

Kriittinen korkeakoulu
– sivistyksen vapaita taitoja

KATSAUS

1 | 2007



Kuvataidenumero

KATSAUS 1 2007

Sisällys

3	INARI KROHN Taiteeni luonto
6	MINNA HEIKINAHO Taiteilijan taiteellinen valinta
8	ILPPO ALHO Totuusarvoja
13	NIRAN BAIBULAT Kaksi teosta
15	HELMIRIITTA HONKANEN 'Minähän olen ikivanha'
17	OLIVER WHITEHEAD Kotiinpaluu
ARTIKKELIT	
21	Taide-eläjästä vientituotteiksi – mihin katosi vastavoima kulttuuri politiikasta? Sari Karttunen & Anna-Kaisa Rastenberger
27	Kuvataidekritiikin historiaa ja tätä päivää Riitta Ojanperä
33	Mitä virkaa on kritiikillä? Arja Elovirta
37	Keskustelua kuvataiteen näkyvyydestä Hermann Yli-Tepsa
40	Taide ja usko, kauneus ja pyhyys Eero Ojanen
42	Taiteen ja kristinuskon (epä)pyhä liitto Marja Väättäinen
45	Peiliminät – taidetta Kaisaniemen metroaseman laiturialueella Elina Aho
47	Kriittisen kuulumisia – ajatusten hautomot Eero Ojanen

KATSAUS

Julkaisija
Kriittinen korkeakoulu ry
Albertinkatu 27 a B 12
00180 Helsinki
puh. (09) 684 0010
www.kriittinenkorkeakoulu.fi
info@kriittinenkorkeakoulu.fi

Vastaava päätoimittaja
Eero Ojanen | eero.ojanen@kriittinenkorkeakoulu.fi

Toimitussihteeri
Hermann Yli-Tepsa | hyliteps@mappi.helsinki.fi

Tämän numeron kuvataidekokonaisuuden toimittaja
Heli Heikkinen | heli.heikkinen@heliheikkinen.com

Lehden ulkoasu
Pauliina Leikas | aleikas@ulapland.fi

Kannen kuvat
Etukansi: Oliver Whitehead, *Hand held*, 1984
Takakansi: Inari Krohn: *Kuvastuminen*, 2004

Tilaushinta
20 euroa/vuosi (neljä numeroa)
irtonumero 6 euroa

Tilaukset, jäsenyydet ja osoitteenmuutokset
puh. (09) 684 0010
info@kriittinenkorkeakoulu.fi

ISSN 1795-2131

Katsaus on kulttuurilehti, joka käsittelee Kriittisen korkeakoulun toimintakenttään liittyviä aihepiirejä. Lehti lähetetään jäsenetuna yhdistyksen jäsenille.

Pääkirjoitus

Kaikki ovat tästä ajasta

Kun sanotaan, että jokin asia on "tätä aikaa" niin asia saa heti positiivisen sävyn, siitä tulee miltei päättämätön ja hyvinkin tavoittelemisen arvoinen. Vielä voimakkaammaksi sanonta tulee negatiivisessa mielessä, kun ilmoitetaan, että jokin asia tai jokin mielipide ei ole "tätä päivää" tai "tätä ajasta". Mutta mitä tällainen sanonta pitää sisällään ja miksi se on niin suosittu?

Täydellisempää sanallista hylkäämistä ja tyrmäämistä on vaikea kuvitella. Kun sanotaan, että joku ei ole tästä ajasta, hänet suljetaan täysin vallitsevan todellisuuden ulkopuolelle. Hänestä tehdään jotenkin pohjia myöten epäpätevä tai epäkelpo, hänen mielipidettänsä ei tarvitse ottaa edes punnittavaksi, häntä ei tarvitse ottaa vakavasti. Hän on alusta alkaen koko järkevän keskustelun ulkopuolella.

Mutta millä oikeudella joku voi esittää näin voimakkaasti syrjivän ja ihmisarvoa miätätöivän kannanoton? Millä oikeudella joku voi sanoa määräävänsä koko tätä aikaa, sitä mitä siihen saa sisältyä ja mitä ei? Eikö kaikki täsmälleen yhtä paljon "tätä aikaa"? Jos jokin keskustelu käydään tällä hetkellä, niin kaikki siinä esitettävät mielipiteet ovat varmasti samassa ajassa, yhtä paljon "tätä aikaa".

"Ei ole tästä ajasta" -tyrmäys viittaa sen tyyppiseen ajatustapaan, että tähän aikaan, siis tähän todellisuuteen, saa mahtua vain yksi mielipide kerrallaan. Tai ainakin voidaan sulkea joitakin ajatuksia pois vain sillä perusteella, että ne eivät ole oikealla tavalla nyky-aikaisia. Siksi on outoa, että tällaisia ilmauksia mieluusti viljellään myös tiedotusvälineissä, jotka sanovat nojaavansa suvaitsevaisuuteen ja moniarvoisuuteen.

Ei ole tästä ajasta -ilmaukset edustavat suvaitsemattomuutta. Ne ovat maailman ka-ventamista, yksilöllisyyden ja erilaisuuden vähättelyä. Jos kaikki eivät voi yhtä lailla olla "tätä aikaa" ja jos tähän aikaan ei sisälly kaikki, mitä nyt on, ei yksilönvapaudesta kannata puhuakaan.

Eero Ojanen

ILO ESITELLÄ – kuvataidenumero

Heli Heikkinen, Kriittisen korkeakoulun johtokunnan pj.

Tämän Katsauksen kuvataidenumeron artikkelit ovat peräisin Kriittisen korkeakoulun järjestämistä yleisötilaisuuksista, suurin osa maaliskuussa Kiasmassa järjestetystä "Kenelle taidetta tehdään?" seminaarista. Pohdinnassa oli, luodaanko uraa vai taidetta, tehdäänkö kuvia itselle, kansalle, ostajalle vai kuraattorille. Tarkasteltiin myös taiteilijaidentiteetin muodonmuutoksia sekä tutkittiin, onko populismin ja elitismin välillä tilaa. Kysyttiin myös, mitä ja miten viestimet kertovat kuvataiteesta. Entä mitä virkaa on kritiikillä? Miten näkymätöntä kuvataidetta saataisiin esiin?

Tässä numerossa esitellään kuuden taiteilijan taivalta ja ajatuksia sekä muutamia tutkijoiden puheenvuoroja. Ei ollut vaikeaa löytää esiintyjiksi mielenkiintoisia, syvällisiä tutkijoita ja pitkän linjan tekijöitä. Ei liioin ollut vaikeaa saada salia täyteen. Tilaisuuksista tuli tieto sekä kulttuurin sisäpiirin tiedotuskanavia pitkin että suurimman päivälehtemme sivuilla. Sanomalehteen painettuna tieto tavoitti myös tavallisen, kulttuurista kiinnostuneen kansalaisen. Kirjapainotaito on mainio asia, joka on jo 1400-luvulta lähtien mahdollistanut laajan tiedon- ja ajatustenvaihdon. Nyt sen jatkeena toimii Internet. Se ei kuitenkaan vielä tavoita koko kansaa: vielä tarvitsemme sanomalehtiä. Vai pitäisikö sanoa -lehteä?

Monen intohimona täällä on kuvallinen ilmaisu sen monissa muodoissa. Harrastajia on valtava määrä ja Suomeen on myös koulutettu paljon kuvataiteilijoita. Ei ole ihme, että taiteemme on moni-ilmeistä ja taso korkea. Ehkä tämä on huomattu myös opetusministeriössä, joka parhaillaan suunnittelee massiivista taiteen vientioperaatiota. Operaation syistä on esitetty muitakin tulkintoja. Maamme ainoaa valtakunnallista päivälehteä seuraamalla voi kuitenkin paradoksaalisesti saada sen käsityksen, että meillä on kaiken aikaa hupeneva joukko mielenkiintoisia taiteilijoita, vain pari kolme varteenotettavaa galleriaa, jokunen museo ja muutama kriitikko avaamaan ja asettamaan avarampaan yhteeseen harvoja syntyneitä teoksia.

Oman tutkimuksensa mukaan ylivoimaisesti suurinta valtaa kuvataiteessa käyttää Helsingin Sanomat. Sieltä meistä suurin osa tietoaansa yhä ammentaa. Sen vuoksi ei ole yhdentekevää, millä tavalla ja kuinka kattavasti kuvataidetta lehdessä esitellään. Noin 2500 ihmistä on allekirjoittanut adressin "Kuvataide kateissa Helsingin Sanomissa". Adressi vetoaa laajemman, moniarvoisemman, vakavasti otettavan kuvataidejournalismin puolesta. Varmasti moni allekirjoittaja mielessään halusi ottaa kantaa myös suurempaan kysymykseen ja vaatia, että arvoja yleisemminkin noteerattaisiin muuallakin kuin pörssissä.

Katsaus laajenee | Eero Ojanen, päätoimittaja

Katsaus-lehti on käsissäsi ensimmäisen kerran tänä vuonna. Lehti on viime vuosina ilmestynyt kahdesti vuodessa, mutta ilmestymistä on tarkoitus lisätä. Tänä vuonna julkaisemme yhteensä kolme numeroa ja ensi vuoden alusta lehti alkaa ilmestyä neljä kertaa vuodessa. Tähän asti lehti on jaettu pelkästään Kriittinen korkeakoulu ry:n jäsenille, mutta nyt siitä tehdään myös tilattava ja myytävä lehti.

Katsaus on vapaa ja sitoutumaton kulttuurilehti, joka kertoo Kriittisen korkeakoulun toiminnasta ja käsittelee muutoinkin sen toimintakenttään kuuluvia aihepiirejä. Tämä numero on nimenomaan kuvataidenumero, ja myös jatkossa voimme toisinaan julkaista tällaisia teemanumeroita. Lehtemme keskeiset aihepiirit ovat samat kuin tähänkin asti: kirjallisuus ja kirjoittaminen, yhteiskunnallinen keskustelu, filosofia, musiikki, erilaiset kulttuurielämän ilmiöt sekä kulttuurikritiikki.

Olemme itse asiassa hyvin perinteikäs lehti. Lehtemme perustamisesta tuli kuluneeksi jo 50 vuotta, vaikka lehti ei aivan yhtäjaksoisesti ole tuota aikaa ilmestynytäkään. Seuraavassa numerossa tarkastelemme lähemmin Katsauksen taivalta vuosikymmenien varrella. Erilaisia vuosipäiviä riittää muutenkin, sillä Kriittisen korkeakoulun ylläpitämä kirjoittajakoulu täyttää syksyllä 20 vuotta. Tämän vuoden kolmas numero tulee olemaan kirjallisuuspainotteinen, minkä lisäksi julkaistaan vanhaan tapaan yleisöluentosarjojemme materiaalia.

Lehti ottaa mielellään vastaan kirjoituksia, vaikka sivumäärämme on vähäinen, emmekä toistaiseksi voi maksaa kirjoituksista palkkioita. Mutta laajeneva lehti tulee joka tapauksessa tarjoamaan entistä enemmän tilaa erilaisille kulttuurijutuille.

INARI KROHN

Taiteeni luonto

KATSEEN FILOSOFIAA:
TAITEEN LUONTO
-LUENTOSARJA

Amerikkalainen paleontologi Stephen Jay Gould kirjoitti vuonna 1989 julkaistussa kirjassaan *Ihmeellinen elämä* elämän synnystä ja maapallon historian kuluista. Hän kuvaa kirjassaan merkillisen Kanadan kalliovuorilta löytyneen eläimistön, ns. Burgessin faunan, joka eli noin 500 miljoonaa vuotta sitten. Tämä eläimistö on kadonnut jättämättä jälkeensä minkäänlaista sukuhaaraa. Täysin uusia lajeja on evoluutiossa syntynyt ja niistä on versonut jälleen uusia, mutta Burgessin faunan jälkiä ei enää löydy. Se oli kokeilu, jonka luonto heitti maapallolle ja hävitti kokeillakseen jotakin aivan muuta.

Toinen merkittävä nykyaikainen luonnontutkija Richard Dawkins puolestaan kuvaa kirjassaan *The Ancestor's Tale* elämän kehityskaaren ihmisestä taaksepäin. Hänen mukaansa jokainen tällä hetkellä elävä ihminen on suunnattoman menestystarinan seuraus. Kun lähdemme jäljittämään esi-isiamme n. 1,7 miljoonan vuoden taakse Afrikkaan, jossa alkujuuromme ovat ja siitä taaksepäin evoluution yhä varhaisempiin haarautumiin, ei matkan varrella yksikään esi-isistämme ole kuollut ennen kuin on jättänyt jälkeläisen, joka puolestaan on elänyt tarpeeksi kauan pariutuakseen ja lisääntyäkseen. Tämä ketju on ollut rikkumaton meihin saakka. Pienet populaatiot ovat aikoinaan kokeneet tuhoja, kuolleet nälkään ja tauteihin, mutta osa on aina selvinnyt ja näiden selviyty-

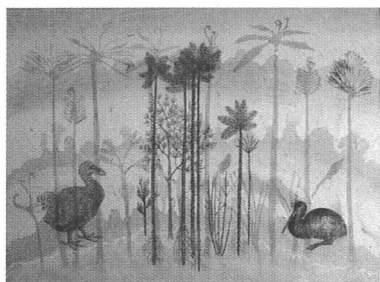
jien jälkeläisiä on jokainen nyt elävä ihminen. Tästä seuraa myös se, että kun lasketaan tarpeeksi ajassa taaksepäin on jokainen nyt elävä ihminen toisensa sukulainen. Meidän geeniperimämme on yhteinen. Geenimme saattavat olla peräisin samaan aikaan useasta eri paikasta maapallolla – Afrikasta, Aasiasta, Jaavalta, Euroopasta – mistä tahansa.

Taustalla on luonto, myös kaikkien ihmisten toimien taustalla. Luonto on se kehys, jonka sisällä meidän on eletävä ja jonka osa me olemme.

Stephen Jay Gould pohtii kirjassaan elämän syntyä ja kehitystä. Yhden esimerkkitapauksen, Burgessin faunan, valossa hänen kirjansa viesti saa valtavat mittasuhteet.

Kun elämä maapallolla alkoi, se lähetti kokeiltavaksi suunnattoman määrän vaihtoehtoja. Jotkut elämänmuodot selvisivät, toiset kuolivat sukupuuttoon. Suuret katastrofit saivat aikaan sukupuuttoja. Muutaman kymmenen miljardin vuoden välein meteoriitti iski maahan. Valtavat tulivuorenpurkaukset ja maankuoren repeämät pimensivät ajoittain taivaan. Sukupuutot seurasivat toisiaan, jotain jäi jäljelle ja evoluution jatkuessa siitä versoi jälleen jotain uutta. Tämä toistui vuosimiljoonasta toiseen, suunnattomien ajanjaksojen aikana.

Tähtitieteilijä Esko Valtaoja käyttää hauskaa esimerkkiä. Luentosalissa, jonka seinien leveys on noin



Kaksi lintua, viivasyövytys, puupiiirros, 2002

yhdeksän metriä hän pyytää esimerkkihenkilöltä yhden hiuksen, joka asetetaan seinän viereen. Tämän hiuksen leveys on maapallon historia. Kaikki muu on maailman-kaikkeuden historiaa.

Stephen Jay Gould pohtii kirjassaan sattuman osuutta elämän synnyssä, juuri sen elämän synnyssä, jota voimme havaita ja tutkia, jonka osa olemme itse. Hän puhuu elämän elokuvan uudelleen pyörittämisestä. Kirjan nimi Ihmeellinen elämä on saatu Frank Capran elokuvasta, jossa päähenkilön annetaan kokea millainen hänen ympäristönsä olisi jos hän ei koskaan olisikaan syntynyt. Se olisi aivan toisenlainen. On outoa ajatella miten mitätön minun olemassaoloni on maailmankaikkeuden mittakaavassa, mutta samalla – kuinka merkityksellinen. Jokainen voi mielessään leikkiä ajatuksella millainen maailma olisi ilman häntä. Valtava sattumien määrä on johdattanut jokaisen meistä tähän luentosaliin ja tähän elämään juuri nyt. Millainen sattuma oli, että

meidän vanhempamme aikanaan tapasivat toisensa ja heidän vanhempansa – loputtomassa ketjussa yksisoluiseen eliöön saakka, joka eli alkumeressä kolme miljardia vuotta sitten.

Jos siis pohdin omaa olemassaoloani ja minulle tärkeää tapaa elää siinä, kuvia tekemällä, kirjaamalla ympäristöäni ja kokemuksiani eräänlaisina päiväkirjamerkintöinä, jotka ovat seuranneet toisiaan muutamien vuosikymmenten ajan, havaitsen, että kuvissani voidaan todeta kolme erilaista lähestymistapaa: havainto, kokemus ja tieto – sekä ehkä neljäntenä kertomus.

Olen aina ollut jossain määrin kertoja. Olen myös lukija ja tiedon etsijä. Olen havainnoija, katselija, joka seisoo suuren luonnon kirjan äärellä ja kääntelee sen sivuja lumoutuneena, tietäen, että kaikki mitä koskaan yrittän tuosta kirjasta oman kokemukseni kautta suodattaa on vain kalpeaa varjoa todellisuuden jättiläismäisestä kaleidoskoopista, joka muuttuu ja vaihtuu alituiseen.

Luontokokemukseni peruselementit ovat metsä ja meri, vesi ja maa. Molemmat kokemuspiirit pohjautuvat varhaiseen lapsuuteen, jolloin perheeni vietti kesiä Suomenlahden saaristossa, saarella, jonka sisäosia kattoi metsä. Lapsuuteni ääniin kuului meren kohina ja puiden suhina. Karjalainen mummoni oli intohimoinen marjastaja. Metsä oli hänelle pyhä paikka, jota hän lähestyi hartauden tuntein, marjatuokkonen kädessä, valmiina ottamaan kiitollisena vastaan metsän antimet. Hän kuljetti sisartani ja minua metsäretkillään, asetti huovan maahan ja meidät sille istumaan ja alkoi poimia mustikoita näköetäisyydellä. Istuimme huovalla suurten puiden latvusten alla, näimme syvänvihreän sammalikon ja mummon tukevan takamuksen mustikanvarpujen keskellä. Turvallisuudentunne oli ihmeellinen. Olla syvällä metsän sylissä, vihreässä kodissa mummon kanssa, joka kohta toisi mukanaan täysinäisen mustikkatuokkosen, metsän lahjan. Mummo oli kotoisin Laatokan Karjalasta ja lapsena hän oli samoillut Karjalan metsissä veljineen. Hän sanoi: "Metsä on miun kirkkoin" ja sinne hän aina meni murheineen, suremaan varhain kuollutta miestänsä, isoisääni, sodassa kadonnutta poikaansa, äidin Paavo-veljeä ja kadotettua Karjalaansa, jonne hän ei koskaan päässyt takaisin. Uskon, että metsä lohdutti häntä.

Ihmisen suhde metsään on myyttinen, ikaikainen. Koemme nytkin, että metsä on täynnä henkiä. Se on elävä. Paitsi että sitä asuttavat eläimet ja kasvit, jotka tunnemme, on se myös tuntemattoman tyyssija, alitajunnan, unen kotipaikka. Muinaiset ihmiset uhrasivat metsälle ja lähestyivät sitä kunnioituksen tuntein. Nykyään metsä koetaan tuotannon lähteeksi. On paha virhe, että metsän perusluonne unohdetaan. Kaupunkilainenkin tarvitsee tietoisuuden metsästä, tietoisuuden siitä, että hän voi astua metsän

syliin silloin kun tarvitsee, kuten hän voi etsiä itseään päivätajunnan toiselta puolen ja löytää olemassaolonsa perusteet salatusta. Luontokokemuksessa lähestyn metsää sekä luonnontieteilijän että palvojan näkökulmasta. Haluan tuntea kasvien ja eläinten nimet. Jos löydän minulle tuntemattoman kasvin, etsin sen kasvikirjasta, jos kuulen tuntemattoman linnun äänen, kysyn ornitologiaa harrastavalta lähipiiriltä.

Metsä tarjoaa minulle tietoa ja kokemusta, hartautta luonnon monimuotoisuuden edessä, syventymistä itseen ja itsensä unohtamista. Kun liikun metsässä, nautin sen näkymistä, väreistä, puiden kauneudesta. Saaristometsien männyt ovat yksilöitä, monisatavuotisia vanhuksia, joiden oksien muodot tarjoavat loputtomiin katseltavaa. Etelä-Suomen lehtometsät ja kuusikot ovat omanlaisiaan maailmoja. Vanhat haavat ovat upeita paksuine runkoineen ja haarautuvine oksineen. Niiden lehtien suhina on puhetta, jota en väsy kuuntelemaan.

Meri ja saaristo on maailma maailman sisällä. Merellä liikkua voi purjehtia saarelta toiselle ja jokainen saari on erilainen. Ihmiselämä ei riitä niiden asumattomien saarten tutkimiseen, joita Saaristomerellä on tuhansittain. Meri muuttuu jatkuvasti. Jokainen päivä merellä on erilainen, värit vaihtuvat, pilvien muodot taivaalla heijastuvat veteen, tuuli nostaa aallokon, joka kuohuu valkoisena karikoissa ja kalliorannoilla, illalla meri on täynnä värejä, punaista, vihreää, violetta. Meidän Itämeremme on yhteydessä kaikkiin maailman valtameriin.

Saarten rannoilla voi lukea maapallon geologista menneisyyttä. Viime jääkauden hioma peruskallio näyttäytyy muotojen ja värien loputtomana näytteenä. Suuri käsi on muovannut kivien ja kallioiden muodot, sekoittanut kilvilajit toisiinsa, sulattanut ja pyörittänyt. Sulan kivimassan liikkeen voi vieläkin nähdä jähmettyneenä kallioiden pinnassa. Missään

en ole nähnyt upeampia taideteoksia kuin ulkosaarten rannoilla.

Myös ihmisen menneisyys on luettavissa kaukaisilla saarilla. Rannalta voi löytää salaperäisen hioutuneen kiven, jonka muoto on niin symmetrinen, että sen täytyy olla ihmisen tekemä. Meriteitä on kuljettu vuosituhansia. Kallioiden keskellä karulla ulkosaaressa on suuri kivistä rakennettu labyrintti, jatulintarha. Kukaan ei ole vielä selvittänyt, millaisiin rituaalimenoihin jatulintarhaa on käytetty. Pienten majojen jäännökset kertovat ajoista, jolloin syyskaudella saarilla oli runsaasti väkeä silakan syyskalastuksessa.

Ulkosaarella on syntymisen ja kuoleamisen kiertokulku silmiemme edessä: linnun luuranko kalliolla, haahkanpesä kivenkolossa pehmeine höyhenineen, munankuori, josta vastikään on kuoriutunut poikanen ja aloittanut epävarman ja huolettoman elämänsä saaren rantavesissä ja kalliolla.

Olen tietoinen uhasta, joka on muuttanut merta. Huoli kalvaa minua. Teen kuvia siitä mitä rakastan, mikä antaa minulle voimaa. Haluan uskoa, että kaikkia metsiä ei hakata, että metsät kasvavat, että yhteiset ponnistukset pysäyttävät Itämeren rehevöitymisen ja että joskus

vielä voi taas nähdä monen metrin syvyyteen, jossa ruskelevä huojuu vihreässä valossa kuten lapsuudessani.

Stephen Jay Gouldin sanoin uskon, ettei "tärkeitä asioita tulisi käsitellä yksipuolisen abstraktisti. Ihmiset ovat uteliaita kädellisiä ja ovat siksi silmittömän ihastuneita konkreettisiin esineisiin, joita voi katsella ja hyväillä. Jumala ilmenee yksityiskohdissa, ei yleistyksissä. Meidän täytyy tarttua universumimme suuriin teemoihin, mutta me lähestymme niitä parhaiten pienten, huomiota herättävien yksityiskohtien kautta. Niitä ovat kaikki kauniit pikkukivet tiedon rantaviivalla. Totuuden meren jokainen aalto huuhtoo kiviä ja ne ratisevat ja helisevät ihmeellisesti." ■



Iso mänty, viivasyövytys, puupiirros, Chine collée, 2005

KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007

MINNA HEIKINAHO

Taiteilijan taiteellinen valinta

Tekemisestä ja keskeneräisyydestä

Taide on tekemistä, tekemisen iloa, tekemisen prosessi, eteneminen ajattelusta suunnitteluun, itse teokseen tai tekoon. Itseäni kiinnostavat taiteen raja-alueet, alueet, joilla taiteet, tieteet ja teknologia kohtaavat. On tärkeää osata esittää itselleen kysymyksiä, löytää ongelmia, etsiä vastauksia.

Elämä on jatkuva prosessi, epäonnistumisten ja onnistumisten sarja. On hyväksyttävä tämä keskeneräisyyden tila, elämää ei voi hallita vaan se hallitsee meitä. Minulle prosessitekeminen tarkoittaa jatkuvan keskeneräisyyden hyväksymistä omassa työssään, elämässään vaihetta, jossa elämme vaillinaisina, osana osassa.

