminen ei kuitenkaan ole systemaattista, vaan Godard hyödyntää kulloinkin käynnissä olevien tarkastelujensa kannalta mielenkiintoista ajattelua länsimaisesta traditiosta. (Ylä-Kotola 1998, 435)

Ylä-Kotolankin mukaan on siis mahdollista tehdä filosofiaa, muillakin keinoin kuin pelkästään kirjoittamalla. Kaikkea taidekriittiköä ei välttämättä voi pitää filosofisena, kuitenkin siinä on aina nähdäkseni kyse ajattelusta ja nimenomaan sen ajattelemisesta, miten kuvat toimivat. Tämä ajattelu voisi tapahtua nähdäkseni myös aiempaa enemmän visuaalisia ja audiovisuaalisia keinoja hyväksi käyttäen.

Mauri-Ylä Kotola tarkastelee väitöskirjassaan *Jean-Luc Godard mediafilosofina rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista* Godardia mediafilosofina. Sovellan tässä tutkimuksessa Ylä-Kotolan tulkintaa simulaatiokulttuurista. Käytän Ylä-Kotolan käsitteellistyksiä kulttuurin nykytilan kuvaamiseen, tarkastelen tällöin sitä, miten taidekriittikin tehtävät suhteutuvat niihin piirteisiin, jotka ovat Ylä-Kotolan mukaan keskeisiä simulaatiokulttuurille.

Toisaalta käytän myös Ylä-Kotolan käsitettä audiovisuaalinen ymmärryksenmuoto, sen perustelemiseen, että ajattelu tässä tapauksessa sellainen taiteen ajattelemisen, jota kuvataidekritiikiksi kutsutaan, on mahdollista audiovisuaalisin keinoin. Ylä-Kotolan tulkinnassa keskeisellä sijalla on ajatus siitä, että Godard tekee mediafilosofiaa nimenomaan multimediallisesti:

Godardin filosofisissa elokuva- ja videoesseissä, jokainen merkkijärjestelmä osallistuu spesifisti audiovisuaalisen tekstin merkityksen muovaamiseen: kielelliset ja ei-kielelliset merkit täydentävät toisiaan ja determinoivat vuorotellen siten, että kokonaisuus tulee ymmärrettäväksi vasta, kun molempia luetaan tiiviissä yhteydessä toisiinsa. (Ylä-Kotola 1998,500)

On ehkä merkille pantavaa, että Ylä-Kotola ei hylkää kieltä ajattelun tai filosofina tekemisen välineenä. Oma tapani lukea Ylä-Kotolaa perustuu sille näkemykselle, että kyse on enemmänkin sen myöntämisestä, että kaikilla kolmella tasolla havainto/ajattelu/ilmaisu ihmisen toiminta on aina pohjimmiltaan monikanavaista. Voidaan tietysti kysyä, onko Ylä-Kotolan käsitys simulaatiokulttuurista sovellettavissa tämän kaltaiseen tutkimukseen. Ylä-Kotola itse toteaa tutkimuksensa epilogissa:

Koska Godardin ajattelu on kiinteästi sidoksissa edellä kuvatun kaltaiseen multimedialliseen ilmaisuun, on työssä päädytty käyttämään uudentyyppistä audiovisuaalisuuden tutkimusotetta. Mikä on tämän käsitteellistämisen merkitys mediakulttuurin tutkimuksen kannalta laajemmin? Voidaan kysyä, päteekö se kehenkään muuhun kuin varsin oma- ja erikoislaatuiseen Godardiin. Työssä Godardin analysointiin kehitetty tulkintakoneisto soveltuu laajemmin lähinnä mediataiteen tarkasteluun. Godardia yhdistää mediataiteen kenttään uusien materiaalien, tekotapojen ja teknologioiden kokeilu ja tutkimus; tekijän, teoksen ja taideinstituution kriittinen ja itsereflektiivinen tarkastelu; yhteiskunnan ja kulttuurin tilanteen problematisointi taiteen keinoin mukaan lukien erilaiset yhteiskuntafilosofiset ja utooppiset konstruktiot; pyrkimys lähentää taidetta ja elämää sekä teosten avoimuus ja metodinen keskeneräisyys. (Ylä-Kotola 1998,500)

Ylä-Kotolan itsensä mukaan hänen käsitteellistyksensä, sopivat siis lähinnä mediataiteen tarkasteluun. Kuitenkin monet niistä kysymyksistä, jotka Ylä-Kotolan mukaan yhdistävät Godardin tuotantoa ja mediataidetta ovat nähdäkseni relevantteja myös tarkastellessamme kuvataidekritiikin tulevaisuutta monimediallisessa kulttuurissa. Erityisesti tämän tutkimuksen kannalta merkityksellisiä Ylä-Kotolan esiin nostamista teemoista ovat: teoksen ja taide instituutioiden itsereflektiivinen tarkastelu sekä kulttuurin ja yhteiskunnan tilanteen problematisointi taiteen keinoin.

Jean Baudrillardin teoriassa simulaatiokulttuurista, keskeistä on se, että ero esityksen ja sen kohteen välillä katoaa (Ylä-Kotola 1998, 328) Mauri Ylä-Kotola pitää Baudrillardin käsitystä ”totaalisesta simulaatiosta” liian pitkälle vietyinä. (Ylä-Kotola 1998, 34)

Baudrillardin työn rationaalinen ydin on siinä, että monentamisten teknologioiden ansiosta erilaisten representaatioiden lukumäärä on räjähdysmäisesti kasvanut ja sen seurauksena muuttanut tapamme ja mahdollisuuksiemme suhtautua kuvalliseen todellisuuteen ylipäätään. (Ylä-Kotola 1998, 332)

Tärkeintä simulaatiokulttuurin käsitteessä on se, että audiovisuaaliset representaatiot ovat aina ympärillämme, halusimmepa sitä tai emme. Ylä-Kotolan teoriassa keskeisellä sijalla siinä, miten simulaatio jäsentää todellisuuden havainnointiamme on audiovisuaalisen ymmärryksenmuodon käsite, joka liittyy siihen pitkään filosofiseen keskusteluun, jossa on pohdittu sitä, miten ihminen voi saada tietoa ulkomaailmasta, toisin sanoen keskusteluun aistihavainnon luonteesta. Ylä-Kotola (1998, 129) tiivistää tämän keskustelun seuraavasti:

- A. todellisuus voidaan tavoittaa sellaisena kuin se on itsessään ja rippumattomana
- B. todellisuuden tavoittaminen/esittäminen on mielestä riippuvaista
- C. todellisuuden tavoittaminen/esittäminen on kielestä riippuvaista

Ylä-Kotolan rakentama käsite audiovisuaalinen ymmärryksen muoto on ikään kuin jatkokehittely tälle ajattelulle. Ylä-Kotola hylkää ajatuksen aistihavaintojen suorasta teoriasta hän ei toisaalta, myöskään kannata sitä, että voimme saada tietoa vain omasta mielestämme. Immanuel Kant edustaa Ylä-Kotolan mukaan vaihtoehtoa B. Kantin mukaan me voimme tavoittaa vain fenomenien, ilmiöiden maailman, joka on mieleemme ehtojen rakentama. (Ylä-Kotola 1998, 130) Kolmannessa vaihtoehdossa Todellisuudesta puhuminen on auttamattomasti kielen omien ehtojen vankina. (Ylä-Kotola 1998, 130) Esimerkiksi Martin Heideggerin ajattelussa kieli on keskeisellä sijalla:

Irrottautuminen tavanomaisesta ja metafyyysisestä suhteesta kieleen tarkoittaa Heideggerille samalla irtautumista olemisesta pysyvänä läsnäolona. Vuoropuhelussaan varhaisen kreikkalaisen ajattelun kanssa Heidegger vakuuttui siitä, että länsimaisen ajattelun synty kytkeytyy kreikkalaisten erityiseen kielisuhteeseen: sen sijaan että olisivat käyttäneet kieltä välineenä, he ”asuivat” kielessä. Kieli vei kreikkalaiset asioiden ”luo” sen sijaan, että he olisivat olleet suhteessa käytettävissä olevien merkkien ulottuvuuteen.

Tällöin kieli ei ollut heille tuttua ja käytettävissä olevaa vaan vieras ja outo mahti, joka ihmisen täytyi ottaa osakseen ja tehdä omakseen. (Backman ja Luoto, 2014)

Monessa kohdin Ylä-Kotola viittaa ranskalaiseen filosofiin Maurice Merleau-Pontyyn, jonka ajattelulla keskeisellä sijalla on kartesiolaisen dualismin murtaminen. Descartesin ajattelussa maailma, ja ihminen on ikään kuin erotettu toisistaan. Merleau-Pontyn keskeinen lähtökohta on se, että subjektin ja maailman suhde on vastavuoroinen vuorovaikutus:

Maailma ei lakkaa olemasta joka hetki eletty ympäristömme, johon olemme ruumiillisesti suuntautuneita. (Hacklin, Hotanen, Yli-Tepsa2014)

Se, että Ylä-Kotola viittaa Merleau-Pontyyn on monella tavalla luontevaa, jo siksikin, että Merleau-Ponty on vaikuttanut juuri Godardin ajatteluun.

Maailman tiedostamisen apriorisen luonteen ja ehtojen selvittäminen ja kartoitus on Godardin tutkivan elokuvan päämäärä. Kantin transsendentalismissa on ongelmallinen oletus järjestä ikuisena vakiona, joka on olemassa kaiken kokemuksen ehtona kaikille järkeville olioille. Godardin mukaan järki ei tule enne havaintoa, vaan se muuttuu ja kehittyy havainnon mukana. Jos yhdistämme ajattelun ja havainnon, aukeaa kiinnostava näkökulma median merkitykseen vuosisadallamme. Muuttaessaan arkista havaintomaailmaamme media on samalla muuttanut ja muuttaa kokoajan audiovisuaalisen ajattelumme muotoja. Subjektin ja maailman suhde on vastavuoroinen vuorovaikutus. Tämä käsitys on yhteneväinen Godardin oppi-isän Maurice Merleau-Pontyn ajattelun kanssa. Merleau-Pontyn mukaan havainto on kyllä säännön noudattamista ja normin seuraamista, mutta tämä ei tarkoite, että subjekti heijastaisi sisäiset, ikuiset rakenteensa ulkoiseen todellisuuteen. Normi myös syntyy havainnon kautta. Siten ihminen omaksuu metaempiiriset tulkintakehikot eläessään empiirisessä kulttuurissa. Transendenttaalinen taso on aidosti olemassa, mutta se kehittyy yhdessä kulttuurin intersubjektiivisten audiovisuaalisen merkityksenantojen kanssa. Maailma esittämisen ja maailman tavoittamisen välillä on siten yhteys, mutta se ei ole ongelmaton yhteys, vaan pikemminkin moninivelinen dialektiikka. (Ylä-Kotola 1998, 137)

Avaan omin sanoin tässä sen, miten olen ymmärtänyt Ylä-Kotolan käsitteen Audiovisuaalinen ymmärryksen muoto. Se on ikään kuin työkalupakki, jonka sisällä on ne erilaiset jäsentämisen tavat, jotka ovat mukana aistihavainnoissamme. Ts. siinä kun katsomme ja kuulemme. Meidän aistihavaintomme ei Ylä-Kotolan mukaan ole ”puhdas”, vaan mukana havainnossa on aina jo jäsentyneitä malleja, joita Ylä-Kotola kutsuu audiovisuaaliseksi ymmärryksen muodoiksi.

Nämä jäsentämisen tavat, eli ymmärryksen muodot, eivät kuitenkaan ole ikuisia, vaan ne muotoutuvat vuorovaikutuksessa vallitsevan kulttuurin ja sen esittämisen tapojen kanssa.

Täten vallitsevalla mediakulttuurilla on oma vaikutuksensa siihen, miten me havaitsemme ympäristöämme.

"Audiovisuaalinen episteemi" sen paremmin kuin ymmärryksenmuodot eivät ole monoliittisia, vaan useat periaatteet ja säännöt taistelevat molemmissa järjestelmissä keskenään. Yleisemmät periaatteet ohjaavat alempia. Kulttuuristen periaatteiden rajaamissa puitteissa toimivat yksityiset kokemukset ohjaavat säännöt. (Ylä-Kotola 1998,139.)

Ylä-Kotola erottaa erilleen havaitsemisen mallit ja toisaalta esittämisen mallit. (Ylä-Kotola 1998, 138) Jälkimmäisiä hän kutsuu audiovisuaalisiksi episteemeiksi. Oman tulkintani mukaan audiovisuaalinen ajattelu edellyttää sekä audiovisuaalisia ymmärryksen muotoja, että audiovisuaalisia episteemejä. Tällöin tietysti puhutaan sellaisesta ajattelusta, joka on julkilausuttua, kuten filosofian tai taidekritiikin tapauksessa asian laita on. Audiovisuaalinen ajattelu edellyttää siis sekä havaintoa, että havainnon esittämistä. Tämäkään ei riitä, lisäksi tarvitaan, joku joka ajattelee.

2.3. Audiovisuaalisen ymmärryksenmuodon ongelmat

kiinnitän huomiota myös sellaisiin seikkoihin Ylä-Kotolan teoriassa audiovisuaalisista ymmärryksen muodoista, jotka koen ongelmallisiksi.

Audiovisuaalisten ymmärryksenmuotojen nähdäkseni tärkein ongelma on siinä, että ne ovat viime kädessä tavoittamattomia. Ylä-Kotolan omin sanoin:

Siten on erotettava se havainnon suhteen apriorinen järjestelmä, jolla rakennamme äänistä ja kuvista mentaalisia representaatioita, ja se esittämisen suhteen apriorinen järjestelmä, jonka avulla rakennamme äänistä ja kuvista esityksiä. Nimitän edellistä havaintonormiksi ja jälkimmäistä ilmaisunormiksi. Siten tutkimalla niitä periaatteita, joilla elokuvat on rakennettu, emme vielä tavoita suoraan audiovisuaalisia ymmärryksenmuotoja eli niitä periaatteita, joilla jäsennämme havainnon ja jotka myös säätelevät ajatteluamme. On eri asia tavoittaa maailma kuin esittää se. Godardin hanke tuntuisi täten lepäävän puoliksi heikolla jalustalla: mielestä saa suoraa tietoa vain sitä itseään tutkimalla, ei elokuvia tutkimalla. (Ylä-Kotola 1998, 135)

Ylä-Kotola siis sanoo, että audiovisuaalisia ymmärryksenmuotoja ei voi tavoittaa muuta kuin mieltä tutkimalla. Toisaalta hän korostaa sitä, että audiovisuaalinen ymmärryksenmuoto on eri asia kuin audiovisuaalinen episteemi.

Havaitsimme, että episteemin ja ymmärryksenmuodon pitäminen samana asiana on länsimaisen filosofian perusvirheitä (Ylä-Kotola 1998,325)

Kuitenkin Ylä-Kotola listaa ”avainkäsitteellistykset”:

Valitsemamme avainkäsitteellistykset luonnehtivat kaikki yhdessä polyseemisten merkitysverkkojen kokonaisuutena, simulaatiokulttuurin episteemiä ja ymmärryksenmuotoja. (Ylä-Kotola 1998,326)

Nämä avainkäsitteellistykset ovat: ”kamerakynä”, ”subjektin esiintuominen”, ”subjektin kuolema”, ”fragmentaarisuus”, ”dekonstruktio”, ”interaktiivisuus”, ”illusionismi”, ”disillusionismi”, ”kulttuurin välineellistymisen”, ”reflektio”, ”epälineaarisuus”, ”intertyektuaalisuus”, ”hypertekstuaalisuus” ja ”ahistoriallisuus”

Koska Ylä-Kotolan mukaan nämä käsitteellistykset luonnehtivat sekä audiovisuaalista episteemiä, että ymmärryksenmuotoja ei nähdäkseni ole relevanttia puhua pelkästään ymmärryksen muodoista tai pelkästään episteemistä. Olen päättänyt käyttämään jatkossa termiä ”Mauri Ylä-Kotolan avainkäsitteellistykset”.

Siinä, että Ylä-Kotolan käsitteellistyksissä episteemi ja ymmärryksenmuoto saavaa täsmälleen samanlaisen sisällön on nähdäkseni ainakin kaksi ongelmaa. Ensimmäinen se on mielestäni aiheuttamassa sekaannusta ja johtaa helposti siihen, että näitä kahta pidetään samana asiana, vaikka niin ei siis ole. Toki on sanottava, että Ylä-Kotola tarkastelee erillään episteemiä ja ymmärryksenmuotoja tutkimuksensa luvun IV taulukoissa.

Toinen ongelma liittyy siihen, että jos kuitenkin niissä havaintomme jäsentämisen tavoissa, joita Ylä-Kotola kutsuu audiovisuaaliksi ymmärryksenmuodoiksi, olisikin jotain sellaista, joka on todella hitaasti muuttuvaa. Tällainen hitaasti muuttuva ymmärryksenmuoto ei välttämättä olisi riippuvainen median esittämisen tavoista eli audiovisuaalisesta episteemistä. Tämä saattaa, johtaa siihen että median vaikutus meidän havaitsemiseemme ja kulttuuriin ylipäätään korostuu liiaksi. On huomattava, että Ylä-Kotola kuitenkin tiedostaa median vaikutusten ylikorostamisen vaaraan (erityisesti tämä näkyy tutkimuksen luvussa V.9) Kuitenkaan tämä ei mielestäni näy tarpeeksi audiovisuaalisen episteemin ja audiovisuaalisten ymmärryksenmuotojen suhteessa.

Mielestäni voidaan myös kysyä, pitäisikö myös esimerkiksi kehollis-tilallinen toiminta nähdä

sellaisena alueena, jossa on mahdollista ajatella, tai jopa tehdä filosofiaa. Ja vaikka emme hyväksyisikään sitä, että tällä alueelle varsinaisesti voisi olla ajattelua, on perusteltua väittää, että myös kehollis-tilallisessa toiminnassa toimitaan samalla tavoin kulttuuristen mallien ohjaamina kuin audiovisuaalisen toiminnan alueella. Olisiko perusteltua puhua kehollis-tilallisista ymmärryksen muodoista, jotka siis koskisivat sitä miten koemme itsemme ympäröivässä tilassa. Tietysti yhtä loogista olisi puhua myös kehollis-tilallista kulttuurisista malleista, joiden avulla esitämme itseämme kehollisesti, toisin sanoen olemme kehollisesti tilassa.

Nähdäkseni tällaisen ajattelun edelleen kehittäminen voisi hedelmöittää medioiden tutkimista tilanteesta, jossa toisaalta mobiiliteknologian kehityksen seurauksena, olemme tilanteesta, jossa läsnäolomme fyysisessä tilassa on jatkuvien keskeytysten hallitsemaa. Toisaalta myös teknologisesti tuotettujen todellisuuskokemusten lisääntyminen aiheuttaa sen, että ihmisen tapa olla tilassa on kokemassa merkittävän muutoksen. Nähdäkseni puhuessaan vain audiovisuaalisista ymmärryksenmuodoista Ylä-Kotolan tarkastelun ulkopuolelle jää monet niistä kysymyksistä jotka koskevat sitä, miten olemme tilallisia olentoja. Miten media muokkaa sitä, miten me olemme tilassa, toisaalta fyysisessä tilassa ja toisaalta suhteessa muihin ihmisiin?

2.4. Simulaatiokulttuurin avainkäsitteellistykset

2.4.1. Kamerakynä ja hypermediapensseli

Kamerakynän käsitteellä, jonka alun perin kehitti Alexander Astruc, Ylä-Kotola kuvaa sitä miten elokuvasta on tullut yhtä hienovarainen ja taipuisa kirjoitusväline kuin kirjoitettu kieli. Kamerakynän käsite on kytköksissä siihen, ajatukseen, että havainnointia ja ajattelua ei voida erottaa.

Eksplikoin käsitteen "kamerakirjoitus" edellä suorittamani tutkimuksen perusteella: (A) "kamerakirjoitus" ei viittaa mihinkään tiettyyn tekniseen tai ilmaisulliseen menetelmään, (B) vaan tarkoittaa elokuvanteon metodia, jonka eri elokuvissa saamien konkreettisten, tapauskohtaisesti määräytyvien muotojen tarkoituksena on kehittää audiovisuaalista ilmaisua siten, että sen avulla kyetään rikkaammin ja tarkemmin esittämään esimerkiksi teoreettisesti kompleksisia käsityksiä niin (C) ettei tämä ilmaisu ole kirjallisen tekstin käännös audiovisuaaliseen muotoon (D) vaan itse sensuaalisen (audiovisuaalisen) ajattelun ulkoistus. (Ylä-Kotola 1998, 176)

Tämän kamerakirjoituksen ajatuksen vois laajentaa kaikkeen muuhunkin audiovisuaaliseen ilmaisuun. Itse ajattelen niin, että käsitteinä kamerakynä ja kamerakirjoitus ovat liikaa sidoksissa pelkään elokuvaan sanan kamera kautta. Monimediallisessa ilmaisussa saattaa esiintyä hyvinkin moniaineksista materiaalia, välillä tekstiä, välillä audiovisuaalista aineistoa, esimerkiksi eri tavoin tietokoneella tuotettua kuvaa ja ääntä. Tällöin olisi ehkä paikallaan puhua ”monimediallisesta kirjoituksesta” Voisimme kutsua tällaista monimediallisen ajattelun välinettä vaikkapa hypermediapensseliksi.

