

Tampereen yliopisto

Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos

SALONEN, PASI: Vanhat kertomukset – uudet keskustelut. Nykytaiteen diskursseja neljältä vuosikymmeneltä ARS Helsinki –näyttelyiden näyttelyluetteloissa

Pro gradu –tutkielma, 104 s.

Sosiologia

Helmikuu 2002

---

Tässä tutkielmassa tarkastellaan uutta kuvataidetta esittelevien näyttelyiden yhteydessä julkaistuja tekstejä ja artikkeleita 1960- ja 1990-lukujen välisenä aikana. Tutkielman metodinen ote edustaa väljää diskurssianalyysiä. Teoreettisena viitekehyksenä toimii sosiaalinen konstruktionismi, jonka mukaan erilaisissa kulttuurisissa teksteissä samanaikaisesti sekä tuotetaan että uusinnetaan ympäröivää sosiaalista todellisuutta. Kulttuuriset ilmiöt saavat eri konteksteissa erilaisia merkityksiä. Diskurssianalyysin tehtävänä on kaivaa esiin näitä merkityksiä.

Tutkielman aineisto on koottu kansainvälistä uutta kuvataidetta esittelevien ARS Helsinki –näyttelyiden yhteydessä julkaistuista näyttelyluetteloista ja erityisesti niiden johdantoartikkeleista. Aineistotekstejä on vuosilta 1961, 1969, 1974, 1983 ja 1995. Esipuheita ja artikkeleita on yhteensä 20 kappaletta määrän painottuessa uudempaan aineistoon.

Tutkielman analyysi lähtee liikkeelle tekstimassan jäsentämisestä. Runsaiden tekstinäytteiden avulla aineistosta löydetään yhteensä viisi diskursiivista kategorioita, jotka nimetään puhetavoiksi. Ensimmäisessä vaiheessa esitellään kattavasti neljän puhetavan, instituutio-, uudistumis-, taiteilijuus- sekä vastaanottopuheen, ominaispiirteitä. Seuraavassa vaiheessa siirrytään tarkastelemaan puhetavoissa vuosikymmenten saatossa tapahtuneita muutoksia ja samalla analyysiin lisätään viides puhetapa: asiantuntijuuspuhe.

Puhetapojen ajallinen tarkastelu, sekä itsenäisinä kategorioina että suhteessa toisiinsa, paljastaa millaiset puhetavat viihtyvät keskenään ja millaisten on annettava tilaa uusien tieltä. Aineistosta tehtyjen jäseneltyjen havaintojen pohjalta tutkielman loppuosa pyrkii vastaamaan seuraavaan moniosaiseen kysymykseen: Miksi asiantuntijuuspuhe lisääntyy ja eriytyy samalla kun taiteilijuuspuhe vähenee ja uudistumispuheen sekä vastaanottopuheen osuudet pysyvät suhteellisen vakaina?

Johtopäätöksenä voidaan todeta kansainvälisten nykytaideprojektien kasvattaneen kokoaan ja näyttävyyttään samalla kun taiteen asiantuntijajapaot ovat monipuolistuneet. Taiteen jatkuvalla uudistumisvaatimukselle eriytyy yhä uusia esitysmuotoja. Toisaalta yksilöllinen taiteilijakuva näyttäisi antavan tilaa yleisen asiantuntijatasen toimijuudelle kun taas taiteen katsojat ja yleisö ovat pysyvämpi osa nykytaidetta legitimoivaa diskurssia.

Teoreettisemmalla tasolla tarkasteltuna nykytaiteen diskursseista on löydettävissä 'humanistinen esivaihe', 'nykytaiteen määrittelyjen vaihe' sekä 'kulttuurin ideologian' vaihe. Näihin nykytaiteen yleisempää muutosta kuvaaviin käsitteisiin liittyy muun muassa taidemaailman byrokraatisoitumista, taidekokemusten muuttumista kulttuuristen merkkijärjestelmien tulkinaksi sekä yksilöllisyyttä korostavan individualismin lisääntymistä.