Tekeminen on aina suhteessa omiin kokemuksiin, kokemus, tuntemus maailmasta.

Valinnasta ja vastuusta

Kenelle, miksi ja miten teen taidetta? Miten ja miksi toimin?

Kuka määrittelee ja miten? Instituutio, taiteen tutkijat, muut asiantuntijat, kansa, media vai taiteilija itse?

Oikeastaan pallo on nyt heitetty ilmaan. Taiteilija voi itse vaikuttaa asioihin, päätöksiin, käyttää valtaansa, olemalla kulttuuripoliittisesti tietoisempi, ottamalla kantaa.

Muuttunut ja muuttuva yhteiskunta, suhde toiseen ja toiseuteen, on vieraannuttanut ihmistä ihmisestä ja ihmisyyden arvoista. Ehkä me olemme muukalaisia toisillemme ja itsellemme kuten Julia Kristevan kirjan nimi toteaa. Pystymmekö me muuttamaan itse itseämme?



Erilaisuus estää, vaikeuttaa, asettaa kynnyksiä "toisen kielen" ymmärtämiselle. Erilaiset: köyhät, nuoret, muualta muuttaneet, ulkomaalaiset ja monet muut ryhmät ja yksilöt voivat tuntea itsensä syrjäytyneiksi syystä tai toisesta. Erilaisuus on aina uhka. Erilaisuuden vuoksi voi joutua eristetyksi.

Väkisin eristytetyksi joutuminen aiheuttaa vihaa eristäjää kohtaan.

Keskusteluyhteyden löytäminen, erilaisuuden hyväksyminen, toimintatapojen muuttaminen, uudenlaisen arvokeskustelun synnyttäminen, demokratian sanan- ja toiminnanvapauden, ihmisarvon kunnioittamisen toteutuminen, ketä ne kiinnostavat?

"Levinasin etiikassa ei ole kyse sellaisesta velvollisuudesta toista kohtaan, joka perustuisi formaaliin ja järjestelmälliseen ohjauseiden yleistämiseen tai vetoamiseen hyvään omaan tuntoon. Pikemminkin – ja juuri tämä Levinaksen ajattelussa on provokatiivista – etiikka eletään ruumiillisena velvollisuutena toista kohtaan, velvollisuutena, jonka muoto on aistimellisuus. Juuri koska minä on aistimellinen – toisin sanoen haavoittuva, passiivinen, altis haavoittumiselle, kivulle ja eroottisuuden liikkeelle – se on eettisyyteen sovelias. Levinakselle etiikka toteutuu ihon tasolla."

(Etiikka ja äärettömyys, siv. 27, käännös *The Ethics of Deconstruction*, siv. 65)

TransBord Rájis rádjái*

A 1000 km seminar over the borders between Norway, Finland, Sweden and Russia

September 27 to October 3, 2004

Pilot seminar visiting people and culture institutions between Tromsø, Norway and Nikel, Russia.

Participants: Ute Meta Bauer, director OCA-Office for Contemporary Art Norway, Laura Barbata Anderson, artist, Mexico, Helen Hirsch, art historian, Switzerland, Minna Heikinaho, artist, Finland, Søsja Jørgensen, artist, Norway and Geir Tore Holm, artist, Norway

On the way there will be presentations by the participants of the TransBord group, introductions by institutions, meetings and discussions on topics as culture and borders, ethnic culture, nationalism, culture activism, communication and education.

The contemporary, cultural situation of the Sámi people gives the special setting to the seminar. Sámi people is a indigenous people of Northern Europe, representing borderless presence and provides Northern views. The traveling TransBord seminar is based on personal encounters, close research, and exchange of information and knowledge.

The seminar is a collaboration between OCA and the artists initiative balkong.

Kuvat: Søsja Jørgensen & Geir Tore Holm



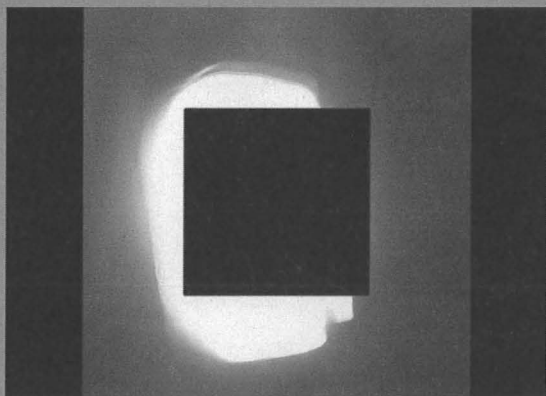
KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007

ILPPO ALHO

Totuusarvoja

Preparoitu kamera

Juttu alkoi preparoidusta kamerasta, joka oli tällainen älytön innovaatio. Se syntyi, kun kuvasin omia teoksiani diafilmille joskus kahdeksankymmentäluvun lopulla. Sitä aikansa kun hämärässä kameran kanssa tuijotteli, niin ryhtyi miettimään kameran olemusta. Mietin kliseistä kysymystä valokuvan todistusvoimasta: se, mitä on valokuvassa, on totta, eli todellisuutta. Tuli myös sellainen ajatus, että suurin osa todellisuudesta jää kuvan ulkopuolelle. Valitseminen ja rajaaminen ovat tietysti manipulointia, huonoimmassa tapauksessa valehtelua, sillä jos kuvaan vaikkapa kauniin iltaruskon, niin itse asiassa mulla voi olla spurgu selän takana.



Preparoidulla kameralla otettu kuva, 1990

Olen valinnut esittää tämän ja sulkenut 95% todellisuudesta pois. Jos todellisuus on teoksen ulkopuolella, niin teoksessa ei näy siitä juuri mitään. Voin siirtää osan siitä, eli valottumatonta aluetta, kuvaan. Se on tuo musta neliö keskellä kuvaa. Tein kameraan filmipintaa vasten maskin, jossa on musta neliö. Tuntematon alue on näin siirretty kuvan keskelle. Todellisuutta on saatu kuvan alueelle, kun se yleensä jää aina ulkopuolelle. Kun asiat kerran on näin hyvin kunnossa, niin oikeastaan sen jälkeen ei ole enää kovin paljon väliä sillä, onko kamera kohdistettu oikein tai heilahtaako se, koska nuo seikat eivät enää ole oleellisia. Oleellistahan on todellisuus. Metodini leikkilinen nimi on "preparoitu kamera, jolla voi kuvata todellisuutta" – vastakohtana tavalliselle kameralle.

Projekti johti sitten siihen, kun kerran olen maalari enkä valokuvaaja, enkä oikeastaan valokuvia kovin paljon tehnyt, että ryhdyin spekuloidaan maalausta samalla tavalla. Mietin, kuinka tuota ajatusta voisi käsitellä.

Amok

Amokin tarina alkoi niin, että olin työskennellyt erilaisten töiden kanssa kolmisen vuotta. Työhuone täyttyi ja täyttyi ja näyttely piti saada. Anomisesta, eli hatu kädessä kulkemisesta en pidä ollenkaan. Ajattelin, että mieluummin ilmoittaisin että pidän näyttelyn,

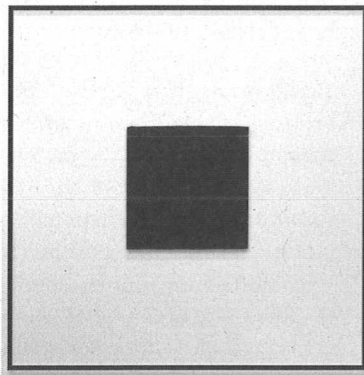
kuin ryhtyisin pyytämään yhtään mitään. Sitten, kuin tilauksesta, Taidemaalariliiton galleria sattui muuttamaan Fabianinkadulta nykyisiin tiloihinsa. Menin tapamaan isännöitsijää ja vuokrasin entisen Taidemaalariliiton gallerian tilat. Teoksia oli kertynyt niin paljon, että pidin kaksi yksityisnäyttelyä peräkkäin, ja vieläpä niin, että tupa oli täynnä kellaria myöten.

Eli näin syntyi tämä Amok-kokoaisuus. Minulla oli melko jääräpäisiä ajatuksia. Lähdin liikkeelle sellaisella logiikalla, että ihmiset voisivat jopalo löytää näyttelyyn tien. Pidin näyttelyn niin kuin gallerioissa yleensä. Oli teipit ikkunas-
sa, siinä luki Galleria Amok, hommat oli niin kuin ihan oikein tehty. Nyt-liitteeseen sain tavanomaisen rivi-ilmoituksen. Vähän aikaa piti pommittaa niitä, jotta ne hyväksyivät että Helsingissä on yksi uusi galleria. En tietenkään kertonut, että tämä on vain kertaproggis. Pidin avajaiset, jotka kestivät vain tunnin, ja kun en pitänyt sellaisia avajaisia, joissa on vieraita, niin kutsuin vain tuttuja. Siellä oli varmaan kaksikymmentä henkeä. Idea oli kuitenkin, että ovi on auki, ja kun en oikeastaan halunnut päiväystää omien töiden äärellä, niin pakotin ystävät valvomaan. Pistin tuntilistat käteen, että sinä olet silloin ja silloin, ja sinä silloin ja silloin. Sain sen pyörimään tavallaan oikein. Amok I ja Amok-II näytte-

lyissä kävi yhteensä noin kolmesataa katsojaa parin kuukauden aikana. Ei enää kovin moni tullut vahingossa siihen paikkaan, mistä galleria oli muuttanut.

Musta neliö –maalauksista

Preparoidun kameran synnyttämä ajatusmalli siirtyi maalauksiin. Niissä on sama formaatti kuin tuossa kamerassa. Siitä ei ollut tässä vaiheessa vielä tarkempaa ajatusta. On maalaus, ja maalauksen keskellä on jotain, ensimmäisessä maalauksessa vanha hilseilevä ja naarmuinen peili. Maalaus oli paksumaa akryyliväriä, jota on käytetty niin että se rupeaa halkeilemaan ja näyttää asfaltilta. Ne olivat aika isoja duuneja, parimetrisiä.

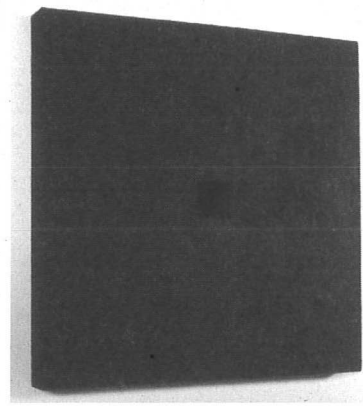


Maalaus Amok-sarjasta, 200x200 cm, 1990

Ajatus alkoi jälkeinpäin muotoutua. Tässä maalauksessa kiinnitin huomiota todellisuuteen. Itse maalaus on suljettu pois. Maalauksesta on vain kehikko jäljellä, ja katsotaankin sitä mikä on todel-

lisuutta. Ollaan liikuttu manipuloinnin maailmassa ja sukelletaan todellisuuteen. Lisäksi keskipiste on näköjään pitänyt merkitä.

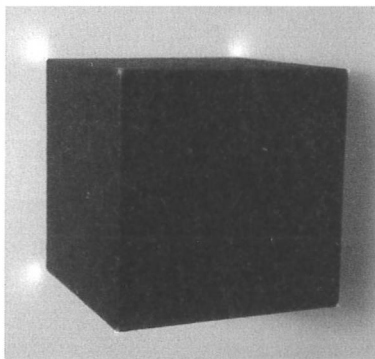
Syntyi vankkumaton sommittelukaava, ja periaatteessa jäi dogmijattelu päähän. Eli maalauksen oli oltava musta, yksivärinen, ja neliömuotoinen – näin vältetään sitä, että manipuloidaan katsojan ajattelua johonkin suuntaan. Maalauksen oli lisäksi oltava symmetrinen keskipisteen suhteen. Dogmithan tuottavat lopputuloksen, että maalaus on sitten aina tietyn näköinen: jos se täyttää kaikki jyrkät ehdot, niin siinä ei voi tapahtua koskaan yhtään mitään.



Maalaus Amok-sarjasta, 120 x 120 x 12 cm

Kun on itse tehnyt omat dogminsa, niin niitä saa kumota heti seuraavana päivänä. Ihan sama juttu kuin Lars von Trierin kanssa. Hän oli se henkilö, joka ensimmäisenä kyseenalaisti työssään itse

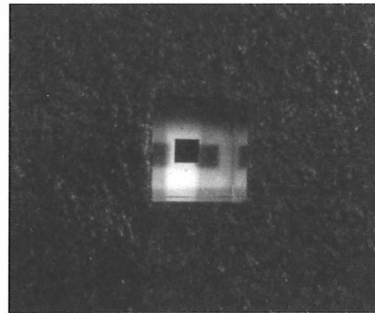
luomansa dogmit oppipoikien ja seuraajien hämmästykseksi. Kiinnitin myös huomiota maalauksen fyysiseen olemukseen, varioitavissa olevaan paksuuteen. Maalaukseen saattoi myös asettaa vaikkapa valon ja siitä huolimatta se täytti ennakkoehdot. Työskentely mahdollisimman tiukassa raamissa muuttui ainakin minun mielestäni aika mielenkiintoiseksi. Tuo työ on aika paksu, se on myös painava, runko-osio on tehty jämäpuusta. Kankaat päälle ja paksusti maalia.



Maalaus Amok-sarjasta, 40x40x40 cm

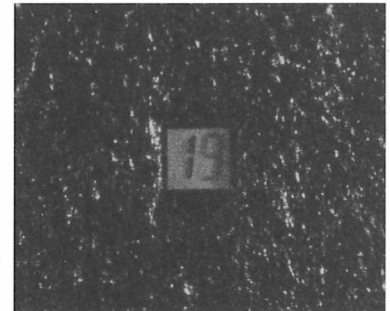
Spekulointi jatkui. Mukaan tuli maalauksen massa: maalaus voi korkeintaan olla kuution muotoinen, eli yhtä paksu kuin mitä se on leveäkin – silloin se yhä on maalaus. Lisäksi kulmiin on pantu ledivalot, ne muistuttavat teoksen ääripisteiden olemassaolosta. Ledit välähtivät alle puolen sekunnin

ajan, noin neljänkymmenen sekunnin välein. Katsoja saattoi huomata, että jossain välähti jotain, mutta kun katsoi, niin mikään ei vilkkunutkaan. Sitä kun ei osannut olettaa.



Yksityiskohta Amok-maalauksesta

Alussa alkanut prosessi menee tässä pidemmälle: mennään maalauksen keskelle ja keskeltä löytyy totuuskuva – mutta tässä totuuskuva mennään jälleen keskelle. Tämä muistuttaa myös Mandelbrotin joukkoa jossain mielessä. Samaa totuutta syntyy uudestaan keskellä olevan neliön sisältä – aina löytyy uusi musta neliö kilumassa. Siinä on peililaatikko. Vertikaalisessa suunnassa neliöstä näkyy läpi oikea todellisuus, eli seinä takana. Mutta horisontaalisessa suunnassa katsottuna siihen syntyy äärirajat, kun siis menee tirkistelemään maalauksen keskikohtaa.



Yksityiskohta Amok-maalauksesta

Seuraavaksi tein kolmen ison Amok-teoksen sarjan. Teosten koko on kaksi kertaa kaksi metriä, ja keskellä on kahden sentin neliö. Ensimmäisen työn neliössä on nestekidenäyttö, jossa pyörii numeroita. Värkkäsin pienillä sähkötaidoillani lelurannekelloa, niin että sain numerot vaihtumaan kuin bensamittarissa, muistaakseni sata numeroa minuutissa. Maalaus tavallaan kulutti aikaa.

Toinen työ sai alkunsa Bagdadin ensimmäisistä pommituksista, ensimmäisen sodan aikaan. Televisiossa oli yhdysvaltalaisen aseteollisuuden mainosmateriaalia, missä esiteltiin täsmäaseiden toimintaa. Työ lähti siitä liikkeelle. Tuossa materiaalissa oli ilmakehän Bagdadista jonka keskelle syttyi peleistä tuttu "target locked" –symboli maalitauluksi. Tämä on vain minun omaa taustatarinaani, ei kuitenkaan teoksen koko sisältö tai käyttöohje. Toinen puolihan on maalaus itse ja

sen kommunikointi katsojan kanssa. Keskellä maalausta syttyy neljänkymmenen sekunnin välein punainen valo, ikään kuin maaliksi.

Sarjassa oli myös kolmas teos. Se oli mustanpuhuva ja saman kokoinen. Sen väriin oli lisätty rautajauhoa ja kasteltuna väri ruostui. Pinta oli ikään kuin vanha paistipannu. Siinä on sentin kokoinen pieni reikä, jonne olin laittanut sellaisen piip-summerin. Summeri päästi muutaman minuutin välein pienen, vikisevän ja värisevän äänen. Ikään kuin maalauksen sisällä toisessa todellisuudessa olisi joku, joka antaa jotain signaalia. Maalauksessa näkyy pieni, pimeydellä täyttyvä reikä, josta kuuluu heikko vikisevä piip.

Yksi idea koko tässä ajattelutavassa on, että maalaus on oma todellisuutensa ja sen pinta on tämän äärettömyyden reunimmainen taso tai portti tuohon todellisuuteen. Kysymys on myös olemassaolon pohdinnasta: onko maailma objektiivisesti totta, vai onko se vain meidän mieleemme luomus? Eli kun suljen silmäni, lakkaako maailma hetkeksi olemasta, vai mitä tapahtuu? Ajatusjatkumo on, että jos todellisuus on projisoituma päässä, niin maalaus on uusi projisoituma samalla tavalla siitä omasta todellisuuden käsityksestä. Maalaus on ikään kuin kaikki, tätä kautta.

Tämä teos sijoitettiin hämärään tilaan. Se oli *Amok*-näyttelyssä eräässä pimeässä kellarihuonees-



Maalaus *Amok*-sarjasta, 160 x 160 x 18 cm

sa. Kun huoneeseen meni sisälle ja alkoi pikkuhiljaa nähdä, niin näki maalauksen (mitään muuta ei ollut, tila oli maalattu lattiaa myöten mustaksi). Katsojan lähestyessä maalausta, se aktivoitui infrapunasensorilla, joka tunnisti katsojan 4–5 metrin etäisyydeltä. Häikäisevä valo leimahti päälle ja jäi palamaan pariaksi minuutiksi.. Valo oli niin kirkas, ettei sitä voinut katsoa, katsojan on siis parasta poistua. Mitäköhän viisasta olinkaan taas miettinyt...

Kaikissa töissä sommittelulla on omanlainen periaatteensa. Kaikki on sommiteltu keskipisteeseen. Minulle se on selvää: ajattelen keskiakselin kautta. Sivulle katseleminen on spekulointia. Se ei ole vahvaa suoraa uskoa. Totuus on tällä pituusakselilla: maailma tuolla – minä – ja se jatkuu jonnekin. Sivuilla on ainoastaan hälinää.

Nuorten näyttely 1995

Osallistuin yli-ikäisenä kuokkavierana taidehallissa pidetyn nuor-

ten näyttelyn avajaisiin. Näyttely oli jo neljäskymmenesyhdeksäs. Lehdissä tiedotettiin, että Helsingin Taidehalli oli tehnyt sponsori-sopimuksen BMW:n kanssa. Tämä oli ainakin minun korviini ensimmäisiä vastaavanlaisia tapauksia. Taidehalli oli minulle sikäli aika tärkeäkin paikka, että olin esittänyt siellä töitani jo viidentoista vuoden ajan. Olin myös nuorempana työskennellyt siellä vahtimestarina, nuorille kuvataiteilijoillehan on tyypillistä työskennellä taidelaitoksissa juoksupoikina. Tunsin talon ja sen työntekijät melko hyvin. Se oli sympaattinen paikka, tavallaan sellainen vapaan ilmaisen viimeinen linnake, jossa ei oikeastaan ollut portinvartioita.



Sponsorointia Taidehallissa

Nyt taidehalli oli saanut sponsorin. Suhtauduin siihen varauksella. Mieleen juolahti, "kenen leipää syöt, sen lauluja laulat" – mietin sitä, kuinka nuorten näyttely mah-
taa istua BMW:n julkisuuskuvaan. Ajatuksen johdosta päätin, että asiaan voisi ottaa kantaa. Olin sitä

mieltä, että nuorten näyttely on talosta lähdössä, koska siellä on uusi isäntä arvoineen. Järjestin pikaisesti performanssin. Päätettiin toteuttaa sponsorin näkyvä läsnäolo näyttelyn avajaisissa.

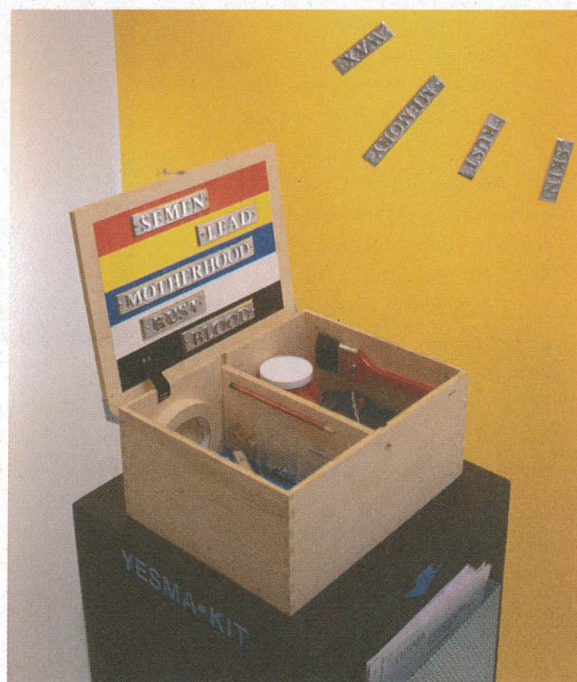
Menimme sinne avajaisiin porukalla. Siinä oli kavereitani, yksikään ei ollut taiteilija. Toimme sponsorin ilosanoman selvästi nähtäville. Merkkejä, vallan symboleja, ei pelkästään jätetty näyttelyn ulkopuolelle, vaan ne tuotiin sisällekin. Mukana oli tietysti matkapuhelimet, piti käydä hakemassa jostain kännykän näköisiä leluja, kun siihen aikaan kännyköitä oli harvalla. Meillä jokaisella oli tietysti myös jotain jakoavainta vielä mukana. Siellä me sitten käppäilitiin. Päällä oli nobody-maskit: kun on naamarin takana, niin voi pitää ilmeettömän olemattoman hahmon, ja se toimi minusta aika hyvin. Siellä sitten hämmästelimme taiteen ihmeellisyyksiä avajaisissa. Ideana oli, että meitä sponsorin edustajia kiinnosti yhtä lailla niin termostaattiventtiilit kuin taidekin, olimmehan paikalla vain työnantajan määräyksestä

Yesma-kit

Tämän nimi on *Yesma-kit*. Kiasmaanhan tämä ilman muuta viittaa. Kun Kiasma avasi taidepuodin, siellä oli myynnissä erään kollegan tee-se-itse -taideteos. Työni oli kommentti siihen juttuun, joka mielestäni haisi kuin rahanvaihtajat konsanaan temppelin eteisessä.

Kokosin sellaista taiteen sisältöä, joka saa kaiken maailman asiantuntijat ja arvostelijat tutisemaan innosta. On tiettyjä teemoja, jotka tekevät näyttelystä tai teoksesta kiinnostavan. Ne ovat sellaisia taikasanonoja. Myös kuraattorit ja muut näyttelyiden kokoajat käyttävät mielellään tällaisia sanoja, kuten esimerkiksi memory. Keksittyään tietyn teeman, he käyvät keräämässä näyttelyyn tekijöitä, joilla ei ole välttämättä mitään tekemistä heidän tematiikkansa kanssa. Taiteen kieli on *Yesmassa* tarkoituksellisesti sama kuin rahan ja vallan, eli englantia.

Ideani oli, että keräämäni sisällöt ovat myytävänä tee-se-itse -taideteospakkauksena. Siellä on valmiina



Yesma-kit, 1998

porakoneet ja kaikki kamat. Sisältöä ei ole valmiiksi päätetty, vaan pakkaus myydään halutun sisältöisenä, siis mitä enemmän "sisältö-osia", sitä kalliimpi hinta. Vain valitut sisällöt ostetaan ja pannaan tämän alkuperäisen kaavion mukaisessa järjestyksessä seinälle, jonka henkilö on itse maalannut saamallaan välineillä ohjeistuksen mukaisesti. Asiakas on siis saanut taideteoksen – tekemillään reunaehdoilla kylläkin – joka vastaa hänen toiveitaan, ainakin jossain määrin. Jos mikään näistä ei kelpaa, niin sitten ei kannata hankkia tätä pakkausta. Mutta jos tuosta valikoimasta löytyy jotain innostavaa sisältöä, niin siitä voi sitten tehdä oman taideteoksen. Kyseessä oli tuhannen kappaleen numeroitu sarja, josta on yksi myyty. Odotan edelleen tilauksia. ■

NIRAN BAIBULAT

Kaksi teosta

KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007



Kansanperinnettä

Työskentely

Koen, että työni ovat pitkälti reagoitua jo olemassa oleviin asioihin, materiaaleihin ja muotoihin. Ajattelen, että työskentely on pitkälti oppimista ja kokeilun kautta hahmotuvaa. Työskentely on jollain tasolla samastumista materiaaliin, pyrkimystä vahvistaa, korjata, jatkaa sitä. Pyrkimystä ymmärtää käsittämätöntä.