2.4.2. Subjektin esiintuominen, subjektin kuolema, tekijyys

Subjektin esiintuomisella Ylä-Kotola tarkoittaa, sellaisia piirteitä kulttuurissamme, jossa yksilö tulee korostetusti esiin. (Ylä-Kotola 1998, 180) Hänen tutkimuksessaan tätä tarkastellaan ohjaajatähteyden kautta. Puhuessaan subjektin kuolemasta Ylä-Kotola viittaa Roland Barthesin kirjoitukseen ”tekijä kuolema” Ajatus tekijän kuolemasta liittyy Barthesin strukturalistiseen ajatteluun, jossa korostetaan tekstien rakennetta. Tällöin tekijä on enää pelkkä tekstin ominaisuus. Puhutaan implisiittisestä tekijästä tekstissä olevana rakenneyksikkönä, jonka lukija rekonstruoi kerronnasta. (Ylä-Kotola 1998, 182)

Sinänsä on mielenkiintoista, että pohtiessaan subjektia ja tekijyyttä Ylä-Kotola ei nosta esiin Godardin Dziga Vertov kautta. Tällöinhän Godard toimi kollektiivin jäsenenä. Tässä kohdin olisi ollut mahdollista pohtia tekijyyttä monen tekijän yhteistyönä. Onhan elokuvan tekeminen, lähes mahdotonta ilman ryhmätyötä. Tässä tutkielmassa tekijyyden pohtiminen liikkuu pitkälti yhdessä tekemisen ympärillä. Tällaisia pohdinnat eivät Ylä-Kotolan tutkimuksesta kovinkaan keskeisellä sijalla.

Tarkoitukseni on laajentaa tässä suhteessa Ylä-Kotolan käsitteellistyksiä. Ylä-Kotolan mallissa ei nähdäkseni ehkä riittävästi tulee esiin se keskustelu, joka liittyy yleisön käsitteeseen. Niinpä olen täydentänyt tätä Ylä-Kotolan kuvausta mm. Seija Ridellin ja Sonja Ängeslevän (os.Kangas) tekstejä lukemalla.

Osallistuminen (participation) eli se, että yleisöstä tulee aikaisempaa enemmän tuottaja, on nähdäkseni keskeisimpiä muutoksia kulttuurissamme. Dan Gillmor on kiteyttänyt muutoksen, niin että aikaisemmin journalismi oli ikään kuin luento nyt se on muuttumassa keskusteluksi (Gillmore 2004, XIII) Gillmore pitää vapauttavana sitä, että hänen lukijansa tietävät

enemmän kuin hän itse. (Gillmore 2004, XIV) Journalistisen prosessin muuttuminen keskusteleammaksi muuttaa toimittajan tai taidekriitikon asemaa. Parhaimmillaan tämä voi johtaa siihen, että toimittajan tai kriitikon asiantuntemus täydentyy lukijoiden asiantuntemuksella.

Yleisön muuttuva rooli pakottaa meidät pohtimaan koko yleisö käsitteen mielekkyyttä. Nähdäkseni näissä pohdinnoissa on usein lähtökohtana yleisön tarkastelemisesta akselilla passiivinen – aktiivinen. Tällaisessa jako saattaa aiheuttaa erään mielestäni haitallisen harha-ajatuksen. Nimittäin sen, että pelkkä teoksen, on se sitten kirja maalaus, performanssi, elokuva, vastaanottaminen olisi jotenkin passiivista toimintaa. Kuitenkin esimerkiksi kirjallisuuden tutkimuksessa painotetaan sitä, miten kaikki tekstit ovat täynnä aukkoja, jotka lukija joutuu täydentämään.

Muutos yleisön roolissa on synnyttänyt, toisaalta sen kritiikkiä, että käsite yleisö on tietyssä mielessä konstruktio. Yleisöön liittyvään tutkimuksellisen keskustelun eräs tärkeä piirre on ollut Seija Ridellin mukaan, se että yleisö oliona on kyseenalvistettu. Suhtautumisesta yleisöön ikään kuin todellisena ihmisjoukkona, josta tulisi ja voisi päästä perille, on luovuttu. Sen sijaan Ridellin mukaan sellaiset tutkijat kuin esimerkiksi John Hartley ja Martin Allor tarkastelevat yleisöä toisella tavalla.

Vastavetona tälle empiristiselle ja ontologisoivalle ymmärrykselle yleisöstä he puhuvat diskursiivisen yleisökäsityksen puolesta. Se lähtee ajatuksesta, että yleisö ei itsessään ole, vaan kyse on tutkimuksen ja muiden median vastaanotosta kiinnostuneiden laitosten tuottamasta fiktiosta tai niiden käyttämästä metaforasta. (Ridell 2006, 237)

Ridell huomauttaa, että sellaisetkin tutkijat, jotka periaatteellisella tasolla vastustava ajatusta siitä, että yleisöllä voisi olla jokin tosi olemus, kuitenkin helposti puhuvat toisaalta, siitä että me voisimme jotenkin tutkijoina tavoittaa ”todellisen” yleisön.

Ridell korostaa, sitä, että teos synnyttää aina yleisön. Kirjassaan *Gonvergence culture* Henry Jenkins on tutkinut, sitä miten populaarifiktio yleisöt osallistuvat, jakavat ja tuottavat omia sisältöjään, netissä. Huomionarvoista on ehkä, se että Jenkinsin esimerkeissä yleisö tuottavana ja osallistuvana on aina riippuvainen valmiista esityksistä. Ridellkin huomauttaa, että yksi sekä esimodernin paikan päällä – yleisön että mediayleisön yhteinen nimittäjä, on ettei yleisö tee esitystä jota se seuraa. (Ridell 2006, 241) Saattaa olla niin, että viimeaikainen kehitys on muuttamassa tätä. Ridell asettaa yleisön rinnalle julkison käsitteen. Tämä käsite

korostaa ryhmän aktiivista toimijuutta. Julkisoudessa keskeistä on se, että sosiaalinen ryhmän tunnista ongelman, jota ratkaistaan jatkuvassa kollektiivisessa oma ehtoisessa prosessissa julkisesti. (Ridell 2006, 249) Näin ollen julkisouden käsitteessä perinteinen jako tuottajiin ja kuluttajiin häviää.

Jenkins tarkastelee yhteisöllisiä tapoja, joilla populaarikulttuurin fanit netissä toimivat. Eräs Jenkinsin tarkastelemista ilmiöistä on kollektiivinen älykkyys, eli ajatus siitä, miten virtuaalisissa yhteisöissä pystytään yhdistelemään yhteisön jäsenten tietämystä. (Jenkins 2006, 26) Jenkinsin mukaan suurin muutos liittyy siihen, miten median kuluttamisesta on tullut verkossa jaettua:

The biggest change may be the shift from individualized and personalized media consumption toward consumption as a networked practice (Jenkins 2006, 244).

Kuvataidekritiikin yksi mahdollinen tulevaisuuden suunta, oli sellainen, jossa se olisi luonteeltaan keskustelevampaa ja useamman kuin pelkästään yhden tekijän tuottamaa. Tällaista kehitystä jarruttamassa on kuitenkin kuvataidekriitikoiden parissa nähdäkseni melko vahvana esiintyvä käsitys kriitikosta taiteilijana. Tämän kaltaisesta ajattelusta hyvä esimerkki on Juha-Heikki Tihisen kirjoitus ”Kriitikko taiteena – eräs ehdotelma”. Tihinen luonnehtii kriitikkoa näin:

Hän luo omaa järjestelmänsä, karkaisee ajatteluaan, ja tietysti hänellä on omat kotkotuksensa. Oli sitten kyseessä feminismi, marxilaisuus, sosialidemokraattisuus, konservatiivisuus tai edistysmielisyys, kriitikko rakentaa omaa maailmaansa, jossa vallitsee hänen toivomansa järjestys. Hän on kuin paraskin maahanmuuttoviranomainen, joka sallii vain soveliaiden ja tiettyjä arvoja kannattavien ajatusten maahantulon. Hänellä on tyyliä, kuten kaikilla taiteilijoilla. Ja siksi hän ei ole toimittaja, koska hänellä ei ole tarvetta tiedonlevittämiseen, vaan ainoastaan oman uskonsa propagointivollisuus. (Tihinen 2009)

Tässä nähdäkseni vaikuttaa ainakin länsimaisessa perinteessä vahvana oleva käsitys tekijyydestä. Marko Pyhtiälä on tutkinut erityisesti situationisteja, joiden piirissä, kuten muutenkin moderneissa avantgardeliikkeissä, käytettiin kollektiivisia nimimerkkejä. Kollektiivisten nimimerkkien idea on se, että kuka tahansa voi kirjoittaa tekstin nimimerkin suojissa. Pyhtiälän mukaan tällainen käytäntö purkaa vallitsevaa käsitystä tekijyydestä ja tekijän auktoriteetista. Moninimien ominaisuutena Pyhtiälä pitää nimenomaan sitä, että niiltä puuttuu auktoriteetti. Jos tällä on merkitystä, niin sellainen kollektiivisesti kirjoitettu

taidekritiikki, jonka tekijöitä ei tunneta, tuskin tulee yleistymään.

Kun sanotaan "Focaultin mukaan sitä-ja-sitä", vedotaan auktoriteettiin, nimeen, jonka funktio on toimia totuuden takajana. Sen sijaan moninimien, kuten Karen Eliotin tai Luther Blissetin auktoriteettiin ei voida vedota: niinpä tässäkin tutkimuksessa vedotaan jatkossakin kymmeneen "hyväksytyihin" auktoriteetteihin, muttei kertakaan Karen Eliotiin (Pyhtiälä 1999, 103)

Nähdäkseni se, että yhä keskeisemmäksi mediakulttuurissa on muodostumassa kollektiivisesti yhdessä tehtävä ongelman ratkaisu, tulee osaltaan murentamaan ajatusta siitä, että kollektiivisesti tuotetulta tekstiltä puuttuu auktoriteetti.

Taidekritiikin kirjoittamisessa on vahvana käytäntö, jossa yksi kirjoittaja kertoo henkilökohtaisen näkemyksensä. (Holmberg 2014, 145) Taidekritiikin kirjoittamista, niin että useampi kirjoittaja keskustelee näyttelystä ja heidän kirjoittamansa tekstit toimitetaan yhteen, esiintyy kuitenkin ainakin yksittäisinä kokeiluina. Tällaista kritiikin tekemistä kokeilut Pirkko Holmbergin mukaan varsinkin perinteisemmissä lehdissä on vierastettu useamman kirjoittajan mukanaan tuomaa epävarmuutta (Holmberg 2014, 146)

Sonja Kankaan (2006, 70) mukaan mediakulttuurin kehityksessä on nähtävissä seuraavat kolme painopistettä:

1. emotionaalisuus,
2. itse tekeminen ja osallistuminen,
3. elämyksellisyys ja kokemuksen kautta oppiminen

Sonja Ängeslevä (os. Kangas) on tutkinut oppimista ja pelillisyyttä avoimilla pelialustoilla:

Minegraft pelaaminen voi myös tukea yhdessä tekemistä, sitoa ongelmat tiettyyn asiayhteyteen ja painottaa oppijan aktiivista toimijuutta, koska oppijat eli pelaajat luovat itse kaikki pelin tapahtumat ja tarinat. (Ängeslevä 2014, 123)

Ängeslevä korostaa siis, yhdessä toimimista ja sitä, että kaikki tapahtumat ja tarinat ovat pelaajien itsensä luomia. Tässä korostuu ryhmässä toimiminen ja se että merkityksellistäminen tapahtuu osallistujien omilla ehdoilla. Tämän kaltainen toiminta asettaakin kyseen alaiseksi asiantuntijan roolin. Kysymys roolien muuttumisesta ja sekoittumisesta nousee esiin pro-am-käsitteessä:

Pro-Am-ajattelussa vapa-aika ei ole passiivista kuluttamista vaan aktiivista ja osallistuvaa tekemistä. Se sisältää erilaisten tietojen ja oppien hankkimisen pidemmällä aikavälillä. Stebbinsin ja Leadbeaterin puoliammattilaiset ja ammattimaiset amatöörit syventävät kiinnostustaan tiettyyn aihealueeseen ja harrastukseensa. Erilaisten urheilulajien ohella muun muassa moninaista aktivismia, tähtitieteen harrastusta, ohjelmistokehitystä, musiikin tuottamista tai opettamista katsotaan uusin silmin sekä tuottamisena, että jakamisena. (Ängeslevä 2014, 126)

Tällaiseen itse amatööripohjalta tapahtuvaa tekemiseen liittyy myös käsite bricolage. Se on alun perin Claude Levi-Straussin muotoilema. Antropologi Levi-Strauss tutkii kirjassaan *Savage Mind* primitiivistä ajattelua. Bricolage on sellaista toimintaa, jossa ongelmat ratkaistaan niillä välineillä, jotka sattuvat olemaan käden ulottuvilla. (Levi-Strauss 1962, 11) Bricolage asettuu alun perin Levi-Straussilla vastakkain insinöörien ajattelun kanssa. Levi-Straussin mukaan insinööri käyttää hyväkseen luonnontieteitä yrittäessään ratkaista ongelmia. Levi-Straussin mukaan ja ”birocoleurin” ero on siinä, että insinööri yrittää aina ylittää ratkaisuilleen sivilisaation sen hetkisen tietämyksen rajat, kun taas bricoleur pysyy aina niiden sisäpuolella. (Levi-Strauss 1962, 13)

Keskeisinä piirteinä siinä, mitä bricolagella tarkoitetaan on Mark Deuzen mukaan: lainaaminen, hybridisyys, miksaaminen ja plagiointi. Netissä Deuzen mukaan bricolage on ilmeisenä läsnä niissä tavoissa, joilla me klikkaamme, julkaisemme ja linkitämme asioita. (Deuze 2006, 70) Deuze korostaa sitä, että bricolage käytäntönä, ei suinkaan johda rajattomaan vapauteen ja loputtomaan luovuuteen. Erilaisia uusia yhdistelmien tehtäessä kuluttajat toimivat sen mukaan mitä pidetään ”sopivana”. (Deuze 2006, 70)

2.4.3. Illuusio, disilluusio

Käsitellessään kysymystä, illuusiosta ja disilluusiosta Ylä-Kotola nostaa esiin Lähtee liikkeelle siitä, millä tavalla elokuva on todellisuusilluusiota. Tästä hän siirtyy käsittelemään laajemmin Illusion/ja disilluusion problematikkaa mediatodellisuudessa. Hän nostaa esille Objektiivisen tiedon välityksen ongelmallisuuden nykyisessä mediakulttuurissa. Ylä-Kotolan Mukaan objektiivisuus on ongelmallista juuri siksi, että todellisuus on kuvan tapaan konstruotua ja tuotettua, eli audiovisuaalisten ymmärryksenmuotojen kautta jäsentynyttä (Ylä-Kotola 1998,228)

Keskeistä tässä problematiikassa tämän tutkielman kannalta on kysymys siitä, mitä simulaatiokulttuuri pohjimmiltaan on. Ylä-Kotolan mukaan Baudillardin mallissa kärjistettynä on kyse siitä, että:

Baudillardin mallissa simulaatio ja erilaiset simulacrumit eivät enää kätke syvempää todellisuutta – ne ovat tämä todellisuus itse. Ne eivät ole representaation muodostamisen ohjaavia rakenteita episteemin mielessä vaan pikemminkin häivyttävät todellisen ja representoidun välisen eron (Ylä-Kotola 1998, 227).

Kun tämä ajatus viedään äärimmilleen, niin samalla kysymys taiteen suhteesta todellisuuteen menettää täysin merkityksensä. Tämän merkitystä taidekritiikin tehtävien kannalta tulee tarkastelemaan erityisesti, kun puhutaan tulkinnasta ja kontekstualisoinnista.

Representaation käsitteeseen liittyy nähdäkseni eräs ongelma, joka tietyllä tavalla saattaa johtaa Baudillardin ajatteluun sisältyvään umpikujaan. Baudillardin teoriassa keskeisellä sijalla on ajatus siitä, että todellisuuden korvaa esitykset eli representaatiot, jotka muuttuvat todellisuudeksi. Toisin sanoen ne eivät viitta enää mihinkään itsensä ulkopuolella. Voisiko ajatella niin, että tämän ajattelun sudenkuoppa on se, että se jo lähtökohtaisesti näkee representaatiot **olemassa olevan** todellisuuden esittämisenä. Samalla myös se, ettei tuo vastaavuus koskaan ole täydellinen, johtaa äärimmilleen vietyä siihen ajatteluun, jossa pohjimmiltaan on olemassa vain pelkkiä esityksiä.

Iiona Hongisto kiinnittää huomion nähdäkseni johonkin olennaiseen seuraavassa:

Teoksessaan Epäjumalan hämärä Nietzsche osoittaa aforismein, kuinka todellisesta maailmasta on tullut saavuttamaton myytti. Mutta sen sijaan että myytti luonne johtaisi nihilismiin, Nietzsche näkee tilanteessa myös mahdollisuuden: sepite voi olla olemisen voimavara – luovaa toimintaa, joka kannattelee ja koostaa todellisuutta. (Hongisto 2013, 197)

Hongisto tarkastelee fiktiivisyyttä dokumenttielokuvissa. Ajatus siitä, että esityksille annetaan jokin muu tehtävä, kuin pelkästään todellisuuden uskollinen jäljentäminen nähdäkseni vapauttaa meidät ainakin osittain siitä umpikujasta, johon simulaatiokulttuurin ajatus äärimmilleen vietyä johtaa. Simulointi voi olla myös uudenlaisen todellisuuden kuvittelemista

Sepitteen voimista ponnistavassa katsannossa kerronnan tehtävä kääntyy ulkopuolisen maailman totuudenmukaisesta esittämisestä tulevien maailmojen visioinniksi. (Hongisto 2013, 199)

Tällöin todellisuus ikään kuin tulee mukaan takaisin esityksiin ja nimenomaan mahdollisena maailmana. Joka myös saattaa oikeasti johtaa johonkin muutokseen siinä maailmassa, jossa me elämme. Esitysten näkeminen luonnoksiksi jostakin tulevasta tai toisin sanoen:

simulaatioksi mahdollisesta, periaate joka nähdäkseni on toistunut esimerkiksi kuvataiteen historiassa säännöllisin väliajoin.

2.4.4. fragmentaarisuus, dekonstruktio, interaktiivisuus

Kulttuurimme tilaa koskevassa keskustelussa fragmentaarisuuden käsitteestä on tullut keskeinen:

Fragmentaarisuuden käsite hallitsee postmodernismin keskeisenä ideana ja ideana niin kaupunkikulttuurin muutosta sirpaloituneeksi, kansallisten valtioiden alueellista hajaantumista, työmarkkinoiden erilaistumista, epäyhtenäistä taloutta, kapitalististen järjestelmien pirstoutumista sekä median ja telemaattisen yhteiskunnan synnyttämää hajonnutta tilaa ja aikaa. (Ylä-Kotola 201, 1998)

Postmodernissa teoriassa korostetaan, että kokonaisuudet ja synteetit eivät ole koskaan paikallaanpysyviä vaan vain yksiä mahdollisia ja hetken päästä hajoavia. (Ylä-Kotola 1998, 201)

Nähdäkseni fragmentoituminen on selvästi kulttuurisen tilanteemme keskeisiä piirteitä. Se sijaan on mielestäni perusteltua kysyä, millainen tämä fragmentoitumisen aste on. Äärimmilleen vietynä tämä johtaa ajatteluun, jonka mukaan, mitään yhtenäistä todellisuutta ei kerta kaikkiaan enää ole. (Ylä-Kotola 1998, 206). Toisenlaisen tulkinnan mukaan kulttuurimme on kyllä pirstaloitunut, mutta ei kaoottisella tavalla vaan siten, että kullakin blokilla on sääntönsä. Tämänkaltaisen Ylä-Kotolan mukaan on Godardin näkemys kulttuurimme fragmentoitumisesta (Ylä-Kotola 1998, 202).