## **VANHAT KERTOMUKSET – UUDET KESKUSTELUT**

Nykytaiteen diskursseja neljältä vuosikymmeneltä ARS Helsinki –  
näyttelyiden näyttelyluetteloissa

Pasi Salonen

Sosiologian pro gradu –tutkielma

Tampereen yliopisto

kevät 2002

# SISÄLLYSLUETTELO

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| <b>1</b> | <b><u>JOHDANTO</u></b> .....                                     | <b>3</b>  |
| 1.1      | <u>ARS HELSINKI</u> .....  | 3         |
| 1.2      | <u>METODIJA TEOREETTINEN VIITEKEHYS</u> .....                    | 6         |
| 1.3      | <u>TIETEELLISTÄ JA TAITEELLISTA TAUSTAA</u> .....                | 10        |
| 1.4      | <u>TUTKIELMAN RAKENNE</u> .....                                  | 12        |
| <b>2</b> | <b><u>NELJÄ PUHETAPAA</u></b> .....                              | <b>14</b> |
| 2.1      | <u>INSTITUUTTIOPUHE</u> .....                                    | 14        |
| 2.2      | <u>UUDISTUMISPUHE</u> .....                                      | 17        |
| 2.2.1    | <u>Taide nyt</u> .....   | 18        |
| 2.2.2    | <u>Kertomuksia ajassa</u> .....                                  | 21        |
| 2.2.3    | <u>Uudistumisen muita ominaisuuksia</u> .....                    | 24        |
| 2.3      | <u>TAITEILIJUUSPUHE</u> .....                                    | 27        |
| 2.3.1    | <u>Taiteilija yksilönä</u> .....                                 | 28        |
| 2.3.2    | <u>Ammatin kuva</u> .....  | 30        |
| 2.3.3    | <u>Ryhmät</u> .....  | 33        |
| 2.4      | <u>VASTAANOTTOPUHE</u> .....                                     | 36        |
| 2.4.1    | <u>Katsojan paikka</u> .....                                     | 36        |
| 2.4.2    | <u>Tiedon jano</u> .....   | 38        |
| 2.4.3    | <u>Yleisön palvelua</u> .....                                    | 41        |
| <b>3</b> | <b><u>ASIAANTUNTIJUUSPUHE – MUUTOSTEN INDIKAATTORI</u></b> ..... | <b>45</b> |
| 3.1      | <u>LUKUARVOJA</u> .....  | 45        |
| 3.2      | <u>PUHETTA TAITEESTA</u> .....                                   | 47        |
| 3.2.1    | <u>Partikulaarisuudesta klassikoihin</u> .....                   | 49        |
| 3.2.2    | <u>Kertomus etenee</u> .....                                     | 51        |
| 3.2.3    | <u>Analyttisyys ja yhteiskunnan kriisi</u> .....                 | 53        |
| 3.3      | <u>TUTKIMUSKYSYMYS</u> .....                                     | 57        |
| <b>4</b> | <b><u>NYKYTAITEEN NELJÄ VUOSIKYMMENTÄ</u></b> .....              | <b>61</b> |
| 4.1      | <u>TAITEILIJAN KUOLEMASTA</u> .....                              | 61        |
| 4.1.1    | <u>Romantiikasta strukturalismiin</u> .....                      | 61        |

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| 4.1.2    | <a href="#">Käsitetaide</a>  | 63        |
| 4.1.3    | <a href="#">Uudet identiteetit</a>   | 65        |
| 4.2      | <a href="#">KATSOJASTA KOKIAKSI</a>  | 68        |
| 4.3      | <a href="#">UUDISTUMISEN PYSYVYYS</a>                                      | 72        |
| 4.3.1    | <a href="#">Traditiosta refleksiiviseen keskusteluun</a>                   | 73        |
| 4.3.2    | <a href="#">Jako teoriaan ja toimintaan</a>                                | 75        |
| 4.3.3    | <a href="#">Kyseenalaistaminen ja erottautuminen yleisinä periaatteina</a> | 77        |
| 4.4      | <a href="#">INSTITUTIONAALISIA KEHITYSLINJOJA</a>                          | 79        |
| 4.4.1    | <a href="#">Kansainvälistä kulttuuripalvelua</a>                           | 80        |
| 4.4.2    | <a href="#">Ulkoa sisälle</a>  | 82        |
| 4.4.3    | <a href="#">Teknologia</a>   | 84        |
| <b>5</b> | <b><a href="#">TAITEESTA KULTTUURIA</a></b>                                | <b>86</b> |
| 5.1      | <a href="#">YHTEENVETO</a>   | 86        |
| 5.1.1    | <a href="#">Puhetavoista</a>   | 86        |
| 5.1.2    | <a href="#">Vaiheita</a>   | 88        |
| 5.2      | <a href="#">LOPUKSI</a>  | 90        |
| 5.2.1    | <a href="#">Moniäänisyyden byrokratiaa</a>                                 | 90        |
| 5.2.2    | <a href="#">Individualismi</a>   | 91        |
| 5.2.3    | <a href="#">Avantgarden paikka</a>   | 92        |
| 5.2.4    | <a href="#">ARS 01</a>   | 94        |