Työskentelyni on hyvin konkreettista. Haen teoksille todellista, aineellista muotoa, mutta esineinä ne eivät kuitenkaan ole todellisia, usein ne vain viittaavat jo olemassa oleviin muotoihin ja materiaaleihin. Työskentely on siltä osin ikään kuin kehässä liikkumista ja paluuta lähtötilanteeseen.

Materiaalit

Teoksissani käytän paljon hylättyjä, löydettyjä materiaaleja. Usein rinnastan teollisen materiaalin luonnonmateriaaleihin. Luonnonmateriaalilla on olosuhteensa: hauraus, kyky reagoida kosteuteen.

Teokset

Hiljaisen hetken tulkitsijoita.

Kahden kuvan taustaa

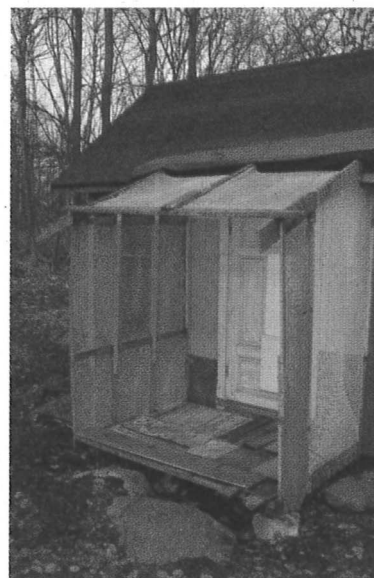
Kansanperinnettä

Meillä oli tapana yhdessä siskojen ja äidin kanssa tehdä näitä ruokia. Ne ovat työläitä valmistaa eikä niitä arkena usein syötykään, mutta viikonloppuisin kyllä. Piirakan piti olla sopivan kokoinen, ei liian paksu tai iso ja taikinan rypytyksen piti olla tasainen.

Miltä näyttää raaka jauheliha tai miten saada paistetun, harmaan jauhelihan väri – olin päättänyt virkkaamalla valmistaa näitä ruokia. Pian ymmärsin, että minun piti liittää teokseen myös reseptit: miten ne on oikeasti valmistettu, ja myös virkkausohjeet. Nämä ruoat olivat se perinne, jossa olin kasvanut, mutta virkkaus sisälsi oman valintani; oman välineen, jolla kerroin tästä perinteestä. Virkkaus on kuin piirtämistä, se on myös yleinen taito, ja sitä voi tehdä missä vain.

Virkattu veranta

Polku kaartaa ja oikealla alkaa kallio, siinä niin vasemmalla on pieni yhden kamarin talo. Ei se pitkälle näy, kuisti oli jo menetetty; kehykset rankoina jäljellä. Tyhjen suorakaiteen kehyksien sisälle aloitin virkkauksen. Etenin reunapuita pitkin, huomioiden, ei liikaa kiristäen vaikka materiaali itsessään olikin löysää. Ensimmäinen seinämä täyttyi ruuduista ja



Virkattu veranta

aloin uskoa enemmän. Se ei vielä tiedä tilasta mitään, se on vain seinämä, joka rajaa tai erottaa. Enää en voinut perääntyä, piti selvittää, mikä tämä oli. Vastakkainen puoli muodostui kahdesta ruudusta. Mutta talvi hidasti työskentelyä; kohmeinen sormi ei taivu, päätin virkata palaset kotona ja liittää ne valmiina verannan kehyksiin. Loppupalvesta sain katto-osat valmiiksi.

Työ paljastui: olin virkannut lapsuuteni paikan, muistin verannan nurkkauksen, harmaan astiakappin, korituolin ja isoäidin istumassaikkunan äärellä katsomassa ulospuiden latvuksiin. Se oli sisätilaa, ulkotilaa, se oli pihapiiriä, metsää, ensimmäisiä luontokokemuksia. ■

HELMIRIITTA HONKANEN

'Minähän olen ikivanha'

KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007

Aloitin Taideteollisen korkeakoulun graafillisen kurssin vuonna 1938. Se oli kolmen vuoden kurssi, mutta sen läpikäymiseen meni seitsemän vuotta – aina tuli sota ja yksi vuosi meni keuhkovian takia. Werner von Essen ja Germund Paaer olivat mieleen jääneitä opettajia. Kun Essen ohjasi käsivarapiirustusta, hän saattoi tulla kummaamaan koko kipsimallin piirustuksen pois ja sanoa: "Aloita alusta". Paaer oli suomalaisuuden esi-
taistelija, Kalevarakorun luoja, joka inhosi Bonzoo ja Vihtoria ja Klaaraa. Arttu Brummerin kritiikit olivat ihania. "Venukseksi on kuin täyteen puhallettu ilmapallo, joka poseeraa näkinkuorella".

Taideteollinen oli silloin hyvin ruotsalainen. Eräänä vuonna kurssilamme oli neljätoista oppilasta, joista vain neljä oli suomalaisia. Enkä minä idiootti opetellut ruotsia vaan puhuin aina suomea. Opetus alkoi kello kahdeksan ja kesti iltakahdeksaan, paitsi sota-aikana, kun ei voinut pimentää suuria ikkunoita.

Sodan jälkeen taiteen opiskelu tuntui idioottimaiselta. Olisin tahtonut yhteiskunnalliseen korkeakouluun, mutta äitini ei antanut lupaa: "Se, minkä kerran on alkanut, pitää viedä loppuun asti". Olin sitten valmistumiseni jälkeen puoli vuotta Vapaassa Taidekoulussa Sigrid Schaumannin opissa ja olin ylpeä, kun hän piti väleistäni. Ja kaksille William Lönnbergin keväisille maisemamaalauskurseille Arabiassa ehdin. Lönnberg oli ihan mahtava tyyppi.

Kuvitin paljon satukirjoja: Pääskysen joulukonttia, Satukonttia, Joululahjaa, ja tein exlibriksiä. Mutta sitten jouduinkin muihin hommiin, menin naimisiin, hoidin lapsia ja olin seitsemäntoista vuotta mainostoimistossa. Perin taittotyöt Pentti Kaskipuroilta. Taitoin ja tein julisteita. Julisteita oli hauska tehdä - se oli hieman samantapaista kuin exlibristen teko. Itse asiassa olin päässyt töihin exlibristeni ansiosta. Molemmissa on kuin ajatus pähkinnäkuoressa. Pentti Lumikangaskin oli tovin työtoverini. Mutta



Kehtolaulu (postkorttikoko, ommeltu langan-tähteistä paperikankaalle), 1946.

sitten, vuonna 1978, tuli lama ja sain valita, ryhdyinkö konekirjoittajaksi vai lähdenkö kahdeksan-kymmenen muun kanssa ennen-aikaiselle eläkkeelle. Sanottiin, etten osaa huopakynälläkään tekstata – samana päivänä, kun ilmestyi kansainvälisestä exlibris-yhdistyksestä kirja exlibriksistäni neljällä kielellä ja olin juuri saanut kultamitalin valokuvaajamme kanssa Milanon triennaalissa ju-

listeellamme *Suuri luku*. No, biennaali oli auki kaksi tuntia ja mitalistakin on jäljellä vain paperitodiste.

Kun viimeisinä aikoina työssä toimin vintin siivoajana, löysin paljon julisteita. Itse asiassa minut unohdettiin sinne kolmeksi vuodeksi kokoamaan museoesineitä talolle. Esineet ovat nyt Helsingin kaupunginmuseon suojissa ja julisteet Lahden julistemuseossa. Niinpä tein sitten vapauduttuani kirjan suomalaisesta julistetäiteesta (*Placatista julisteeksi*, 1983) ja sain sillä maisterin paperit Taideteollisesta korkeakoulusta vuonna 1985. Samalla aloin maalata.

Ensimmäinen kurssi oli Suomenlinnassa. Ulla Rantanen arvosteli työtäni manereistani. Olin hämmästynyt kommenteista, enhän ollut maalannut öljyllä yli kahteenkymmeneen vuoteen, mitä nyt lapsiani piirrellyt. Mutta onhan mainospiirtäjällä maneerinsa. Reijo Saarelainenkin taisi olla niissä ympyröissä. Espoon kuvataiteilijoilla oli hyviä opettajia - Markku Hakuri, Erkki Hienonen, Pekka Syrjä, Pertti Summa.

Sitten kolusin Vapaan taidekoulun kursseja - akvarellikursseja ja värikursseja. Upeita opettajia olivat Kauko Hämäläinen, Tor Arne ja Ove Ek. En missään muualla ole oppinut väreistä niin paljon kuin siellä. Tein paljon akvarelleja niihin aikoihin. Siltä ajalta on peräisin myös maalaukseni *Anjanpelto*. (Maalaamani pellon paikalla on nykyisin ostoskeskus.)

Sain Grafian apurahalla etsausprässin vuonna 1985. Näin tuli grafiikka maalaamisen rinnalle, aina vuoteen 2000 asti, jolloin jalat eivät enää kestäneet prässin takana seisomista. Ensimmäisiä töitani oli reliefisyövytys *Tunturi*, joka pääsi vuosinäyttelyynkin. Sitten tuli abstraktinen kausi, neliö, kolmio, ympyrä. Se alkoi tavallaan Olarin kirkon alttaritaulukilpailusta, aiheenaan ylösnousemus. Tein maalauksestani etsaussarjan: *Ylösnousemus*, *Pitkäperjantai*, *Juhannus*, *Helluntai*, kukin omissa kirkollisissa väreissään.

Olen varmaan tehnyt etsauksiani sääntöjen vastaisesti, tai omilla säännöilläni. Olen tehnyt kankaalla pehmeäpohjan ja leikitellyt usein väreillä - kylmä, lämmin, kylmä, lämmin - peittäen usein osan pinnasta. Pienillä levyillä on ollut hauska leikitellä. Joskus asetan läpikuultavan painetun paperin päällimmäiseksi. Ne ovat lähinnä monotypioita.

Päätyönäni pidän kolmetoistaosaista *Sateenkaari*-sarjaa (osat ovat kooltaan n. 35 cm x 35 cm), jossa käydään koko värisarja läpi. Tein sitä yhden aurinkoisen kevään.

Nyt olen sitten tehnyt usein pieni-muotoisia öljytöitä, joiden ääressä voi istua. Se alkoi siitä, kun poikani rakensi viereeni talon, ja hyödynsin kaikki ylijääneet puupalikat. Inhoan pensseleitä ja niiden pesua. Käytän yleensä rättiä ja veistä.

Meillä on Espoossa oiva sisarpiiri, joka kokoontuu arvostelemaan toistensa töitä ja avustamaan näyttelyn ripustamisessa: Marja Mali, Taimi Lindström, ja Sinikka Hentinen. Se on ollut suurena tukena.



Tänään kotona, 2000

En ole koskaan maalaamisella ansainnut hyvin. Taidelainaamo Omena on kyllä ollut hyvänä apuna. Itselle mieluisia töitä on vaikea myydä.

Kun eläkkeeni on pieni, olen lisäksi tehnyt kriittikkiä *Päijät-Hämeeseen* jo kaksikymmentä vuotta ja kirjoittanut käyttögrafiikasta eri lehtiin. Tämä oli pikkuinen pakko, kun jäin kolmen alaikäisen lapsen kanssa leskeksi.

Viimeinen näyttelyni oli marraskuussa Fredrikshavnin taidemuseossa. Se koostui exlibriksistäni. Olen tehnyt niitä paria vaille kolmesataa. Exlibrikset ovat avanneet paljon kansainvälisiä yhteyksiä. Olen kirjeenvaihdossa Kiinaan, Japaniin, Italiaan, Saksaan ja joulukorttivaihdossa Belgiaan, Espanjaan, Viroon, Kanadaan ja ties minne.

Kun olen pahalla tuulella, pitää vain ryhtyä maalaamaan. Niin mieli piristyy.

OLIVER WHITEHEAD

Kotiinpaluu

KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007

Taustaa lyhyesti

Kun olin yhdeksän tai kymmenvuotias, minua pidettiin yhtenä noista lahjakkaista ihmisistä, jotka osasivat piirtää ja joista voi tulla taiteilijoita. Niinpä minut lähetettiin erään kuvataiteellisesti lahjakkaille nuorille tarkoitetun koulun pääsykokeeseen. Kyseessä oli eräänlainen normaalikoulun jälkeen tuleva taiteeseen erikoistunut oppikoulu Loughboroughissa, Englannissa. Pääsin sisään, ja sen johdosta minulla oli hyvin intensiivinen taidekoulutus yksitoistavuotiaasta kuusitoistavuotiaaksi.

Minulla oli tuossa koulussa kaksi opettajaa. Yksi oli klassisesti suuntautunut, hyvin mielenkiintoinen ja vahva henkilö. Hän johdatti minut klassisiin taiteilijoihin, kuten Velasquez, Goya, tai erityisesti Rembrandt. Olin yllättäen uudessa tilanteessa, sillä en ollut aikaisemmin saanut niin intensiivistä ja syvällistä opetusta siitä, mitä esimerkiksi valohämy, tai perspektiivi merkitsivät. Toinen opettaja, myös erittäin vaikuttava persoona, edusti modernismia, ja opetti nykytaidetta. Opetuksessa oli siis kaksi puolta, klassinen ja moderni.

Kun myöhemmin vuonna 1967 menin taidekouluun Lontooseen, sain mahdollisuuden tehdä ihan mitä halusin. Käytin tuota mahdollisuutta myös hyväkseni. En halunnut oppia ainoastaan yhtä erityistä asiaa taiteessa. 1960-luvulla taidekouluilla oli taipumusta olla kokeellisia – mainittakoon ainoastaan, että kokeellisuus

oli keskipisteessä. 1960-luku oli pop-taiteen räjähdysmäisen suosioontulon ja niin monen muun jutun aikaa. Ei voinut vastustaa houkutusta työskennellä hyvin erilaisten välineiden kanssa. Enkä halunnut erikoistua maalarina, niin perinteisessä kuin modernistisessakaan mielessä. Oikeastaan en taidekoulussa ollessani ajatellut olevani taiteilija. Tein vain kaikenlaisia erilaisia asioita: elokuvaa (silloin ei vielä ollut videotaidetta), valokuvausta, performanssia, teatteria, kuvanveistoa, maalausta, grafiikkaa, maalausta... kaikkea. Tämä oli ajatukseni... työntää käteni kaiken siihen, mitä kutsuttiin visuaaliseksi taiteeksi. Ja vain katsoa mitä tapahtuu.

Tämä johti siihen, että hain paljon informaatiota eri lähteistä. Minulla oli ystäviä, jotka olivat samalla tavalla kiinnostuneet tutkimaan erilaisia tapoja nähdä ja tuntea asioita. Oli taipumusta etsiä uusia tapoja tehdä kuvia. Voi kuvitella, kuinka tuona aikana kuvataiteen suuntausten taustalla oli amerikkalainen uusi aalto, arte povera, pop-taide – nämä asiat olivat kaikkialla. Mutta minä menin eri suuntaan. Hain visuaalista informaatiota sellaisista lähteistä kuin *New Scientist* -lehti. Katselin paljon science fictionia, antropologian tutkimuksia, biologian, historian alan tiedelehtiä. Niiden konteksti ei ollut itsestäänselvästi suhteessa taiteentekemiseen, mutta niiden kuvat olivat hyvin mielenkiintoisia. Harrastan samankaltaista

toimintaa vielä nykyäänkin, käytän yhä erilaisia informaation lähteitä.

Kun taidekoulu loppui, tulin Suomeen British Council -stipendillä. Jatkoin performanssia, valokuvausta ja elokuvaa jonkin aikaa. Olin Taideteollisen korkeakoulun elokuvaalinjalla neljä kuukautta. Noihin aikoihin pidin myös ensimmäisen Suomen näyttelyni. Serigrafiaa, silkkipainotöitä. Näyttely nojautui edelleen jossain mielessä perinteiseen esitykseen. Olin kiinnostunut myös politiikasta, taiteen poliittisesta ja sosiaalisesta kontekstista. Yritin ottaa kantaa asioihin, olematta liian trendikäs tai jotain sellaista... väkivalta, sota, ihmisten kärsimys maailmassa koskettivat minua. Mutta sitten, vuonna 1971 tai -72, minä lopetin. Siirryin kymmeneksi vuodeksi taka-alalle. Ei tuntunut siltä, että voisin enää tehdä taidetta. Tein pieniä juttuja, mutta päätin etten pidä yhtään näyttelyä, kymmeneen vuoteen.

Sitten, eräänä päivänä J. O. Mallander tuli kylään. Tiesin, että hän on kokeellinen taiteilija, ja että hän pyöritti Halvat huvit -galleriaa. Minulla sattui olemaan koko laatikollinen töitä jotka olin tehnyt taidekoulussa ynnä muita asioita. Satoja kuvia. Näytin niitä Mallanderille, ja hän katseli niitä. Tästä syntyi ajatus, että voisin osallistua näyttelyyn Amos Andersonin taidemu- seossa. Näyttelyn nimi oli "Rules of the game - Pelin henki". Niinpä 60-luvun oppilastyöni oli yllättäen huomion keskipisteessä vuonna 1981. Olin vieläpä yksi Ruotsista ja Suomesta kutsutuista taiteilijoista, Erkki Pirtolan, Kristian Krokforsin ja Outi Heiskasen kanssa. Yllättäen minulla oli juuret täällä. Ihmiset ikään kuin sanoivat, että "kappas, täällä on joku..." (mistä en tosin itse vieläkään ole varma). Mutta oli miten oli, tosiasiaa olin edelleen kiinni oppilastöis- säni ja eräässä mielessä näytteille asettaminen oli tapa

jättää niille hyvästit. Lopultakin joku näki ne. Sitä ennen kukaan ei ollut niitä nähnyt.

Standin 1982

Noihin aikoihin en ollut yhteydessä mihinkään. En ollut ollut näkyvillä taiteilijana. Olin täysin ulkopuo- lella suomalaisista taidepiireistä. Minus- ta tuntui, että voisin ryhtyä tekemään mitä tahansa. Tällä kertaa maalasinkin hyvin figuratiivisia kuvia. Tämä oli lä- hes vastakkaista aiemmin tekemilleni abstrakteille töille, formalismille – ikään kuin keino kytkeytyä johonkin.

Minulla oli edessäni ottamani valoku- va miehestä linja-autoasemalla. Aloin sitten piirtää kuvan hahmon päälle, enkä juuri tiennyt... tarkoitan, että olisin voi- nut piirtää hänen kasvoihinsa ja muuta, mutta mitä ihmettä? Yllättäen mietin, mitä on mielikuvitus, pää, aivot – mitä on se taiteellinen tarkkaavaisuus, jota vaa- ditaan ollakseen taiteilija.

Kuvassa olen minä, tämä on eräänlai- nen omakuva. Se on eräänlainen kytkös abstraktiivisuuteen, kuten voi nähdä ku- van yläosassa. Se on eräänlainen abst- raktiivi. Mitä abstraktiivisuus on? Emme tiedä, tai en tiedä mitä se on. Toisaal- ta valokuva on figuratiivinen. En tiedä

myöskään mitä se on. Siinä seisoo mies yksinään, se olisi voinut olla nainen tai lapsi. Valitsin tuon puolivi- rallisen näköisen tyyppin, herra keskiarvon seisomas- sa takissaan keväällä, kuten näkyy vahvasta valosta. Halusin vain tuottaa jonkinlaisen symbolisen kont- rastin. Siinä ei ole muuta sisältöä. Enkä voi ajatella muuta kuin tuota. Olin hyvin kiinnostunut työssä käytetystä tekniikasta, maalaamisesta hyvin kuivalla maalilla, mikä oli melkein kuin uutta piirtämistä.

Teoksen kehittyminen alkoi hyvin pienistä luon- noksista ja suureni suurenemistaan ja... en tiedä. En



Standin 1982, öljy kankaalle.
35×93 cm

todella voi sanoa siitä enempää.

Myöhemmin vuonna 1986 olin yhä vähemmän kiinnostunut ajatuksesta, jonka mukaan maalatessa taiteilijan ruumis kertoo meille täsmälleen maalattavan tarinan. Minua ei niinkään kiinnostanut yrittää representoida (esittää) mitään. Ja vaikka tämä työ näyttää esittävältä, niin se kulki sellaiseen suuntaan, ettei siinä yritetty tehdä ruumiista, kankaasta, paperista tai ylipäänsä mistään ikään kuin esittävää taiteilijaa. Se oli ensimmäinen askel kohti sitä, että antaa kuvien tulla luoduiksi yrittämällä olla ymmärtämättä mitään, ilman että etenisi kohti tiettyä ilmettä tai estetiikkaa. En ollut menossa abstraktiin tai figuratiiviseen suuntaan. Yritin liikkua ruumiin suuntaan, kokemuseeni asioista joita kosketin, tunsin, näin, kuulin... kokemukset tulivat oikeastaan ruumiini muistiksi ja halusin, että ruumiistani tulisi jonkinlainen tarjoaja – sanotaanko vaikka informaation tarjoaja: se, joka tarjoaa muistin liikkeitä sormissani. Voisi sanoa, että tätä kaikki maalaukset tekevät. Mutta yritin etääntyä siitä, että maalauksesta tulisi tyyli tai että se lautaistuisi emotionaalisesti. Mitä tahansa, mikä tahansa ottamani suunta saattoi tapahtua kankaalla. Vaikka silmäni olisivat sidottu, tai mitä tahansa...

Standin oli yksi ensimmäisistä kuvista tuolla alueella. Yritin kytkeytyä johonkin sellaiseen, jossa en ollut aiemmin ollut. Se on itse asiassa tapa katsoa syvälle itseen. Luulen, että suurin osa taiteilijoista tekee niin. Tämä oli suuri askel.

Laugh 1981

Lapsena harrastin myös valokuvausta. Valokuvaus on seurannut elämääni myöhemminkin. En ole ollut valokuvaaja, mutta olen tehnyt valokuvallisia kuvia. 80-luvulla minulla heräsi kiinnostus fetisismiin juuriin ja siihen, kuinka esineitä tehdään. Kun kävelin helsinkin kaduilla, näyteikkunoiden mallinuket pistivät silmään. Oli mallinukkeja eri sukupolvista, ja kaupoilla oli erilaisia tyyliä. Eräänä iltana otin hyvin nopeasti valokuvia mallinukeista. Kehitin kuvat, katselin niitä

ja mietin, että mitä tapahtuisi jos ottaisin niistä kopioita: mitä tapahtuisi tekemisen, ajattelemisen ja näkemisen tavalle. Otin ehkä viisikymmentä valokuvaa näistä erilaisista kasvoista. Niinpä minulla oli aluksi normaalisti kehitettyjä valokuvia.

Mainosnuket vaikuttivat ilmaisevan jonkin sellaisen näkemisen tavan, joka erkani normaalista taidekontekstista. Niitä ei koskaan tarkoitettu katsottavaksi pitkään, ehkä vain katsahduksen verran. Tärkein asia näissä jutuissa on vaatteet, tyyli, tausta, elämäntyyli, puku, tuo subliminaalinen (ärsytyskynnyksen alapuolella oleva) katse. Mutta kun katsoo läheltä tuota hymyä, joka on mallinnettu ideaafisen nauravan liikemieskasvon mukaan (sanottaisiinko sitä vaikka menestyksen nauruksi), se alkaa näyttää kamalalta, yksinkertaistetulta ja rumalta. Tämä on minun mielipiteeni. Ehkäpä jotkut pitäisivät sitä esteettisesti kauniina. Tämänkaltaisen estetiikka on hyvin vaikeaa – päättää, mikä on hyvän näköistä ja mikä ei. Joka tapauksessa jotain sellaista oli tekeillä, joka ärsytti ja samalla kiehtoi minua. Tahdoin olla kriittinen ja ilmaista kantani nukkejen ulkonäön monimielisyydestä esteettisesti mukavan ja ruman välillä, ja kuinka rumuus voi olla piilotettuna. Emme kiinnitä asioihin huomiota, ja jos kiinnittäisimme, niin kokisimme shokin löytäessämme jotain aivan muuta. Pysin tekemään jonkinlaisen kuvan tästä.