Fragmentaarisuus voidaan tietysti nähdä, joko kielteisessä tai myönteisessä valossa. Ylä-Kotolan mukaan Baudrillard edustaa tällaista näkemystä, hän näkee kulttuurin fragmentoitumisen skitsofreenisena. Kun taas Jean-Pierre Gorinin mukaan fragmentaarisuus voi olla avain interaktiivisuuteen, minä ja maailman väliseen luovaan vuorovaikutteiseen prosessiin. (Ylä-Kotola 1998, 214)

Dekonstruktion käsite on alun perin Jaques Derridan kehittämä:

Eksplikoin, että Godarin kohdalla dekonstruktio tarkoittaa sitä, että hän ohjelmallisesti pyrkii hajottamaan olemassa olevia audiovisuaalisia ymmärryksenmuotoja luomalla esityksiä, joita on hankala tulkita olemassa olevien asioiden järjestämisen mallikuvien avulla. (Ylä-Kotola 1998, 216)

Ylä-Kotolan mukaan Godarin ajattelussa interaktiivisuuden käsite kytkeytyy, fragmentaarisuuden käsitteeseen:

Elokuva on Godardin tekemässä muodossaan interaktiivinen sikäli, että se aktivoi katsojan rakentamaan mielessään oman elokuvansa määrätyllä, suhteellisen omaleimaisella tasolla. Koodeja uhmataaan, vakiintuneita katsomis- ja lukemistapoja kyseenalaistetaan: ei pelkästään uusien luomiseksi vaan dialektisen vuoropuhelun pakottamiseksi käynnistymään. (Ylä-Kotola 1998, 215)

Näin ollen Ylä-Kotolan tulkinta dekonstruktiosta on luonteeltaan sellaista toiminta, joka kyseenalaistaa vallitsevat havaintonormit ja mielikuvien jäsentämisen muodot eli audiovisuaaliset ymmärryksenmuodot.

2.4.5. Kulttuurin välineellistyminen ja reflektio

Ylä-Kotolan mukaan, sekä valistuksen projektiin uskova Jürgen Habermas, että ranskalaiset postmodernistit pitävät välineellistymistä kulttuurimme perusluonteena. Ylä-Kotola kytkee välineellistymisen problematiikan Illusion ja dissillusion problematiikan (Ylä-Kotola 1998, 233.) Itse luen Ylä-Kotolaa siten, että simulaatiokulttuurissa väline (elokuva, televisio) pyritään ikään kuin häivyttämään. Audiovisuaaliset esityskonventiot vaikuttavat normeina siten, että niiden norminkaltaisuus tuntuu katoavan. Ylä-Kotolan sanoin:

Havaitsimme, että disillusionistinen kerronta liittyi siihen, että taiteen taiteenkaltaisuus artikuloitiin teoksessa todellisuudenkaltaisuuden sijaan. Tämä on simulacrum-logiikan erojen katoamistendenssille vastakkainen pyrkimys. Taiteenkaltaisuuden artikulointi (taiteella on ehdot) ei kuitenkaan tarkoita taiteenkaltaisuuden tietoista tutkimista. (Ylä-Kotola 1998, 233)

Ylä-Kotolan mukaan reflektio voi kohdistua seuraaviin kohteisiin Oman mentaalisen esittämisen ehtojen tarkastelu, välineen ehtojen tarkastelu, lajityypillisen representoinnin ehtojen tarkastelu, persoonallisen representoinnin ehtojen tarkastelu.

2.4.6. Epälineaarisuus, intertekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus ja ahistoriallisuus

Simulaatiokulttuurille ominainen aikakäsityksen muutos ilmenee monilla tasoilla. Yhtäältä

kyse on tekstien² rakenteellisista ominaisuuksista, toisaalta yleisestä kulttuurin muutoksesta. Tekstien rakenteen tasolla, kyseessä on nimenomaan lineaarisuuden rikkoutumiseen liittyvät ilmiöt. Tällä tavoin nämä Ylä-Kotolan käsitteet liittyvät luontevasti toisiinsa.

Ylä-Kotolan tulkinnassa siitä miten Godar yhdistelee, erilaisia kuvia assosiaatioiden kautta on mielenkiintoinen. Tällä tavoin ajateltuna kuvien yhdisteleminen niiden muotoyhtäläisyyksien perusteella poikkeaa merkittävästi, siitä miten esimerkiksi narratiivisessa kerronnassa, tai kausaalisia suhteita rakentavassa historiankirjoituksessa tehdään yhteyksiä.

² Käytän tässä käsitettä teksti laajassa mielessä, jolloin kaikenlaiset merkitykselliset kulttuurin tuotteet ovat tekstejä, eivät pelkästään kirjoitetut tekstit.

3. Taidekritiikin tehtävät

Pyrin määrittelemään taidekritiikin tehtävät sellaisella tavalla, joka on mielekäs tämän tutkimuksen kokonaistavoitteen kannalta. Pyrkimyksenäni on pohtia sitä, miten taidekritiikki muuttuu simulaatiokulttuurissa. Tällöin on tarkoituksenmukaista, että taidekritiikin tehtävät on määritelty sekä määrällisesti riittävän suppeasti, että sisällöltään riittävän kattavasti. Tarkoitukseni on määritellä nämä tehtävät niin, että suurin osa taidekriitikoista toteuttaa niitä suurimmassa osassa kritiikkejään.

3.1. Mitä on taidekritiikki?

Kun puhun tässä tutkimuksessa taidekritiikistä, tarkoitan sillä kuvataidekritiikkiä. Toki monet tässä tutkimuksessa käsitellyt teemat ovat yhteisiä muidenkin taidemuotojen kritiikille, mutta tutkielman laajuus huomioon ottaen olen katsonut tarkoituksenmukaiseksi rajata tarkastelun koskemaan nimenomaan kuvataiteen kritiikkiä. Lisäksi tulen pohtimaan tämän tutkielman lopussa internetin taidekritiikille tarjoamia mahdollisuuksia. Tällöin on nähdäkseni tarkoituksenmukaista keskittyä yhteen taiteenlajiin. Eri taiteenlajien ja niiden kritiikkien muodot ovat niin moninaisia, että selvyuden vuoksi on järkevää pitäytyä yhdessä taiteenlajissa.

Sanan kritiikki juontaa juurensa Kreikan käsitteeseen kritike tekhnē, joka merkitsee taitoa erotella asioita toisistaan (Heikkilä 2012a, 12). Toisinaan on tapana erottaa toisistaan kritiikki (criticism) ja arvostelu (review). Tällöin kritiikki on pidempi, analyttisempi ja usein myös hitaammin syntynyt, kuin arvio, joka taas perustuu enemmän henkilökohtaisiin (ensi)vaikutelmiin (Jaakkola 2013, 33).

3.2. Taidekritiikin eri muodot

Taidekritiikkiä tulisi mielestäni tarkastella, sellaisena vapaan toiminnan alueena, jossa kriitikko viimekädessä itse määrittelee oman toimintansa tavoitteet. Taidekritiikkiä

itseäänkin on usein pidetty taiteen kaltaisena toimintana.³ Voidaanko taidekriitiikin tehtäviä tällöin ylipäätään määritellä, vai pitäisikö kysymys jättää avoimeksi?

Taidekriitiikin tehtävän lausuminen on tietenkin ongelmallista. Onko kriitikillä jokin ehdoton olemus? Ehkä tässä onkin kyse juuri päinvastaisesta. Kriitiikin olemuksena on ennemminkin se, ettei sillä ole olemusta, vaan se nimenomaan kriisiyttää olemuksia (Gylén 2014, 137).

Se että Gylén määrittelee taidekriitiikin tehtävän näin, liittyy tietysti olennaisesti siihen, miten Gylén käsittää taiteen tehtävän. Gylénin taidekäsitys perustuu pitkälti Martin Heideggerin filosofiaan⁴.

Vaikka mielestäni Gylén osuu tietyllä tavalla asian ytimeen, kritiikin perimmäisenä tarkoituksena pidettäisiinkin ”olemusten kriisiyttämistä” ei se kuitenkaan tämän tutkimuksen kannalta ole riittävän tarkka määritelmä taidekriitiikin tehtäväksi. Kaikilla kriitikoilla ei välttämättä ole samanlaista käsitystä taidekriitiikin tehtävästä. Ei ole välttämättä olemassa sellaista tapaa määritellä taidekriitiikkiä, jonka kaikki kriitikot jakaisivat. Meillä on pikemminkin olemassa monia erilaisia tapoja tehdä taidekriitiikkiä. Näiden erilaisten taidekriitiikin tekemisen tapojen, tavoitteet ja itselleen asettamat tehtävät saattavat olla hyvinkin ristiriitaisia keskenään.

James Elkins on jaotellut taidekriitiikin seitsemään eri luokkaan. Nämä ovat näyttelyluetteloeseen, akateeminen tutkielma, kulttuurikriitikki, konservatiivinen kiistakirjoitus, filosofinen essee, kuvaileva taidekriitikki ja runollinen taidekriitikki (Elkins 2011,16). Toki Elkins itsekin myöntää, että tämän jaon voisi suorittaa monella muullakin tavalla. Toisaalta nämä hänen hahmottelemansa taidekriitiikin muodot saattavat myös sekoittua toisiinsa (Elkins 2011,16). Elkinsin luettelemat taidekriitiikin muodot ovat hyvin erilaisia, siinä miten niiden harjoittajat käsittävät taidekriitiikin

3

Kts. Esim Juha-Heikki Tihisen (2009) artikkeli: ”Kriitikko taiteena – eräs ehdotelma” Tihisen artikkelin eräs lähtökohtana on Oscar Wilden ”Kriitikko taiteilijana” , jota analysoi myös Arto Haapala kirjoituksessaan ”Taidekriitikki tiedettä – vai taidetta”
⁴ Gylénin käsittää taiteen toimintana, joka keskeyttää arjen ja haastaa meidät ajattelemaan olemisemme ehtoja. Lyhyenä johdatuksena Gylénin käsitykseen taiteesta voisi toimia esim. Mustekala verkkolehdeissä julkaistu artikkeli: *Taide on aina tuloillaan – filosofinen alustus tulevaisuuden taiteen etsimiseksi.* (Gylén 2011.)

keskeiset tehtävät. Esimerkiksi Elkinsin ”kuvailevassa taidekriitikissä” taidekriitiikin tehtävänä on ”kuvaileminen” tai ”sillan rakentaminen taiteilijan ja lukijan välille” (Elkins 2011, 35). Toista ääripäätä Elkinsin jaottelussa edustaa ”filosofinen essee” jonka tehtävänä on filosofian popularisointi. (Elkins 2011, 31)

Olen pyrkinyt määrittelemään taidekriitiikin tehtävät niin, että niiden avulla pystyy tavoittamaan mahdollisimman laajasti se mitä erilaiset taidekriitiikin muodot ymmärtävät taidekriitiikin tehtäväksi. Siksi olenkin pyrkinyt pitämään Taidekriitiikin tehtävien määrittely melko yleisellä tasolla.

Perinteisenä taidekriitiikin kolmijakona Juha-Heikki Tihisen mukaan pidetään: kuvailua, tulkintaa ja arvottamista (Tihinen 2012,122). Olen pitänyt tätä lähtökohtana määritellessäni taidekriitiikin tehtäviä. Kuvailun olen muuttanut esittelyksi. Tähän on kaksi syytä. Ensiksi monimediallisella aikakaudella tulevaisuuden taidekriitiikin ei välttämättä tarvitse kuvailla teosta lainkaan. Toiseksi ”esittely” on sana, joka nähdäkseni laajemminkin tuo esiin sen, että taidekriitiikin eräs keskeinen tehtävä on taiteen esiintuominen.

Esittely, tulkitseminen ja arvottaminen eivät mielestäni riitä kattamaan kaikkia taidekriitiikin tehtäviä. Esimerkiksi Elkinsin jaottelussa on useita sellaisia taidekriitiikin muotoja, joiden keskeisenä tehtävänä voisi ajatella olevan taiteen ja muiden elämänalueiden yhteyden luomisen. Tällaisia mielestäni ovat korostetusti akateeminen tutkielma, kulttuurikriitikki ja filosofinen essee. Kulttuurikriitiikin voisi käsittää, niin että siinä kuvataide on yksi elementti, monien muiden joukossa, kun kriitikko tarkastelee kulttuurin tilaa. Tosin sanoen kriitikko liittää taideteoksen tai näyttelyn osaksi laajempaa kontekstia. Tätä taidekriitiikin tehtävää kutsun kontekstualisoinniksi

Edellä mainittujen taidekriitiikin tehtävien lisäksi, mielestäni pitää vielä määritellä sellainen tehtävä, joka tavoittaa taidekriitiikin luonteen ainutkertaisen yksilön kokemuksena. Tästä käytän nimitystä eläytyminen.

Keskeiset taidekriitiikin tehtävät ovat siis esittely, tulkitseminen, eläytyminen ja kontekstualisointi sekä arvottaminen.

Tämä jako pohjautuu siis Tihisen esittämään taidekriiikin kolmijakoon. Lisäksi olen siis lisännyt eläytymisen ja kontekstualisoinnin. Tiukasti ottaen voitaisiin ajatella, että nämä molemmat ovat osa tulkintaa. Kontekstualisointi liittyy lähinnä sellaiseen tulkintaan, joka on asiantuntijan tai asiaan perehtyneen harrastelijan tekemää. Toisaalta eläytyminen taas edustaa sellaista tulkitsemisen perinnettä, jossa tulkitsijan henkilökohtaisella kokemuksella on merkitystä. Tulkinta voi olla hyvin henkilökohtainen. Nähdäkseni nämä molemmat puolet ovat edustettuina kuvataidekriiikin traditiossa. Olenkin ajatellut Kontekstualisoinnin ja eläytymisen tulkitsemisen alakategorioina.

Toisaalta eläytymisen voidaan ajatella liittyvän myös arvottamiseen. Ainakin itse ajattelen niin, että taideteos, joka saa minut eläytymään maailmaansa ja tuntemaan voimakkaasti on usein mielestäni myös hyvä. Taidekriiikin tehtävät voidaan tietysti jaotella monella eri tavalla.

3.3. Esittely

Taidekriiikkiin esittelevän tehtävän voisi jakaa kahteen osaan: Ylipäätään sen esitleminen mitä taiteessa tapahtuu, sekä yksittäisten näyttelyiden ja teosten esitleminen. Taiteen esitlemistä yleisölle tehdään tietysti myös monilla muilla juttutyypeillä, eikä pelkästään kritiikeillä.

Kuvataidekriiikin perinteessä kuvaamisen keskeinen osuus saattaa liittyä siihen, että taideteosten kuvallinen jäljentäminen ei ole ollut niin helppoa kritiikin syntyaikoina, tämän tulkinnan mukaan siis taidekriiikin synnyn ja vakiintumisen aikoina olemassa olleiden teknisten rajoitusten muovaama käytäntö on muodostunut osaksi kritiikin traditiota. Toisaalta on ollut olemassa, jo pidempi traditio jossa taideteoksia on kuvailtu kirjallisesti. Tämän ns. ekfrasis-traditio, juontaa juurensa aina antiikkiin asti ⁵

Ekfarsiksen suhde kohteeseen on moniulotteinen. Se suuntautuu sekä kohti kuvauksen kohdetta ja kuvaa koettuna asiana – Kohti aihetta ja sen esitystä - että kohti kuvan yleisöä,

⁵

Kts. Ekfrasiksesta esim Mikkosen *Kuva ja sana* tutkimuksen luku 8.

jota kuvaaja itse tavallaan edustaa, siis kohti esitystä ja sen tulkintaa (Mikkonen 2005, 266).

Teoksen kuvailemista ei sinänsä voi erottaa täysin tulkinnasta. Sillä jo se, mitä kriitikko valitsee kuvauksensa kohteeksi, on tulkintaa.

Taideteoksen kuvaileminen on sellainen taidekritiikin tehtävä, jota monet pitävät, jopa sen tärkeimpänä tehtävänä. (Szántó 2002,27) Teoksen sanallisen kuvailemisen keskeisyys, johtuu osittain varmaan myös historiallisista seikoista. Taidekritiikin syntyaikoina sanallinen kuvaaminen oli ainoa keino saada katsoja ymmärtämään, millaisesta teoksesta on kyse. Teoksen kuvaaminen on tärkeää siksi, että se mahdollistaa taidekritiikin muiden tehtävien toteutumisen.

3.4. Tulkitseminen

Taidekritiikin historiassa on ollut vaihe, jossa kriitikot keskittyivät lähes pelkästään teoksen muodollisiin ominaisuuksiin. Tämän suuntauksen keskeinen edustaja on Clement Greenberg, jonka tulkitsi teoksi puhtaan formalistisesti ⁶ Taiteen tulkitseminen niin, että keskiössä on enemmän merkitys kuin muoto, on nykyisin paljon yleisempää. Tosin esimerkiksi Elkinsin mukaan:

Much of the current newspaper and magazine criticism is written from viewpoints that could be easily explained – and fatally critiqued- by reference of the major theorist of modernism (Elkins 2011, 85).

Modernistisen taidekritiikin ongelma oli usein se, että taideteoksia tarkasteltiin pelkästään formaalisesti muotojen tasolla, tällöin kuvien merkitykset jäivät pahimmillaan kokonaan huomiotta.

Eräs tapa ylittää modernistisen formalistisen sudenkuopat taideteosten tulkinnassa on filosofinen hermeneutiikka, jonka keskeinen pohdinnan kohde on se, miten me tulkitsemme itsellemme vieraita ilmiöitä. Tällaisessa tulkitsemisen tavassa valmiin

⁶ Greenbergin taidekritiikistä kts. Esim Irmeli Hautamäen artikkeli. Nykytaide, kritiikki ja hermeneuttinen filosofia.

annetun mallin sijaan tulkitsija pyrkii ymmärtämään teosta sen omista lähtökodista käsin. Tulkittavan teoksen oletetaan olevan lähtökohtaisesti outo tulkitsijalle (Hautamäki 2012, 219.) Siihen miten teoksia tulkitaan, on tietysti olemassa moni lähestymistapoja. Marko Gylénin mukaan:

Taide on yhä sellainen vapaan kriittisyyden alue nykykulttuurin sisällä, joka tuottaa vaihtoehtoisia mahdollisuuksia ajatella, asennoitua ja elää. Kun taidekriitikko kohtaa teoksen, teos usein kritisoikin häntä, ei päinvastoin. Kriitikon tehtävänä on ohjata teoksesta syntyviä tulkintoja siihen suuntaan, jota teos itse hänen asiantuntemuksensa mukaan, näyttää tarkoittavan ja avaavan. Tässä kriitikko tulee samalla osoittaneeksi, miten hyvin teos onnistuu suhteessa tarkoitukseensa, eli kritisoineeksi teosta (Gylen 2014, 137).

Tulkitseminen merkitsee siis teoksen maailman avaamista kritiikin vastaanottajalle. Gylénille kuvataide on kriittistä kulttuuria. Kuvataide nähdään tällaisessa ajattelussa, kirjoitetun/puhutun kielen kaltaisena. Ennen kaikkea kyse on keskustelusta. Yksittäiset teokset ja näyttelyt ovat ikään kuin puheenvuoroja keskustelussa.

Voidaan kysyä sitä millä oikeudella kriitikko esittää tulkintansa? Eikö kaikkien muiden tulkinnat ole yhtä arvokkaita? Kriitikko oikeuttaa työnsä nimenomaan asiantuntemuksellaan. Korostettakoon, että tässä ei ole kyse siitä, että kriitikko asiantuntijana, ei ole arvottamisen asiantuntija, kuten Tuomas Nevalinna huomauttaa (Nevalinna 2012, 6). Nevalinnan mukaan:

Kyse on muusta: taiteenalan historian, luonteen ja kontekstien tuntemisesta, joka vain voi mahdollistaa radikaalin, kuuluisan ”juuriin menevän” kritiikin (Nevalinna 2012, 6).

3.4.1. Eläytyminen

Silvia Hosseini kirjoittaa esseessään *Miksei kritiikki voisi olla kaunista ja häkellyttävää* siitä miten taidekritiikki tekstilajina tuntuu usein lattealta (Hosseini 2014, 149).

Hosseini toteaa:

Kaunokirjallisuuden lauseet synnyttävät lukijassa mielikuvia ja tuntemuksia. Tätä kaipaam myös kritiikin kieleen: ei pelkkää järven toteamista vaan järven herättämien tuntemusten välittämistä (Hosseini 2014, 150).

Hosseini esittämä ajatus herättää pohtimaan laajemminkin sitä miksei taidekritiikki on usein niin, etäistä tai jopa kuivaa. Myös muut ovat kaivanneet taidekritiikiltä enemmän taidekokemuksen välittämistä. Kaisa Viljasen mukaan kulttuurista kirjoittamista vaivaa intohimovaje (Viljanen 2014).

Sellainen kritiikki, joka pyrkii kriitikon henkilökohtaisen kokemuksen välittämiseen siirtää taidekritiikin etäämmäksi toisaalta taidehistoriallisen tradition tieteellisyydestä ja toisaalta myös siitä mitä journalistisessa traditiossa kutsutaan objektiivisuudeksi.