# 1 JOHDANTO

## 1.1 ARS Helsinki

Nykytaiteen museo Kiasma avattiin Helsingissä vuonna 1998. Avajaisten yhteydessä keskusteltiin muun muassa nykytaiteen ajallisesta määrittelystä: mikä on 'nykytaidetta' ja mikä taas 'modernia' taidetta? Osana Valtion taidemuseon laajempaa työnjakoa oltiin päädytty siihen, että Kiasma profiloituu esittelemään uusinta nykytaidetta siten, että raja vanhempaan moderniin taiteeseen kulkee 1960-luvun alussa. Huolimatta siitä, että tämänkaltainen vuosilukuun perustuva käsitejaottelu herätti paljon keskustelua, rajanveto nimenomaan 1960-lukuun ei ole sattumanvarainen; samaan ajankohtaan ajoittuu nimittäin myös ARS Helsinki –näyttelyiden synty ja myöhempi kehittyminen ensimmäiseksi merkittäväksi Suomessa pidettäväksi kansainvälisen nykytaiteen näyttelysarjaksi.

Viimeisten neljän vuosikymmenen aikana on pääosin Helsingissä toteutettu kansainvälistä ARS -nykytaiteen näyttelyiden sarjaa<sup>1</sup>. Vuoteen 2001 mennessä näyttelyitä on järjestetty yhteensä kuusi: vuosina 1961, 1969, 1974, 1983, 1995 ja 2001. Ennen Kiasman valmistumista keskeisenä tapahtumapaikkana toimi Ateneumin taidemuseo Helsingissä. Suomen Valtion taideakatemia sekä Helsingin kaupunki ovat olleet alusta asti mukana näyttelyiden toteuttamisessa.

Museo- ja näyttelytoiminnassa on yleiseksi käytännöksi muodostunut kertaluonteisten tapahtumien dokumentointi säilyvään kirjalliseen muotoon. Niinpä myös jokaisesta ARS-näyttelystä on olemassa vähintäänkin yksi virallinen julkaisu, *näyttelyluettelo*.

Tässä tutkielmassa tarkastelen lähemmin ARS-näyttelyluetteloita ja erityisesti niiden tekstiosuuksia. Koska ARS-näyttelyitä voidaan pitää edustavana otoksena nykytaiteeksi kutsutusta yhteiskunnallisesta ilmiöstä, voidaan myös näyttelyluetteloiden johdantotekstien olettaa valottavan jotain olennaista nykytaiteesta käytävästä keskustelusta. Tekstit liittyvät

<sup>1</sup> Vuonna 1974 näyttely levittäytyi myös Poriin ja Tampereelle.

nykytaiteen laajaan kokonaisuuteen. Näyttelyluetteloiden sisältämät ilmaiset ja esitystavat ovat merkittäviä ajankuvia. Ne jäävät kirjahyllyihin uudelleentulkittaviksi dokumenteiksi.

Näyttelyluettelot sisältävät ARSeissa mukana olevien teosten ja tekijöiden esittelyt. Mukana on luonnollisesti myös paljon kuvamateriaalia. Tämän lisäksi jokaisessa luettelossa on vaihteleva määrä erilaisia johdantotekstejä. Näistä teksteistä, alkusanoista ja artikkeleista, muodostuu tämän tutkielman pääasiallinen *aineisto*. Esittelen seuraavaksi valitsemani aineistotekstit kronologisena listauksena<sup>2</sup>. Listassa mainitsen kunkin tekstin kirjoittajan, kirjoittajalle määritellyn statuksen, sekä otsikon. Lisäksi olen kuvannut muutamalla sanalla joidenkin keskeisten artikkelien sisältöä. Listatun ARS-aineiston lainauksissa tulen käyttämään jatkossa tunnisteena kirjoittajan etukirjaimia ja vuosilukua muodossa “(LP 83)”.