Idea oli alussa melko muotoutumaton. Halusin ryhtyä tekemään teoksia piirtämällä. Lisäksi olin hylännyt figuratiivisen maalauksen pitkäksi ajaksi, niin että jostain syystä halusin palata siihen – tosin eri tavalla. Ryhdyin sitten valokuvaamaan valokuvaa kasvoista. Kuvasin valokuvan, kehitin sen, ja otin jälleen kuvan kehitetystä valokuvasta. Tapahtui niin, että kuva alkoi pelkistyä, siitä tuli eräässä mielessä maalauksen kaltainen. Tämä kiehtoi minua: pelkistetyn kuvan utuisuus tai rakeisuus alkoi työntää kuvaa taaksepäin, mikä oikeastaan oli päinvastaista sille mitä kasvot olivat tekemässä, työntymässä kohti katsojaa. Siinä vallitsi eräänlainen monimielisyys

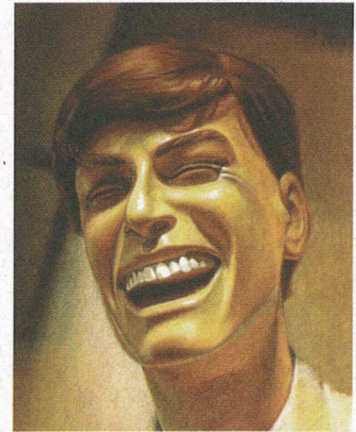
poistoyöntymisen ja kohtitulemisen välillä. Kerrokset tekivät kuvasta etäisemmän, mutta myös vahvemman, niin että se muuntui jonkinlaiseksi pastellikuvaksi. Siitä tuli vahvasti nykyisyyteen pysähtynyt. Halusin luoda tällaisen monimielisyyden: missä on kuva? Kuinka se on maalauksena? Kuinka se on hahmotettu?

Syy, jonka vuoksi piirsin ja kopioin kuvan yksityiskohtaisesti pastelleilla oli, että minua kiinnosti erityisesti valon esineelle antama muoto. Pastellipiirustus on lisäksi hyvin mekaaninen tekniikka – siinä on vain vähän tilaa taiteilijan valinnanvapaudelle. Tahdoin toimia ankarasti ja käyttää tekniikkaa eräänlaisena kontrastina. Näin työhön liittyi kysymys: missä on minun paikkani taiteilijana? Siitä alkoi jonkinlainen sosiaalinen, poliittinen kiinnostus kuvien syntyperää kohtaan. Kiinnostuin erityisesti taiteellisesta auktoriteetista asioihin, jotka ohjaavat käyttäytymistämme tai vaikuttavat siihen. Tunsin, että mallinuket esittivät jotain markkinatalouden maailmasta. Niitä käytettiin esittämään toisia asioita, kuten vaatteita ja autoja ja muuta. Halusin tulla sosiaalisesti tietoisemmaksi siitä mitä olin tekemässä, enkä ainoastaan tehdä abstrakteja tai figuratiivisia maalauksia. Halusin tutkia tiettä alueita erilaisella tavalla, ja tunsin että figuratiivisuus oli jotain jota saatoinkin tehdä jälleen ja jonka osasin melko hyvin – ja hyödyntää sitä.

Maalasin tai piirsin työn olohuoneessani... tein värit, pastellit itse. Pastellipiirustus on hyvin perinteistä, siinä on perusväri, paperi, käytössä on yksi kerros, kiinnitöt sen, seuraava kerros, kiinnitys, seuraava kerros, kiinnitys. Maalaus on tehty kerros kerrokselta. Halusin hyvin hitaan prosessin rakentaakseni kuvan. Pastellitöiden avulla voidaan tavoittaa eräänlainen läpinäkyvyys, joka omalla tavallaan emuloi esineen, joka on tietyssä valaistuksessa. Perinteisesti pastelleja käytetään maisema- ja muotokuvamaalaukseen, mutta halusin soveltaa niitä siihen, kuinka esineiden näkeminen tapahtuu, kun ne ovat karkeassa, voimakkaassa valaistuksessa. Jos olisin maalannut öljyväreillä, kyseessä olisi ollut aivan toinen kuva, paljon pehmeämpi.

Tutkin yhä uudenlaisia tapoja tuottaa kuvia piirtämällä ja valokuvaamalla – yritän jatkuvasti keksiä työskentelytapani uudelleen. Erityisesti olen tutkinut ajan vaikutusta piirtämisen prosessiin: virheitä, sattumia, päälle piirtämistä. Useimmiten nämä jäävät näkyviin. Paneudun myös syvemmän piirtämisen esineellistymisen tapoihin. Koko piirustustapahtuma toimii kommenttina kuvattuun asiaan.

Vuonna 1987 ryhdyin käyttämään valokuvaa piirtämisen rinnalla.



Lough 1981, pastelli paperilla

Kaksi kuvaamisen tapaa - valokuvatut ruumiinliikkeet piirrosjäljen kanssa – toimivat kontrapunktissa samasta lähdekuvastosta. Ne olivat kannanottoja näkemisen ja koskettamisen väliseen ilmeeseen erimielisyyteen. Aloin myös käyttää kertovaa muotoa, kuvasarjoja tapana esittää töitä päiväkirjamaisesti, niin että piirroksista tuli eräänlainen tapahtumakenttä.

Tämä toi minut takaisin liikuvan kuvan pariin. Työni ulottuu visuaalisesta lyyrisyydestä kommentteihin, jotka koskevat puoleensavetävien ja samalla häiritsevien asioiden ambivalenssia. Viime näyttelyssäni (*Detour*, Galleria Heino, 2006) tarkastelin turismissa käytettyä kaupallista kuvakieltä. Minua kiinnostavat kaupallisiin tarkoituksiin luodut kuvat. Mistä ne tulevat, kuinka niitä käytetään ja kuinka ne vetävät meitä puoleensa? ■

Taide-eläjästä vientituotteiksi

– mihin katosi vastavoima
kulttuuripolitiikasta?

SARI KARTTUNEN &
ANNA-KAISA RASTENBERGER

KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23–24.3.2007

Valokuva kulttuuripolitiikan käännteissä

SARI KARTTUNEN

Valokuvataide tarjoaa oivan kohteen puhuttaessa kulttuuripolitiikan ja taiteilijaidentiteetin kehityslinjoista sekä näiden keskinäisistä suhteista. Valokuvataiteen on Suomessa jopa väitetty syntyneen itsenäisenä taiteenalanana ja valokuvataiteilijan päätoimisena ammattina valtion toimenpiteiden seurauksena. Valtio ”tunnusti” valokuvauksen yhdeksi taidemuodoista taidehallinnon ja apurahajärjestelmän uudistuksen yhteydessä 1960-luvulla. (Ks. esim. Lintonen 1988 ja Karttunen 1993.)

Taiteeksi korotus ei johtanut estetisoitumiseen vaan päinvastoin valokuvaajat hakivat uutta rooliaan suhteessa ajan kulttuuripoliittiseen keskusteluun. Kulttuuripolitiikan keskeisiin tavoitteisiin tuolloin kuului tukea sellaista kulttuurisesti arvokkaaksi katsottua toimintaa ja tuotantoa, joka ei menesty kaupallisilla markkinoilla. Tähän liittyi usein epäily kaupallisiin ehdoin tuotetun kulttuurin korruptoituneesta ja korruptoivasta luonteesta. Julkisen tuen tehtävä oli siis auttaa tuottamaan vaihtoehtoa ja vastavoimaa markkinoiden muovaamalle massatuotannolle.

Nämä argumentit muistuvat mieleeni, kun selvitin pari vuotta sitten valtion jakaman valokuvateosten (kirjojen) julkaisutuen taustoja ja vaikutuksia (Karttunen 2005). Keskustelu tästä tukimuodosta alkoi 1960-luvulla valokuvan päästäessä osalliseksi valtion taiderahoituksesta. Aluksi sitä kutsuttiin ”kustannustueksi”. Valtion budjetissa se meni läpi vasta 1982 jo hieman muuttuneessa muodossa. ”Laatutuki” paljastaa, että ensisijaiseksi tavoitteeksi tuli teosten korkeatasoinen painojälki.

Kulttuuripoliittisesti tukimuodon historiassa oli kiinnostavin vaihe silloin, kun kustannustuesta vasta keskusteltiin. 1960–1970-luvulla ”valokuvateos” oli ideologisesti latautunut käsite, jossa kiteytyivät yhtäältä monet juuri taiteeksi tunnustetun alan keskeisistä pyrinnoista ja joka toisaalta kietoutui ajan kulttuuripoliittiseen diskurssiin. Se liittyi keskeisesti pohdintaan siitä, mitä taide ja taiteilija tarkoittavat valokuvauksen alueella: millainen valokuvaus on taidetta, ketkä sitä tekevät ja millä edellytyksillä, missä ja miten he esittelevät tuotantoaan yleisölle ja mitkä heidän tavoitteensa ovat.

Kirjojen tekeminen katsottiin yhdeksi valokuvaajan keskeisimmistä tavoista toimia taiteilijana – niitä pidettiin jopa näyttelyjä luontevampana kanavana. Kirjojen kautta taiteenalan nähtiin lähestyvän paitsi kirjallisuutta myös elokuvaa, valokuvateoksen nimittäin ajateltiin muistuttavan kerronnaltaan elokuvaa. Kuvataide ei tuossa vaiheessa ollut valokuvataiteen läheisin vertailukohde vaan taidehallinnossakin se muodosti

elokuvan kanssa "kamerataiteen" (käsite osoittautui kuitenkin ongelmalliseksi ja purettiin vuonna 1977).

Valokuvaajat halusivat ryhtyä tekemään "vapaita" teoksia, tuoda julki omia näkemyksiään, lähtökohtiaan ja ilmaisupyrkimyksiään. Tavoitteena oli irrottautuminen ammatti- ja tilaustyön ehdoista ja sitoumuksista. Omaehtoinen toiminta määrittyi taiteeksi valokuvauksen piirissä – päätoimisia valokuvataiteilijoitahan ei Suomessa vielä tuolloin ollut, vaan ilmiö syntyi vasta valtion apurahoituksen myötä.

70-luvun alkupuolella kirjan asema korostui entisestään valokuvaajan foorumina, kun valokuvilla pyrittiin vaikuttamaan poliittisesti ja etsittiin keinoja levittää niitä tehokkaasti. Kirjan lähtökohdaksi otettiin yhteiskunnallinen ongelma, josta tehtiin kriittinen reportaasi. (Politisoitumisvaiheesta ks. Heikka 1999.) Suunnitellun kustannustukijärjestelmän tavoitteena oli "kaupallisista sidonnaisuuksista vapaa kustannustoiminta, joka tuo yleisön ulottuville halvat ja ajankohtaiset kuvateokset". Koska suorkustantajat eivät yleensä olleet valokuvaajalähtöisistä kirjoista kiinnostuneita eikä sopivia pienkustantajia vielä ollut (niiden syntyyn sittemmin vaikutti olennaisesti juuri laatutuki), ainoaksi ratkaisuksi jäi valtion tukema omakustanne.

Valokuvateosten laatutukeen on tukimuotona vahvasti sisäänrakennettuna "kulttuurintuotannon näkökulman idea", jota monet taidesosiologit käyttävät tutkimustensa viitekehyksenä: tuotanto- ja rahoitusolosuhteet vaikuttavat ratkaisevasti siihen, minkälaisia teoksia tuotetaan, niin muodoltaan kuin sisällöltään. Ajatuksena oli, että valtion rahoitus vapauttaisi valokuvaajat tekemään omaehtoisia teoksia. Valtion rahan korruptoivaa vaikutusta ei liiemmin pelätty, sillä valtiota joko pidettiin neutraalina tai sen uskottiin päätävän pian edistyksellisten haltuun. Tuolloin ei esimerkiksi nähty ongelmana sitä, että pitää "myydä" itsensä ja hankkeensa apurahalautakunnille.

Samaan aikaan, kun luin Taiteen keskustoimikunnan kellariarkistossa 1970-luvun dokumentteja,

joissa valokuvaajat vaativat sanan- ja ilmaisunvapauden nimissä tukea laajalevikkisten kansanpainosten julkaisemiseen, "The Helsinki School" jatkoi maailmanvalloitustaan eri puolilla Eurooppaa. Lehdissä raportoitiin näyttelyiden arvostelumenestyksistä ja messuilla saavutetuista myyntiennätyksistä. On vaikea sanoa, kumpi on muuttunut Suomessa enemmän kuluneiden 30 vuoden aikana: valokuvataide vai kulttuuripolitiikka? Kiistatonta lienee kuitenkin se, että kulttuuripolitiikka on muovannut olennaisesti valokuvataiteen kehityssuuntaa. Valokuvataide on ollut monessa kohtaa suorastaan mallioppilas.

Kulttuuripolitiikan painopisteet ovat muuttuneet melkoisesti sitten sen perustamisvaiheen – systemaattisen, tavoitteellisen kulttuuripolitiikan historiahan alkaa meillä 1960–1970-luvulta eli vaiheesta, jolloin valokuvakin pääsi mukaan. Muutos on niin suuri, että tekisi miltei mieli kysyä, onko meillä enää kulttuuripolitiikkaa samassa merkityksessä – mihin katosi kulttuuripolitiikka? Siinä, että valtio tukee valokuvataiteen viemistä kansainvälisille messuille, ei ole mitään pahaa, mutta mihin unohtui pyrkimys taata vastapainoa ja vaihtoehtoja markkinavoimille? Kulttuuripolitiikan luonteisiin tehtäviin tuntuisi kuuluvan diversiteetin vaaliminen.

Kulttuurin ja kulttuuripolitiikan instrumentalisoinnista kiihkoillaan paljon, mutta uutta se ei sinänsä ole. 1960–1970-luvullakin taide nähtiin tärkeäksi sekä kansallisen imagon että sosiaalisten vaikutustensa kannalta. Puhe taiteen itseisarvosta tai jonkin asian kulttuurisesta arvosta tuntuu kuitenkin huonevan päivä päivältä niin, että jäljelle jää vain imago-loginen, taloudellinen, sosiaalinen tai muu välinearvo. Edes taiteen puolella ei liiemmin puhuta julkisesta tuesta markkinoiden vastapainona tai kritiikin mahdollistajana. Tällaisen puheen ei ehkä uskota saavan laajempaa kannatusta tämän päivän yhteiskunnassa vaan päinvastoin tuottavan hallaa ammattialalle.

Julkinen tuki tuntuu muuttuneen starttirahaksi, jonka turvin voidaan perustaa omillaan toimeentuleva

tai jopa voittoa tuottava yritys. Nykyinen kulttuuripoliittikka ei suosi romanttista taide-eläjää, joka asettaa taiteen elämän edelle tai elää täysillä saadakseen raaka-ainetta töihinsä. Tämä on liian epämääräistä, ajelehtivaa ja ennakoimatonta, jotta tuotoksien syntyyn tai niiden laatuun voitaisiin luottaa. Vielä vähemmän kulttuuripoliittikka sietää taide-elättiä, apurahoja ja sosiaaliturvaa nauttivaa loista, joka ei anna lupausta euroissa mitattavasta vastineesta. Nyt ideaalina on kansainvälisesti menestyvä, asiansa liikemiesmäisesti hoitava taiteilija, joka hankkii elantoaan myyneistä ulkomailla mutta maksaa veronsa Suomeen.

Valokuvataide – tai ainakin näkyvä osa siitä – istuu mainiosti kulttuurivientihankkeeseen. Laatutukijärjestelmäkin näyttää edistäneen suomalaisen valokuvauksen voittokulkua. Sen turvin on valmistunut peräti 150 valokuvateosta, joista monet ovat toimineet tekijänsä vakuuttavana, joskin kalliina käyntikorttina. Tuoreimpien laatutukiteosten joukossa on jo useita johtavien eurooppalaisten valokuvakustantamoiden tuotteita. Muutama laatutukijulkaisu taas voidaan laskea melko puhtaasti sellaisiksi taiteilijaesittelyiksi, joita kansainväliset galleriat tarvitsevat kaupallisen toimintansa tueksi. Näistä edelliset monelta osin suorastaan ylittävät tukijärjestelmän alkuperäiset tavoitteet, mutta jälkimmäisten tapauksessa niistä ollaan kaukana. Olennainen kysymys on tietenkin, missä määrin taiteilijat voivat tuoda galleria- tai messukontekstissa esiin omaehtoista ja jopa yhteiskunnallisesti radikaalia sisältöä ja kuinka laajalle se voi sieltä levitä.

Nykytaide ja nykymarkkinointi

ANNA-KAISA RASTENBERGER

Suomalaisen nykytaiteen markkinoinnissa eletään ristiriitaista aikaa.

Osa kuvataiteilijoista ei juuri muuta toivo kuin vähän taloudellista tukea ja apua taidehankkeitten markkinointiin, jotta teokset saavuttaisivat yleisönsä.

Taiteen katsojat puolestaan haaveilevat yhdestäkin viestimestä, jossa kattavasti listattaisiin esillä olevat taidenäyttelyt ja -projektit. Että kuvataiteen yleisöillä olisi mahdollisuus saavuttaa erilaiset teokset.

Samaan aikaan valtiollisella kulttuuripoliittisella tasolla taidetta tuskin muuna enää nähdäänkään kuin välineenä Suomi-kuvan markkinointiin – tai investointina ja taloudellisena tuottonäkymänä. Siellä jaetaan kymmenien tuhansien eurojen satsauksia "suomalaisiin taidebrändeihin" ja "kulttuurivientituotteisiin", joilla maailma valloitetaan. Kulttuuripoliittisella tasolla, josta puhe on myös tehokkaasti levinnyt tiedotusvälineisiin, markkinointipuhe tuntuu syrjäyttäneen muunmuassa taiteilijalähtöisen puheen ja puheen taiteen sisällöistä.

Tekeillä olevaa väitöstutkimustani varten olen käynyt läpi suomalaista valokuvataidetta koskevaa kirjoitteluja viimeisen viidentoista vuoden ajalta. Kirjoitusten valossa näyttää siltä, että brändien rakentaminen ja niihin liittyvä iskevä viestintä yhdistettynä puheeseen kansainvälisestä menestyksestä on sekä lisännyt joidenkin taidehankkeiden julkista huomiota että tehnyt niistä kulttuuripoliittisten satsausten kohteita.

Jos näkyvyys, huomioarvo ja kansainvälinen menestyspuhe alkaa merkitä samaa kuin kulttuuripoliittinen tuki, voi vain kysyä, pitääkö taidetta ryhtyä ajattelemaan mediakonvehtina, joka tuottavuutta korostavaan puhetapaan käärittyä tarjoillaan tiedotusvälineille ja sitä kautta kohdeyleisöille? Pitääkö tuotteistamista vastustavat ja ei-materiaalisetkin taideteokset ja taidehankkeet rakentaa brändeiksi ja kertoa menestystarinoina?

Jo nyt voi ounastella polarisaation lisääntymistä huomioarvon akselilla. Näkyvät näkyvät tulevaisuudessa yhä useammin ja tehokkaammin markkinoituina ja huomaamattomat katoavat näkyvistä. Keskittymisen lisääntyessä monimuotoisuus alkaa painua piiloon.

Parikymmentä vuotta sitten ajateltiin, että taide on markkinoinnin erityistapaus. Vaikka taidetta myy-

dään, taideteokset eroavat muista tuotteista, koska taideteoksia arvioidaan toiminnallisten ominaisuuksien sijaan teosten tuottaman esteettisen, älyllisen, elämyksellisen tai jonkun muun vastaavan arvon mukaan. Taiteilijoiden ei myöskään ajateltu noudattavan kaupallisesti hyväksi havaittuja markkinointikonsepteja, joiden mukaan tuotteet tehdään vastaamaan yleisön toiveita. Taideteosten kohdalla näytti olevan miltei päinvastoin: taiteilija loi ensin teoksen omista lähtökohdistaan ja tarpeistaan, ja vasta sen jälkeen esitteli sen yleisölle. Yleisö joko hyväksyi tai hylkäsi sen. Taiteilija saattoi tietenkin toivoa, että teos täyttäisi hänen omien odotustensa lisäksi arvostetun ammattikunnan tai jopa "suuren yleisön" odotukset. Kaupallista menestystä taiteilija yleensä tavoitteli voidakseen rahoittaa itsensä ja vertaisryhmänsä arvostamaa taiteellista työtä, jonka ei tarvinnut olla taloudellisesti kannattavaa. (Hirschman 1983, 46–50.) Kenties se ei sitä saanutkaan olla.

Suurimmalle osalle taiteilijoista sivutöiden tekeminen ja taloudellinen epävarmuus ovat edelleen arkipäivää, mutta nykyisessä mielikuvamarkkinoinnin ajassa taiteen markkinointi on uusien haasteiden edessä. Nykyään ihan tavallisten arkisten esineiden esteettisyys ja niihin liittyvä mielikuvamainonta on hämärtänyt taideteosten ja muiden tuotteiden erotelua. Esteettiset, älylliset ja elämykselliset arvot ovat taideteosten lisäksi tyypillisiä suurelle osalle valmistettavia tuotteita. Rajoja muotoilun, taiteen, viestinnän, mainonnan ja yritystoiminnan väliin on usein vaikea (ja osin tarpeetontakin) vetää. Taiteen ja yhteiskunnan muiden osa-alueiden käytännöt ja puhettavat ovat lähentyneet toisiaan. Sosiologien Scott Lashin ja John Urryn mukaan viimeisen parinkymmenen vuoden aikana erityisesti taidemaailman ja yritysmaailman käytännöt ja puhettavat ovat yhtenäistyneet. Arkipäivässäkin huomaa helposti, että talouden terminologia, koodit ja puhettavat ovat laajasti levinneet yhteiskunnan muille osa-alueille. (Mm. Sevänen 1998; Lash ja Urry 1994.) Investoimme

ihmissuhteisiin sekä tuotamme ja kulutamme taidepalveluita.

Kärjistetysti voidaan sanoa, että tuotteeseen tai teokseen käytetyn työn, tai siihen liittyvän henkisen panoksen arvoa ei käytännössä ole, ennen kuin siihen on saatu ladattua mielikuva-arvoa tai huomioarvoa. Ja kun teos saa huomiota, sen arvo riippuu huomion laajuudesta ja puheesta, jossa se tuotetaan. Niillä taas ei välttämättä ole mitään tekemistä itse teoksen sisälön kanssa. Mutta siten teosta voidaan myydä. Juuri tähän perustuu mielikuvamainonta ja brändäys. Merkitykset ja brändit ovat arvoja, joita potentiaalisesti voidaan muuttaa rahaksi.

Tämä koskee myös taideteoksia. Mielikuvien ja merkkien kulutuksessa myös taiteeseen liitetyistä mielikuvista ja niiden leviämisestä tiedotusvälineissä on tullut yksi keskeinen menestyksen mittari niin tulosvastuullisille taidelaitoksille, taiteilijoille kuin taideteoksillekin. Taideteosten, taideryhmien tai taiteilijoiden näkyvyys ja niiden saavuttama menestys muodostavat kehän. Tietyn teoksen tai nimen toistuva esiintyminen kansainvälisesti osoittaa, että yleisö, kiinnostus ja menestys on saavutettu. Ja kansainvälisesti menestyvällä taiteella on paitsi taloudellista uutisarvoa myös mediavetovoimaa. Kun tiedotusvälineiden uutiset rakentavat ilmiöitä, ne saavat samalla myös aseman dokumentteina ja empiirisinä todisteina tapahtuneesta ja olemassa olevasta. Sen lisäksi että menestyksestä tulee taiteellisen laadun synonyymi, menestyspuhe luo substanssia. (Ks. Ford 1998.)

Toisenlaiset taustat taiteeseen liittyvän markkinoinnin muutokselle käyvät ilmi muun muassa taidesosiologi Erkki Seväsen tekemistä suomalaisen kulttuuripolitiikan kausien yleisistä linjauksista. Sevänen kirjoittaa, että 1970-luvulta 1990-luvun alkuun asti valtio suojeli taiteita kaupallisuudelta. Erityisesti tuettiin taidemuotoja, joiden saaminen kaupallisesti kannattavaksi oli hankalaa tai mahdotonta. Valtion tehtävänä oli toimia markkinoiden vastavoimana. Vaikka valtion rahan jakoa voi, ja on syytäkin kritisoida,

Frankfurtin koulukunnan hengessä luodun kulttuuripoliittisen systeemin idealistisena tavoitteena oli, että yhteiskunnan muista toimintatavoista irrallisena taiteella olisi mahdollisuus yhteiskunnan kriittiseen analyysiin ja taide myös pystyisi osoittamaan ja kritisoimaan yhteiskunnan epäkohtia. (Sevänen 1998.)