Taiteen kritiikki edellyttää sekä alan tuntemusta, että omien kokemusten välittämistä ja omiin näkemyksiin tukeutumista. Siksi kritiikki poikkeaa objektiivisesta journalismista; kritiikki ei perustu oikean asiantiedon välittämiseen vaan tiedon ohella mielikuviin ja vaikutelmiin. Tosiseikkojen lisäksi kriitikko saa pohtia, miten tulisi käsitteellistää asioita, joille ei ole valmista muotoa tai totuutta (Heikkilä 2014, 114).

Eläytymisen määrittelemisen erääksi viidestä taidekritiikin tehtävästä saattaa tuntua kummalliselta. Tarkoitukseni oli löytää sanan, joka kuvaa taidekritiikkiä nimenomaan kriitikon henkilökohtaisena näkemyksenä. Taide on aina jonkun kokemaa, ja silloin tämän taiteen henkilökohtaisen kokemisen jättäminen kritiikin ulkopuolelle, on tietyllä tavoin mahdotonta. Taide elähdyttää, vie mukanaan maailmaansa herättäen tunteita ja oivalluksia. Tämän raportoiminen myös kriitikon henkilökohtaisesta näkökulmasta on nähdäkseni yhtä tärkeä taidekritiikin tehtävä, kuin muut tässä luetelluista.

On todennäköistä, että verkossa uudet taidekritiikin tekemisen tavat tulevat nostamaan esille kriitikon nimenomaan kokevana ja tuntevana persoonana. Kriitikon henkilökohtainen kokemus, eläytyminen ja läsnäolo tulevat näkyviin aivan uudella tavalla, jos kriitikko esiintyy esimerkiksi videolla (Gylén 2014, 140).

3.4.2. Kontekstualisointi

Taideteosten merkitysten tarkasteleminen, johtaa nähdäkseni väistämättä siihen, että taideteokset nähdään osana laajempaa visuaalista kulttuuria. Tällöin kriitikko ei tee eroa ”korkean” ja ”matalan” välillä (Elkins 2011, 29). Olennaista tällaisessa kritiikinlajissa on yhteyksien rakentaminen erilaisten visuaalisten esitysten välille, riippumatta siitä, mihin kategoriaan ne kuuluvat. Viimeisen parin kymmenen vuoden

aikana on vahvistunut suuntaus, joka kutsuu itseään visuaalisen kulttuurin tutkimukseksi. Se on syyttänyt perinteistä taidehistoriaa elitistiseksi ja länsimaiseen kulttuurin keskittyväksi (Tihinen 2012, 121). Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen esiin nostamat näkökulmat voivat mielestäni tarjota kriitikolle virikkeitä siinä taidekritiikin tehtävässä, jota kutsun kontekstualisoinniksi.

Tällöin on mahdollista, että kriitikko yhdessä katsojan kanssa pohtii, sitä miten me katsomme maailmaa. Ja miten taide ja kuvat laajemmin ovat vaikuttamassa, tähän maailman katsomisen prosessiin. Parhaimmillaan tähän pystyessään taidekritiikki voi olla yleissivistävää toimintaa, jolla on oma paikkansa esimerkiksi taidekasvatuksen ja museopedagogiikan rinnalla.

Olen eriyttänyt kontekstualisoinnin omaksi tehtäväkseen, siksi että hyvin tehtynä se nähdäkseni voi olla enemmänkin, kuin pelkästään osa yksittäisen teoksen tulkintaa. Ajattelen sen olevan myös, eri taiteen lajien käytön opastamista lukijalle toisin sanoen teoksen käyttökontekstin avaamista.

Yritän selittää sen mitä tarkoitan käyttökontekstilla seuraavalla esimerkillä. Pieni lapsi kysyy nähdessään vasaran ensimmäistä kertaa: ”Iskä mikä toi on?” Sitten iskä selittää, että se on sellainen juttu jolla voi hakata nauloja seinään. Tämän ymmärrettyään lapsi osaa ainakin periaatteessa käyttää vasaraa. Tarkemmin sanottuna: tieto vasaran käyttötarkoituksesta mahdollistaa järkeväen vasarankäytön harjoittelun aloittamisen.

Samalla tavoin ajattelen, että taiteellakin on oma käyttökontekstinsa. En ajattele, niin että taiteella voisikaan tai pitäisi olla yhtä ainoata tehtävää. Vaan eri aikakausina ja eri kuvataiteenlajeissa on ollut hyvinkin erilaisia käsityksiä siitä mikä taiteen tehtävä on.

Esimerkiksi, jos kriitikko selittää lukijalle Yhdysvaltalaisen minimalisten veistosten taustalla olevaa ajattelua, sitä miten ne liittyvät modernistiseen kuvankiellon perinteeseen. Eli teosten taustalla on siis tietyn tyyppinen ajattelu, jossa taideteoksen tehtävänä on vain olla, eikä merkitä mitään.

Terry Barret on taidekriitikkona pyrkinyt viemään omaa tietämystään ihmisten pariin. Hän on keskustellut kuvista ja analysoinut niitä hyvin monenlaisissa ryhmissä, alakoululaisista eläkeläisiin. Barret kirjoittaa artikkelissaan: "Criticizing Art With Others" seuraavasti:

My experiences have shown me that there are far fewer limits to what can be done with people and at, in schools and out, than we may imagine and that the activities of criticism are several and can be widely applied to a range of objects with anyone who is willing. I think the results are that some people are less afraid of art, less susceptible to visual manipulation, better equipped to enter multiple artworld from street fairs to museums, more joyful in their encounters, more respectful of their fellow critics and artists and more tolerant of a diversity of experiences and expressions (Barret,1991,72).

Tällaisen toiminnan on katoava luonnonvara vallitsevassa kulttuurissamme. Toiminta, jonka välitöntä hyötyä, ei pystytä osoittamaan, on väistämättä vaikeuksissa pelkästään klikkauksia laskevassa maailmassa.

Martta Heikkilän mukaan taiteesta uhkaa nykytilanteessa tulla, kuin mikä tahansa kulutushyödyke, jonka ominaisuuksia ei tarvitse eritellä ensivaikutelmaa pidemmälle (Heikkilä 2014, 126).

Jos haluaa spekuloida, vaikuttaa siltä kuin sivistystavoitteet eivät enää 2010-luvulla ohjaisi entiseen tapaan lehtien kirjoittelua. Nyt lähdetään liikkeelle oletuksesta, että lukijan pitää voida olla asiantuntija tai ainakin hänelle on välitettävä kokemus asiantuntemuksestaan. Onko tulkittava, että lukijalle on tarjottava asioiden hallinnan sen sijaan, että otettaisiin riski, että yleisö pahoittaisi mielensä huomattessaan, ettei sittenkään tiedä ja ymmärrä vielä kaikkea. Mielenkiintoista on huomata, että esimerkiksi talouspolitiikasta kirjoitettaessa vastaavaa varovaisuuden periaatetta ei niinkään kaivata: kriisiuutisten sisältöä tuskin tasoitellaan lukijoiden miellyttämisen halusta (Heikkilä 2014, 126).

3.5. Arvottaminen

Taideteosten arvottaminen on ehkäpä taidekriitikin tehtävistä se, joka maallikolle tulee ensin mieleen taidekriitikistä puhuttaessa. Yksinkertaisimmillaan se, mitä taideteoksen arvottamisella tarkoitetaan, voitaisiin tiivistää kysymykseen: "Onko tämä taideteos hyvä vai huono?"

Taiteesta kirjoittamisen historiassa on ollut ajanjaksoja, jolloin mielipiteet taiteilijoiden koko tuotannosta ja jopa näiden persoonasta on lausuttu hyvin suoraan. Esimerkiksi

melkein tasan sata vuotta sitten kirjoittanut Heikki Tandefelt toteaa kirjoituskokoelmansa ”Hyvää ja huonoa taidetta” luvussa ”Peter Cornelius tyypillinen huono taiteilija” näin:

Corneliuksen tarmokkaasta naamasta ja vaanivasta katseesta luemme myöskin ne ominaisuudet, jotka sielutieteen mukaan osoittavat taiteellisen nerokkaisuuden puutetta. (Tandefelt 1915,)

Tämä lainauksessa näkyy selvästi kirjoittajan mielipide Corneliuksen taiteen laadusta. Toisaalta tekstissä näkyy myös se, että millaisten teorioiden avulla Tandefelt perustelee arvionsa. Ehkäpä osittain tällaisista teksteistä ja myöhemmästä modernistisesta taidekriitistä, johtuen, nykyään teosten tuomitseminen tai arvottaminen ylipäättään, ei ole yhtä jyrkkää ja näkyvää.

Yleisesti ajatellaan, että arvottavuus on postmodernin murroksen jälkeen hylätty, mutta kysymys on pikemminkin arvottamisen luonteen muuttumisesta. Sen sijaan, että nimetään hyviä ja huonoja teoksia, vähemmän tärkeinä pidetyt kohteet sivuutetaan joko kokonaan tai niistä kirjoitetaan vain lyhyesti (Tihinen 2012, 126).

Tässä kuitenkin mielestäni on eräs ongelma. Taiteen merkityksen arvioimisessa on tärkeää mielestäni se, että kriitikko perustelee syyt miksi hän pitää jotain teosta merkittävänä tai hyvänä. Tällöin keskustelusta taiteen merkityksistä ja merkittävydestä tulee avointa. Vastaanottajan on helpompi olla myös perustellusti erimieltä kriitikon kanssa. Elkinsin mukaan taidekirjoittaminen, joka ei pyri arvottamaan, mutta kuitenkin kutsuu, itseään kriitikiksi on kiinnostavimpia paradokseja 1900-luvun jälkipuoliskolla (Elkins 2011, 35).

Arvottamisen siirtäminen, pelkästään siihen prosessiin jossa päätetään mistä kirjoitetaan ja mistä ei, korostaa kriitikon asemaa auktoriteettina väärällä tavalla, jos tällöin näitä valintoja ei perustella mitenkään. Kirjoittamalla auki omat valintansa ja arvostuksensa, kriitikko samalla myös asettautuu itse kritiikille alttiiksi. Tämä mielestäni parhaimmillaan on omiaan lisäämään taidekritiikin keskustelevaa luonnetta. Innostaa vastaväitteisiin ja toisaalta asettaa myös kriitikon alttiiksi kritiikille.

James Elkins ehdottaa kirjansa ”What happened to art criticism ?” lopussa, mitä taidekritiikille tulisi tehdä. Hänen kolmen kohdan listassaan ensimmäinen kohta on

"Ambitious judgement.". (Elkins 2011, 83) Tämän voisi ehkä kääntää intohimoiseksi arvottamiseksi. Tämän lisäksi Elkins myös on sitä mieltä, että arvottaessaan taidekriitikon, tulisi olla myös refleksiivinen. Kriitikon tulisi, myös pohtia sitä, millä perusteilla hän tekee arvionsa. (Elkins 2011, 84)

4. Taidekritiikin tila Suomessa

Lähivuosina laajimman keskustelun taidekritiikin ympärillä on nostattanut Otso Kantokorven blogissaan julkaisema ilmoitus lopettaa avustajasuhteensa Alma Median lehtien kanssa. Tätä ilmoitusta seurasi keväällä 2013, laaja julkinen keskustelu blogeissa, sekä lehdistössä. Tulen tarkastelemaan tätä keskustelua, sitä millaisia käsityksiä taidekritiikin tilasta ja se tehtävistä sekä tulevaisuudesta tässä keskustelussa esitettiin. Tulen keskittymään pääasiassa Kantokorven tapauksen ympärille syntyneeseen keskusteluun, sillä siinä kiteytyy, ne teemat, jotka nähdäkseni ovat olennaisia puhuttaessa taidekritiikin tilasta ja sen tulevaisuudesta.

Tarkastelen sitä, miten nämä edellä luetellut teemat näkyvät suomalaisessa keskustelussa. Näiden kysymysten pohtiminen toimii alkutilanteen kartoituksena sille, että yritän tämä tutkimuksen viimeisessä luvussa hahmotella sitä, millainen tulevaisuus taidekritiikillä voisi olla internetissä.

Otso Kantokorpi julkaisi Hutikuun alussa 2013 blogissaan ”Alaston kriitikko” kirjoituksen, jossa hän kertoi lopettaneensa avustajasuhteensa Kauppalehteen, Ilkkaan ja Alma-median maakuntalehtiin (Kantokorpi 2013). Kantokorven ratkaisu synnytti keskustelu varmasti osittain siksi, että Hänen kirjoituksensa on varsin räväkkä ja suorastaan provosoiva.⁷ Kantokorven keskeiset perustelut ratkaisulle ovat hänen kirjoittamiensa julkaistujen juttujen ja sitä kautta ansioiden jatkuva väheneminen. Kantokorven kirjoitti Ilkan lukijoille:

Olen viitisentoista vuotta toiminut Ilkan avustajana kirjoittaen säännöllisesti kolumneja ja harvakseltaan kritiikkejä Helsingin merkittävimmistä näyttelyistä. Ilkan tehtyä yhteistyösopimuksen Alman Aluemedian kanssa avustajasuhteeni muuttui radikaalisti. Koska en enää saanut kirjoittaa suoraan Ilkalle arvosteluja, ryhdyin kirjoittamaan niitä alkuvuodesta 2013 Alma Aluemedialle, mitä kautta Ilkkakin niitä sittemmin on julkaissut. Olen kuitenkin alkuinnostuksen jälkeen miettinyt hieman tarkemmin Alma Aluemedian kanssa allekirjoittamaani freelanceria riistävää sopimusta, joka ei tuonut minulle mitään lisätuloja, vaikka juttuni saatetaan julkaista identtisenä jopa seitsemässä lehdessä. Tein virheen allekirjoittaessani sopimuksen. Katson tällaisen toiminnan kaventavan oleellisesti

⁷ Tämä provosoivuus alkaa jo kirjoituksen otsikosta: ”Kuinka elämäni kapitalismin henkisenä ammattihuurana yhtäkkisesti lakkasi”

suomalaista kulttuurijournalismia, ja asiaa harkittuani en halua olla mukana tukemassa tällaisia kehityskulkuja.

Internetissä ja lehdissä käydyssä keskustelussa, nousee esiin ne keskeiset teemat, jotka ovat olennaisia tämän tutkimuksen kannalta. Olen tekstejä lukemalla löytänyt neljä keskeistä teemaa. Näissä teemoissa kiteytyy olennaisia piirteitä, jotka toimivat lähtökohtana, kun ryhdymme hahmottamaan taidekritiikin tulevaisuutta. Keskustelussa esiintyvät keskeiset teemat:

1. Taidekritiikin moninaisuuden katoaminen
2. Perinteisen lehdistön vähenevä rooli taidekritiikin julkaisijana.
3. Taidekritiikki tulevaisuus ammattimaisena toimintana.
4. Internetin vaikutus taidekritiikkiin

4.1. Taidekritiikin moninaisuuden katoaminen

Kantokorven kirjoitus, herätti vilkkaan keskustelun. Helsingin Sanomien datajournalismista vastaava uutispäällikkö Esa Mäkinen totesi blogitekstissään, että taidekritiikin vähenemisen taustalla on mediamurros. Mäkisen mukaan juttujen lyheneminen on vain hyvä asia.

Tilattujen juttujen lyheneminen johtuu osittain siitä, että kaikki jutut ovat lyhentyneet, ainakin paperilla julkaistavat. Joutuu tiivistämään sanottavansa ja ajattelemaan paremmin Ei kuullosta huonolta asialta (Mäkinen 2013).

Mäkinen kommentoi myös Kantokorven valitusta siitä, että hänen kirjoittamiaan juttuja julkiaistiin monessa lehdessä. Mäkisen mukaan ihmiset eivät enää halua maksaa enää yhtä monelle medialle niiden tuottamasta sisällöstä. Mäkinen kysyy:

Kapenisiko kulttuurijournalismi vähemmän siitä, että juttuja ei julkaistaisi lainkaan (Mäkinen 2013)?

Pekka Pekkala totesi vastauksessaan mäkiselle, että:

Vastaus on se, että kulttuurijournalismi ei myöskään parane tekemällä kopioita. Se yksi juttu on yksi juttu riippumatta siitä, kuinka monessa Alman lehdessä se julkaistaan. Jakelukanavien määrällä ja sisällön monipuolisuudella on yhteys vain toimituksen strategiapäivillä näytetyissä powerpointeissa. Ei sisältö monipuolista laittamalla sama viesti sataan kanavaan, se monistuu (Pekkala 2013).

Kulttuurijournalismin määrän väheneminen tuntuu monien kommentoijien mukaan olevan väistämätön luonnonvoiman kaltainen tapahtuma, jolle me emme voi mitään.

Esimerkiksi Kaisa Viljanen asettaa vastakkain kulttuurijournalismin kattavuuden ja toisaalta taiteesta intohimoisesti kirjoittamisen (Viljanen 2014). Viljanen argumentoi siten, että meidän olisi valittava näistä vain toinen. Helsingin Sanomien kulttuuritoimittajana toimiva Viljanen kirjoittaa:

Taidetta tehdään koko ajan enemmän, eikä media pysy mukana. Vaikka tiedotteita sinkoaa toimitusten sähköpostilaatikoihin jatkuvalla syötöllä, yritetään kulttuuritoimituksissa ehkä vieläkin alitajuisesti pyrkiä jonkinlaisen kattavuuteen. Yritetään kertoa vähän kaikesta, vaikka se on mahdotonta. Tuloksena on laimeaa journalismia, joka unohtuu (Viljanen 2014).

Tietysti kaikesta kertominen on mahdotonta, mutta itse luen tämän myös Helsingin Sanomissa valitun tietoisin linjan, johon kuuluu kulttuurijuttujen vähentäminen, puolustuksena.

Eräs viimeaikaisista kulttuurijournalismia koskevia muutoksia on ”Kulttuurijournalismin journalistinen käänne”. (Hellman & Jaakkola, 2009, 38) Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola ovat artikkelissaan kuvanneet tätä kehitystä Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksessa vuosina 1978 – 2008. Hellmanin ja Jaakkolan kuvaavat tutkimuksessaan sitä, miten kulttuurisivujen sisältö on muuttunut aiemmasta uutispainotteisemmaksi. Aiemmin lehdessä oli pyrkimys käsitellä mahdollisimman kattavasti kulttuuritapahtumia. Tästä ”Täyden palvelun ihanteesta” pyrittiin tietoisesti eroon vuoden 2005 kulttuurisivuja koskevassa uudistuksessa. (Hellman & Jaakkola, 2009, 33)

4.2. Internetin vaikutus taidekriittisiin

Ne haasteet, jotka internetin luomat median käyttötavat, asettavat taidekriitikille nousevat esiin keskustelussa. Tommi Melender kirjoittaa blogissaan:

Vaikka kulttuurijournalismi, ja taidekriittikki, sellaisina kun ne olemme oppineet tuntemaan tekevät hidasta kuolemaa, en usko, että tinkimätön ajattelu ja näkemyksellinen kirjoittaminen taiteesta ja kulttuurista olisivat vaarassa kadota. Ne siirtyvät muodossa tai toisessa, verkkoon. Niitä tehdään talkoo- ja vapaaehtoistoinä tai nimellistä korvausta vastaan, aidosta rakkaudesta, aidosta sanomisen tarpeesta. Esimerkiksi kirjallisuudesta voi löytää painokkaampaa kamaa villistä ja vapaasta verkosta kuin lehtitalojen tuottamilta kulttuurisivuilta. Paljon huttua siellä toki on, mutta vähät siitä. (Melender 2013)

Internetissä julkaistavat verkkolehdet pystyvät tarkkailemaan, sitä kuinka paljon eri jutut saavat lukijoita. Verkkolehti Uuden Suomen kustantaja Niklas Herlin on perutellut sitä, ettei hänen lehdessään julkaista taidekriitikejä, juuri lukijoiden vähyydellä. (Salusjärvi 2012) Tämän kaltaiset esimerkit ovat omiaan kasvattamaan huolta siitä, mitä taidekriitikille tapahtuu, jos perinteistenkin sanomalehtiä aletaan lukea entistä enemmän verkkoversioina. Kuinka monta lukijaa tekstillä pitää olla, että sen tekeminen / lukeminen kannattaa?

Kantokorven ilmoitusta seuranneesta keskustelusta oli puheenvuoroja, joissa Internettiä tarkasteltiin mahdollisuutena taidekriitikille.⁸ Kuitenkin näissä puheenvuoroissa internet nähtiin lähinnä jakelukanavana. Sellaiset avaukset, joissa olisi pohdittu internetin tarjoamia mahdollisuuksia taidekriitikin uusille muodoille, loistavat poissaolollaan.