#### ARS 1961 Helsinki

- Sakari Saarikivi, Näyttelytoimikunnan puheenjohtaja ja Suomen Taideakatemian edustaja. Puheenvuoro.
- Luis Gonzales-Robles, Espanjan suurlähettiläs, “Espanjan nykytaiteesta”.
- Georges Marc Bourgeois, Ranskan suurlähettiläs, “Ecole de Paris”.
- S. S. (Sakari Saarikivi, Suomen taideakatemian edustaja), “Italian nykytaiteesta”.

#### ARS 69 Helsinki

- Aune Lindström, Näyttelytoimikunnan puheenjohtaja. Esipuhe
- Salme Sarajas-Korte, “Nykytaiteen suuntauksia”.

#### ARS 74 Helsinki

- Salme Sarajas-Korte, Näyttelytoimikunnan puheenjohtaja, “ARS 74, kuvan mahdollisuudet”.

<sup>2</sup> Tutkielman viimeistelyvaiheessa vielä ajankohtainen ARS 01 ei uusine aineistoineen ehtinyt mukaan tähän esitykseen (näyttely oli avoinna 20. tammikuuta 2002 saakka).

### ARS 83 Helsinki

- Matti Ranki, Säästöpankkien Keskus-Osake-Pankin pääjohtaja. Esipuhe.
- Pauli Paaermaa, Suomen taideakatemian hallituksen puheenjohtaja. Esipuhe.
- Leena Peltola, näyttelyn komissaari, “ARS-näyttelyiden perinne 1961-1983”.
- Yrjänä Levanto, “Käsitetaide - Ajatuksien Atlantis”. Tulkintoja käsitetäiteesta.
- Mats B, “Taito tehdä taidetta”. Kuvataidemaalarin toiminnan edellytyksistä.
- J.O. Mallander, “Merkintöjä matkalla kohti suurta symbolia”. Näkemyksiä nykytaiteen viimeisten vuosikymmenien kulusta ja tulevaisuudesta.
- Barbara J. London, “Taiteilijan video tänään”.

### ARS 95 Helsinki. Yksityinen/Julkinen.

- Maaretta Jaukkuri, näyttelyluettelon toimittaja, taidehistorioitsija. Tuula Arkio, museonjohtaja. Esipuhe.
- Jonathan Friedman, antropologian professori, Lundin yliopisto, “Yksityinen/Julkinen. Ero yksityisen ja julkisen välillä modernisuuden rakenteena”.
- Maaretta Jaukkuri, “Kuva - kieli”.
- Michael Glasmeier, filosofian tohtori ja kuraattori, Berliini, “Respice finem ja haikaranpesä”. Taiteellisen toiminnan edellytyksistä.
- Yonah Foncé-Zimmerman, kuraattori, Antwerpen, “Taide ja subjekti”.
- Asko Mäkelä, taidehistorioitsija, “Keinotodellisuus - Elämän luonnetta etsimässä”.

Tämä tutkielma ei pyri olemaan ARS-näyttelyjen kattava historiikki; valitsemani aineisto ei kata täysin edes näyttelyiden yhteydessä virallisesti julkaistua materiaalia puhumattakaan

kaikesta muusta ARSien ympärillä käydystä keskustelusta. Lisäksi olen myös vuoden 1974 näyttelystä lähtien rajannut tietoisesti joitakin luettelotekstejä ja niteitä kokonaan tarkastelun ulkopuolelle. Enemmän kuin kiinnostus itse ARS-näyttelyiden yksityiskohtaiseen historiaan, on tutkimuskohteen valintaan tutkielmanprosessini alkuvaiheessa vaikuttanut ennen muuta taiteen kasvavien mittasuhteiden herättämä ihmetys. Jo edellisestä aineiston listauksesta käy ilmi, että mitä uudemmassa näyttelystä on kyse, sitä laajempia näyttelyluettelot ovat. ARS 95:n yhteyteen rakennettu julkaisukokonaisuus on jo sellaisenaan huomattava argumentti taiteen merkityksen puolesta (ks. Brain 1994, 194, 201). Jo pelkkinä visuaalisina kokonaisuuksina uudempiin näyttelyluetteloihin liittyy painokasta “performatiivista” vaikutusta (Barilli 1989, 105–106).