2000-luvun Suomessa valtion rooli ole markkinoiden vastavoima, vaan tukija, joka auttaa taidetta toimimaan markkinoilla ja niiden ehdoilla. Tämänhetkisen julkisen kulttuuripolitiikan painotus Suomessa on siirtynyt bruttokansantuotetta kohottavien vientihankkeiden edistämiseen. Suomalaiselle taiteelle ja taiteilijoille luonteva, olennainen ja pitkän historian omaava kansainvälinen dialogi on muotoiltu kuulosamaan vienniltä ja ulkomaankaupalta.¹

Kulttuurivientihankkeilla on toki taiteen mielikuvarvoa kohottava vaikutus, ja on tärkeää että taiteen tekijöillä ja välittäjillä on tunne, että taide on kansallisesti ja miksei kansantaloudellisestikin tärkeää. Valokuvataidepuheen näkökulmasta katsoen kulttuuripoliittisen puheen korostamat Suomi-kuvalle tuotetut imagohyödyt ja tuottonäkymät ovatkin valitettavan usein korvanneet taiteilijälähtöisen puheen ja keskustelun taiteen sisällöstä.

Tämän vuoden helmikuussa (2007) julkaistiin selvitys *Koordinaatteja ajassa ja tilassa*, joka käsitteli kuvataiteen kansainvälistymisen kehittämismahdollisuuksia. Selvitystä varten haastateltiin lukuisia kuvataidekentän toimijoita. Viesti oli selvä: Taiteen itseisarvo tulisi säilyttää, eikä taidetta pitäisi alistaa vain taloudellisten tai sosiaalipoliittisten tavoitteiden välineeksi. Ensimmäiseksi toimenpiteeksi ehdotettiin terminologista muutosta: termi kulttuurivienti tulisi korvata sanalla kulttuurivaihto. Kuvataiteen kentän toimijoiden mielestä sana kulttuurivaihto kuvaa paremmin avointa vuoropuhelua, johon kuvataide osallistuu. Kulttuurivaihtoon kuuluu myös välisyys, puhuttiinpa sitten alueista tai ihmisistä, liikkumisesta tai muista prosesseista, joissa kuvataiteen merki-

tys muodostuu. (Karo 2007.) Vaihto on vapautta myös mielipiteen vaihtoon.

Institutionaalisista ja vallitsevista puhetavoista tulee välillä olo, että vaihtoehtoja huippu- ja vientipuheelle ei olisi. Kaikesta huolimatta taiteella on kyky olla taipumatta vallitsevan yhteiskunnan sille kulloinkin ehdottamiin virallisiin lokeroihin.

Yhdenlaista taiteen taipumattomuutta yhteiskunnan valtakursseihin ja pääoman vaatimuksiin hahmottelee digitaalisen kulttuurin tutkija Charlie Gere. Hänen mukaansa yhteiskunnan estetisoituminen yhdistettynä niin kutsuttuun informaatioyhteiskuntaan on synnyttänyt uudenlaista sosiaalistumista ja siten mahdollistanut riippumattoman ilmaisun ja poliittisen vastustukseen markkinatalouden vaatimusten ohitse. Tämä tapahtuu nimenomaan teknologisen kehityksen, erityisesti internetin avulla. Teknologia luo uusia kommunikaatiotiloja, joissa vastustusta voi harjoittaa ja levittää. (Gere 2000, 2006.) Tästä kertoo konkreettisesti nettisivujen, keskustelupalstojen, sähköpostilistojen ja tekstareiden lisääntynyt merkitys pienten yhteisöjen välisessä tiedonvälityksessä.

Gerelle taiteen mahdollisuus vastustukseen ja vaikuttamiseen merkitsee paluuta Frankfurtin koulukunnan ja Theodor Adornon käsityksiin taiteen suhteellisesta autonomiasta. Taiteen tulee vaatia älyllistä ponnistelua ja olla sekä tekijälle että katsojalle vaikeaa. Vain siten se voi vastustaa kulttuuriteollisuuden hyödykkeistymistä ja olla yhteiskuntakriittistä. (ks. Gere 2000 sit. Adorno 1984/1938). Adornon taiteen autonomian käsitettä on usein kritisoitu mm. elitistisyydestä. Viimeaikoina autonomisuus on kuitenkin saanut taas positiivisia merkityksiä juuri edellä kuvallun toiminnan kautta.

Tällainen toiminta on täyttä totta monissa taiteilijaverkostoissa, jotka toimivat valtioiden rajojen yli, hakemalla itse rahoitusta monista maista ja EU:sta; toiminta yhdessä muiden "markkinavoimia" vastustavien yhteisöjen ja järjestöjen kanssa. ■

- 1 Hyvä esimerkki tästä kulttuuripoliittisesta diskurssista on kolmen ministeriön tuottama selvitys *Onko kulttuurilla vientiä*, joka valmistui vuonna 2004. Selvityksen jargontiheikössä taide merkitsee "kulttuurivienti-tuotteita", joiden tavoitteena on edistää "kansallista kilpailukykyä". (En tässä yhteydessä puutu enempää puhetapojen nationalismiin).

Kirjoittajat toimivat tutkijoina Suomen Akatemian rahoittamassa Pohjan tähdet -hankkeessa, jossa tarkastellaan valokuva- ja videotaiteen kansainvälistymistä

Lähteet:

- FORD, SIMON 1998: The Myth of the Young British Artist. Teoksessa MC CORQUODALE, DUNCAN, SIFERIN, NAOMI & STALLABRASS, JULIAN (toim.) *Occupational Hazard. Critical writing on recent British Art*. London: Black Dog Publishing, 131–141.
- GERE, CHARLIE 2000: The work of art in the age of the general intellect. Teoksessa BUTTON, VIRGINIA & ESCHÉ, CHARLES (toim.) *Intelligence. New British Art 2000*. London: Tate Publishing, 18–23.
- GERE, CHARLIE 2006: *Digitaalinen kulttuuri*. Turku: Faros.
- HEIKKA, ELINA 1999: Eroon estetismistä – katse yhteiskuntaan, valokuvataiteen uudet kuviot. Teoksessa KUKKONEN, JUKKA & VUORENMAA, TUOMO-JUHANI (toim.) *Varjosta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 244–261.
- HIRSCHMAN, ELIZABETH C. 1983: Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *Journal of Marketing*, Vol. 47 (summer 1983), 45–55.
- KARO, MARKO 2007. *Koordinaatteja tilassa ja ajassa*. Kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012. Helsinki: Näyttelyvaihtokeskus FRAME.
- KARTTUNEN, SARI 1993: *Valokuvataiteilijan asema*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu 15. Helsinki.
- KARTTUNEN, SARI 2005: *Suomalainen valokuvakirja*. Valtion jakaman laatutuen vaikutukset valokuvakirjallisuuteen. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu 29. Helsinki.
- LASH, SCOTT & URRY, JOHN 1994: *Economics of the Sign and Space*. London: Sage.
- LINTONEN, KATI 1988: *Valokuvan 70-luku*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 1. Helsinki.
- SEVÄNEN, ERKKI 1998: *Taide instituutiona ja järjestelmänä*. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Helsinki: SKS.

Kuvataidekritiikin historiaa ja tätä päivää

RIITTA OJANPERÄ

KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007

Taidekritiikin historiasta

Ottakaa mikä hyvänsä meidän aikamme sanomalehti, ja jokaisesta löydätte teatterille ja musiikille omistetun osaston; miltei jokaisesta numerosta löydätte kuvauksia siitä tai tuosta näyttelystä tai yksittäisestä maalauksesta ja joka numerosta löydätte arvioita hiljan ilmestyneistä, sisällöltään kaunokirjallista teoksista, runoista, kertomuksista ja romaaneista.

(Leo Tolstoi, *Mitä on taide?*, 1898)

En olisi ryhtynyt tutkimaan taidekritiikkiä tai taidepuhetta, jos en olisi aikanaan, joskus 70-luvun lopulla, kokenut, että taiteesta kirjoittamisessa ja puhumisessa oli jotakin vieraannuttavaa ja vaikeasti ymmärrettävää. Usein oli vaikea käsittää tarkoitusta, vaikka olisi ymmärtänyt sanotut sanat – rivien väleissä oli kai liian paljon sellaista, joka ei kuulunut minulle.

Niin päädyin tekstien pariin sen sijaan että olisin ottanut kuvia opin-
näytteiden aiheiksi. En ollut ainoa, sillä taidekritiikki tuli taidehistorian tutkimuksen osaksi 80-luvun alusta lähtien. Asia liittyy taiteen ja taidekirjoittamisen muutoksiin, itsereflektio astui mukaan kuvaan myös taiteen tutkimuksessa eikä vain taiteessa. Myöhemmin trendi on vain voimistunut: nykyisin kirjoitetaan esimerkiksi taidehistorian historiasta ja museohistoriasta. Pidän tätä eräänlaisena kollektiivisena psykoanalyysinä, jota tarvitaan muutoksia kohdattaessa.

Kuvaamani ymmärtämisen vaikeudet johtivat myös siihen, että mieluummin puhun taidepuheesta kuin taidekritiikistä¹. Taidekritiikki-instituutioon liittyy professionalismismi, jolla on oma tärkeä merkityksensä, mutta joka on myös poissulkevaa. Taidepuhetta kuitenkin on hyvin monenlaista, ja mielestäni erilaisten perinteisten lajityyppien – näihin lukeutuvat muun muassa kritiikki, historia, essee, tai kuraattoripuhe – rajat ovat liukuvia. Lisäksi on paljon muutakin taiteesta puhumisen paikkoja kuten komiteamietintöjä, esitelmiä tai mainoksia, ja vielä näiden lisäksi yksityisempiä taiteesta puhumisen ja kirjoittamisen mahdollisuuksia. Edelliseen viitaten sisällytän sanaan "taidepuhe" tietyn emansipatorisen vivahteen mielessäni mahdollisuus, että taidekritiikki-instituution valtarakenteita voisi avata monenlaisille toimijoille ja puhujille ja myös toisenlaisille puhumisen lajeille kuin mitä perinteinen kritiikki kaikkine miellelyhtymineen tekee.

Perinteinen taidekritiikin määritelmä on seuraava: taidekritiikki on taidetta koskevaa kuvailua, tulkintaa ja arvottamista. Taidepuheen ymmärtämisen kannalta teksteissä on kuitenkin myös paljon muuta sellaista, jonka selvittäminen avaa niiden merkityksiä: kuka puhuu, koska ja miksi, mistä asemasta käsin, tai millaiseen keskusteluun teksti liittyy yhtenä puheenvuorona. Jokaisella tekstillä – tai kaikella puhunnalla – on joku

oletettu tarkoitus tai vastaanottaja ja myös lajityypin ja kirjoittamisperinteen tuottamia, tavallaan valmiita ja itsestään selvästi oletettuja merkityspotentiaaleja.

Jos ajatellaan länsimaisen taidepuheen historiaa varhaisajoistaan lähtien, lähinnä estetiikan ja taiteen olemuksen määrittelyn kannalta, lähdetään yleensä liikkeelle Platonista ja Aristoteleesta ja melko pian siirrytään 1700-luvulle sellaisiin estetiikan, taiteen ja kauneuden teoreetikoihin kuin Alexander Baumgarten tai Immanuel Kant. Sen jälkeen voi siirtyä esimerkiksi Hegeliin, jonka ajatuksiin taiteen ja filosofian suhteesta ja taiteen vähittäisestä kuolemasta viitattiin paljon ainakin 80- ja 90-luvun taidekeskustelussa.

Jos taas mennään sellaisen taidepuheen historiaan, jossa puhutaan konkreettisemmin taiteilijoista ja taiteen tekemisestä, aloitetaan usein 1500-luvulla eläneen taiteilijan ja taiteilijaelämäkertojen kirjoittajan Giorgio Vasarin teoksesta *Kuuluisia taiteilijaelämäkertoja* Giottosta Michelangelo². Vasarin nimiin usein laitetaan käsitys modernista taiteilijanerosta, tai käsitys sellaisesta taiteilijan elämäntarinan arkki-tyyppistä, jossa korostuvat jatkuva edistys ja kehitys.

Erityisesti sanomalehti- ja aikakauslehtikritiikki, joita taidekritiikillä kai suomalaisessa yleiskielessä useimmiten tarkoitetaan, on modernin maailman ilmiö. Se liittyy sanomalehdistön historiaan ja teollistumiseen 1800-luvulla. Ei ole myöskään vaikea havaita lehtikritiikin, "modernin" galleriatoiminnan ja länsimaisen korkeataiteen lajityyppien elinkaaren välistä yhteyttä³. Itse asiassa modernin ajan taidekritiikot ovat olleet samassa kaksijakoisessa tilanteessa kuin taiteilijat: toisaalta on vallinnut pyrkimys vaalia "taidetta" omalakisena alueena, toisaalta taas taidetointa on kytkeytynyt enemmän tai vähemmän kaupallisiin periaattein toimiviin gallerioihin tai muihin instituutioihin.

Taidekritiikin historia on enimmäkseen arvovaltaisten miesten historiaa, olivatpa nämä sitten taiteilijoita (kuten Giorgio Vasari tai Roger Fry), kirjailijoita (esimerkiksi Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Guillaume

Apollinaire, tai Zachris Topelius), taidehistorioitsijoita (Suomessa Onni Okkonen ja J. J. Tikkanen), valtiomiehiä (J. V. Snellman) tai filosofejia (Dennis Diderot). Taidekritiikin historiasta muistetaan parhaiten skandaalit ja kärjistämiset, roistot ja sankarit. Kriitikoiden teilausten kokonaisvaltaisuutta on mielellään myös liioiteltu: tiedetään esimerkiksi tarina August Ahlqvistista, joka lähestulkoon "murhasi" Aleksis Kiven. Se, joka kritiikin kentällä on pitänyt kovinta ääntä, on varmemmin jäänyt kirjoihin ja hänen asiansa on "objektivoitunut" historiaksi tai "totuudeksi" jostakin taidesuunnasta.

Missä sitten ovat naiskritiikot? Onko heitä ollut ennen 1980-lukua, joka on myös taidekritiikin alalla todettu vaiheeksi, jolloin uudenlaiset kirjoittajat (tai "puhujat") alkoivat näkyä taidemaailmassa?

Liisa Lindgren on todennut kritiikko Eila Pajastietä käsittelevässä artikkelissaan, että naiskritiikoiden runsaslukuisuus 1940- ja 1950-luvulla on merkille pantavaa. Ehkä ilmiö on rinnakkainen sen kanssa, että kirjallisuuden puolella 40- ja 50-luvun vaihteessa nuoret naiset tulivat uuden modernistisen aallon myötä aktiivisiksi toimijoiksi. Lindgren kirjoittaa näin: "Feminiinisinä piirteinä voisi ehkä pitää naisten usein empaattista lähestymistapaa ja informatiivista, taustoja taiteilijoiden elämäkertatiedoista puheena olevien ilmiöiden laajempiin yhteyksiin selostavaa kirjoitustapaa." Edelleen hän kirjoittaa: "Halu ymmärtää ja eläytyä ei kuitenkaan merkinnyt naiivia kritiikittömyyttä. Pikemminkin naiskirjoittajat tuntuivat pidättäytyvän mieskollegojensa vahvoista, jopa ehdottomista kannanotoista."⁴

Kritiikkiä on historian tutkimuksessa luokiteltu samoilla tyylihistoriallisilla määritelmillä kuin taidetta. On ollut impressionistista kritiikkiä, formalistista kritiikkiä, modernistista kritiikkiä. Kriitikoita on arvotettu samalla lailla kuin taiteilijoita ajatellen sitä, miten hyvin ja miten varhaisessa vaiheessa he ovat ymmärtäneet jotakin uutta ja avantgardistista taidesuuntaa. Toisin sanoen, hyvänä ja muistettavana tai-

depuheena on pidetty sellaista, joka manifestoi uutta. Modernismin ja avantgarden logiikka on määrittänyt myös taidepuheen merkityksellisyyttä ja kriitikon tärkeyttä, tämän kykyä "ymmärtää oikein" ja mieluiten ensimmäisenä käsillä oleva ilmiö.

Saman logiikan mukaan taidepuhe on tuottanut sellaisia vastakkainasetteluja, joita ei välttämättä ole ollut esimerkiksi taiteen tekijöiden mielissä olemassa ainakaan niin voimakkaina kuin annetaan ymmärtää.

Pieni vilkaisu suomalaisen kuvataidekritiikin historiaan näyttää, että se lähtee liikkeelle jokseenkin samasta pisteestä kuin suomalainen taide-elämä ylipäänsä modernissa merkityksessä – 1800-luvun puolivälin tienoilta. Tuolloin sivistyneet suomalaisuusaatteen ajajat ja instituutioiden rakentajat katsoivat tarpeelliseksi kirjoittaa myös kuvataiteen kysymyksistä. Suomalaistan taidekulttuuria lähdettiin rakentamaan lähestulkoon tyhjästä. Niinpä yksi merkittävä yhteinen huoli oli taiteen lisäksi taideyleisön kasvataminen. Tästä on esimerkkinä muun muassa Tope-liuksen *Momme*-kirja, jossa on myös kiinnostavia taidetta koskevia jaksoja

On usein toistettu tosiasia, että Suomessa taide-elämä, sen instituutiot ja sen käyttövoimana ollut arvo-maailma, on ollut poikkeuksellisen läheisesti kytköksissä kansallisen identiteetin ja kansallisvaltioaatteen asiaan. Tämä näkyy myös taidepuheen historiassa. Kun on puhuttu taiteesta, on myös tavalla tai toisella puhuttu suomalaisuudesta. Kansainvälisyyspuheen voi myös lukea osaksi tätä suomalaisuuspuhetta – nimittäin silloin, kun "kansainvälisyys" on asettunut tietoiseen oppositioon "suomalaisuutta" vastaan. Näinhän suomalaisessa taidekeskustelussa on usein ollut ja saattaa olla edelleen.

1980-luvulla virinnyt kiinnostus taidekritiikin tutkimukseen on paljolti kohdistunut yksittäisiin kirjoitajiin ja näiden taidekäsityksiin, aluksi nimenomaan tärkeisiin kansallisen taiteen kysymyksiin keskitty-neisiin kriitikoihin kuten Onni Okkoseen ja Ludvig Wennervirtaan. Tavallaan tämäkin suuntaus on ollut

omiaan nostamaan arvovaltaisia mieskriitikoita kaapin päälle. Toisenlaistakin taidepuheen tutkimusta, jossa kysymyksenasettelu on temaattista, on julkaistu, esimerkiksi Leena-Maija Rossin väitöskirja ja Harri Kalhan tutkimukset. Uudenlaiset kysymyksenasettelut epäilemättä olisivat edelleen mahdollisia ja tervetulleita.

Taiteen historian ja taidekritiikin suhde on muuta-kin kuin tutkimuksia taidekritiikistä. Erityisesti 1900-luvun taiteen kohdalla lehtikirjoitukset ovat olleet olennainen taidehistoriantutkimuksen lähdeaineisto. Tämä on merkinnyt sitä, että taidekritiikiksi kirjoitet-tujen tekstien sisältö on saattanut siirtyä melko vähän muuttuneena taiteen historiaksi. (Tosin nykyisin tämä ei ehkä toteudu samalla tavalla, kun taidepuhetta si-nänsä on alettu problematisoida enemmän.) Aika-kausi, jonka tutkimuksessa kritiikkiarkistoa voi pi-tää jokseenkin kattavana taide-elämän tapahtumien lähteenä, on kuitenkin rajallinen. Vielä 1950-luvulla lehdissä kirjoitettiin lähes kaikista näyttelyistä, joita esimerkiksi Helsingissä järjestettiin. Sen jälkeen krii-tikoita ja avustajia alettiin tarvita entistä enemmän ti-lanteen hallitsemiseksi, ja nythän ollaan tilanteessa, jossa perinteinen kritiikki-instituutio tuossa vanhassa "kronikoitsemisen" merkityksessä ei enää ole lain-kaan toimiva ratkaisu.

Historiasta löytyy myös tapauksia, joissa taiteen tekijät ovat erityisen näkyvästi itse ottaneet sanan haltuunsa. On hyvä muistaa, miten läheisesti suoma-laisuus- ja kansallisuusaate, politiikka ja taide ku-toutuivat esimerkiksi 1800-luvun lopulla yhteen sekä julkisessa että yksityisessä sfäärissä⁵. Uuden, vuonna 1889 perustetun *Päivälehden*, sen *Nuori Suomi* -nimi-sen "kirjallisen albumin" ja kultakauden taiteilijoiden suhteet olivat osittain hyvinkin läheiset. Mukanahan oli sellaisia henkilöitä kuin Akseli Gallen-Kallela, Eero ja Arvid Järnefelt, Jean Sibelius, tai Pekka Ha-lonen. *Päivälehden* lisäksi Kuopiossa ilmestyi *Uusi Kuva-lehti*, jota toimittivat Juhani Ahon veljet Pekka ja Kalle Brofeldt. Olennaista on, että nämä suomalai-

suusateen innoittamat toimijat kirjoittivat jo osittain itse omaa historiaansa käytössään olevissa tiedotusvälineissä.

Myös kultakauden huipennus eli Suomen paviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900 oli nykytermein "vientituote". Joskus tuntuu, kuin nykyisen innovaatio-, luova talous-, ja taidevientipuheen rivien välistä kuuluisi kaikuja menneisyydestä, kuin osittain nojattaisiin menneisyyden (sinänsä kiistattomiin) menestystarinoihin, siihen kuinka Suomea taiteilijoiden avulla piirrettiin Euroopan kartalle 1900-luvun vaihteessa. Vuoden 1900 Pariisin menestystarina on nimittäin kertomuksena uskomattoman vahva ja edelleen elossa oleva osa suomalaista taidepuhetta. (Muistettakoon vielä, että hanke koski koko Suomen kulttuuri- ja elinkeinoelämää. Tunnetuimpien taiteilijoiden maalauksin esiteltiin Pariisissa muun muassa Suomen elinkeinoja ja koululaitosta.)

Kanonisoidusta historiasta pätee tavallaan sama kuin nykytodellisuudesta: se, joka näkyy julkisuudessa ja oikeassa yhteydessä, on olemassa. Pariisin paviljonki purettiin maailmannäyttelyn jälkeen. Silloin tuhoutuivat muun muassa Gallen-Kallelan kuuluisimpiin teoksiin luetut kattofreskot. Paviljonkia koskevat tarinat jäivät silti elämään. Tämä osoittaa, ettei nykykeskustelussa esille nostettu taidepuheen nivoutuminen poliittisiin ja taloudellisiin intresseihin ole ihan uusi asia.

Vehmas – perinteisen kritiikin arvovalta ja asialista

Einari J. Vehmas (1902-1980) on esimerkki autoritaarisesta mieskriitikosta. Vehmasta pidettiin aikanaan suomalaisessa taide-elämässä jonkunlaisena kritiikon mallityyppinä: hänet muun muassa palkittiin moneen kertaan ja hänen nimeään kantavaa palkintoa jaetaan edelleen.

Vehmaksen kritiikeistä on luettavissa modernin ajan taidepuheen "suuret puheenaiheet". Ensinnäkin korkeataide rajautui erilleen muusta, siitä jota on

kutsuttu esimerkiksi "koristetaiteeksi" tai viihteeksi. Lisäksi taide tuli määritetyksi suhteessa moderneihin hyveisiin uutuudellisuuteen ja edistykseen, ja avantgarden taistelu- ja vapausretoriikkaan. Edelleen taidepuhe kytkeytyi suomalaiseen identiteettiin, "suomalaisuuspuheeseen" – tosin suhteessa yhteiskunnallisiin utopioihin ja keskusteluun maailmantilanteesta.

Vehmas, joka kirjoitti säännöllisesti 30-luvun loppupuolelta 60-luvun loppupuolelle, edusti todennäköisesti viimeistä kriitikkosukupolvea, joka saattoi selkeästi luoda aseman esteettisenä auktoriteettina. Samalla taide kansallisen henkisen rakennuksen – ja sodan jälkeen jälleenrakennuksen – välineenä on yksi Vehmaksen toimintaa kannattelevista peruslähdekohdista.

1950-luku tunnetaan muutenkin aktiivisen toiminnan ja "valistuksen" vuosikymmenenä. Muun muassa Merja Hurri on todennut suomalaisten lehtien kulttuuriosastoja käsittelevässä tutkimuksessaan⁶, että sotien jälkeen kulttuuri otettiin tietoisesti kansallisen yhtenäisyyden palvelukseen. Suomen Kulttuurirahasto esimerkiksi järjesti vuodesta 1945 alkaen kulttuuritoimittajakursseja ja tuolloin toivottiin, että lehdistö antaisi entistä enemmän tilaa "luovan kulttuurityön esittelemiseen".

Vehmaksen myötä tullaan 60-luvun alkuun ja aikaan, joka tunnetusti merkitsi rankkoja sukupolvi-kamppailuja, vallanvaihtoja ja arvojen uudelleenmäärittelyä nopeasti modernisoituvassa Suomessa. Murrokset, jotka tunnetaan kuvataiteen alueelta, koskevat myös kritiikkiä. 60-luvulla vastakkain asettuivat 30-lukulaiset, jotka olivat luotsanneet suomalaista kulttuuri- ja taide-elämää läpi sota- ja jälleenrakennusajan ja toisaalta 60-luvun nuoret – siis "sotilaat ja sotilaitten lapset", niin kuin 60-luvun murrosta tutkinut Marja Tuominen on asian muotoillut.⁷ Tässä tilanteessa kuusikymppinen Vehmas oli puhdasverinen 30-lukulainen.