Jo ennen Kantokorven tapausta taidekriitikin tulevaisuus ja nimenomaan internetin vaikutus siihen oli aina silloin tällöin noussut keskustelun kohteeksi. Esimerkiksi syksyllä 2012 ihmefestivaaleilla käytiin aiheesta keskustelu kuvitteellisen oikeudenkäynnin muodossa. Tässä ”kriitikin oikeudenkäynnissä” kustantaja Niklas Herlin oli ”Syytettyinä”. Hieman paradoksaalisesti Herlin lausui tässä keskustelussa seuraavaa:

Hesarissa ei tullut kenellekään mieleen, että netti antaa visualisointiin paremmat mahdollisuudet kuin printti, mikä on kuvataiteen suhteen haaskattu mahdollisuus (Salusjärvi 2012b).

4.3. Ammattikriitikon kuolema?

Onko taidekriitikki ammattimaisena toimintana tullut tiensä päähän? Riittääkö innokkaiden harrastajien toiminta takamaan monipuolisen taidekriitikin, jatkossakin. Monet ovat nähneet internetin mahdollistavan sen, että harrastelijat valtaavat taidekriitikin ammattilaisilta. Esimerkiksi Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksen esimies Jaakko Lyytinen toteaa:

⁸

Tällaisia näkökulmia esittävät etenkin Melender ja Vehkoo

Verkkopalvelut, kuten musiikkimedia Nuorgam, ovat tuottaneet perinteisten välineiden rinnalle valtavasti uutta tarjontaa ja kekseliäitä kerronnan keinoja.

Mihin sitten tarvitaan ammattilaisten kritiikkiä, jos vapaaehtoiset tekevät saman ilmaiseksi ja jopa paremmin (Lyytinen, 2013)?

Lyytisen mainitsema musiikkiin keskittynyt verkkolehti Nuorgam lopetti toimintansa marraskuussa 2013. Lopettamista lehden taustajoukot perustelivat sillä, että Nuorgam koki saavuttaneensa kaiken sen mitä vapaaehtoisvoimin toimiva musiikkimedia voi Suomessa saavuttaa⁹

Nuorgamin vapaaehtoisvoimin toteutettuna verkkomedia tullessa tiensä päähän, on ehkä enneaikaista kuitenkin väittää, että tällainen vapaaehtoisuuteen perustuva kulttuurijournalismi olisi välttämättä tuomittu lyhytikäisyyteen. Riittääkö kuitenkin pelkkä intohimo ja rakkaus taidetta kohtaan, jos otetaan huomioon, se mitä Olli Sulopuisto toteaa:

Kunnollisen kritiikin tekemiseen menee aikaa, koska ensin on luettava kirja, perehdyttävä näyttelyyn, kuunneltava levy, katsottava näytelmä tai elokuva. Sitten pitäisi hankkia sopivasti taustatietoa ja kirjoittaa juttu. Joskus olisi hyvä tutustua taideteokseen uudestaan, mietiskellä, kirjoittaa lisää, lähettää juttu editorille, saada palautetta ja räimiä artikkeli vielä uuteen uskoon. (Sulopuisto 2013)

Pelkästään vapaaehtoisvoimin tällaisen aikaa vievän toiminnan, toteuttaminen ei tunnu mahdolliselta. Jaakko Lyytinen näkee ammattilaisten voivan vastata amatöörien haasteeseen vain laadulla, eli tekemällä aina vain paremmin (Lyytinen, 2013). Johanna Vehkoo, joka julkaisee netissä ilmestyvää pitkiin juttuihin erikoistunutta Long play-julkaisua, neuvoo:

*Suomen parhaat kriitikot ja kulttuurijournalistit: perustakaa oma kollektiivi ja alkakaa julkaista **Suomen parasta kulttuurijournalismia** verkossa. Analysoikaa, mikä kulttuurikirjoittamisessa on pielessä. Miettikää, miten sen voisi tehdä paremmin. Alkakaa tehdä sitä paremmin kuin kukaan muu (Vehkoo 2013).*

Melko lohduttoman näkymän ammattimaisen taidekritiikin kannattamattomuudesta tarjoaa Pekka Virtanen kirjoituksessaan: "Kriitikko Elmolle töitä". Hän laskee

⁹

kirjoituksessaan sitä, millaisiin työmääriin kriitikon pitäisi pysytä, jos hän työskentelisi itsenäisenä yrittäjänä kaikkien tukien ulkopuolella. Lopputuloksesi Virtanen saa varsin yli-inhimillisen työmäärän:

Perustyöntekijän kuukausipalkka työnantajalle on noin 6000 – 10 000 euroa Freelancerien tavoitepalkki samoine sisältöineen on edellisen palkkahaitarin yläosassa, koska itsensä työllistäjän maksuvelvoitteisiin kuuluu palkan lisäksi kaikki muu eläkkeistä lomarahoihin. Sellaisiin tuloihin vapailla markkinoilla liikkuva kriitikko pääsisi onnistuneimmillaan kirjoittamalla kuukaudessa kolmesta viiteen laajahkoa ”kirjan” kokoista julkaisua tai viitisenkymmentä lyhyempää arvostelua. Eipä taida onnistua ilman apurahaa(Virtanen 2012).

Taidekritiikin tulevaisuutta internetissä pohtiessamme on nähdäkseni kiinnitettävä erityisen suurta huomiota siihen, miten toiminnasta saadaan taloudellisesti kannattavaa. Tämän kysymyksen huomiotta jättäminen johtaa toteuttamiskelvottomiin ehdotuksiin taidekritiikin tulevaisuudesta.

4.4. Sanomalehtien rooli taidekritiikin julkaisijana

Pirkko Holmberg on tutkinut, sitä miten kulttuurisivujen sisältö on muuttunut kymmenen vuoden aikana. Hän luki Turun Sanomien ja Helsingin Sanomien kesäkuun ensimmäisen viikon kulttuurisivut vuosilta 2003 ja 2013. Turun Sanomissa sekä juttujen että sivujen määrä lisääntyi, Helsingin sanomissa kehitys oli päinvastaista (Holmberg 2014, 109). Turun Sanomien kulttuurisivuja laajennettiin vuonna 2009. Samaan aikaan Helsingin Sanomat karsi kritiikin ja varsinkin kuvataidetta käsittelevien juttujen määrää (Holmberg 2014, 109). Turun sanomien Kulttuurisivujen uudistamisesta vastaava Rikka Monto toteaa Pirkko Holmbergin haastattelussa:

Kulttuurijournalismin tulevaisuuteen uskon ehdottomasti. Kulttuurisivut eivät enää pitkään aikaan ole olleet pienelle yleisölle suunnattuja taidesivuja, joilla pahimmillaan leimallista oli kapeakatseisuus ja tylsyys. Kulttuurin merkitystä ei enää vähätellä. Osin ehkä siksi, että nyt ymmärretään jo sen taloudellinen arvo. Olennaista on myös havaita kulttuurin yhteiskunnallinen merkitys ja vaikutus yksilöön (Holmberg 2014, 111).

Turun Sanomien esimerkki osoittaa, että kulttuurijournalismiin voidaan panostaa myös suomalaisessa perinteisessä sanomalehdessä, jos tahtoa löytyy.

Monet keskusteluun osallistuneet tahot kannattavat näkemystä, jonka mukaan julkaistun taidekritiikin määrä on vähentynyt merkittävästi suomalaisessa lehdistössä. Kuitenkin, jos asiaa tarkastellaan tilastollisesti, kuten esimerkiksi Maarit Jaakkola on tehnyt, asia ei näytä näin yksinkertaiselta. Jaakkola tarkasteli tutkimuksessaan Taidekritiikin määrää suomalaisissa sanomalehdissä ajanjaksolla 1978 – 2008. Jaakolan keskeisiä havaintoja ovat (Jaakkola 2013, 43):

1. Kritiikin korkeakulttuurisen kaanonin murros
2. Kritiikin suhteellistuminen lajityyppien monipuolistumisen johdosta.
3. Kritiikin avustajakeskeisyyden lisääntyminen
4. Arvostelijakunnan miesvaltaisuus

Jaakolan tutkimuksen valossa ”taidekritiikin kriisi” tuntuu osin liioitellulta termiltä. Jaakolan tutkimuksen ajanjaksolla on kuitenkin tapahtunut taidekritiikin aseman muutos sanomalehdistössä. Tämän kehityksen seurauksena taidekritiikki on suistettu alas siltä jalustalta, jolla se aiemmin on ollut. Taidekritiikin korkeakulttuurisen kaanonin murros ja toisaalta myös muiden juttutyyppeiden tuleminen taidekritiikin rinnalle ovat osa tätä kehitystä.

Jaakkola tutkimuksen viimeinen otos on vuodelta 2008. Voidaan tietysti väittää, että tämän jälkeen on saattanut tapahtua nopeita muutoksia.

Esimerkiksi Otso Kantokorpi toteaa haastattelussa vuodelta 2013, että ”Vielä kolme vuotta sitten kritiikin tulevaisuus vaikutti lupaavalta”. (Salusjärvi 2013, 6) Jaakolan tutkimuksen kysymyksenasettelu ei tavoita, sitä miten paljon samoja tekstejä on julkaistu eri lehdissä. (Elkins 2011, 84) Samojen juttujen julkaiseminen eri lehdissä ja sen aiheuttama kritiikin köyhtymisenhän oli keskeisiä Kantokorven esittämiä perusteluja avustajasopimuksen purkamiselle Alma-median kanssa.

Perinteisen lehdistön rooli taidekritiikin julkaisija tulee todennäköisesti edelleen vähenemään. Tällöin Internetistä toimivista itsenäistä julkaisuista tulee todennäköisesti keskeinen taidekritiikin julkaisukanava. Aluksi Salusjärven mukaan:

Uutisten välityksessä ja mielipiteenmuodostuksessa sanomalehti on menettänyt hegemonisen asemansa sosiaaliselle medialle. Sanomalehti on kallis ja kömpelö, mutta

vaarallisinta sille on hitaus: se tulee myöhään paikalle ja kaupittelee ilmaisten aterioiden tähteitä maksusta. (Salusjärvi, 2012)

5. Taiteen muuttuva kenttä

Tässä luvussa tarkastelen sitä, millaisia muutostrendejä on havaittavissa kuvataiteen kentällä. Tilannetta on syytä tarkastella kahdesta näkökulmasta. Ensin tarkastelen taiteen suhdetta muuhun toimintaan. Tällöin keskeiseksi kysymykseksi nähdäkseni nousee taiteen ja talouden suhde. Osittain muuttuneeseen käsitykseen taiteen ja talouden suhteesta, sekä osittain myös kuvataiteen kentän sisäisen kehityksen seurauksena, kysymys taiteen ja muun toiminnan yhdistämisestä, on monella tapaa ajankohtainen.

Tällaisia ilmiöitä ovat esimerkiksi soveltava kuvataide ja yhteisötaide. Lisäksi nykykeskustelussa käytetään monia sellaisia käsitteitä, joiden avulla pyritään määrittelemään visuaalisia taiteita uudella tavalla. Ennen kaikkea näissä uudelleenmäärittely-yrityksissä on nähdäkseni paljolti kyse taiteen autonomian uudelleenmäärittelystä. Näitä uudenlaista käsitystä taiteen autonomiasta tuottavia käsitteitä ovat esimerkiksi: ”luova talous” sekä puhe ”taiteistumisesta”. Tarkastelen näiden käsitteiden rinnalla myös 1900- luvun avantgardeen liittyviä käsityksiä taiteen ja elämän yhdistymisestä, sekä avantgardistien esittämiin käsityksiin taiteen lopusta ja taiteen ja elämän yhdistymisestä.

Toinen tarkasteltava kysymys on taiteen kentän toimijoiden keskinäiset suhteet, ja se miten näissä suhteissa muodostetaan ja ylläpidetään käsityksiä siitä mikä on taidetta ja siitä mikä on hyvää taidetta. Näitä toimijoita ovat mm. taiteilijat, taiteen opetuksen parissa toimivat, taidegalleristit ja museoiden henkilökunta, sekä tietysti taidekriitikot ja kulttuurijournalistit laajemminkin.

Tarkastelen taiteen kentällä tapahtuvia ilmiöitä, niiltä osin kuin se mielestäni on olennaista tulevaisuuden taidekriitikin kannalta. Tukeudun tässä tarkastelussa lähinnä kirjallisuuteen. Näiden taiteen kentällä tapahtuvien muutosten tarkastelussa olen pyrkinyt kiinnittämään huomiota siihen, miten muutokset vaikuttavat teokseen, tekijään, yleisöön ja teoksen tilaajaan.

Pyrkimyksenäni on luoda jonkinnäköinen karkea luonnos niistä jännitteistä ja mahdollisista muutoksen suunnista, joita taiteen kentällä on. Tarkastelutapani keskeinen tausta-ajatus on se, että käsitykset siitä, mikä on taidetta, syntyvät jatkuvassa kamppailussa, jota käydään taiteen kentällä.

5.1. Taide ja talous

Kuvataiteen kentän suhteessa kaikkiin muihin kenttiin (ei kuvataiteeseen) määritellään, kuvataiteen tehtävä ja arvo yhteiskunnassa. Viime vuosien suurin muutos kaikkien kulttuurialojen tehtävän ja merkityksen määrittelemisessä, liittyy nähdäkseni kulttuurin ja talouden suhteisiin. Tämä kamppailu, jossa on käynnissä ainakin osittainen uudelleenmäärittely sen suhteen, mikä on kulttuurin paikka yhteiskunnassamme, kiteytyy kysymykseen kulttuuriin hyödystä ja tämän hyödyn arvioimisesta.

Karkeasti ottaen tässä asettuvat vastakkain näkemys siitä, että taiteella on itseisarvo ja toisaalta sellainen ajatus, että taiteen ensisijainen tehtävänä on tuottaa taloudellista hyötyä. Kyseessä ei tietenkään ole tilanne, jossa esiintyisi vain nämä ääripäät. Mikko Lehtonen toteaa:

Kun taidetta ja kulttuuria pidettiin aiemmin itseisarvona, nähdään ne nykyään yhä useammin taloudellisen lisäarvon tuottamisen välineiksi. Tämä puolestaan vaikuttaa monella tavalla siihen miten kulttuuri ymmärretään. (Lehtonen 2014, 21)

Kalle Lampelan tutkimuksen: ”Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin” aineistona on suomalaisten kuvataiteilijoiden kysely vastaukset. Kysymys taiteen autonomiasta ja taiteen hyödyntämisestä on Lampelan tutkimuksessa keskeisellä sijalla. Lampelan tutkimus antaa hyvän käsityksen siitä, miten enemmistö suomalaisista kuvataiteilijoista suhtautuu kysymykseen taiteen paikasta yhteiskunnassa. Lampelan määrittelee ääripäiksi tässä kysymyksessä estetismin ja osallistuva estetiikan. Estetismi, josta Lampela käyttää myös nimitystä ”autotelismi”, voitaisiin myös määritellä taidetta taiteen vuoksi asenteeksi. Tällöin taiteilija ottaa tietoisesti etäisyyttä taiteen ulkopuolisena pidettyihin ominaisuuksiin. (Lampela 2012, 34) Osallistuva estetiikka tai tendenssiestetiikka on taas sellainen asenne, jossa taiteilija omaksuu niin voimakkaasti puolueen tai muun intressiryhmän, että hän on vaarassa menettää itsenäisyytensä

taiteilijana. (Lampela 2012,35) Nämä ääripäät eivät ole Lampelan tutkimassa aineistossa, kuitenkin enemmistönä

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". (Lampela 2012,35)

Lampelan tutkimuksen mukaan näyttäisi siis siltä, että suurin osa suomalaisista kuvataiteilijoista, kannattaa taiteen autonomisuutta. Tosin Lampelankin mukaan kuitenkin, taiteen autonomian aika on loppunut.

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. (Lampela 2012, 130)

Taide erillisenä itsenäisenä saarekkeena on tullut haastetuksi, myös populaarikulttuurin taholta. Saman aikaisesti, kun "korkean" ja "matalan" kulttuurin välinen rajalinja on alkanut murentua, myös vaatimukset näiden kahden samanlaisesta kohtelusta rahoituksen suhteen ovat lisääntyneet Liittyhän populaarikulttuuriin, se että teosten tekeminen rahoitetaan myymällä, niistä massiivisena määränä kopioita. Tällöin on todennäköistä, että julkinen tuki tulee ylipäätään vähenemään ja toisaalta ehkä leviämään myös tasaisemmin eri kulttuurimuotojen kesken.

Talouden ja taiteen suhteen muutoksesta viime aikoina näkyvin merkki on käsitteen "luova talous" käytön yleistyminen. Taiteen tullessa arvioiduksi puhtaasti taloudellisin perustein on vaarana menettää se mikä on taiteelle olennaista.

Tarkoituksenmukaisempi mittari taiteen yhteiskunnallisen hyödyn mittaamiseen voisi olla sellainen joka pystyy mittaamaan taiteen tuottamaa inhimillistä hyvää. Pelkästään taloudellisin perustein tapahtuva taiteen hyötyjen mittaaminen (BKT:n kasvattaminen) tuntuu suorastaan absurdilta, kun otetaan huomioon tällaisten mittaustapojen puutteet. Taloudellisilla mittareilla tehdyn mittaamisen perusongelma on se, että mitataan

vaihdon määrää, mutta ei vaihdon vaikutuksia. Sellaisten mittareiden, joiden avulla voidaan mitata taiteen vaikutuksia paremmin, kuin pelkästään taloudellisilla mittareilla tarve on ilmeinen. (Järvi & Lainio 2010, 31) Toisaalta on myös syytä kysyä, pitääkö kaiken ihmisen toiminnan ylipäättään olla mitattavissa ja perusteltavissa hyötyargumentein?

Nähdäkseni viimeaikainen keskustelu taiteen taloudellisesta arvosta nostaa esille osittain samoja kysymyksiä, joista kuvataiteen kentän sisällä on keskusteltu ainakin viimeisen sadan vuoden aikana. 1900-luvulla kehitetyissä modernismin ja avantgarden teorioissa ja niiden ympärillä käydyssä keskustelussa taiteen autonomia ja toisaalta ajatus taiteen ja elämän yhtymisestä ovat olleet keskeisiä ongelmia, joihin on yhä uudelleen palattu.

5.2. Taide, elämä ja taiteen hyöty.

Taiteen kentällä on yleistynyt sellaiset termit, kuin soveltava kuvataide, taiteistuminen tai yhteisötaide. Näissä kaikissa ilmiöissä on nähdäkseni ainakin osittain kyse, siitä, että taide tulee osaksi elämää, jollain sellaisella tavalla, joka on sille ollut aiemmin vierasta. Kuitenkin keskustelu taiteen ja elämän suhteesta on käyty ainakin romantiikan aikakaudelta saakka. Toki tähän keskusteluun on tullut uusia sävyjä viimeaikoina mutta kuitenkin perusajatus siitä, että taide ja elämä ovat irrallaan toisistaan tai, että niiden yhdistäminen olisi tarpeellista on nähdäkseni noussut aina uudelleen esiin keskustelussa.