Näyttelyluettelojen koon kasvu on kuitenkin vain yksi osa laajempaa muutosta kuvataiteen julkisessa esittämisessä. Näyttelyiden budjetit ovat moninkertaistuneet kaikissa suhteissa. Samalla kun ARSien koko on vuosikymmenien saatossa kasvanut, ovat myös niihin liittyvät julkaisut kasvattaneet samassa suhteessa kokoaan ja näyttävyyttään. ARSeihin käytetyistä kokonaismäärärahoista julkaisuihin käytettyjen menojen osuus on pysytellyt tasaisesti laskutavasta riippuen 22- ja 10 prosentin välillä<sup>3</sup>.

## 1.2 Metodi ja teoreettinen viitekehys

Tämä tutkielma lähtee liikkeelle lukemalla ja jäsentämällä ARS-aineistoa. Niin sanotun aineistolähtöisen tutkimuskäytännön taustalla, sen teoreettisena viitekehysenä (Alasuutari 1993, 61), on konstruktionistinen ajatus aineistoteksteistä *kielellisinä käytäntöinä*. “Kielen käyttö on käytäntö, joka ei ainoastaan kuvaa maailmaa, vaan merkityksellistää ja samalla jäsentää ja rakentaa, uusintaa ja muuntaa sitä sosiaalista todellisuutta, jossa elämme” (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 18). Kieli ei ole “ikkuna todellisuuteen”, vaan siinä ja sen kautta tuotetaan merkityksiä ympäröivästä todellisuudesta. Kieli on toiminnan muoto

---

<sup>6</sup>  
<sup>3</sup> Ateneumin edustajan toiveesta, en julkaise tässä yhteydessä tarkempia ARS-näyttelyiden budjettilukuja. Yhteenvetona voi kuitenkin todeta, että budjettien ja resurssien kasvu on ollut suurta ja kokonaisvaltaista. Esimerkiksi vuoden 1961 ARS:n menot olivat noin kymmenesosa vuoden 1995 budjetista.



(Fairclough 1997, 75). Yhteisölliset merkkijärjestelmät, kuten esimerkiksi suomen kieli, muodostavat suhteiden ja luokittelujen järjestelmiä, jotka merkityksellistyvät ja joilla on omat sosiaaliset vaikutuksensa – mutta vasta kun merkkijärjestelmä toimii käytännössä.

Kulttuurintutkimuksen piirissä erilaisia empiirisesti havaittavia ihmisten toiminnassa syntyneitä tekstejä, merkkejä, kirjoituksia ja esineitä käytetään tutkimusta käynnistävänä aineistona. Perusajatuksena on, että nämä “yhteiskunnassa yleisesti käytetyt mallit tai jäsennykset konstituivat – tuottavat ja uusintavat – sosiaalista todellisuutta ja ovat sen osa” (Alasuutari 1993, 55). Näin määriteltynä myös näyttelyluettelot muodostavat kulttuurintutkimuksellisen *aineiston*, joka sisältää useita yhteiskunnallisesti merkittäviä jäsennyksiä. Tutkimusaineistona ARS-tekstit eivät siis edusta ensisijaisesti yksittäisten kirjoittajien ilmaisemia mielipiteitä tai ajatuksia, vaan niiden kautta pyritään ennen kaikkea paikantamaan laajempia sosiaalisia käytäntöjä. Tästä on pitkälti kyse myös silloin kun puhutaan kielenkäytön *diskursiivisuudesta*: kieltä halutaan tarkastella nimenomaan “sosiaalisen käytännön muotona” (Fairclough 1997, 75).