Tuosta ajasta lähtien perinteinen taidekritiikki

oli uusien, sekä sisällöllisten että muotoa koskevien haasteiden edessä. Sisällöllisesti paineet populaarikulttuurin legitimoimiseksi osaksi vakavasti otettavaa kulttuurikenttää alkoivat vähitellen nousta ja voimistua. Tyypillisen nuoren kriitikon rooli ei enää ollutkaan enemmän tai vähemmän korkean akateemisen oppiarvon omaama esteettinen auktoriteetti, vaan yhteiskunnallisista asioista kiinnostunut, kenties myös yhteiskuntatieteitä opiskellut ja niiden tuomaa näkökulmaa soveltava kirjoittaja, jolle perinteinen taidekriitikin muoto alkoi edustaa vanhentunutta kirjoitustyyppiä.

Vaikka mistään radikaalista kritiikin kuolemasta ei voi puhua, totesi Pekka Tarkka esimerkiksi vuonna 1968, että kritiikkiaineiston valta-asema sanomalehtien kulttuuriosastoissa oli väistymässä ja sen sijaan julkaistiin "kannanottoja taiteen asemasta yhteiskunnassa sekä keskustelua laajoista kulttuurista, yhteiskuntaa ja maailmantilannetta koskevista aatepoliittisista kysymyksistä"⁸. Taidepuhe haluttiin lähemmäs arkea. Pienimuotoista *Kritiikin uutiset* -lehteä 60-luvun lopulla toimittanut Arto Kytöhonka toivoi 60-luvun lopulla heuristiseen sävyyn, että Henry Mooren patsaista voisi kertoa "samoin kääntein kuin ajatlemme rakastettuamme, hänen kättään" tai "ylistää Kandinskyä samoilla sanoilla kuin lehtipihviä tai oluen maltaista raikkautta. Miksemme sadattelisi visuaalisia töitä kuin esimiestämme tai ystävää, joka antaa odottaa, miksemme olisi aprikoivia kuin kevättakkia ostaessamme."⁹

Jos 60-luku puhui populaarikulttuurin oikeutuksesta korkeakulttuurin rinnalla ja taidepuheen muutostarpeista, niin viimeistään 80-luvun alussa sama trendi jatkui entistä kiihkeämpänä. Tuossa vaiheessa kentälle tuli jo toinen nuori polvi, jonka asialistalla oli korkea- ja populaarikulttuurin rajan kyseenalaistaminen ja taidepuheen käytäntöjen muuttaminen. "Postmodernismista" tuli jonkunlainen kattokäsitys. Uutta olivat myös naisnäkökulma ja feminismi.¹⁰

Tampereella syksyllä 1981 Arvostelijain liiton järjestämällä kuvataidekriittikkukurssilla ainakin eräät untuvikot tarttuivat innolla ajatukseen, että "kritiikin lisäksi kuvataiteesta pitäisi voida kirjoittaa haastatte-
luja, reportaaseja ja katsauksia"¹¹.

Varsin yleisesti 80-luvun alussa oltiin sitä mieltä, että taidekriittikki on kriisissä. Kriisin oireita oli esimerkiksi "tuote-esittelykriittikkiksi" mainittu taiteesta kirjoittaminen, jossa ei enää perinteiseen tapaan haluttu – tai joidenkin mielestä osattu – selvästi arvottaa. Kriisin ratkaisumalliksi ei myöskään tuntunut silloin kelpaavan joidenkin tarjoilema Ruotsin malli: ruotsalainen arvostelijainliitto oli laatinut jäsenilleen yksityiskohtaiset eettiset ohjeet, joilla pyrittiin takaamaan taidearvostelun objektiivisuus ja riippumattomuus.

Kriisipuhe ei jäänyt 80-luvulle. 90-luvun alku ja lama saivat jotkut kriitikoiksi identifioituvat entistä itsekriittisemmiksi – arvostelijan status saattoi saada olon tuntumaan sukupuuttoon kuolevalta dinosau-
rukselta.¹²

Nykyisin ollaan yhä kriisipuheen ympäröimänä, avasipa sitten kuvataiteeseen ja kirjallisuuteen keskittyvät *Mustekala*- tai *Kiiltomato*-verkkosivut tai juuri ilmestyneen *Kritiikin uutisten* viimeisen numeron. Tai avasipa viime syksynä ilmestyneen Suomen Taideyhdistyksen dukaattipalkintoja ja paljoo muutakin käsittelevän juhla-
kirjan. Siinä *Hufvudstadsbladetin* pitkän linjan kriitikko Erik Kruskopf kirjoittaa 50-vuotisen kokemuksensa rintaäänellä otsikolla "Konstkritik – en maktfaktor i kris?"¹³ Hän aloittaa muistelunsa 50-luvulta, ja kertoo näin: "50-luvulla saattoi käydä niin, että galleristi soitti sanomalehden päätoimittajalle ilmoittaen, että näyttely oli ollut auki jo viisi päivää (kymmenestä), eikä riviäkään siitä ollut vielä ilmaantunut lehteen. Tämän jälkeen päätoimittaja saattoi kirjoittaa kriitikolle lapun ja kehottaa tätä ankarasti korjaamaan asia". Kruskopf epäilee artikkelissaan, että kritiikki-instituutio, sellaisena kuin se vallitsi 1900-luvulla, on aikansa elänyt. Toisaalta

moninaisen tarjonnan keskellä elävä taideyleisö tarvitsisi hänenkin mukaansa edelleen kipeästi auttavaa kättä eli taidetta käsitteleviä ja eritteleviä tekstejä.

Mitä taidekriitikille tapahtui?

Perinteisen taidekriitikin murrostila ei ole vain suomalaisen taide-elämän ilmiö, vaan samaa keskustelua käydään myös muualla. Esimerkiksi yhdysvalloissa toimiva taidehistorioitsija James Elkins julkaisi vuonna 2004 pamfletin *What Happened to Art Criticism?*, joka on herättänyt vilkasta nettikeskustelua.

Elkinsin pääteesejä on, että taidekriitikissä on siirtynyt arvottavasta kirjoittamisesta kuvailevaan. Hän pohtii, löytyykö menneen ajan kritiikistä vastauksia nykyisiin ongelmiin. Asiasta käydyssä keskustelussa on nostettu esille myös se, onko kritiikin kriisissä kysymys nostalgisesta kaipuusta menneeseen.

Elkins ja muut keskustelijat kysyvät muun muassa, kaivataanko "kriisissä" taidekriitikin epäpoliittiseksi ajateltua formalismia, "voimakkaita ääniä" eli auktoriteetteja, selvästi määriteltyjä käsitteitä ja taideteoriaa, vaiko kenties vakavaa, sisällöllisesti kompleksista ja tinkimätöntä kritiikkiä. Yleiseksi tunnelmaksi kuvatuista keskustelusta jää, että keskustelijat ovat peräänkuuluttamassa rohkeammin arvottavaa taidepuhetta: kriitikon pitäisi ottaa kantaa ja näyttää oma paikkansa suhteessa käsiteltäviin asioihin.

Onko nyt siis niin, että 60-luvun nuoren polven suuret kysymykset, sekä taidepuheen muotojen muuttaminen että korkean ja matalan kulttuurin rajan hävittäminen, ovat saapuneet jonkunlaiseen saturatiopisteeseen? Todennäköisesti on ainakin niin, että perinteinen taidekriittikki sellaisena instituutiona kuin se oli voimissaan 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun lopulle, on tullut tiensä päähän. Ilman muuta viimeisten vuosikymmenien kriittinen suhtautuminen "kansalliseen projektiin", korkeataiteen rooliin tai nerokulttiin ovat osaltaan vieneet sisällöllistä ja käytännöllistä pohjaa taidekriitikiltä sellaisena, kuin se on joskus kulta-aikoinaan käsitetty? Taidepuhetus-

kin kuitenkin on kadonnut minnekään tai edes vähentynyt. Puhumisen tavat ja paikat eivät ole vakioita. Yksi havaittava muutos on esimerkiksi nuorempien kuvataiteilijapolvien halukkuus ottaa taidepuhetta haltuunsa "taiteellisen tutkimuksen" nimellä. ■

- 1 Voi toki sanoa kyyniseen sävyyn, että taidekriittikki- sanan korvaaminen taidepuheella on tapa väistellä koko asiaan liittyvät vaikeimmat asiat eli ne, jotka liittyvät arvottamiseen ja arvostelemiseen. Kritiikkihän on suomeksi "arvostelemista".
- 2 Ilm. 1550, laajennettu laitos 1568, Altti Kuusamon esipuheella varustettu suomennos ilm. 1997, Kustannusosakeyhtiö Taide.
- 3 Tässä tarkoitetaan taidetta esineinä, joilla on yksilöllisyytensä ja monien mielestä myös autenttisuuden aurasia.
- 4 Liisa Lindgren, "Eila Pajastie, journalisti modernismin 'kenttätyöläisenä'", *Kirjoituksia taiteesta, suomalaista kuvataidekritiikkiä*, 1997, Kuvataiteen keskusarkisto/Valtion taidemuseo
- 5 Aihetta on tutkinut mm. Riitta Konttinen teoksessa *Sammon takajat: nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*, Helsinki, 2001.
- 6 Merja Hurri, *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupuolikonflikti ja sanavapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80*, Tampereen yliopisto, 1993.
- 7 Marja: <https://helka.linneanet.fi/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SC=Title&SEQ=20070509080256&PID=26873&SA=>, "Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia": sukupuolihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa, Helsinki, 1991.
- 8 Viitteet 10-13, ks. Otto Lappalaisen kirjoittama Suomen Arvostelijain Liiton historiikki "Sarvia ja hampaita 50 vuotta", *Kritiikin uutiset* 3/2000.
- 9 Ks. ed.
- 10 1960- ja 70-luvusta ja 80-luvun taiteesta ks. Jaakko Lintinen, *Taide hidas, elämä lyhyt*, Kustannusosakeyhtiö Taide, 2001.
- 11 Ks. viite 10.
- 12 Ks. viite 10.
- 13 *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846-2006*, toim. Rakel Kallio, Suomen Taideyhdistys, 2006.

Kirjoittaja tutkii kritiikin historiaa. Erityisesti hänen aiheenaan on Einari J. Wehmas, jota on sanottu Suomen sotien jälkeisen ajan vaikutusvaltaisimmaksi taidekriitikoksi.

Mitä virkaa on kritiikillä?

ARJA ELOVIRTA

KENELLE TAIDETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007

Mitä meillä olisi, jos meillä ei olisi kritiikkiä?

Ennen kun alan miettiä, mitä virkaa kritiikillä on, voisin kysyä, mitä virkaa taiteella on? Kuvitellaanpa hetki, millaista elämä olisi ilman sitä, mitä meiltä puuttuisi? Ja nyt puhun taiteesta hyvin yleisessä, latteassa ja osittain myös välineellistävässä merkityksessä.

Ensinnäkin meiltä puuttuisivat monet kohtauspaikat ja maamerkit: ei olisi *Kolmen sepän patsasta* tai eduskuntatalon portaita. Taiteettomassa maailmassahan ne molemmat olisivat hyödytöntä symbolista tuhlailua ja turhaa metaforista paisuttelua. Arkkitehtuuri ja sitä kautta siis myös kaupunkiympäristö näyttäisivät kovin toiselta. Turistien täytyisi tyytyä kuluttamaan luontokohteita, koska museoita ei olisi ja pyramiditkin kummine maalauksineen ja veistoksineen puuttuisivat.

Ei olisi kirjoja, kirjastoja, kirjakauppoja, konserttisaleja ja oopperataloja, ei suvivirttä eikä musakkia tavarataloissa. Ei säveltäjiä, kapellimestareita, orkesterimuusikoita, bändejä, musiikkibisnestä, ei edes *Idols*-kilpailua. Ei galleristeja, museonjohtajia, näyttelyoppaita eikä kriitikoita. Uskonnolliset rituaalitkin olisivat nykyistä latteampia.

Yritän siis sanoa, että taide kaikissa tuhansissa muodoissaan on syvästi, ei vain inhimillisen kulttuurin, vaan ennen kaikkea ihmisenä olemisen ytimessä ja että kuvataide posliinimaalauksesta performansseihin ja videotaiteeseen lisää ainakin tekijänsä, mutta varsin usein myös katsojan elämän mielekkyyttä. Eikä tällä mielekkyyden lisäämisellä ole välttämättä mitään tekemistä teosten laadun kanssa.

Esimerkiksi galleriakierros voi olla tyydyttävä kokemus, vaikka pitäisin näkemiäni teoksia yhdentekevinä, huonoina tai jopa erittäin huonoina. En välttämättä tarvitse kritiikkiä, tutkijaa tai muutakaan välittäjää kertomaan, mitä minun pitäisi näistä teoksista ajatella, sillä kritiikki tai teksti ylipäänsä on omiaan häivyttämään taiteesta kaiken sen, mikä tekee taiteesta taidetta. Teksti etäännyttää, älyllistää ja normittaa. Se ei koskaan pysty tavoittamaan sitä ylijäämää, joka aina jää sanojen ulottumattomiin.

Mitä meiltä siis puuttuisi, jos meillä ei olisi taidekritiikkiä? Tähän ei voi vastata yhtä suoraviivaisesti kuin edelliseen kysymykseen. Ensin on mietittävä, mitä tehtäviä kritiikillä on tai voisi olla. Jos kritiikki tai taiteesta kirjoittamien ei pysty kilpailemaan itse teoksen kanssa, sen täytyy tehdä jotakin muuta. Mutta mikä sen tehtävä voisi olla tänään, jos olemme yhtä mieltä siitä, että normatiivinen kritiikki on kuollut eikä yhteisesti sovittuja arvottamisen kriteereitä enää ole.

Kuusikymmentäluvullahan alettiin ajatella, että teos on ikään kuin avoin järjestelmä, jonka katsoja katsomistilanteessa täydentää. Siksi ei myöskään voi olla mitään lukkoon lyötyjä arvottamisen kriteereitä.

Institutionaalinen taideteoria vapautti taidekentän näennäisesti vastuusta: sehän sanoo, että taidetta ovat kaikki artefaktit, joita joku tai jotkut taidemaailman nojalla toimivat henkilöt ovat valmiita arvostamaan taiteena. Mutta tarkemmin luettuna se vain jätti määrittelemättä, mitä kulloinkin ovat ne ominaisuudet, joita taidemaailman toimijat ovat valmiita arvostamaan – ja tämän se teki juuri siksi, että halusi erottaa taideteoksen määrittelyn sen arvon määrittelystä.

Arvorelativismi on johtanut kahteen hankalaan tilanteeseen, joista toinen näkyy museoissa ja toinen mediassa. Tehdäkseen taiteen helposti lähestyttäväksi ainakin osa taidepedagogiikasta pyrkii satsaamaan pikemminkin elämyksellisyyden lisäämiseen kuin siihen, että teoksia pyrittäisiin todella avaamaan katsojille, jotka eivät niiden esille tuomaa maailmaa tunne tai pysty omin avuin sitä tavoittamaan. Jopa taiteilija voi olla sitä mieltä, että mikä tahansa tulkinta hänen teoksestaan on oikeutettu ja perusteltu.

Teos itse asettaa kuitenkin oman tulkintansa rajat. Esimerkiksi lapsen huomioida siitä voivat olla tuoreita ja aikuisen katsojan mielestä virkistäviä, mutta ei voida kuitenkaan väittää, että ne olisivat teoksen kannalta yhtä varteenotettavia kuin kaikki muutkin väitteet, analyysit ja assosiaatiot.

Toinen samaan ilmiöön liittyvä väite on, että kritiikki on vain yhden ihmisen enemmän tai vähemmän perusteltu mielipide. Sitähän kritiikki ei voi olla. Kriitikon valta – ja vastuu – ei tule mekaanisesti vain käytetyn median tai sen potentiaalisen lukijamäärän kautta. Kriitikon pitää pystyä tiivistämään tekstiinsä jotain teoksen kannalta oleellista, siis sellaista, mikä tarjoaa tarttumapintoja niin lukijalle kuin taiteen kentälle yleisemminkin. Hänet on valittu tehtävänsä siksi, että hän pystyy tai ainakin hänen kuvitellaan pystyvän juuri tähän.

Taidekenttä tai kriitikkokunta ei tietenkään voi olla yksimielistä. Muiden näkökantojen olemassaolo on mahdollista ja todennäköistä siksi, että toisin kuin joskus ajatellaan, taidekenttä ei suinkaan ole sen

enempää arvoiltaan kuin taidekäsityksiltäänkään yhtenäinen. Kriitikot eivät ole subjektiivisia, mutta eivät myöskään puolueettomia tai edes ennakkoluulottomia katsojia. Yhtä paljon kuin kritiikki kuvaa kohteena olevaa teosta se kuvaa myös kirjoittajansa taustaa ja arvomaailmaa. Puolueetonta ja ideologiasta vapaata kritiikkiä ei ole.

Hyvänä esimerkkinä tästä on kaksi äskettäin *Taide*-lehdessä kirjoitettua juttua: Anna-Mari Vänskän kriittinen luenta Heta Kuchkan teoksista ja Saara Hacklinin vastine siihen. Molemmat olivat hyvin perusteltuja, mutta täysin vastakkaisia näkökulmia tötöyteen ja naiseuden esittämisen konventioihin.

On ehkä oireellista, että kumpikaan näistä jutuista ei sijoittunut varsinaisesti taidekritiikin lokeroon. Ne molemmat kuitenkin pohtivat sitä, miten taideteos osallistuu todellisuuden konstruoimiseen, arvokeskusteluun ja erilaisten sukupuoliroolien määrittelyyn. Tekstit eivät – erään kritiikille asetetun tehtävän mukaan – pohtineet sitä, miten merkittäviä teokset ovat suhteessa taiteen jatkumoon, tekijän aiempaan tuotantoon tai kuinka innovatiivisia tai teknisesti onnistuneita ne tässä mielessä ovat. Kirjoittajille teokset olivat pikemminkin reitti maailmaan ja sen ilmiöiden pohtimiseen.

On tietysti myös teoksia, jotka puhuvat enemmän omasta olemisestaan eivätkä generoi yhtä helposti ihmisenä olemiseen liittyvää keskustelua. Mutta nekin ovat tietynlaisen maailmankuvan, taidekäsityksen ja esimerkiksi aistimellisuuden ilmauksia. Lapselta poiketen kriitikon ammattitaitoon kuuluu näiden erilaisten taiteen ilmenemismuotojen tunnistaminen ja niiden olemisen tapojen avaaminen lukijoille. Parhaimmillaan hän voi tarjota oivaltavan näkökulman, joka auttaa näkemään teoksissa jotain oleellista – olipa kriitikon tulokulma kuinka kriittinen tahansa.

Varsinkin maakuntalehdissä, mutta myös johtavissa päivälehdissä kritiikit ovat liikkuneet kohti muita juttutyypppejä. Kritiikin sijaan tehdään uutisia tai henkilöhaastatteluja. Kritiikki analyttisenä, taustoittavana

ja arvioivana juttutyypinä on alkanut menettää, jos ei nyt merkitystään, niin ainakin palstatilaa. Osaksi juuri tästä syystä – mutta ennen kaikkea asiantuntevan kuvataidejulkisuuden niukkuuden takia – yleisön kuva taiteesta ja kulloisenkin arvioinnin kohteesta jää varsin hataraksi, rajoittuneeksi ja satunnaiseksi.

Toisaalta arvottaminen tapahtuu myös valintojen kautta: noteerataanko näyttely tai taiteilija lehtien sivuilla ja sähköisissä medioissa vai ei. Median tehtävänä on tuottaa oleellista tietoa maailmasta, myös siitä, mitä kuvataidekentällä tapahtuu. Tällä hetkellä suomalaisella taidekentällä tapahtuu ehkä enemmän kuin aikoihin, mutta samaan aikaan kuvataide näkyy entistä huonommin valtajulkisuudessa. Alkeellisimmillaan "kritiikki" tarjoaa tietoa, kertoo mitä kaikkea taidekentällä tapahtuu. Kuinka ihmiset muuten löytäisivät tiensä museoihin, gallerioihin ja taidetapahtumiin – varsinkin tällä hetkellä, kun tarjontaa on ainakin pääkaupunkiseudulla vähän joka lähtöön.

Näennäisesti pienilläkin muutoksilla voi olla kauaskantoisia seurauksia. Siksi moni suree esimerkiksi Helsingin Sanomien päätöstä julkaista perjantaisin *Nyt-liitteessä* typistetty näyttelylista. Se on harmillinen takaisku ja kertoo ehkä jotain tämän ajan kehityksestä. Esimerkiksi pääkaupunkiseudun elokuva-tarjonnasta löytyy *Minne mennä* -palstalta kattava listaus – ja liuta värillisiä mainoksia lehden lopussa.

Tällä hetkellä mediakentässä näyttää olevan käynnissä ainakin kolmenlaisia muutoksia, jotka vaikuttavat myös siihen, kuinka kuvataiteesta kirjoitetaan tai kirjoitetaanko siitä: 1) julkisuuden viihteellistyminen 2) henkilökeskeisyys 3) medioiden keskittyminen. Oleellisin kysymys kuuluu: mitä tietoa mediat välittävät?

Esitykseni alussa en tehdyt mitään eroa *Idos*-kilpailun ja nykymusiikin, posliinimaalauksen ja esimerkiksi juuri suomessakin vierailleen Critical Art Ensemblen yhteiskunnallisten interventioiden välillä: siinä missä posliinimaalaus tuottaa aistinautintoa, Critical Art Ensemble osoittaa käytännössä, miten

asiantuntijatietoon perustuva poliittinen valvontakoneisto toimii, kuinka helposti geenimanipuloitu ruokaa päätyy itse kunkin lautaselle ja kuinka paljon tehokkaammin AIDS ja malaria tappavat ihmisiä kuin mitkään bioterrorismin tai biologisen sodankäynnin muodot voisivat tehdä.

Posliinimaalaus on tärkeää, mutta ei sinällään lisää ymmärrystämme maailmasta tai itsestämme, kuten taide parhaimmillaan tekee, siis silloinkin, kun se noudattelee perinteisempiä muotoja kuin Critical Art Ensemblen työt. Siksi Critical Art Ensemblesta kertominen on lukijoiden kannalta tärkeämpää, ja juuri siksi *Helsingin Sanomatkin* nosti kulttuurisivujen avauksessaan asian esiin haastattelemalla ryhmän perustajaa ja johtohahmoa Steven Kurtzia.

Luulen, että kaikkien kulttuuritoimitusten yhteinen huolenaihe tällä hetkellä on se, että kuvataiteesta niin kuin muustakin kulttuurista kertominen uhkaa hautautua viihdejournalismin alle. Tulostavasti nimissä mediat pyrkivät seuraamaan keskivertoyleisön oletettua makua: liian "vaikeita" tai "elitistisiä" ilmiöitä ei rohjeta yleisölle tarjoilla. Mutta kuinka ihmiset osaisivat vaatia jotain sellaista, jota eivät tiedä olevan olemassakaan?

Mitä meidän kulttuuristamme kertoo se, että vaalit – no, totta kai – urheilulähteykset – mikä ettei – ja laulukilpailut – no, kaikkiahan kiinnostaa – voivat televisiossa pistää ohjelmakartan uusiksi, mutta Venetsian biennaalista, Kasselin Documentasta tai muista vastaavista kuvataidetapahtumista kerrotaan vähän tai ei lainkaan – kotimaisista gallerianäyttelyistä tai mikrotason yhteisötaiteellisista interventioista nyt puhumattakaan.

Esimerkiksi Venetsian biennaalista voi olla uutinen, mutta enpä ole nähnyt, että yksittäisiin teoksiin keskityttäisiin samalla intensiteetillä kuin vaikkapa mäkihypyyn suoritusten analysointiin. Televisiokaan ei tunnu ymmärtävän, että se tuottaa oman yleisönsä: nuorena tyttönä kirjasin päiväkirjaani missikisojen ja lätkä matsien tulokset – ne olivat "luonnonomainen

osa" todellisuutta, koska niistä niin antaumuksella kerrottiin.

Kulttuurituotokset pystyy nykyisellään syöttämään jonkun aiheen pääuutislähetkseen, mutta urheilutuotosten kaltaista pakettia siitä ei synny. Osittain tästäkin syystä suurimmalla osalla ihmisistä ei ole mitään käsitystä siitä, mistä nykyaikaisessa on kysymys. Kyse ei ole pelkästään katsojaluvuista tai resursseista, vaan arvoista.