Irmeli Hautamäen mukaan ajatus taiteen ja elämän yhdistämisestä syntyi romantiikan aikakaudella. Tällöin tarkoituksena oli nimenomaan elämän taiteellistaminen

Oppinut filosofinen keskustelu piti taiteellistaa, se piti muuttaa runollisempaan muotoon. Samalla runous muuttuisi osaksi elävää seurustelua. Runollinen seuraelämä on se uusi yhteisöllisyyden muoto, jossa elämä ja taide olisivat yhtä. Se merkitsisi sellaista taiteen ylittämistä, joka jäi pölyttymään kirjan kansien väliin. Romantiikassa taiteen autonomiaa ei kiistetä, vaan taide on kaikkein korkein elämän muoto. Taide on elämän tärkein päämäärä, jolle muut päämäärät alistuvat. (Hautamäki 2003, 72)

Mielestäni siinä ilmiössä, jota kutsutaan nimellä taiteistuminen, on selvästi kaikuja tästä romantiikan ajan tavasta ymmärtää taiteen ja elämän yhdistäminen. Käsite

taiteistuminen viittaa nimenomaan siihen, miten taide levittäytyy muille toiminnan alueille. Ossi Naukkarinen kytkee tämän kehityksen siihen, että olemme siirtyneet postmoderniin tilanteeseen. Naukkarisen näkemyksen mukaan postmodernissa on olennaista se että ei ole olemassa yhtä totuutta tai yhtä oikeaa käsitystä hyvästä ja pahasta. (Naukkarinen 2005, 13)

Modernistisessä traditiossa taiteen ja elämän suhde on noussut esille erityisesti avantgarde-liikkeiden yhteydessä. Jo Marchel Duchamp pystyi tuomaan esille, sen eron joka on taiteen ja ei taiteen välillä viemällä galleriaan pisuaarin, jonka hän nimesi lähteeksi. Tavallisen arkipäiväisen esineen esitleminen taiteena oli haasteen heittäminen, niille henkilöille, joilla oli valta määritellä se mikä on taidetta ja mikä ei. Tästä Duchampin tekemästä provokaatiosta seuraa tietysti monia kysymyksiä, jotka edelleen ovat läsnä nykyisinkin tehtävän kuvataiteen arkipäivässä. Onko taide vain jotain minkä ne joilla on valta määritellä taidetta määrittelevät taiteeksi? Tällaista näkemystä edustaa institutionaalinen taideteoria, jonka mukaan tietyt teot määrittyvät taiteeksi taidemaailman tai taideinstituution toiminnan seurauksena. (Seppä 2012, 113)

Kysymykseen siitä mikä on taiteen ja elämän välinen suhde liittyy tietysti myös monet muut kysymykset, kuten kysymys taiteen autonomiasta tai taiteen hyödyllisyydestä tai tarkemmin taiteen taloudellisesta hyödynnettävyydestä. Eräänä ratkaisuna ongelmaan on nähty jopa, kokonaan taiteen lakkauttaminen. Tällaista näkemystä edustaa mm. Peter Bürger, jonka näkemyksen mukaan taiteen ja elämän yhdistyminen tapahtuu niin, että taidetta yksinkertaisesti lakataan tekemästä. Irmeli Hautamäen mukaan taiteen yhdistäminen elämän käytäntöihin tarkoittaa Bürgerille sitä, että vain arki jää jäljelle ja runous häviää. (Hautamäki 2003, 72)

Todennäköisintä siinä miten tulevaisuudessa taiteen ja ei taiteena pidettyjen asioiden suhde muuttuu on se, että muutokset ovat moninaisia ja monet erilaiset keskenään ristiriitaiset kehityslinjat tulevat olemaan läsnä. Kuten Ossi Naukkarinen tiivistää

Oletettavasti nyt ja tulevaisuudessa osa taiteesta pysyy tiukasti perinteisen taiteen rajojen sisällä, osa epätaiteistuu tai taidekkeistuu, osa tunkeutuu (osin epätaiteistuen) uusille toimintakentille taiteistaen ympäristöään siten ja laajentaen taiteen alaa. Siellä täällä joitakin taiteen piirteitä vedetään mukaan yhteyksiin, joissa niitä ei ole aikaisemmin

korostettu, välittämättä juurikaan siitä, tehdäänkö varsinaisesti taidetta vai ei. Eri ratkaisujen rinnakkaiselo pitää taiteen käsitteen jatkuvassa muutostilassa. (Naukkarinen 2005, 29)

Taidekritiikin kannalta tällainen kehitys, jossa taide levittäytyy osaksi muuta elämä asettaa tietysti omat haasteensa. Esimerkiksi taidekritiikin tekeminen yhteisötaiteesta asettaa kriitikon aivan uudenlaiseen ympäristö. Monet yhteisötaiteen käytännöt ovat sellaisia, että ne eivät sovi kovin hyvin yhteen kuvataiteen kirjoittamisen käytäntöjen kanssa. Yhteisötaiteessa tärkeällä sijalla on prosessi, jossa taiteilija työottaa teosta yhteistyössä yhteisön jäsenten kanssa. Ymmärtääkseni monissa tapauksissa prosessi on ainakin siihen osallistujille tärkeämpää, kuin varsinainen lopputulos. Taidekritiikiltä jää tavoittamatta, jotain olennaista, jos se tyytyy pelkästään tarkastelemaan lopputulosta. Sellaistakin on kuitenkin tapahtunut, että kriitikko seuraa yhteisötaideprojektin työskentelyä ja raportoi siitä. (Kanttonen & Purhonen 2009) Leena Kanttonen esittää ajatuksen että, myös yhteisötaideprojektin osanottajat voisivat kirjoittaa kritiikkejä. (Kanttonen & Purhonen 2009) Tällaisessa tapauksessa, yleisön, taiteen tekijöiden ja kriitikon roolit sekoittuvat. Pohdin tarkemmin Taiteen kentällä tapahtuvaa perinteisten roolien sekoittumista tämän tutkimuksen viimeisessä luvussa.

5.3. Taideteos, aika ja ainutkertaisuus

Teknologisen kehityksen vaikutusta taiteeseen voidaan tarkastella monesta eri näkökulmasta. Uusia teknologioita ei voida sivuuttaa, kun puhutaan talouden ja kulttuurin uusista niveltymistä. Luovan talouden keskeiset innovaatiot ja ideologiat palautuvatkin monin tavoin sosiaalisen median ideologiseen perustaan: käyttäjälähtöisyyden, vuorovaikutuksen ja tiedon jakamisen korostamiseen. (Rautianen-Keskustalo 2014,76)

Talouden ja taiteen muuttuva suhteen lisäksi toinen merkittävä voimakenttä, jossa muutoksia tapahtuu, on teknologian kehitykseen liittyvät muutokset. Kuten jo edellä olevasta lainauksessakin ilmenee, ei näitä muutoksia tule nähdä pelkästään teknologisten keksintöjen aiheuttamina seurauksina. Kyse on nähdäkseni monimutkaisista vaikutus suhteista, joissa sellaiset eri elämänalueet kuin ”talous”, ”taide”, ”teknologia” ovat vuorovaikutuksessa keskenään.

Tarkastelen teknologian kehitystä kulttuurisena ilmiönä, jolloin teknologiassa tapahtuneet muutokset eivät ole luonnonvoimankaltaisia tapahtumia, jotka määräävät

sen mitä taiteessa tai kulttuurissa laajemmin tapahtuu. Pikemminkin on kyse siitä, että taide ja kulttuuri ovat osaltaan mukana kehittämässä uusia tapoja kokea ja toimia.

Tarkastelen näitä muutoksia kahden taiteen kannalta keskeisen käsitteen kautta. Nämä ovat taideteoksen ainutkertaisuus ja aika. Pohjimmiltaan on kyse niistä prosesseista, jotka liittyvät kopioiden valmistamiseen ja informaation jakelemiseen ja näiden prosessien vaikutuksesta taiteen tekemiseen. Kyse on tietysti pitkäkestoisista prosesseista, jonka viimeinen vaihe on digitaalinen aikakausi. Tämän viimeisen vaiheen tärkein piirre on kopioimisen ja informaation levittämisen nopeutuminen entisestään.

Walter Benjamin esseessään ”taide sen teknillisen uusintamisen aikakaudella” esittämät ajatukset taideteoksen auran heikkenemisestä, kopioiden valmistamisen helppouden tähden, ovat edelleen runsaasti siteerattuja. Hans Beltingin mukaan nykyisessä keskustelussa, jossa Benjaminin viitataan, on tapana ottaa vuoden 1936 tilanne ”uskonkappaleena”. (Belting 2003, 166)

Benjaminin mukaan ensimmäistä kertaa historiassa taideteoksen tekninen uusinnettavuus vapauttaa sen loismaisesta rituaalinomaisuudesta:

Yhä useammin uusinnettu taideteos on uusinnettavaksi tarkoitettukin. Esimerkiksi valokuvanegatiivista on mahdollista ottaa määrättömästi kopioita, jolloin kysymys aidosta kopiosta on täysin järjetön. Tilanteessa, jossa aitouskriteeriä ei enää voi soveltaa taiteelliseen tuotantoon, kokee myös taiteen koko funktio mullistavan muutoksen. Sen ankkuroitumista rituaaliin seuraa ankkuroituminen toisenlaatuiseen käytäntöön: nimittäin politiikkaan. (Benjamin 1989, 147)

Benjaminin ajatusta siitä, että uusinnettavuus vapauttaa taideteoksen rituaalinomaisuudesta politiikkaan, on nähdäkseni selvässä sukulaisuus suhteessa Peter Bürgerin ajatteluun. Benjaminin ajatusten eteenpäin kehittäminen johtaa nähdäkseni sellaiseen ajatukseen, että teknologinen uusinnettavuus merkitsee taiteen loppua. Benjaminin ajatusten esittäisistä on kulunut jo kahdeksankymmentä vuotta, eikä taiteen (rituaalinomaisessa mielessä ymmärretyn taiteen) loppua ole ainakaan vielä kuitenkaan nähtävissä.

Hans Belting peräänkuuluttaa sitä, että Benjamin esittämä kysymys siitä miten tekninen uusinnettavuus vaikuttaa taiteeseen pitäisi esittää uudelleen nykytilanteessa. Benjamin halusi tutkia taiteen muuttuvaa kulttuurista merkitystä tilanteessa, jossa teknologinen kehitys oli muuttanut merkittävästi taiteen tekemisen ehtoja. Benjamin keskeinen ajatus oli se että taideteosten kopioiminen heikentää teosten auraa ja sitä kautta niiden arvoa kulttiesineinä. Beltingin mukaan tätä pitäisi tarkastella tilanteessa, jossa Eurooppa keskeisyyden aikakausi on loppunut. Tämän lisäksi ollaan tilanteessa, jossa Benjaminin puolustama modernismi, ja sen keskeiset oletukset siitä, mitä on taide, eivät enää riitä taiteen kentän määrittelyyn. (Belting 2003, 166) Benjaminin esseessä taiteella voi olla kahdenlaista arvoa: kulttiarvo tai toisaalta näyttelyarvo. Tämä kahtiajako liittyy Benjaminin käsitykseen taiteen poliittisuudesta. Benjamin itse piti taiteen auran katoamista myönteisenä kehityksenä.¹⁰

Toisaalta on totta, että kopioiden valmistaminen esimerkiksi tunnetuista taideteoksista on muuttanut meidän suhdettamme niihin. Kopioiminen on demokratisoinut taidekokemusta. Toisaalta ”auran” täydellinen häviäminen kuvataiteen teoksista ei ole nähdäkseni kuitenkaan toteutunut. Pikemminkin monet kuvataiteen kentän käytännöistä edelleen ylläpitävät taideteosten ainutkertaisuutta ja pyhyttä. Kuvataiteen kentällä on siis edelleen olemassa käytäntöjä, jotka ylläpitävät ja uusintavat taiteen kulttiarvoa.

On paradoksaalisesti, että esimerkiksi valokuvan tuleminen hyväksytyksi ”kuvataiteena” on edellyttänyt ainakin osittain sitä, että valokuvista on tehty enemmän ”auraattisia”. Näihin valokuvan ainutkertaisuutta taiteena edistäviin strategioihin kuuluvat esim. kuvien esittäminen suuressa koossa ja tavallisen näppäilijän tai kuvajournalistin kuvista poikkeava kuvasuhde. (Suonpää 2011, 153)

Charlie Gere tarkastelee kirjassaan *Art Time and Technology*, reaaliaikaisen tiedonkäsittelyn ja taiteen suhteita. Geren tarkastelussa keskeiseksi nousee se, miten kokemuksemme ajasta on muuttunut ja miten tämä muutos on vaikuttanut ja tulee

¹⁰ Benjamin käsitys muutoksesta, perustuu Nietzschen aktiiviseen nihilismiin, eikä Marxilaiseen edistysajatteluun, kuten usein on ajateltu kts. Tarkemmin: Hautamäki 2003, 137.

vaikuttamaan taiteen tekemiseen. Gere pitää taiteen suhdetta reaaliaikaiseen teknologiaan, koko taiteen kohtalonkysymyksenä. Geren näkee asian niin, että jos taiteella ylipäätään on roolia tai merkitystä reaaliaikaisten teknologioiden aikakaudella on se siinä, että taide voi pitää ihmisen suhteen aikaan avoimena. (Gere 2006, 2) Itse ymmärrän Geren niin, että vaarana on se, että teknologia alkaa määritellä meidän ajankäyttöämme, vieden päätösvallan pois ihmiseltä.

Kun ihmisten toiminta yhä enemmän siirtyy nettiin, myös taiteen ollakseen vaikuttavaa tulee toimia siellä missä ihmiset ovat. Näyttää todennäköiseltä, että kun meille varttuu ensimmäinen taiteilijoiden sukupolvi, jolle verkossa toimiminen ja digitaalinen kuvan ja äänen muokkaaminen ovat olleet osa jo lapsuuden leikkejä, tulemme näkemään taidetta, joka toimii luontevasti verkossa. Tälle tulevalle taiteilijoiden sukupolvelle netti on työpaja, taidekoulu ja galleria. Tämä uudenlainen tapa tehdä taidetta tulee varmasti vaikuttamaan taiteen tekemisen käytäntöihin ja sitä kautta myös taidekritiikkiin. Tämä kehitys tulee varmasti muuttamaan myös taidetta laajemmin.

Kysymys taiteesta kulttitoimintana, on nähdäkseni jollainlailla läsnä myös tulevaisuudessa taiteen kentällä. Taide instituutiona, jossa on erilliset organisaatiot taiteen esittämistä varten, ylläpitää osaltaan nähdäkseni näkemystä taiteen kulttiluonteesta.

Hans Beltingin kirjassaan "art history after modernism" esittämä keskeinen kysymys liittyy juuri siihen, miten sana "taide" ymmärretään, ja nimenomaan miten se ymmärretään historiallisena ilmiönä. Beltingin mukaan taide on historiallinen ilmiö, eikä mikään takaa sitä, että se olisi olemassa ikuisesti. (Belting 2003, 167) Hieman yksinkertaistaen voisi sanoa, että "taidetta" on tarkasteltu toisaalta tyylikeskeisesti, toisaalta, teoskeskeisesti. Belting mukaan tällainen tarkastelutapa on aikansa elänyt modernismin jälkeisessä tilanteessa.

Monet kuvataiteen viimeaikaiset ilmiöt ovat vain entisestään korostaneet, sitä, että ajatus taideteoksesta nimenomaan objektina, on menettänyt määräävää asemaansa. Tämä kehityskulku on ollut pitkä, ja se on ollut nähtävissä selkeästi, jo 1960- luvulta lähtien. Sellaiset ilmiöt kuin performanssi, käsitetaide, minimalismi, videotaide, ovat

kukin omalla tavallaan murtaneet käsitystä taiteesta nimenomaan teoksena tai objektina. Uusimpina kehityskulkuina tähän taiteen prosessiluonteenkorostumiseen ovat tulleet mukaan sellaiset ilmiöt kuin yhteisötaide ja taidelähtöisten menetelmien soveltaminen, erilaissa ryhmätilanteissa ja muutosprosesseissa. Tietysti myös viimeaikainen mediataide on ollut osaltaan korostamassa tätä taiteen prosessiluonnetta.

Taiteen näkeminen prosessina nostaa myös esiin kysymyksen siitä, missä on taiteen rajat. Jos taiteilija esimerkiksi on mukana aloittamassa tai jatkamassa, jotakin yhteisöllistä prosessia, tällöin sen osoittaminen missä taide loppuu ja mistä elämä alkaa, on vaikeaa.

Merkittävä tekijä taiteen ja elämän rajojen hämärtymisessä on myös mediateknologian levittäytyminen yhä enemmän osaksi arkipäivää. Mediateknologia on mm. esitetty, että olemme vähitellen siirtyneet speaktaakkelin ja performanssin aikaan (Hakola 2006, 126). Massamedia muuttaa kodin sisällä tapahtuvan elämän ja esittävän taiteen suhdetta. Esitykset tunkeutuvat kotiin, samalla ihmisen elämä alkaa muuttua julkisesti ja yksityisesti esitettäviin medioittuneisiin rooleihin. Näin ajateltuna, esittäminen ja elämä sekoittuvat keskenään ja rajaa taiteen muun elämän välillä on. Yksilö on samalla kertaa sekä esiintyjä ja yleisö, tällöin kahden roolin väliset rajat hämärtyvät performanssitaiteen tapaan (Hakola 2006, 126). Tuleeko taidekritiikki tiensä päähän, jos elämä itsessään muuttuu taiteeksi?

Nykykuvataiteen tarkasteleminen erillään muusta kuvakulttuurista on nähdäkseni mahdotonta. Kuvien virta, jossa viitataan mitä moninaisimmilla, tavoilla aikaisempiin kuviin, ei voi olla vaikuttamatta myös galleriataiteeseen. Erilaiset tavat lainata ja versioida olemassa olevia kuvia kukoistavat arkisessa kuvien käytössä. Tulevaisuuden taidekritiikin tulisikin nähdäkseni yhä enemmän pyrkiä rakentamaan siltoja erilaisten kuvakulttuurien välille.

5.5. Taiteen instituutiot ja instituutiokritiikki

Taiteen instituutioilla tarkoitan tässä lähinnä niitä tahoja, jotka vastaavat taiteen esilletuomisesta ja rahoittamisesta, sekä taidekoulutuksesta. Näitä ovat galleriat, museot ja taidekoulut, sekä Suomessa taiteen rahoituksessa keskeisessä roolissa olevat taidetoimikunnat.

Viimeaikoina suomalaista taideinstituutioita koskevaa keskustelua on hallinnut kysymys Guggenheimin Helsinkiin suunnitellusta taidemuseosta.¹¹ Tämä keskustelu on keskittynyt pitkälti taiteen taloudelliseen merkitykseen ja hanketta on tarkasteltu paljolti ensisijaisesti matkailuhankkeena. Tällöin on jäänyt vähemmälle huomiolle museon varsinaiset näyttelyt ja niiden sisältö. Kuitenkin juuri tämän museon näyttelyitä koskeva linja on seikka, joka on suomalaisen taidemaailman kannalta merkittävä. Millaista taidekäsitystä Guggenheim mahdollisesti edustaisi ja mitä uutta se tosi suomalaisen taide-elämään.

Jos Guggenheim olisi oikeasti halunnut aloittaa Suomeen tulonsa ”taide edellä”, olisi se voinut ensin tuoda Suomeen 2-3 näyttelyä esimerkiksi yhden vuoden aikana. Tällaisella tavalla olisi voitu testata sitä, miten suomalainen yleisö vastaanottaa Guggenheimin näyttelyt. Toisaalta myös mahdolliset suomalaiset sponsorit olisivat päässeet käytännössä näkemään, miten yhteistyö Guggenheimin kanssa toimii. Guggenheimin säätiö toiminta-ajatuksena on luoda museo-ketju tai verkosto, jossa samat näyttelyt kiertävät Guggenheimin eri museoissa. Taidemuseot ovat jo vuosia tehneet yhteistyönä näyttelyitä, jotka ovat kiertäneet eri museoissa. Guggenheimin-konseptissa uutta on se, että tämä näyttelyiden kierrättäminen tapahtuu saman organisaation sisällä.

Verkostomaisuus saattaakin olla tulevaisuudessa näyttelyorganisaatioiden keskeinen piirre. On nähtävissä merkkejä myös siitä, että tämä verkostoituminen voisi tapahtua taidekentän toimijoiden vapaana yhteenliittymisenä. Guggenheim museohankkeen ollessa puheenaiheena, syntyi Helsingissä myös uudenlainen näyttelyorganisaatio.

¹¹ Tätä kirjoitettaessa, Guggenheimin Helsinkiin tulevan taidemuseon arkkitehtuurikilpailun toinen vaihe on käynnissä. Hankeen varhaisvaiheista saa hyvän kuvan esim. Kaarin Taipaleen toimittamasta kirjasta *Guggenheimin varjossa*.

Checkpoint Helsinki on taiteilijavetoinen hanke, jonka tarkoituksena on järjestää näyttelyitä, ilman seinien pystyttämistä. (Venäläinen 2014, 69)

5.6. Taiteilijan asema ja taiteenlajien arvostuksen muuttuminen

Suomessa apurahajärjestelmä mahdollistaa taiteen itsenäisenä toiminnan alueena, jonka toiminta perustuu taiteen kentän sisältä valittuihin asiantuntijoihin ja julkiseen rahoitukseen.

Käsitteen ”kuvataide” määrittelemisen on nykyään ongelmallista. Monissa, nykyisissä taiteen tekemisen sunnissa yhdistellään monien eri taidetraditioiden piiristä tulevia tekemisen tapoja. Näin erilaisten produktioiden luokitteluun saattaa usein olla vaikeaa. Monet taidemuseoissa ja gallerioissa, esitettävistä teoksista saattaa yhdistellä elementtejä elokuvasta, maalaustaiteesta, valokuvasta, esittävästä taiteesta, lisäksi mukana voi olla interaktiivisia elementtejä ja ääntä.

Tietyissä mielessä tämä eri taiteenlajien yhtyminen ja esimerkiksi vaikkapa videotaiteen synty, ovat asettaneet kyseenalaiseksi aiemmin vakiintuneet taiteen luokittelut.

Olennaista nähdäkseni nykytilanteessa on se, että eri taiteenlajien rajan ylityksiä ja uusia yhdistelmiä syntyy jatkuvasti. Näin ollen kritiikin tulisi olla jatkuvasti ennakkoluulotonta, ja halukasta tarkastelemaan myös sellaista taidetta, joka ei putoa mihinkään aiemmin tunnettuun lokeroon.