Viime vuonna Reissasin erään näyttelyn kanssa pitkin Venäjää aina Pietarista Moskovan kautta Novosibirskiin. Suomalaiseen kulttuurijulkisuuteen tottuneena näyttelyn avaaminen Pietarissa oli jonkinmoinen kulttuurishokki, positiivinen sellainen: paikalla oli varmaankin viisi tv-ryhmää, joista osa seurasi projektin valmistumista, osa kuvasi ja haastatteli ryhmämme jäseniä avajaispäivänä, lehdistötilaisuudessa toimittajia oli kymmeniä, valtakunnallinen radiokanava teki juttua etukäteen, sen jälkeen haastatteluja annettiin paikalliskanaville. Eikä meidän projektimme kohtelu ollut mitenkään erityisen poikkeuksellista: saman ovat kokeneet monet muutkin.

Suomessa digikanavien tulo ei näytä juurikaan monipuolistavan tv-tarjontaa, ainakaan kuvataiteen näkövinkkelistä katsottuna, Teemasta huolimatta. Ajankohtaisten tapahtumien seuraaminen puuttuu lähes tyystin, puhumattakaan aiheeseensa syventyvistä kotimaisista kuvataitedokumenteista. Erkki Pirtolan aikoinaan ATV:lle tekemät pläjäykset eivät ehkä tarjonneet mitään syvällistä analyysiä, mutta loivat tapahtuman tunnun ja toivat joitakin kuvataiteen tuulahduksia niidenkin ulottuville, jotka työn, sairauden tai pelkän laiskuutensa takia eivät itse näyttelyihin vaivautuneet.

Yksi viihteellistymiskehitykseen liittyvä piirre on julkisuuden henkilöityminen, tarina kerrotaan yhä useammin taiteilijapersoonan kautta. Tässä ei sinänsä ole mitään pahaa tai arveluttavaa. Ongelmia syntyy vasta sitten, kun teokset, niiden sisältö ja maailman-

kuva häviävät tekijäsubjektin alle, vähän niin kuin Picasson kohdalla on käynyt.

Henkilöitynyt julkisuus on sekin paljon parempi vaihtoehto kuin kuoliaaksi vaikeneminen. Haastattelun muotoon laadittu näyttelyjuttu antaa tekijän äänen kuulua, mutta läheskään aina tekijä ja hänen teoksensa eivät puhu samoista asioista. Esimerkiksi on vaikea uskoa, että maalari, joka rinnastaa valkoisen hatun ja pääkallon olisi kiinnostunut vain niiden väleistä, muodoista ja tavasta asettua tilaan.

Taiteilijan puhe kertoo kuitenkin hänen tavastaan ajatella. Johtopäätösten teko jää lukijalle, joka toivotavasti kiinnostuu ja haluaa itse nähdä, mistä oikein on kysymys.

Vaarana on kuitenkin se, että taiteesta tulee sivujuonne tarinassa, jonka päähenkilönä on taiteilijapersoonaa, siis hän, jonka piti kuolla jo kuusikymmentäluvulla, kun katsojasta leivottiin teoksen toinen tekijä. Tosin kuvataiteilijoilla on vielä – onneksi kai – pitkä matka siihen julkisuudessa tapahtuvaan yksityiselämäimiseen, josta poliitikot tällä hetkellä saavat nauttia.

Suurin ongelma on kuitenkin medioiden keskittyminen ja yhdenmukaistuminen: se estää tai ehkäisee tehokkaasti kuvataiteesta, mutta myös muista yhteiskunnallisista kysymyksistä käytävää keskustelua. Yhden perustellun näkökulman rinnalle ei tule toista, keskustelua ei synny. Vielä suurempi ongelma on tietty ideologinen konsensus, joka tasoittaa entisestään tv-kanavien tai sanomalehtien välisiä eroja.

Taide tarvitsee valtajulkisuuden tukea, sen tarjoama näkyvyys tullessaan osaksi ihmisten elämää ja kulttuurista käytävää keskustelua. Julkisuus vaikuttaa myös taiteen talouteen: museoiden kävijämääriin, gallerioiden myyntiin ja taiteilijoiden toimeentuloon. Median tehtävänä ei ole buffata taidetta, mutta kaikki uutisointi, kritisointikin on myös markkinointia. Siksi viihteellistymistä voidaan ajatella välillisenä tulonsiirtona, joka suuntautuu korkeakulttuurilta viihdeteollisuuteen. ■

Keskustelua kuvataiteen näkyvyydestä

HERMANNI YLI-TEPSA

Jos, toisin kuin Platonilla, kuvitteellisessa Suomen hyvinvointivaltiossa taiteilijoita ei ole ajettu ulos, vaan valtiota symbolisoivassa vartalossa kuvataiteilijoilla on jokin oma osa (Mikä se olisi? Näkevät silmät, maalaava käsi, vai joku muu?), niin sillä kohtaa iho puhkesi näppyöille Kiasman seminaaritulassa maaliskuun toiseksi viimeisenä lauantaina. Kriittisen korkeakoulun ja Kiasman yhteistyönä toteutetun, taidemaalari Heli Heikkisen kokoaman, suomalaisen nykytaiteen tilaa selvittävän seminaarin päättävässä keskustelussa oli selvästi aistittavissa jokin yleinen huoli, tai oireita kuvataiteen vaikeasta asemasta nykyään. Tapahtumalle varattu parituntinen ei aivan riittänyt välillä kiivaaksikin muuttuneelle keskustelulle, johon salin täyttänyt yleisö myös halukkaasti osallistui. Tämä saattoi olla odotettavissa: paneelin aihevalinta, kuvataiteen julkinen näkyvyys ja taidekritiikin merkitys osuu niin taiteilijoiden, kuin taideyleisön kannalta kriittiseen kohtaan. Ongelmia ei pienessä ajassa kyetty ratkaisemaan, eikä niiden syistä tai laadusta päästy yksimielisyyteen. Esille tuli silti olennaisia näkökulmia ja tilanne hahmottui yleispiirteissään.

Keskustelu kuvataiteen näkyvyydestä oli pantu alulle jo aikaisemmin, Helsingin Sanomille osoitetun adressin muodossa. Julkilausumassa "Kuvataide kateissa Helsingin Sanomissa" ilmaistaan huoli ainoan valtakunnallisen sanomalehden kulttuurisen vastuun katoamisesta. Ilman sanomalehdessä julkaistua taidekritiikkiä tieto taiteen kentästä jää kansalaisten tavoittamattomiin. Kuvataidekritiikin osuus lehdessä on kuitenkin viime aikoina reilusti vähentynyt (arviot vähenemisestä parin vuoden aikana liikkuvat 25 ja 60 prosentin välillä). Adressi oli esillä paneelikeskustelussa (ei tosin julkisesti tarjolla, sillä se ei ollut Kiasman tiloissa sallittua). Se oli myös syy Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksen päällikön, Saska Snellmanin poissaoloon: tämä ei ottanut vastaan kutsua tilaisuuteen, koska tilaisuuden järjestäjä oli sama henkilö kuin adressin liikkeellepanija. Muut paikalle kutsutut puhujat tulivat jota kuinkin taiteen kentän eri laidoilta. Minna Heikinaho edusti taiteilijoita. Marja-Terttu Kivirinta, Arja Elovirta, Otso Kantokorpi ja Leena-Maija Rossi toivat mielipiteitään esille taidejournalismin perspektiivistä. Maaretta Jaukkuri puolestaan esittäytyi taidelaitoksen edustajana.

Totta puhuen Helsingin Sanomilla oli lauantaipäivän keskustelussa suurehko rooli. Lehdessä julkaistavalla kuvataidekritiikillä on tätä nykyä merkittävä vaikutus taidenäyttelyiden suosioon, ja niinpä se on tiedotusvälineiden joukossa erityisen tärkeässä asemassa. Päivittäin aamukahvipöydille levitettyjen sanomalehtien painettu sana tavoittaa yleisönä mutkattomammin kuin radion, television tai internetin kanavoitunut informaatio. Kaikissa muissa tiedotusvälineissä kuin sanomalehdessä

KENELLE TAISETTA TEHDÄÄN?
-SEMINAARI, KIASMA
23-24.3.2007

tiedon hankkijan valittavissa olevien kanavien ja erilaisten tiedonlähteiden määrä jatkuvasti lisääntyy. Helsingin Sanomien kuvataidekritiikin merkitys tuli useaan otteeseen lauantain seminaarissa esille. Ennen paneelikeskustelua puheenvuoron pitänyt turkulainen galleristi Virpi Wuori-Valtaoja kertoi, kuinka suuri vaikutus sanomalehdessä julkaistulla tai julkaisemattomalla kritiikillä on gallerian kävijämääriin verrattuna oman, työlään tiedottamisen tehoon. Yleisöä olisi hänen mukaansa tarjolla, sillä suuret ikäluokat kaipaavat yhä enemmän hengenravintoa. Helsingin taiteilijaseuran puheenjohtajan Jari Järnströmin puheenvuorossa sanomalehtikritiikin merkitys oli myös esillä: hänen mukaansa kritiikin puute on usein painavin tekijä näyttelyn huomiotta jäämisessä, mikä ei voi olla jättämättä jälkiä taiteen tekemiseen ja tasoon.

Paneelikeskustelussa Marja-Terttu Kivirinta joutui Helsingin sanomien toimittajana hankalaan asemaan, sillä hänen osakseen tuli vastata kysymyksiin lehden linjauksista. Sanomalehtipolitiikalle osoitetun ihmetyksen aiheena oli muunmuassa kulttuurisivujen vähäisen tilan täyttäminen tähtikulttia edistäville suurilla henkilökuvilla, taidegalleriatietojen katoaminen uudesta NYT-liitteestä, tai kritiikin ilmestyminen vasta silloin kun näyttely on jo loppumassa. Kivirinta sai toistuvasti huomautella, ettei itse kriitikkona vastaa kritiikin resursseja koskevista päätöksistä. Esittääkseen Helsingin Sanomien kannan, hän lainasi päätoimittaja Reetta Meriläisen mielipiteitä tämän blogista (15.3), jossa ruoditaan Helsingin Sanomien vaikutusvaltaa kulttuurielämässä. Helsingin Sanomat on tulosvastuullinen pörssiyhtiö, mikä tarkoittaa, ettei vastuun painopiste ole monipuolisessa tiedottamisessa. Kulttuurin osalta se merkitsee, että tapahtumien määrän kasvaessa huomio on kohdistettava taiteen huipulle, Meriläisen mukaan vähän samaan tapaan kuin urheilussa. Sitä kuinka huippu määräytyy, ei blogissa pohdita.

Tässä tultiin ongelman ytimeen: viime aikoina kuvataiteilijoiden määrä on Suomessa lisääntynyt, samalla kun taidekritiikin määrä on vähentynyt. Taiteen kentällä on enemmän kilpailua kuin aikaisemmin, ja tarjolla on runsaasti laadukasta ja merkityksellistä taidetta. Suuri osa taiteesta jää kuitenkin vaille kritiikkiä. Niinpä on paljon huomionarvoista taidetta, jota ei ole: mikäli taiteen olemassaolo edellyttää edes minimaalisen julkisuuden, niin ilman kritiikkiä ja yleisöä taiteilijaa, teoksia ja näyttelyä ei ikään kuin koskaan ollutkaan. Jos huomiotta jääminen tuottaa vaikeuksia taiteen tekemisen kannalta, niin myöskään galleriat eivät voi pitää tasoa yllä. Järnströmin puheenvuorossa saatiin kuulla, että helsinkiläinen näyttelytila Bakeliittibambi on lopettanut toimintansa niukan näkyvyyden vuoksi.

Kaikki keskustelijat eivät yhtyneet ajatukseen, että juuri sanomalehtikritiikin vähyys olisi taiteen näkyvyyden ongelman painavin tekijä. Liian suuri vastuu tuntui lankeavan taidetoimittajien osalle. Kivirinta kysyi, pitäisikö kritiikki kirjoittaa, vaikka näyttely ei herättäisi mitään sanottavaa? Leena-Maija Rossin esittämästä kolmesta hyvän kritiikin periaatteesta yksi oli kirjoittajan vaikuttuneisuus. Jos taide ei liikuta, syy voi olla joko taiteessa tai katsojassa. Selvää on, ettei harvalukuinen toimittajakunta kykene jatkuvasti laatimaan sekä monipuolista, että laadukasta kritiikkiä – ammattimaista tiedottamista kylläkin. Mitä kritiikin sisältöön tulee, Otso Kantokorpi väitti, että ollaan eräänlaisen murroksen edessä. Nykyaikaisen arvioinnissa ei voitaisi enää nojautua "tuoteselostemalliin", jossa neutraalisti kuvaillaan taideteoksen ominaisuuksia. Esimerkiksi jonkin pitkäkestoisien performanssin kritiikki saattaisi edellyttää sen seuraamista alusta loppuun. Kritiikissä pitäisi myös uskaltaa käyttää muiden alojen, kuten filosofian tai sosiologian kieltä. Tässä suhteessa medioiden tulosvastuu uhkaa kritiikin laatua, viihteen ja tiukentuneen kulttuuribudjetin vaatimusten edessä.

Paneelia edeltävässä puheenvuorossaan Ylen kulttuuritoimituksen päällikkö Airi Vilhunen oli jo esittänyt, että toimitustyössä on säilytettävä mahdollisuus paneutua tarkemmin niihin aiheisiin, joista kirjoitetaan. Toimittaminen on erotettava mainostamisesta. Maareta Jaukkuri puolestaan ihmetteli paneelissa keskustelun painottumista "markkinointiajatteluun", eli kysymykseen siitä kuinka taiteilijat voisivat saada lisää yleisöä. Hän myös huomautti suomalaisen taide maailman perhemäisestä luonteesta epäillen, onko täällä ylipäänsä mahdollista toteuttaa varsinaista taidekritiikkikulttuuria. Minna Heikinaho kommentoi taiteilijan vastuuta näkyvyyden kanavien löytämisessä: huomio tulisi voida tavoittaa riippumatta taidekritiikistä. Toisaalta hän kritisoi ajatusta Helsingin Sanomien keskeisyydestä: kritiikki ei saisi olla yhden median varassa.

Sanomalehtikritiikille vaihtoehtoisia taiteen näkyvyyden muotoja tuli jonkin verran esille. Rossi pohdiskeli verkkokritiikin etuja. Kunnollinen kuvataiteen verkkofoorumi saattaisi mahdollistaa monipuolisemman ja laadukkaan taidekeskustelun. Järnström esitteli Helsingin taiteilijaseuran ylläpitämän taidelainaamon toimintaa, ja kertoi myös valituille kohdeyleisöille järjestetyistä asiakasilloista, joiden avulla taiteilijat ovat saaneet uutta yleisöä ja uudenlaista palautetta. Paneelissa esitettiin muutamia aloitteita, kuten ehdotus galleriakierros -tyyppisestä lyhyitä näyttelyesittelyjä sisältävästä radio-ohjelmasta tai taiteilijaseuran taidelainaamon tilojen toimimisesta studiona mahdolliselle kuvataideraadille (joka vastaisi kuvataideversiota nykyisestä televisiossa pyörivästä runoraadista). Kuvataiteen nettifoorumikin on ilmeisesti vireillä.

Keskustelussa oli esillä erilaisia tapoja käsittää taiteen näkyvyyden ongelma. Mikä pohjimmiltaan on ongelmallista? Tässä voi nähdäkseni painottaa yleisön, keskustelun ja keskustelun sisällön, tai taiteen tekemisen toimintaedellytysten niukkuutta (tämä jaako on yksi mahdollinen). Vastaavasti tarjolla on hie-

man eri tavoin suuntautuvia keskustelunavauksia. Jos keskeisimpänä ongelmana pidetään taiteellisen toiminnan edellytyksiä, niin siinä tapauksessa paitsi julkinen näkyvyys, myös jonkinlainen perustulo tai esimerkiksi valtiollisen galleriatuki tulevat relevantteiksi keskustelunaiheiksi. Kun puolestaan kaivataan ensisijaisesti monipuolista taidekeskustelua ja kritiikkiä vailla viihteellisyyden vaatimuksia, kysymys näyttäisi liittyvän siihen, kuinka taiteesta kiinnostuneet voisivat paremmin löytää toisensa ja kommunikoida. Silloin eräs ratkaisu löytyisi perinteisille medioille vaihtoehtoisista taidefoorumeista.

Jos sitten taas päällimmäinen ongelma on, ettei taide löydä yleisöä tai yleisö taidetta, katse kohdistuu tiedottamiseen ja tiedotusvälineisiin, kritiikin lisäksi. Tiedotusvälineen muodolla lienee tässä olennainen merkitys sen suhteen, millaisen yleisön taide tavoittaa. On pohdittava käsitystä niin sanotusta suuresta yleisöstä, tai kansallisen tason yleisöstä – ja on myös pohdittava sen suhdetta perinteisiin tiedotusvälineisiin, kuten sanomalehteen tai televisioon. Onko niin, että kuvataidekeskustelun siirtyessä nettifoorumeihin jokin olennainen yleisö jäisi vaille ajankohtaisia syvällisempiä analyyseja, tai monipuolista taiteen tiedotusta? Ainakaan vielä tätä nykyä kaikki eivät seuraakaan ajankohtaistiedotusta verkosta, eivätkä monitorit ja näppäimistöt kestä aamukahvin läikkymistä. ■

Adressi 'Kuvataide kateissa Helsingin Sanomissa':

<http://www.adressit.com/kuvataide>

Helsingin Sanomien päätoimittaja Reetta Meriläisen blogi:

<http://blogit.hs.fi/paatoimittaja/>

Taide ja usko, kauneus ja pyhyys

EERO OJANEN

KATSEEN FILOSOFIAA:
USKONNON JA TAITEEN
LIITOSTA -LUENTOSARJA

Kun ihminen näkee tai kokee jotain oikein kaunista, hän saattaa sanoa, että tuo ei ole "tästä maailmasta". Kauneus tai taide tuntuu helposti viittaavan johonkin ylimaalliseen, näkyvän tai arkitodellisuuden tuolle puolen. Tai kun sen enempää ajattelematta sanomme kaunista ihmistä "enkeliksi" tai "enkelimäiseksi", kieleemme liittyy kauneuden tuonpuoleiseen, joka kuitenkin on samalla läsnäolevaa. Enkelithän ovat sellaista, toisaalta vierasta ja jonkun näkökulmasta epätodellista, mutta toisaalta läsnä olevaa. Niillä on oma täsmällinen hahmonsä ja muotonsa, aivan oma ilmenemistapansa perinteessä, ja monet ihmiset ovat myös omien kokemustensa kautta vakuuttuneita niiden olemassaolosta.

Kauneuden luonteen tavoittamiseksi ei kuitenkaan tarvitse ottaa kantaa enkelien olemassaoloon tai sellaisiin asioihin. Kun näemme jotain hyvin kaunista, se on pysähdyttävä kokemus ja saatamme henkäistä: "ei voi olla totta", "taivaallista" tai muuta vastaavaa. Tämä arkinen kielenkäyttö on opittua, emme me ajattele kovinkaan kirjaimellisesti mitä sanomme, mutta juuri siksi kieli kantaakin taustallaan jotain hyvin todellista ja perimmäistä suhteestamme maailmaan.

Kauneus on jotain, joka herkästi tuntuu epätodelliselta. Juuri siksi joidenkin on niin helppoa sanoa, että kauneutta ei oikeastaan ole olemassaakaan, tai että se on vain sopimuksenvarainen asia, mielipide. Mutta saman asian voi kääntää toisin päin: jos kauneus "ei ole totta", ja kuitenkin kokemuksemme on aivan varma ja vahva, kauneuden voikin nähdä tienä syvemmälle todellisuuteen. Kauneuden paradoksaalisuus ilmentääkin meille jotain todellisuuden monimuotoisuudesta ja monikerroksellisuudesta.

Samanlaista toisenlaisen läsnäoloa on myös pyhyys ja pyhyiden kokemus. Kauneudessa koetaankin usein jotain pyhyteen viittaavaa. Kun koemme kauniin hetken tai tunnelman, toivomme että se säilyisi koskemattomana edes ohikiitävän hetken, niin ettei mikään rikkoisi sitä. Pyhyteen liittyy samalla tavalla olennaisena juuri koskemattomuuden ajatus, joka on pyhän kaikkein vanhimpia merkityksiä sanan sinänsä hyvin erilaisissa käyttöyhteyksissä.

Uskonnollinen taide on aina käyttänyt tietoisesti hyväkseen taiteen tai kauneuden viittaamista itsensä ulkopuolelle. Kirkossa kauneus ei ole sinänsä, vaan kauniit esineet, värit, ja musiikki viestivät tuonpuoleisesta, Jumalan valtakunnasta, ja sen läsnäolosta tässä hetkessä.

Samalla tavalla lähes kaikki vallanpitäjät käyttävät kauneutta itsensä pönkittämiseen. Kauneuden avulla voidaan edistää ja ylläpitää myös hyvin vastenmielisiä ilmiöitä – liittyihän esimerkiksi natsismiin aivan oma estetiikkansa ja kauneuden palvonta, mahtavien ja kauniidenkin elämysten tietoinen tuottaminen vaikkapa poliittisissa tilaisuuksissa.

Kirkko sen paremmin kuin maallisetkaan vallanpitäjät eivät ole keksineet kauneutta eikä sitä, että kauneutta voi käyttää vahvojen kokemusten ilmentämiseen ja kanavoimiseen. Eivät ne olisi sitä pystyneet tyhjästä keksimään, eikä kirkon tarjoamalla kauneudella olisi ihmiselle mitään merkitystä, jollei se todella tuottaisi jotain ihmisessä itsessään olevaa, jotain jota ihminen aina kaipaa ja joka koskettaa ihmisessä jotain hyvin syvää ja sisäistä.

Taide, tai kauneus on jonkun mielestä mielessä turhaa ja tarpeetonta, ja kuitenkin ihmiselle niin tärkeää ja välttämätöntä. Uskoa ja uskontoa voi luonnehtia samalla tavalla. Sekin on niin helppo kieltää, niin kuin tosiasiat yleensäkin on helppo kieltää. Uskontoa voidaan vähätellä juuri siksi että se on niin totta.

Taiteen ja uskonnon suhde on aina ollut läheinen, eikä tämä ole mikään sattuma. Molempia pidetään ihmisille ominaisina, nimenomaan ihmisen kulttuurin

tyypillisinä muotoina, mutta ne eivät ole vain jollain tapaa samantasoisia ilmiöitä vaan niiden välillä on sisäisempi suhde ja yhteenkuuluvuus. Molemmat syntyivät silloin kun ihminen syntyi, siis ihmisyyys, ihmisen tietoisuus itsestään ihmisenä joka on sekä tosiasia että pyrkimys. Kun ihminen näki itsensä, hän näki myös maailman, syntyi se hahmotettu kokonaisuus, jota kutsumme maailmaksi. Ja koska maailma on ole-massa, on välttämättä myös jotain, joka viittaa pelkän näkyvän ulkopuolelle tai maailman syvempiin kerrostumiin.

Taide ja usko liittyvät molemmat vahvasti ylitajunnan todellisuuteen, ja ylitajunnan teoria puolestaan on tie ihmisen ja maailman realistisempaan ymmärtämiseen. Taide ja uskonto ovat molemmat niitä perusasioita, joita ilman ihmisen maailmaa ei ole. ■

Kirjoitus perustuu teokseeni *Kauneuden filosofia*, Kirjapaja 2001

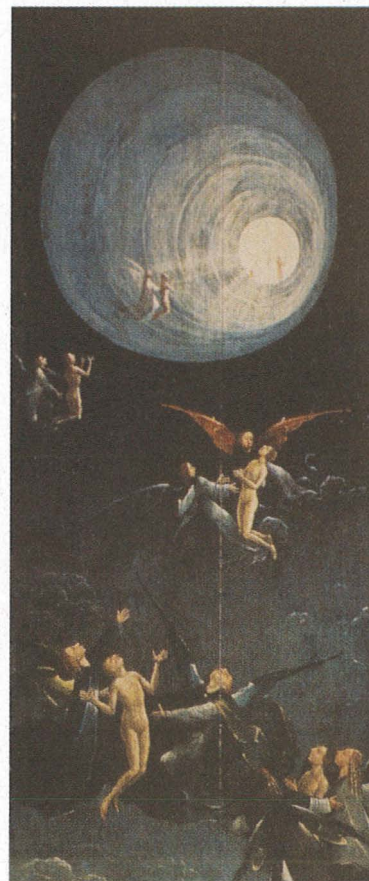
Taiteen ja kristinuskon (epä)pyhä liitto

MARJA VÄÄTÄINEN

KATSEEN FILOSOFIAA:
USKONNON JA TAITEEN
LIITOSTA –LUENTOSARJA

Kristinuskon ja kuvataiteen suhde ei koskaan ole ollut itsestään selvyyttä. Epäluulo kuviin oli juutalaisuudesta perittyä ja kuvien vastustajat ovat kautta aikojen vedonneet Vanhan testamentin kuvakieltoon. Kuviin on liittynyt pakanallinen kuvanpalvonnan vaara, ne ovat liiaksi sidoksissa aistimelliseen maailmaan. Calvinistit ovat lännessä ehkä kiivaimmin hyökänneet kristillistä kuvaa vastaan. Äärettömyyttä, pyhää ei heidän mukaansa voi esittää eikä lähestyä äärellisin, maallisin keinoin. He eivät hyväksy(neet) edes Kristuksen kuvia, sillä niissä Jumala on ihmisten manipuloitavissa: kuvan avulla ihminen voi muuttaa Jumalan mieleisekseen, vääristellä häntä omien tarkoituseriensä mukaan. Niin juutalaisuus kuin myöhemmin reformaattorit kuten Luther, ovat korostaneet sanaa tienneä Jumalan luokse, vaikka sana on yhtä lailla representaatiota kuin kuvakin. Myöhäiskeskiaikana (1400-luvulla) kristillinen ajattelu kuitenkin kristallisoitui juuri uskonnollisiin kuviin. Niihin kytkeytyi samalla pelastuksen mahdollisuus, niistä avautui väylä kommunikointiin Pyhän kanssa. Pyhä ja maallinen olivat tuolloin vielä erottamattomasti yhtä.