Taidetoimikunta järjestelmässä taiteenkeskustoimikunnan alaisen taiteenlajitoimikunnan perustaminen on ollut yksi merkki taiteen lajin itsenäistymisestä. Hyvänä esimerkkinä tällaisesta voidaan pitää valokuvausta, jonka ensin oli osa vuonna 1964 perustettua kamerataiteen toimikuntaa. (Rautiainen 2008, 94) Vuonna 1977 perustettiin valokuvataiteen toimikunta ja 1980 valokuva - ja elokuvataiteen apurahakiintiöt eriytettiin toisistaan. (Rautiainen 2008, 95) Vuosina 2015 – 2016 taidetoimikunnat uudistuvat merkittävästi. Tässä muutoksessa on toimikuntajako uudistettu kokonaan. Muutoksen yhteydessä taiteenlajit on ryhmitelty

uudestaan 7 toimikuntaan.¹² Itse tulkitseen tämän niin, uudessa jaottelussa näkyy toisaalta taiteen kentän moninaistuminen. Kehitys, jossa uusia toimikuntia aina lisättiin, kun taiteenlaji katsottiin julkisen tuen arvoiseksi, on päättynyt. Tässä jaottelussa on myös ikään kuin myönnetty, se että taiteen kenttä on ainaisessa muutoksessa ja on olemassa sellaista taidetta, jota on vaikea määritellä minkään olemassa olevan taiteenlajin piiriin kuuluvaksi. Tämä näkyy mielestäni selkeimmin ”Taiteidenvälisyyden, moninaisuuden ja kansainvälisyyden toimikunnassa”

Kuitenkin on nähtävissä myös sellainen tendenssi, että vanhat taiteen tekemisen muodot, jatkavat olemassa oloaan. Hyväesimerkki tästä on mielestäni maalaustaide, joka kuitenkin on säilyttänyt nähdäkseni suhteellisen vahvan asemansa kuvataiteen kentällä. Ainakin gallerioissa kävijän näkökulmasta, maalaustaidetta tehdään edelleen paljon.

Kuitenkin, jos tarkastellaan esimerkiksi vuodesta 1991 jaetun Ars Fennica taidepalkinnon saajien pääasiallisia työskentelytapoja, näyttää maalaustaide menettäneensä asemiaan. Viimeinen taiteilija, jonka titteliksi on Ars Fennican omilla nettisivuilla merkitty taidemaalari, on Peter Frie vuodelta 1998. Tämän jälkeen palkinto on jaettu 15 kertaa ja vain yhden taiteilijan työskentelyssä maalaus on keskeisellä sijalla. Hän on vuonna 2001 palkittu Heli Hiltunen, jonka käyttää työskentelyssään valokuvaa ja maalausta. Hänen titteliksi on merkitty kuvataiteilija. Muutos on huomattava sillä Frie mukaan lukien, ensimmäisen seitsemän palkinnon saajasta neljä oli taidemaalareita.¹³

Tilanne maalaustaiteen suhteen näyttää hieman paremmalta, jos katsotaan toisen merkittävän suomessa jaetun taidepalkinnon Vuoden nuori taitelija palkinnon saajien listaa. Viimeisen kymmenen vuoden aikana palkinnon on saanut kolme taidemaalaria.¹⁴

Näiden kahden taidepalkinnon saajissa siis näkyy kuvataiteen kentän monipuolistuminen, ainakin taiteilijoiden käyttämien työskentelyvälineiden suhteen. Kuvataiteessa näyttäsi oleva meneillään kehitys, jossa perinteisten muotojen eli esimerkiksi

¹² Tieto peräisin valtion taidetoimikuntien nettisivulta.

¹³ Tiedot peräisin Ars Fennican nettisivulta.

¹⁴ Tieto peräisin Tampereen taidemuseon vuoden nuori taiteilija sivulta.

maalaustaiteen ja kuvanveiston rinnalle on vakiintunut uusia tekemisen muotoja. Mediataiteessa on monia sellaisia piirteitä, jotka kuvaavat hyvin taiteen kentällä tapahtuvia muutoksia. Mediataiteilijan ammattikuva onkin eräänlainen hybridi, yhdistelmä kuvataiteilijaa, elokuvatekijää, performanssitaiteilijaa, multimediaohjelmoijaa ja tuottajaa. (Mäkelä 2009, 34) Asko Mäkelän mukaan mediataide on myös aina toiminut kulttuurituotantojen ja elinkeinotuotantojen välillä ja välittäjänä. (Mäkelä 2009, 17) Mediataiteen parissa toimiville luovassa taloudessa toimiminen tai ”taiteen hyödyntäminen” eivät välttämättä ole vieraita asioita. Väitän että mediataiteilijan identiteetin rakentumisessa käsitys taiteen autonomisuudesta, ei ole yhtä olennainen, kuin niillä, jotka työskentelevät pääasiassa maalaustaiteen parissa.

6. Taidekritiikin tehtävien suhteuttaminen

Simulaatiokulttuurin avainkäsitteellistykseen

Tässä luvussa suhteutetaan aikaisemmin kolmannessa luvussa määriteltyihin luvussa määriteltyihin taidekritiikin tehtäviin.

6.1. esittely

kamerakynä / hypermediapensseli

Monimediallinen ilmaisu tarjoaa monenlaisia uusia mahdollisuuksia taideteoksen esittelyyn. Erilaisten ilmaisutapojen yhdisteleminen synnyttää uudenlaisia tapoja esittää taideteoksia. Tällöin kuvan ja äänen, sekä interaktiivisuuden mahdollisuuksien käyttäminen luovat kokonaan uudenlaisia tapoja esitellä taideteosta.

tekijyys

Ylä-Kotolan analyysissä subjektin esiintuominen liittyy vahvasti elokuvaohjaajan personaan ja toisaalta ohjaajatähteyden käsitteeseen. Nykykulttuurissa on perusteltua laajemminkin puhua henkilöbrändeistä. Osaltaan myös sosiaalinen media on synnyttänyt tilanteen, jossa monien uusien asioiden esittely tapahtuu, meille aiemmin tuttujen henkilöiden kautta. Ovatpa nämä sitten ystäviämme tai julkkisuuden henkilöitä.

Toisaalta Ylä-Kotola mainitsee myös vastakkaisen trendin, jossa tekijyys häivytetään. Tämä niin sanottu ”tekijän kuolema” kiinnittää huomion ennen kaikkea tekstiin itsessään. Näiden kahden trendin vaikutus voi olla tietyllä tapaa vastakkainen, toisaalta kyseeseen voi tulla sellainen tilanne, jossa taidekritikko muodostuu suureksi tähdeksi, ja tällöin merkityksellistä on se, että nimenomaan juuri hän kertoo meille kulloinkin kyseessä olevasta taiteesta. On tavallista että, ihmiset esittelevät toisilleen sellaisia asioita, jotka ovat tehneet heihin vaikutuksen. Sosiaalisen median seurauksena tämä asioiden, ilmiöiden ja erilaisten kuvallisten ja sanallisten tuotteiden jakaminen on saanut uudenlaisia piirteitä.

Illuusio, disillusio

Illusion / disillusionin problematiikkaan liittyy kysymys tiedonvälityksen objektiivisuudesta, joka esittelyn kannalta on olennainen. Tällöin tulee selväksi, että teos on aina esitetty jonkun näkökulmasta ja mitään puolueetonta tai oikeaa näkemystä sinänsä ei voi olla.

fragmentoituminen, dekonstruktio, interaktiivisuus

Esittelyn fragmentoituminen saattaa saada aikaan sen, että esiteltävä taideteos näyttäytyy fragmentaarisenä. Toisaalta tämä voi olla teoksen ominaisuus itsessään kulttuurissa, jossa kaikki on fragmentoitunutta. Fragmentoituminen johtaa osaltaan siihen, että selkeiden kokonaisuuksien aika on ohi tällöin.

Myös dekonstruktio pohjimmiltaan toimintana, jossa pyritään tuomaan esille teoksessa olevat piilevät piirteet saattavat muuttaa sitä tapaa, jolla taideteoksia esitellään. Tällöin puhutaan ”vastakarvaan” lukemisesta tai ”vastavirtaan” lukemisesta.

taiteen esittely interaktiivisesti siten, että vastaa ottajalla on oikeus kontrolloida, sitä mitä puolia teoksesta tai missä järjestyksessä teos näyttäytyy, on tietysti eräs uusi mahdollisuus. Tällainen esittely on omalta osaltaan yhteydessä tietysti myös fragmentaarisuuteen ja toisaalta myös lähenee dekonstruktiota, siinä ettei vastaanottajan satunnainen harhailu teoksessa, saattaa nostaa esiin sellaisia puolia, teoksessa jotka vastustavat yhtenäistä tulkintaa. Toki tällainen mahdollisuus on aina olemassa silloin kun kävijä henkilökohtaisesti tutustuu taidenäyttelyyn.

kulttuurin välineellistyminen, reflektio

Niissä tavoissa, joilla taideteoksia esitellään, on olemassa vakiintuneita tapoja. Lajityypin ehtojen tarkastelu, välineen ehtojen tarkastelu tai myös persoonallisen representoinnin ehtojen tarkastelu tulevat kyseeseen, kun taideteosten esittely pyrkii refleksiivisyyteen. Juuri tässä refleksiivisyydessä taidekritiikin keskeinen keino, jos ja kun se haluaa vastustaa sitä simulaatiokulttuurin piirrettä, joka pyrkii välineen välineenkaltaisuuden häivyttämiseen.

Epälineaarisuus, intertekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus, ahistoriallisuus

Taidekritiikin tehtävistä juuri esittelyn kannalta mielenkiintoista on se, miten teos liittyy tai

liitetään muihin teoksiin. Tässä tietysti lähestytään sitä, että ajatusta, että jos teos liitetään osaksi muita teoksia, on se jo tulkintaa. Toisaalta ajatus intertekstuaalisuudesta on sellainen, että kaikki tekstit ovat enemmän tai vähemmän suhteessa toisiinsa. Tällöin taideteoksen esittely yhteydessä aikaisempiin teoksiin on luontevaa. Hypertekstin mahdollisuudet sopivat taideteoksen esittelyyn juuri intertekstuaalisten yhteyksien luomiseen.

6.2. Tulkinta

kamerakynä / hypermediapensseli

Ylä-Kotola on tutkimuksessaan osoittanut, että filosofian tekeminen on mahdollista myös audiovisuaalisin keinoin. Myös taideteosten tulkitseminen on nähdäkseni mahdollista muutenkin kuin pelkästään kirjoitetun tekstin kautta. Esimerkiksi jonkin taidenäyttelyn kuvaaminen videolle on jo nähdäkseni tulkinta. Tällöin kuvan rajaamisella ja leikkaamisella luodaan näkemys siitä millainen näyttely on. Esimerkiksi kahden samassa näyttelyssä olevan teoksen asettaminen peräkkäin on tulkitsemista. Mauri Ylä-Kotola kiinnittää huomiota siihen miten Godarin tulkita historiasta perustuu juuri peräkkäisten kuvien rinnastamiseen.

tekijyys

Tulkinnan tekijän merkitys tulee muuttumaa. Toisaalta voidaan ajatella niin, että tietynlainen tähtikriitikoidenkultti saattaa jopa voimistua. Tämän voidaan ajatella vastaavan ohjaajatähteyttä elokuvassa. Eräänä mallina tällaisessa tähtivetoisessa mallissa voisi olla sellainen taidekritiikin keskittynyt internetsivusto, joka on rakennettu kriitikon persoonan ympärille. Jossain rajoitetussa mielessä voidaan ajatella, että nykyisenkaltaiset blogit, joita ovat esimerkiksi Otso Kantokorven alaston kriitikko tai Heikki Kastenmaan Kulttuurinavigaattori.

Toinen puoli siinä miten tekijyys vaikuttaa tulkintaa on toisaalta tekijän merkityksen väheneminen tekijänkuolemaksi kutsutun ilmiön kautta. Toisaalta tähän liittyy myös laajemmin kysymys laajan joukon jakamasta tekijyydestä, sekä tekijän ja vastaanottajan rajan hämärtyminen.

Joukkojen tekemät tulkinnat poikkeavat sekä rakenteeltaan asiantuntia tulkinnoista. karkeasti voitaisiin nähdäkseni tehdä seuraavan kaltainen erottelu:

a. Joukot yhdistelevät vapaasti erilaisia kulttuurisia elementtejä. Tulkinnat syntyvät

enemmänkin spontaanin tekemisen kautta, kuin tietoon ja analyysiin perustuen.

b. Asiantuntijat tekevät tulkintojaan suhteuttaen ne taiteen lajin traditioon ja toisaalta kuvataiteen tulkitsemisen traditioon. Toisin sanoen tulkintojen taustalla on oppineisuus. Äärimmilleen vietynä voitaisiin ajatella, että julkiso saattaa poistaa pitkällä aikavälillä tietyt erikoistuneiden ammattilasten ryhmät. Sellaiset ryhmät, jotka asettuvat perinteisen tuottaja-kuluttaja akselin keskelle, ikään kuin välittävään asemaan ovat todennäköisesti uhattuina. Kuvataidekriitikot kuuluvat nähdäkseni juuri tähän ryhmään.

Illuusio, disillusio

Tulkinnan kannalta ehkä merkittävin kysymys liittyy simulaatiokulttuuri käsitteen ytimessä olevaan ajatukseen todellisen ja representoidun välisen eron katoamisesta. Jos tämä Baudillardin ajatus viedään äärimmilleen, niin silloin kaikki sellaiset tulkinnat, jotka viittaavat siihen, että taiteella on jotain tekemistä todellisuuden kanssa, ovat tietenkin mahdottomia. Toisaalta voidaan ajatella niinkin, että tällaisten tulkintojen itsepintaisella esittämisellä voidaan jo itsessään vastustaa tätä simulaatiokulttuurin piirrettä.

Mauri Ylä-Kotola määritteli simulaatiokulttuurin niin, että hän korostaa audioviusaalisen media keskeistä roolia niin psykologisessa, eksistentiaalisessa, sosiaalisessa kuin antropologisessakin horisontissa nähtynä. (Ylä-Kotola 1998, 29) Tällaisen simulaatiokulttuurin sisällä voidaan kai ajatella, ettei mikään kulttuurin osa-alue voi olla irrallaan. Näin ollen voidaan ajatella, että jos media aina vain enemmän sekoittuu kaikkeen inhimilliseen toimintaan, ei myöskään kuvataide voi jäädä tämän ulkopuolelle. Kuten kuvataiteen muuttuvaa kenttä käsittelevässä luvussa totesimme, tämä median läsnäolo kaikessa arjessa tulee väistämättä muuttamaan kuvataidetta. Tällöin kuvataiteen tulkitsemisessa tulisi entistä enemmän kiinnittää huomiota, siihen miten mediakuvat vaikuttavat tapaamme jäsentää maailmaa.

fragmentoituminen, dekonstruktio, interaktiivisuus

Tulkinnan kannalta fragmentoituminen merkitsee sitä, että tulkintojen moneus haastaa perinteiset tavat tehdä taidekriittiköitä. Kaikkien tulkintojen asettuminen samalle lähtöviivalle sekoittaa varmasti palettia. Toisaalta, voimme ajatella fragmentoitumista rajoitetussa mielessä sellaisena, jossa kyseessä on enemmänkin siitä, että kulttuurin on pirstaloitunut blokkeihin, joilla on omat sääntönsä. Jos tällainen käsitys kulttuurin fragmentoitumisesta pitää

paikkaansa, on vaikea olla näkemättä, miksei taidekritiikki voisi säilyttää monia käytäntöjään, myös tulevaisuudessa ikään kuin omassa taidekriittikuklassaan.

kulttuurin välineellistyminen, reflektio

Refleksiivisyys tulkinnassa voisi tarkoittaa sitä, että tulkitsija ottaa huomioon omat taustaoletuksensa ja suhtautuu näihin kriittisesti. James Elkins on korostanut tällaista lähestymistapaa hahmotellessaan sitä mitä taidekritiikki voisi olla. Kulttuurin välineellistyminen tarkoittaa osaltaan myös sitä, että välineet pyrkivät häivyttämään oman olemassa olonsa. Taiteen tullessa yhä enemmän medioiden kautta tehdyksi, tämä välineen häivyttäminen ja sen ehtojen tarkastelu tulee varmasti olemaan myös taiteen itsensä keskeisiä tehtäviä. Ammattimaisen taidekriitikon olisikin syytä kiinnittää huomiota juuri tähän

Epälineaarisuus, intertekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus, ahistoriallisuus

Ajatus siitä, että tekstit vaikuttavat toisiin teksteihin, ei nähdäkseni ole mitenkään vieras taidekritiikin traditiolle. Tulkintojen esittäminen sellaisessa muodossa, että ne on toteutettu epälinearisin kerrontakeinoin, purkaa tietysti osaltaan tulkintojen absoluuttisuutta.

6.3. arvottaminen

kamerakynä / hypermediapensseli

Yksitapa lähestyä arvottamista, on se, että arvottaminen suoritetaan lajityyppien sisällä. Pohdinnan kohteeksi muodostuu tällöin se, miten tämä teos toimii esimerkiksi videotaiteen kategoriassa? Uuden median mahdollisuuksia, voisi hyödyntää esimerkiksi sijoittamalla kaikki arvostellut näyttelyt interaktiiviseen graafiseen kuvaajaan, jossa erotellaan se, millaisia näyttelyitä kaupungissa on.

Tällaiseen sovellukseen, jossa esimerkiksi sanomalehti esittelisi nettisivuillaan oman alueensa näyttelyt, voisi yhdistää tapahtumakalenterin ja toisaalta näyttely arviointien tiivistelmät. Tällaisessa sovelluksessa on tietenkin se vaaraa, että näyttelyiden arviointi tyypistyy tähdillä tehtäväksi arvioinniksi. Tällainen arvio tiivistelmien ja näyttelykalenterin yhdistelmä, voisi mielestäni toimia sisällysluettelona, varsinaisille arvioinneille.

Nykyisenkaltaisessa mediakulttuurissa, se että joki saa näkyvyyttä on merkki siitä, että teoksella on arvoa. Kriitikko Juha-Heikki Tihisen mukaan se, että teokselle annetaan

näkyvyyttä, on merkki hyväksynnästä. Toisaalta teos, jota ei arvosteta vaietaan kuoliaaksi. (Tihinen 2009)

tekijyys

Arvottamisen suhteen olennainen muutos tulee koskemaan nimen omaa sitä, kuka arvottaa taideteoksen. Tilanne, jossa kaikki voivat esittää omia arvioitaan ja arvostella tähdillä erilaisia kulttuurituotteita aiheuttaa sen, että perinteinen arvostelija menettää arvovaltaansa nimenomaan arvottajana. Toisaalta on todettava, että se onko joku hyvää vai huonoa, ei välttämättä sinänsä ole taidekriitikissä tällä hetkellä mitenkään keskeisessä roolissa. Esimerkiksi Tuomas Nevanlinna huomauttaa, että kriitikko ei ole arvottamisen asiantuntija, vaan enemmänkin taiteen lajin ja tradition asiantuntija. (Nevanlinna 2012) Näin ollen tavallisten ihmisten arviot sinänsä eivät uhkaa kaikilta osin sitä, mikä on ammattikriitikoiden tekemän taidekriitikin ydintä, jos ajatellaan niin, että ammattikriitikoiden toiminnassa keskeistä on juuri tulkinnat. Toisaalta voidaan tietysti väittää, ettei arvottaminen sinänsä ole kadonnut vaan se kytkeytyy enemmän siihen, mistä puhutaan ja mistä ei. Huomioon kiinnittäminen johonkin asiaan on jo itsessään hyväksyvä arviointi.

Yhteisö arvottajana Uudenlainen kulttuuri, jossa kaikilla on mahdollisuus sanoa antaa arvioita erilaista asioista. Tämä on levinnyt esimerkiksi nettikauppoihin, joista esimerkiksi Amazon.com pitää arvostelujen aitoutta (sitä että ne ovat oikeasti tavallisten kuluttajien tekemiä) niin tärkeänä, että on haastanut jopa oikeuteen yrityksiä, jotka myyvät tavaran tuottajille 4 tai 5 tähden ”arvosteluja” (Vuoripuro, 2015). Tämä osoittaa sen, miten tällaisten tavallisten kuluttajien tekemien arvioiden arvostus on niin korkealla tasolla, että sitä pyritään suojaamaan väärinkäytöksiltä.

Tähtien antaminen on ehkäpä tämän arviointikulttuurin tärkein muoto. Vakiintuneena käytäntönä on usein myös lyhyiden sanallisten arvioiden esiintyminen tähtien yhteydessä.

Nykyisen kaltaisen kuvataidekriitikin puolella tällainen tähtien antaminen on nähdäkseni hyvin harvinaista tai jopa tabu. Elokvakriitikki on sellainen kritiikin alue, jossa tähtien antaminen on ollut jo pitkään arkipäivää. Tähtien ongelmana voidaan tietysti nähdä se, että ne jo sinänsä laittavat kaikki elokuvat (tai muut teokset) samalle viivalle. (Kinnunen 2009)

Tällöin arvionnista alkaa kadota konteksti, ajatus siitä, missä lajityypissä tämä teos on hyvä. Tällöin sellaiset lajityypit, jotka ovat marginaalisten yleisöjen suosiossa, eivät esimerkiksi voi saada kovin hyviä arvosteluja sellaisessa käytännössä, jossa esimerkiksi, jonkin elokuva arvostellaan kaikkien kuluttajien antamien tähtien keskiarvolla. Tällaiset teokset voitaisiin varustaa myös leimalla ”yleisesti hyväksytty”.

Illuusio, disilluusio

Arvottamisen kannalta todellisuuden ja representoidun välisen eron hämärtyminen ei merkitse yhtään mitään. Sillä vaikka istuisimme vaan kaikki päivät koneisiin kiinnikettyinä katselemassa representaatioita. Ja tässä tilanteessa tietysti oletamme että, koneet huolehtisivat siitä, että meidän suoniimme pumpataan riittävästi ravintoliuosta. Vaikka meillä ei olisikaan enää mitään yhteyttä siihen mitä nykyisin vielä on tapana sanoa todellisuudeksi, voisimme varmaankin nauttia kuvallisista esityksistä ja pitää niitä hyvinä.

fragmentoituminen, dekonstruktio, interaktiivisuus

Fragmentoitumisen merkitys arvottamiseen voisi olla siinä, että tietyssä mielessä kaikki tavat arvottaa ovat yhtä perusteltuja. Tällöin katoaa perusta siltä, että joku tietty arvottamisen tapa olisi jotain muuta perustellumpi tapa. Tämä voidaan nähdä hyvänäkin asiana.

kulttuurin välineellistyminen, reflektio

Kulttuurin välineellistyminen tarkoittaa voi tarkoittaa arvottamisen kannalta mahdollisesti myös sitä, että yhä enenevässä määrin taidetta ja kulttuurin tuotteita laajemminkin tarkastellaan puhtaasti näyttöarvon kannalta. Tällöin olennaiseksi, muodostuu se millaisen kuvan teos antaa omistajastaan / fanistaan. Näin ollen taide tai mikä tahansa kuvallinen esitys alistetaan puhtaasti välineeksi. Arvottaminen tässä tapauksessa jää puhtaasti maku asioista kiistelemisen tasolle. Ja se mitä teos viestii saattaa jäädä toissijaiseksi tai täysin merkityksettömäksi.

Millaisella reflektiolla tämän kaltainen välineellistyminen voidaan purkaa? Ehkä juuri sellaisella kuvataidekriitikillä, joka osoittaa sen miten kuvalliset esitykset voivat toimia juuri tämän kaltaisen välineellistymisen kritisoiijina.

epälineaarisuus, intertekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus, ahistoriallisuus

Arvottamisen kannalta intertekstuaalisuus vois ehkä merkitä, sitä että tietty joukko teoksia linkitetään toisiinsa siksi, että joku henkilö/ jotkut henkilöt tykkäävät näistä kyseisistä teoksista. Näin Yhteydet usean teoksen välillä rakentuvat enemmänkin siksi, että niistä pidetään. Taidehistoriallisen koulutuksen saanut taidekriitikko rakentaa teosten välille, temaattisten tyylillisten tai historiallisten yhteyksien perusteella. On nähdäkseni todennäköistä, että amatöörikriitikot suosikkilistojen perusteella syntyvät uudenlaisia yhteyksiä eri teosten välille.

7. Lopuksi

7.1. Taiteen ja taidekritiikin tulevaisuus

kuvataiteen tulevaisuudesta on esitetty monenlaisia näkemyksiä, kuten luvussa taiteen muuttuva kenttä havaitsimme. Itse tulkitseen tilannetta niin, että kuvataiteen kentällä on menossa voimakkaasti fragmentoitumiskehitys. Tätä tulkintaa tukee mm. se miten kuvataiteen kentällä on syntynyt monia uusia tekemisen tapoja ja toisaalta se, miten tietyt tekemisen tavat esim. valokuva ovat saaneet taiteen statuksen. Voidaan nähdäkseni perustellusti olla sitä mieltä, että kuvataiteen kenttä on pikemminkin laajenemassa, kuin katoamassa.

Toisaalta on menossa myös kehitys, jossa taiteen ja elämän raja on hälvenemässä tai katoamassa kokonaan. Joidenkin näkemyksien mukaan kehityksessä ei ole pelkästään yhtä linjaa suuntaan tai toiseen vaan kyseessä on samanaikaisten ristikkäisten voimien temmellyskenttä. Jotkut toiminnan alueet epätaiteistuvat, toiset taiteistuvat. Tällöin taiteen käsite pysyy jatkuvassa muutostilassa. (Naukkarinen 2005, 29) Mediakulttuurin muutos on osaltaan mukana hämmentämässä tätä tilannetta.

Onko kuvataidekritiikillä, mitään roolia muuttuvassa tilanteessa? Vastaus on nähdäkseni myönteinen, ainakin jos painotamme sitä osaa kuvataidekritiikkiä, joka keskittyy sen selittämiseen miten kuvat toimivat. Nähdäkseni juuri visuaalisten symbolien kriittinen pohtiminen on osa-alue, jota ei voi sivuuttaa kun puhumme nykyisestä mediakulttuurista. Kritiikin ja ylipäätään minkäänlaisen muutoksen mahdollisuus katoaa, jos näemme kulttuurisen tilanteen sellaisena että, ympärillämme on totaalinen simulaatio. Baudrillardin ajattelussa olla hyvin lähellä sitä, että ihminen on vallitsevan kulttuurin orja:

Kulttuuri määrittää ihmisen (Ihminen objektina!) kokemuksen rakenteet ulkoapäin, luo fragmentoituneen minän. (Ylä-Kotola 1998, 137)

7.2. Taidekritiikki monimediallisena käytäntönä

Kysymys siitä, että voiko kuva kritisoida kuvaa, ei ole tässä tutkimuksessa ymmärretty ensisijaisesti niin, että voiko maalaus kritisoida maalausta, vaan voiko kuvallisin keinon kritisoida toista kuvaa. Kirjoitettu taidekritiikki on oma kirjallinen lajityyppinsä. Samalla

tavoin on nähdäkseni mahdollista kehittää hypermediaa hyödyntävä kuvataidekriittinen essee, josta tulee oma lajityyppinsä.

7.3. Taidekriitikon asema ja julkison rooli taidekriitikissä

Taide tarkoittaa näkemyksen tuottamista, produktiota. Kulttuuri tarkoittaa taiteen tuottaman näkemyksen diffuusiota, levittämistä, ja luonnolliseksi asiaksi konventioksi, muuttamista. Godard pitää kulttuuria tarpeettomana. Se on hedelmätön yhteiskunnallinen rakenne, joka turruttaa ihmisiä sen sijaan, että vapauttaisi heidät Vain kulttuurin tuhoaminen – toisin sanoen sen järjestelmän tuhoaminen, joka levittää ajatukset ja muuttaa ne läpinäkyväksi konventioiksi, jotka kahlitsevat ihmistä – voi palauttaa taiteen elämän yhteyteen ja tehdä jokaisesta manipuloijan. (Ylä-Kotola 1998, 476)

Tässä konvention ja näkemyksen välisessä jännitteessä kiteytyy se dynamiikka, jota tässä tutkimuksessa taidekriitikin osalta on pyritty tutkimaan. Symbolisten visuaalisten esitysten maailma, tulee varmasti säilymään inhimillisessä kulttuurissamme. Godardin ajattelussa pyrkimyksenä on tehdä jokaisesta manipuloija. Godardin tavoitteena on tilanne, jossa kansalaiset toimivat viikon tehtaassa ja toisen viikon audiovisuaalisten laitteiden parissa, näin yhteiskunta muuttuisi. (Ylä-Kotola 1998, 445)

Tällä Godardin visiolla on selvät yhteytensä siihen, miten nykyisessä mediatilanteessa jokaisesta on tullut ja tulossa yhä selvemmin sekä vastaanottaja että tuottaja. Voidaankin kysyä mikä on ammattimaisten taiteilijoiden ja taidekriitikoiden rooli tässä tilanteessa. Itse näen tilanteen niin, että näiden molempien ammattiryhmien säilyminen tulee riippumaan siitä, miten ne pystyvät vuorovaikutukseen julkison kanssa. Vapaasti itse organisoituen ongelmia ratkovat yhteisöt haastavat perinteiset asiantuntijat. Nähdäkseni asiantuntijoiden on mahdollista selvittää tässä tapauksessa taidekriitikoiden muuttamalla toimintansa keskustelevammaksi.

Mauri Ylä-Kotolan käsitteellistyksistä fragmentoituminen kuvaa hyvin sitä tilannetta, jossa nykykulttuurissa olemme. Tällöin tulkintojen moninaisuus korostuu, sen sijaan että nähtäisiin mahdolliseksi vain yksi oikea tulkinta. Toisaalta voidaan myös ajatella, niinkin, että tämä merkitysten moninaisuuden pitäminen kuuluu jo nykyisellään taidekriitikon tehtäviin, eikä siinä hänelle ehkä sinänsä ole mitään uutta. Taidekriitikko, joka tervetii tällaista kehitystä ilolla, voi myös ajatella, niin että moniäänisyys on juuri se, mitä taidekriitikki yhä enemmän

tarvitsee.

Erä mahdollisuus on taidekriitikon roolin mahdollinen muuttuminen keskustelevämmäksi. Tällöin voitaisiin puhua keskusteleavasta asiantuntijasta. Taidekriitikki on monella tapaa nykyisen kaltaisena toimintana yksilölaji, kuten olen, edellisessä luvussa todennut. Nähdäkseni taidekriitiikin muuttuminen sellaiseksi, että se on enemmän keskustelevaa edellyttää, sitä että kriitikot näkevät tällaisen muutoksen hyödylliseksi. Ei ole mitään takeita siitä, että ainakaan kaikki kriitikot näkisivät tämän olevan välttämätöntä. Digitaalinen kulttuuri on synnyttänyt tilanteen, jossa yleisön osallistuminen on ikään kuin oletusarvoisesti mukana kaikissa medioissa. Tällöin sellaisen taidekriitiikin tekeminen, joka jatkaa ikään kuin mitään ei olisi tapahtunut, saattaa nähdäkseni marginalisoida kuvataidekriitiikin ennen pitkään vaikutukseltaan olemattomaksi.

Toisaalta voidaan ajatella niinkin, että suomalaisessa kentässä jo nykyisellään kuvataidekriitiikin tekeminen voisi toimia esimerkkinä ns. ProAm-ajattelusta. Monet taidekriitiikin tekijät ovat taiteilijoita tai tutkijoita ja opiskelijoita, hyvin harvalle kuvataidekriittikien kirjoittaminen on päätoimi. Tämän piirin laajentamisen koskemaan innokkaita harrastajia laajemminkin, ei tarvitse välttämättä olla mikään kovin suuri hyppäys. Joka tapauksessa Taidekriitiikin tulevaisuus nähdäkseni riippuu siitä miten se pystyy, miten julkison omien tulkintojen ja ammattilaisten tekemien tulkintojen välille syntyy hedelmällinen vuorovaikutus. Pidän tämän onnistumista täysin mahdollisena.

Painetut Lähteet

Barret, Terry (1991) Criticizing Art With Others. Teoksessa Blandy, Doug & Congdon Kristin (edit.) *Pluralistic Approaches to Art Criticism*. Bowling Green.

Belting, Hans (2003) *Art History after modernism*. Chicago.

Benjamin Walter (1989) *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Teoksessa messiaanisen sirpaleita. Jyväskylä.

Deuze, Mark (2006) *Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture*. The Information Society 22(2)

Claude Lévi-Strauss (1966) *The savage mind*. Chicago

Elkins, James (2011) *What happened to art criticism?*. Chicago.

Elkins, James & Newman Michael (toim.)(2008) *The State of Art Criticism*. New York.-

Gere, Charlie (2006) *Art time and Technology*. New York

Gillmore, Dan (2004) *We the media: grassroots journalism by the people, for the people*. Sebastopol (Calif.)

Gylen, Marko (2014) Inter-kritiikin manifesti. Teoksessa Mononen, Sini (Toim). *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki.

Haapala, Arto (1990) Taidekritiikki tiedettä vai taidetta?

Hakola, Outi (2006) Performanssi - Tapahtumia esityksen yleisön ja esiintyjän välillä. Teoksessa Ridell, Väliaho, Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere

Hautamäki, Irmeli (2003) *Avantgarden alkuperä : modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki

Hautamäki, Irmeli (2012) Nykytaide, kritiikki ja hermeneuttinen filosofia. Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.) *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki.

Heikkilä Martta (2012a) Johdanto: Taiteesta puheeseen. Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.) *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki.

Heikkilä Martta (2012b) Kritiikin yleisö ja taidekritiikin monet kriteerit. Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.) *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki.

Heikkilä, Martta (2014) Teoksen ja sanan välissä. Teoksessa Mononen, Sini (Toim). *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki.

Hellman, Heikki & Jaakkola, Maarit (2009) Kulttuuritoimitus uutisopissa, Kulttuuri journalismin muutos Helsingin Sanomissa 1978-2008. *Media & viestintä 32 (2009): 4-5*.

- Holmberg, Pirkko (2014) Median murros ja kulttuurijournalismi. Teoksessa Mononen, Sini (Toim). *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki.
- Hosseini, Silvia (2014) Miksei kritiikki voisi olla kaunista ja hämmentävää. Teoksessa Mononen, Sini (Toim). *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence culture: where old and new media collide*. New York.
- Järvi, Antti Lainio, Tommi (2010) *Saa koskea 10 konstia väkevämpään kulttuuriin*. Porvoo.
- Jaakkola, Maarit (2013) Taidekritiikin muutos suomalaisissa sanomalehdissä 1978-2008. *Kulttuurintutkimus 30 (2013):4*
- Kuusamo, Altti (1990) *Kuvien edessä*. Helsinki.
- Lehtonen, Mikko (2014) Tehtävä kulttuurille Teoksessa Lehtonen, Mikko (Toim), *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Vantaa.
- Claude Lévi-Strauss (1966) *The savage mind*. Chicago.
- Mikkonen, Kai (2005) *Kuva ja sana*. Helsinki.
- Mitchell, W.T.J. (1994) *Picture theory : essays on verbal and visual representation*. Chicago
- Nevanlinna, Tuomas (2012) *Modernin taiteen ja taidekritiikin viimeiset hengenvedot*. Kritiikin uutiset 2/2012.
- Palin, Tutta (1998) Merkistä mieleen. Teoksessa Arja Elovirta, Ville Lukkarinen (Toim) *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*.
- Pyhtilä, Marko (1999) *Taiteen kritiikki ja kritiikin taide : länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä*. Helsinki
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja (2014) Taide palveluna ja taide arvon luoja. Teoksessa Lehtonen, Mikko (Toim), *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Vantaa.
- Salusjärvi, Aleksis (2012a) Vertaisuus ja megatoimijat. *Kritiikin Uutiset 2/2012*
- Salusjärvi, Aleksis (2013) Viimeinen mohikaani . *Kritiikin Uutiset 2/2013*
- Seppä, Anita (2012) *Kuvien tulkinta*. Tampere.
- Sihvonen, Jukka (2009) *Idiootti ja samurai – Tuntematon sotilas elokuvana*. Turku.
- Suonpää, Juha (2011) *Valokuva on IN*. Helsinki.
- Taipale, Kaarin (2012) (Toim). *Guggenheimin varjossa*. Helsinki.
- Tandefelt, Heikki (1905) *Hyvät ja huonot taiteilijat*. Helsinki.

Tihinen, Juha-Heikki (2012). *Kuvan ja Kielen välissä – kuvataidekritiikin kirjoittamisesta*. Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.) *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki.

Venäläinen, Anni (2014) Avoimuuden haaste. Teoksessa Mononen, Sini (Toim). *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki.

Virtanen, Pekka(2012) *Kriitikko-Elmolle töitä*. Kritiikin uutiset 2/2012.

Väliaho, Pasi (2008) *Salama ja hetki – ajatella kuvin*. Teoksessa In medias res hakuja mediafilosofiaan. Tampere.

Ylä-Kotola, Mauri (1998) Jean-Luc Godard mediafilosofina : rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista. Rovaniemi.

Ylä-Kotola, Mauri (1999) *Mitä on mediatiede?* Hämeenlinna.

Verkkolähteet

Backman, Jussi & Luoto, Miika (2014) Heidegger, Martin <http://filosofia.fi/node/2403>
(Luettu 8.11.2015)

Gylen, Marko (2011) *Taide on aina tuloillaan - filosofinen alustus tulevaisuuden taiteen etsimiseksi*. Mustekala 1/11 <http://www.mustekala.info/numero/35257> (Luettu 30.10.2014)

Hacklin Saara, Hotanen Juho, Yli-Tepsa Hermann (2014), *Merleau-Ponty, Maurice* <http://filosofia.fi/node/6875> (Luettu 8.11. 2015)

Kantokorpi, Otso (2013) [Julkaistua 415:] *Kuinka elämäni kapitalismin henkisenä ammattihuorana yhtäkkisesti lakkasi*. Alaston Kriitikko. <http://alastonkriitikko.blogspot.fi/2013/04/kuinka-elamani-kapitalismin-henkisena.html>. (Luettu 4.5.2014)

Kantonen, Leena & Purhonen, Tiina (2009) *Yhteisötaide ja taidekritiikki*. Mustekala 5/09 <http://www.mustekala.info/numero/35252> (Luettu 29.6.2015)

Kinnunen, Kalle (2009) *Miksi elokuvat arvostellaan tähtiasteikolla?* Suomenkuvalehti 27.4.2009 (<http://suomenkuvalehti.fi/kuvien-takaa/miksi-elokuvat-arvostellaan-tahtiasteikolla/>) (Luettu)

Lampela, Kalle (2012) *Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin*. Tutkimus kuvataiteilijoiden asenteista ja kuvataiteen yhteiskunnallisista mahdollisuuksista.

Lyytinen, Jaakko (2013) *Kuka kaipaa kriitikkoa*. Helsingin Sanomat 9.4.2013. <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1365392799719>. (Luettu 21.3. 2014)

Melender, Tommi (2013) *Klikkejä tai kuolema*. Antiakalainen <http://antiakalainen.blogspot.fi/2013/04/klikkeja-tai-kuolema.html> (Luettu 21.3.2014)

Mäkelä, Asko (2009) *Mediataiteen mahdollisuudet*. Selvitys mediataiteesta Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2009: 13.

Mäkinen, Esa (2013) *Luovu jo 1990-luvun haikailusta Otso Kantokorpi*. Esamakinen.fi <http://www.esamakinen.fi/e/luovu-jo-1990-luvun-haikailusta-otso-kantokorpi/>

Nuorgamin lehdistötiedote 19.10.2013 <http://www.nrgm.fi/artikkelit/nuorgam-lopettaa-toimintansa/>

Pekkala, Pekka (2013) Julkinen facebook-päivitys. <https://www.facebook.com/pekkala.pekka/posts/436013586490880> (Luettu 21.3.2014)

Salusjärvi, Aleksis (2012b) *Niklas Herlinille 15 miljoonan euron sakkotuomio*. Kriitiikin uutiset. <http://www.kriitikinuutiset.fi/niklas-herlinille-15-miljoonan-euron-sakkotuomio/> (Luettu 5.1.2014)

Szántó, András (2002) *The Visual Art Aritic - a survey of art critics at general-intrest news publications in America*. Columbia University. <http://www.najp.org/publications/researchreports/tvac.pdf> (Luettu 1.11.2014)

Sulopuisto, Olli (2013) *Kriitikistä ei ole leipäpuuksi*. Nonfiktio. <http://nonfiktio.fi/2013/04/kriitikista-ei-ole-leipapuuksi>. (Luettu 21.3.2014)

Tihinen, Juha-Heikki (2009) *Kriitikko taiteena – eräs ehdotelma*. Mustekala. <http://www.mustekala.info/node/35655>. (Luettu 4.5.2014)

Viljanen, Kaisa (2014) *Kulttuurista kirjoittamista vaivaa intohimovaje*. Helsingin Sanomat 19.1.2014. <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1390000173867>. (Luettu 2.5.2014)

Vehkoo, Johanna (2013) *Kulttuuritoimittaja: mene nettiin, löydä lukija!*<http://vehkoo.wordpress.com/2013/04/10/kulttuuritoimittaja-mene-nettiin-loyda-lukija/> (Luettu 25.10.2014)

Vuoripuro, Verna (2015) *Verkkokauppa Amazon haastoi oikeuteen yli tuhat ihmistä, jotka tarjoavat yrityksille ylistysarvioita maksusta*. Helsingin Sanomat 18.10.2015.
www.hs.fi/kulttuuri/a1445132542225# (Luettu 4.11.2015)