Kristillisten kuvien puolustajat saattoivat vedota kristinuskon ytimeen: inkarnaatio-oppiin. Jumalan sana oli kerran tullut lihaksi Kristuksessa, Jumala oli tehnyt itsestään aistittavan kuvan. Kirkkoisä Gregorius Suuri antoi puolestaan kuville tärkeän pedagogisen tehtävän kirkossa, ne olivat lukutaidottomien raamattuja. Kuvilla tuli olla myös psykologista voimaa, niiden tuli liikuttaa, herättää tunteita. Myöhäiskeskiaika olikin uuden sensibilitiitin, tunteikkouden aikaa. Hartauskuvissa, kuten "Tus-



HIERONYMOS BOSCH, *Paradiisi: Siunattujen ylösnousemus*



GEERTGEN TOT SINT JANS, *Johannes Kastaja erämaassa*. 1490-95

kien Mies", Kristus tuotiin kärsimyksineen lähemmäs katsojaa. Alettiin korostaa Kristuksen inhimillisyyttä niin syntymässä kuin kuolemassakin. Katsojan tuli kuvien edessä tuntea empatiaa, myötäkärsimystä, ja ikään kuin integroida Kristuksen elämä osaksi omaa elämäänsä. *Imitatio Christi*, Kristuksen seuraaminen, teoissa ja mielessä, oli tie pelastukseen.

Aikana, jolloin fyysinen tuska ja kipu, nälänhätä ja ruttoepidemat olivat lähes arkipäivää, kuvat Kristuksen ja Marian kärsimyksestä lohduttivat ja auttoivat kestäämään. Ehkä kuuluisimpia "terapeuttisia" kristillisiä kuvia on Mathias Grünewaldin Isenheimin alttaritaulu. Se oli maalattu antöniittien sairaalan

kappeliin, missä hoidettiin erityisesti vaikeista ihosairauksista kärsiviä. Alttaritaulun kannessa on synkkä kuva runnellusta, lähes mädäntyneestä Kristuksesta roikkumassa ristillä. Kun taulun siivet pyhäpäivinä avattiin, katsojille avautui aivan toisenlainen näky: Kristuksen ruumis on nyt häikäisevää valoa hohtava, alabasterimaisen läpikuultava. Keskiosan *Jeesuksen syntymä* on sekin maalattu hehkuvin värein. Värien terapeuttinen voima on tunnettu jo kauan. Nykyaikaisin termein voisi sanoa, että Grünewaldin teos oli osa potilaiden "kuntoutusohjelmaa".

Kristilliset kuvat on tarkoitettu vahvistamaan uskoa, saada uskovaiset luottamaan siihen, että Kristuksen kuolema ja ylösnousemus merkitsevät kristitylle iankaikkista elämää. Toisinaan tämä usko saattaa horjua, kun kuva ei tarjoakaan perinteistä lohdutusta. Dostojevskin *Idiootissa* ruhtinas Myskin huudahtaa ahdistuneena, kuinka Holbeinin teos *Kuollut Kristus*, jossa jo osin mädäntynyt Kristus makaa ahtaassa haudassaan yksin, ilman toiveita ylösnousemuksesta, saa ihmisen menettämään uskonsa. Italialaisessa ja ortodoksisessa perinteessä korostetaan kuolemassakin kauniista Kristusta ja annetaan lupaus transspondenssista.

Keskiaikana Kristuksen ja pyhimysten *ruumiista* tuli tärkeä yhdysside taivaan ja maan välille. Pyhiinvaellusten kohteita olivat pyhimysten reliikit, jotka sisälsivät yhä ihmeitä tekevää voimaa. Kristus oli kuitenkin täysin ylösnoussut, fyysisesti poissa. Jäljellä oli vain joitain hänen kärsimyksensä liittyviä esineitä, kuten ristinpaloja, orjantappurakruunu, joissa oli vielä kaikuja hänen läsnäolostaan. Kuvataide syntyi osin korvaamaan "menetettyä" Kristusta. Hartauskuviissa luotiin elävä dialogi uskovaisen ja pyhän henkilön välille. Keskiaikana katsominen oli fyysinen teko, silmä ikään kuin kosketti kohdettaan. Tähän ajatuksen perustui kristillisten kuvien, erityisesti ihmekuvien voima – näkösäteet kuljettivat silmään ihmeitä tekevien kuvien jumalallista, parantavaa ja pelastavaa energiaa. Vaikka myöhäiskeskiajan kuvat ovat

usein hyvin realistisia, maagisuus ei ole niistä täysin pois pyyhitty. Vasta 1500-luvun alun uskonpuhdistus ja kristillisten kuvien muuttuminen *taiteeksi* riisti kuvilta niiden aiemman potentiaalin kietoa yhteen tai vaallinen ja maallinen sfääri. Teoksia aletaan arvostaa taiteilijoiden nimen mukaan, niitä aletaan kerätä ruhtinaiden kokoelmiin ja myöhemmin museoihin. Kun kuvia tarkastellaan esteettisinä objekteina, niiltä riisutaan niiden entinen tehtävä toimia siltana pyhän ja maan välillä.

Tieteen nousu naulitsi pyhän ja maallisen lopullisesti erilleen toisistaan. Holbeinin *Suurlähettiläät*-teoksessa aiemman uskonnollisen kuvan keskipiste, ristiinnaulittu Kristus, on piilotettu kuvan vasempaan

nurkkaan, osin verhon taakse. Kuvan etualan ovat nyt vallanneet aiemmin marginaalissa pysytelleet lahjoittajat, Kristuksen kärsimysvälineiden tilalla ovat nyt tieteelliset instrumentit. Kuva ylistää renessanssi-ihmisen kaikkivoipaista, itsenäistä subjektia. Mutta kuvasta avautuu myös toisenlainen maailma: etualalle Holbein on maalannut anamorfisen pääkallon, jonka voi havaita vasta, kun asettuu kuvan alanurkkaan. Silloin kuitenkin suurlähettiläiden hahmot muuttuvat käsittämättömiksi: näkymätön ja näkyvä maailma ovat nyt erillään. Näkymättömästä maailmasta meitä ei enää katsokaan siunaava Kristus, vaan pääkallon silmistä avautuva tyhjyys. ■

ARKISTA TAIDETTA



TRIO - OFFSET

Atomitie 5 F, 00370 Helsinki

Puh. (09) 562 3732, fax (09) 562 4209

johan.heino@trio-offset.fi, www.trio-offset.fi

Peiliminät

taidetta Kaisaniemen
metroaseman laiturialueella

KRIITTISEN KORKEA-
KOULUN KUVATAITEEN
OPISKELIJOIDEN NÄYTTELY
30. 1. – 1. 3. 2007

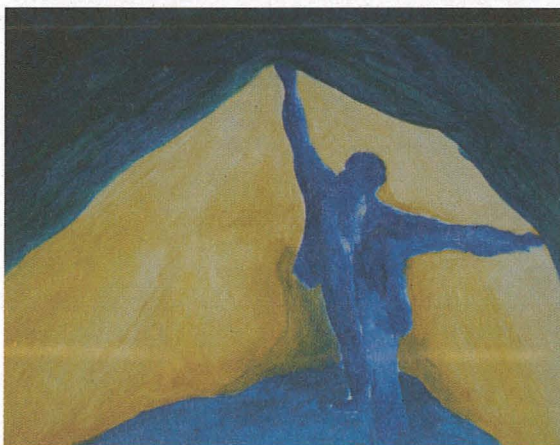
ELINA AHO

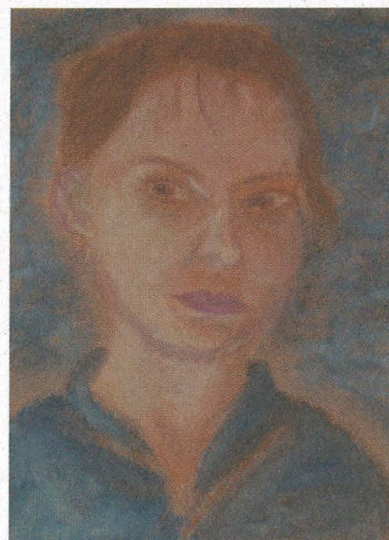
Kokosimme näyttelyn kahdesta vuoden mittaan käsittelemästämme teemasta: Omakuva taiteen peileissä ja Juuret. Helmi-kuinen näyttely toi tuulahduksen kulttuuria Kaisaniemen metroaseman laituritasanteelle. Monimuotoisessa näyttelyssä katsojat pääsivät tarkastelemaan erilaisia näkökulmia minän kokemiseen yhdeksän taideopiskelijan tulkitsemana. Esillä oli maalauksia, piirustuksia, valokuvia ja installaatioita Seuraavassa omia tunnelmiani näyttelystä ja ajatuksiani näyttelyn omakuva-teemasta.

Omakuva taiteen peilissä

Maalatessa kankaalle hahmottuu kuva itsestäni, ehkä totuudenmukaisempi ja paljaampi kuin sanoin kerrottu. Parhaimmillaan siihen tiivistyy jotain sanoilla tavoittamatonta ja moniulotteista. Omakuvan kautta koen voivani kaikkein herkimmin tarkastella omia tunteitani ja kokemuksiani. Pääsen lähemmäksi tunnekokemuksiani ja muoto tunteelle hahmottuu konkreettisesti. Koen, että omakuvassa tiivistyy myös ajanhenki; minkälaista on elää nykypäivänä. Omakuvaa voi hahmottaa myös taidehistorian kautta; minkälaisia viestejä taiteilijat eri aikakausina ovat omakuvillaan halunneet välittää ja minkälaisin keinoin tähän on pyritty. Myös itse havainnon tutkiminen itseään kuvaamalla on avartava kokemus; minussa on tällaisia viivoja, tällaisia muotoja, tällaisia ilmeitä... Mutta voinko maalata vain pinnan? Havainto ei siinä mielessä liene koskaan täysin puhdas.

Maalauksen sanoma on jokaiselle ainutlaatuinen; en voi enustaa, miten muut kokevat maalaukseni omista lähtökohdistaan





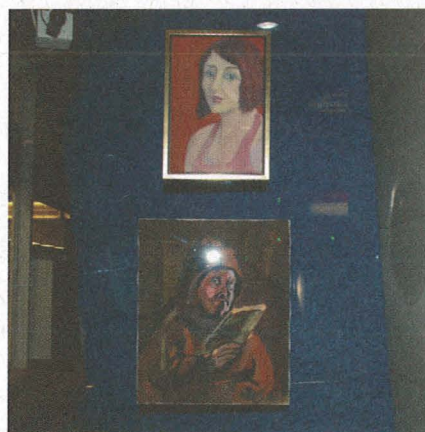
käsin. Koen, että itselleni maalauksen onnistumisen määrittelee se, kykenenkö löytämään kosketuksen omaan tunteeseeni maalatessani ja saamaan sen elämään kankaalla. Siinä mielessä olen itseni paras palautteenantaja. En voi tietää, löytääkö toinen viestini. Taiteilijan kannalta on rohkeaa laittaa itsensä likoon julkisessa esittäytymisessään: tällainen olen – kelpaanko?

Hetki pysähtyä ja hengähtää

Yhteisen näyttelyn järjestäminen oli inspiroiva kokemus, seikkailukin. Näyttelykokonaisuudessa minua puhutteli erityisesti teosten keskinäinen vuorovaikutus sekä teosten suhde metroasemaympäristöön. Näyttelytiloissa yhdistyivät olosuhteiden vaativuus (tuulisuus, likaisuus, melu, valon puute) ja toisaalta, vastakohtana kaupalliselle visuaaliselle kulttuurille, mahdollisuus tarjota ohikiirehtiville ihmisille löytämisen iloa hetken hengähdystaukoa arjesta. Näyttelyn järjestäminen metroasemalla tyypillisen galleriakontekstin sijaan antoi myös mahdollisuuden tavoittaa laajempaa yleisöä.

Näyttelyyn osallistuivat Elina Aho, Nina Iso-Herttua, Riitta Koivistoinen, Niina Luostarinen, Bo Lönnqvist, Helen Milton, Taru Ollila, Anne Puustinen ja Hanna Rannanjärvi. Arvokkaana tukenamme näyttelyssä toimi opettajamme taidemaalari Heli Heikkinen.

Voit tutustua näyttelyyn osoitteessa:
<http://picasaweb.google.com/aho.elina/PeiliminT>



Kriittisen kuulumisia – ajatusten hautomot

EERO OJANEN

Kriittisen korkeakoulun kevään yleisöluentosarja esitteli suomalaisia ajatuspajoja eli think tankeja. Ajatuspaja (tai ajatushautomo) on viime aikoina käsitteenä levinnyt Suomeenkin. Maahamme on syntynyt joukko uusia, myös julkisin varoin tuettuja ajatuspajoja, jotka ovat kiinteämmin tai löyhemmin sidoksissa eri puolueisiin tai yhteiskunnallisiin aatesuuntauksiin. Ajatuspajojen onkin odotettu virittävän yhteiskunnallista keskustelua ja luovan yhteyksiä tutkimustiedon, poliittisen päätöksenteon sekä kansalaiskeskustelun välille.

Kutsuimme kaikki seitsemän viime vuonna valtionapua saanutta ajatuspajaa esittäytymään luentosarjallemme. Pyysimme eri suuntauksia edustavia pajoja kertomaan sekä omasta käytännön työstään että niistä ajatuksista, jotka pajoista nyt yhteiskuntaan sinkoilevat.

Mukaan lähti neljä eri pajaa ja sarjan aloitti vasemmistofoorumi, jota esitteli Ruurik Holm. Vasemmistofoorumi keskittyy vasemmistolaisen vaihtoehdon etsimiseen ja pohtimiseen nyky-yhteiskunnassa. Vasemmistolaisuus tuntuu sekä aatteena että käytännön politiikan teossa olevan jollain tapaa hukassa, ja ajatuspajan rooli vasemmistolaisessa keskustelussa näyttääkin olevan aatteellinen pohdiskelu ja vasemmistolaisuuden oman identiteetin etsintä. Esitys painottui vasemmistolaisen ja oikeudenmukaisen vaihtoehdon etsimiseen taloudessa, mutta keskustelussa pohdittiin myös vasemmistolaisuuden kulttuurisia merkityksiä, ja esimerkiksi 1960-luvun uusvasemmistolaisuuden luonnetta. Vasemmistolaisen keskustelun pitkän linjan aktiivi Kalevi Suomela kiteytti osuvasti niitä demokraattisuuteen ja ihmisten tasa-arvoon nojaavia optimistisia lähtökohtia, joista vasemmistolaisuus aikoinaan kumpusi.

Toisena iltana esittäytyi kaksi yhteistyötä keskenään tekevää pajaa, e2 sekä Lokus. Ajatuspaja e2, jonka arvoitukselliseen nimeenkin saatiin hieman selkoa, määrittelee itsensä sivistysliberaaliksi ja edistysmieliseksi. Taustavoimissa on keskustalaisia järjestöjä ja vaikuttajia, mutta myös muita tahoja. Pajaa esitelleen Karina Jutilan mukaan e2 ei ole puoluevaan arvopohjainen järjestö. Lokus puolestaan on ruotsinkielinen, lähinnä kansansivistysjärjestöjen toimesta syntynyt ajatuspaja.

Ilta osoitti, että ajatuspajat mieltävät oman roolinsa eri tavoin. Nyt ei keskusteltu liberalismiin ja edistysmielisyyden käsitteistä tai yleensäkkään aatteellisista perustoista, vaan molemmat pajat korostivat tarjoavansa käytännöllistä tietoa päätöksentekijöiden tueksi. Ajatuspaja e2 on laatinut paljon julkisuutta saaneen raportin suomalaisten asennoitumisesta ilmastonmuutokseen. Se osoitti, että kansalaisten huoli on vahvaa ja aitoa, eikä siinä edes ole tavattoman suuria eroja eri yhteiskuntaryhmien välillä. Ihmisillä on myös melkoinen valmius käytännön tekoihin tässä

asiassa, minkä ajatuspaja myös halusi saada päättäjien tietoon.

Ajatuspaja Lokus taas korostaa muun muuassa globaaliutta eli globaalin ajattelun ja paikallisen toiminnan suhdetta. Ajatuspajan piirissä on tutkittu ja pohdittu muun muassa pienten koulujen säilyttämistä ja niiden merkitystä sekä muitakin koulujärjestelmään ja oppimiseen liittyviä teemoja Lokusta esitellyt Björn Wallén korosti, että ajatuspajatoiminnan puitteissa voidaan etsiä uudenlaisia yhteiskunnallisen keskustelun ja aktiivisuuden muotoja. Esimerkkinä hän mainitsi Euroopan tulevaisuutta pohtineen kansalaispaneelin, jonka osallistujat kutsuttiin satunnaisotannalla.

Sarjan päätti Aleksi Neuvosen edustama Demos Helsinki. Demos on sitoutumaton ajatuspaja, joka on tehnyt yhteistyötä mm. Vihreän Sivistysliiton kanssa sekä laatinut Sitran tilauksesta raportin hyvinvointivaltion roolista. Neuvosen esitys "Voiko tutkimus demokratisoida yhteiskuntaa" oli varsin kattava katsaus moniin yhteiskunnan tämän hetken muutossuuntiin. Yhteiskunnan merkityksen väheneminen ja yksilöllistyminen eivät ole yksiselitteisiä asioita, vaikka esimerkiksi suomalaisuutta ei enää koeta samalla tavoin yhteisenä asiana kuin ennen. Yhteisöllisyys myös saa

uudenlaisia, ehkä vähemmän näkyviä muotoja. Henkilökohtaiset valinnat ja oman elämäntavan rakentaminen korostuvat yhä enemmän ja joutuvat ristiriitaan erilaisen massatuotannon kanssa. Valintojen merkityksen korostuessa myös syrjäytyminen helpottuu, mikä taas saa ihmiset etsimään turvallisuutta. Tieto korostuu, mutta esimerkiksi perinteisen terveysvalistuksen menestys heikkenee.

Ajatuspajan eräs rooli voikin Neuvosen mukaan olla poliittisesti hankalien kysymysten nostaminen esille. Ylipäänsä tutkimuksen tehtävä ei ole niinkään ohjata päätöksentekoa vaan demokratisoida sitä. Tämä on kova haaste, sillä koko demokratisoinnin idea itsessään on vaikea. Mutta Neuvosen oli hieno lopetus sarjalle, joka osoitti, että vakavalle ja kriittiselle yhteiskunnalliselle keskustelulle on aina oma paikkansa ja tarkoituksensa.

Kaikkiaan Kriittisen korkeakoulun kevät sujui onnistuneesti ja suunnitelmien mukaan. Kirjoittajakoulu ja muut vakiintuneet toiminnot jatkuivat, uutena tulokkaana joukkoon tuli Elli Arivaaran vetämä sokraattisten dialogien sarja, joka tulee saamaan myös jatkoa. Myös ensi vuonna vietettävien Kriittisen 40-vuotisjuhlien valmistelu on jo alkanut historiikkiteoksen suunnittelun merkeissä. ■

Tulevaa toimintaa

KIRJOITTAJAKOULU 2007 - 2009

Viime hetken muistutus: Kirjoittajakoulun hakuaja päättyy 8.6. Lisätietoja toimistolta.

KUVATAITEEN KESÄKURSSIT

Maalauksen ja piirustuksen kesäkurssi Suomenlinnassa 30.7. - 4.8. Tarkoitettu sekä vasta-alkajille että pitkään harrastaneille. Opettajana taidemaalari Johanna Aalto, työskentely päivittäin klo 10-17. Hinta 160 euroa, ilmoittautumiset 20.7. mennessä.

Ulkoilmamaalauksia Suomenlinnassa 25.-26.8., la 11-18 ja su 10-17. Opettajana Heli Heikkinen, www.heliheikkinen.com. Sopii kaikille maalauksesta kiinnostuneille, hinta 85 euroa. Sitovat ilmoittautumiset 13.8. mennessä.

LYHYTKURSSEJA

Kohtalo, yhteensattumat ja löytämisen ilo -dialogi Vetäjänä Elli Arivaara. Kokoontumiset 11.-15.6. päivittäin klo 17-20 Albertin-kadulla. Hinta 35 euroa.

Rakkaus ja kriisit elämänkaaren eri vaiheissa - miten tulla siksi, joka syvimmiltään on? Dosentti Simo Skinnarin kurssi la-su 16.-17.6. klo 9-16.30. Hinta 70 euroa.

näkyväksi kirj. Elokuvakäsikirjoittamisen ja -dramaturgian kurssi 25.8.-7.9. Kurssilla perehdytään keskeisiin peruskäsitteisiin ja syvennetään niiden tuntemusta harjoitustehtävin sekä purkamalla katsottuja elokuvia dramaturgisiin osiin. Opettajana käsikirjoittaja Iiro Küttner. Opetusta la-su klo 10-17 ja ke-pe klo 17-21 Albertin-kadulla. Hinta 200 euroa. Ilmoittautumiset 16.8. mennessä.

Luonto ja unet mielen eheyttäjinä - kirjallisuusterapeuttinen kasvuryhmä to 20.9., la-su 6.-7.10. ja ti 16.10. Vetäjinä FT Eeva Lehtovuori ja psykoterapeutti Kaisu Naapila. Hinta 180 / (opiskelijat, eläkeläiset, työttömät) 150 euroa.

KUVATAIDEOPISKELUA KRIITTISELLÄ

Kuvataidekoulu kokoontuu 10.9. alkaen Laivurinkadulla. Keskitytään havaintopohjaiseen maalaukseen ja piirustukseenkin henkilöaiheen, maiseman ja väri-ilmaisun houkuttavien asetelmien avulla. Kotitehtäviä omaehtoiseen ilmaisuun. Kokoontumiskertoja 14/lukukausi. Hinta 150 euroa.

Kritiikkiryhmä kokoontuu 19.9. alkaen kolmen viikon välein puimaan rakentavasti annetuista aiheista tehtyjä teoksia. Jokaiselle kokoontumiskerralle annetaan sekä taitoja ja havaintokykyä harjoittava tehtävä että myös omia ilmaisutarpeita palveleva vapaasti toteutettava aihe. Opiskelu vaatii intoa ja ajankäyttöä. Kokoontumiskertoja 5/lukukausi. Hinta 120 euroa. Kuvataidekoulun ja kritiikkiryhmän vetäjä taidemaalari Heli Heikkinen.

Näyttelykierros, kokoontuu joka kolmas sunnuntai, alkaen 23.9. Vetäjänä FM, kuvataiteilija Marja Väätäinen. Hinta 30 euroa.

Syksyllä jatkuvat myös pianisti Minna Pölläsen Virtaa-musiikkimatka ja FL Miika Luodon filosofian seminaarit. Musiikkimatalla tutustutaan klassisen musiikin historiaan 1800-luvulta eteenpäin. Filosofian seminaareissa puolestaan tutustutaan klassisiin filosofisiin teksteihin ja käydään keskustelua niiden pohjalta. Opetustiedot varmistuvat myöhemmin. Niistä ilmoitetaan jäsenkirjeessä ja koulun kotisivuilla.

Syksyn yleisöluennot alkavat 10.9. Ekosäätiön kanssa järjestettävällä sivistyksen ajankohtaisia kysymyksiä pohtivalla luentosarjalla. Loppusyksyllä on jälleen Kriittinen Eurooppa-luentosarja, Kiasmassa jatkuvat Katseen filosofiaa-luennot, aiheena: Vapaa taide, valta ja vallattomuus. Myös Filosofian lohdutusta-luennot saavat jatkoa.

Tiedustelut ja ilmoittautumiset: Kriittinen korkeakoulu ry, puh. (09) 684 0010, info@kriittinenkorkeakoulu.fi