Michel Foucault’n Tiedon arkeologiassa (1969) diskurssin käsite määrittyy erilaisiksi puheikäytännöissä risteileviksi *lausumien* verkostoiksi. Foucault’n käyttämin termein kuvattuna *lausumat* (enoncé) ovat eräänlaisia “diskurssin atomeita”, jotka saavat ilmauksensa *diskursiivisissa muodostumissa*. Erilaiset lausumat taas muodostavat diskursiivisen muodostuman kun ne viittaavat johonkin yhteiseen *objektiin*. (Foucault 1969; 44–45, 107). Menemättä tässä yhteydessä pidemmälle Foucault’n käyttämiin jäsennyksiin, on olennaista huomata, että kaikki tuntuu näyttäytyvän vain ja ainoastaan keskinäisissä suhteissa. Kaikki edellä mainitut termit pyrkivät piirtelemään rajoja ja säännöstöjä alati liikkuville diskursseille. Esimerkiksi teksteistä mahdollisesti paikallistettava diskurssin objekti ei ole lauseenjäsänen kaltainen yksikkö eikä objektin diskursiivisen muodostamisen kuvailussa ole näin ollen myöskään kyse mistään kieliopin rakentamisesta. Sen sijaan kyse on ennen kaikkea diskursiivista käytäntöä kuvaavien

*suhteiden* ilmaisusta. (emt.; 60, 65.)

Foucault'n arkeologiassa aineistoa ei vielä sidota mihinkään teoreettiseen rakenteeseen. Diskursiivinen luenta onkin väline, jonka avulla lähestytään kutakin yksittäistä aineistoa. Diskursiivisissa muodostumissa ja lausumissa on yksinkertaistaen kyse siitä, että tutkimusta ei rakenneta valmiiksi annettujen kategorioiden varaan vaan kategoriat syntyvät vasta aineiston konstruoinnissa. Tiedon arkeologian merkitys ja suosio onkin perustunut pitkälti tähän Foucault'n "ulkopuolisuuteen" suhteessa teoreettisiin ja selittäviin konstruktioihin (ks. McLennan 1996, 67).

Diskurssit eivät toki "nouse" aineistosta itsestään. Aineistolähtöisessä tutkimuksessa itselläni tutkielman tekijänä onkin keskeinen rooli määriteltäessä diskursiivista "puheavaruutta" (Alasuutari 1996) jäsentäviä kiintopisteitä. Avuksi aineiston jäsentämiseen tulevat erilaiset diskurssianalyttiset kategorisointimenetelmät. Diskurssianalyysi on eräänlainen väljä teoreettis-metodologinen viitekehys, työkalupakki, jonka avulla voidaan painottaa tilanteen mukaisesti erilaisia tutkimuksellisia menetelmiä (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 17). Olennainen lähtökohta on, että aineistosta tehtäviä havaintoja tarkastellaan vain ja ainoastaan tietystä, eksplisiittisesti määritellystä näkökulmasta. Tällainen erityinen näkökulma muodostaa tutkimuksen *teoreettisen viitekehyyksen*. (Alasuutari 1993, 61).

Tässä tutkielmassa käytän näyttelyluetteloissa ilmauksensa saavasta laajasta diskursiivisesta kokonaisuudesta yhteisnimitystä *nykytaidepuhe*. Ensimmäisessä vaiheessa aineistolle esitetään kysymys: miten nykytaidepuhe konstruoituu ARS-aineistossa? Vastausta lähdetään etsimään kolmikantaisen kuka-mitä-missä -kysymyksen avulla. Norman Fairclough (Väliverronen 29-30 ref. Fairclough 1997) jaottelee tekstin ja diskurssin tutkimuksen sisällöksi kolme yhtäaikaista näkökulmaa: a) representaatioiden, b) identiteettien ja c) suhteiden tutkimisen. Toisin sanoen kyse on siitä, miten tapahtumat aineistossa esitetään, millaisia identiteettejä puheessa muodostuu ja millaisia suhteita

näiden identiteettien välille rakennetaan (emt.). Identiteetin käsite edustaa tässä yhteydessä diskurssianalyysin toimijaulottuvuutta, minän merkitysten kontekstuaalista määräytymistä sosiaalisissa käytännöissä (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 37-39).

Aineistoesimerkeissä tulee esiintymään paljon argumentaatioperustaista *retoriikkaa*. *Argumentit* muovaavat ja uusintavat osaltaan käsityksiä siitä, mitä nykyaide on. Chaïm Perelmanin retoriikkamallissa argumentaation on täytettävä kaksi ehtoa: kuulijalla ja puhujalla oletetaan ensinnäkin olevan jokin yhteinen perusta käytävälle keskustelulle mutta samalla, jotta argumentaatiotilanne voisi syntyä, on vuorovaikutustilanteesta löydyttävä myös potentiaalisesti erilaisia ristiriitaisia näkemyksiä. (Perelman 1996, 28; Summa 1996).

Perelmanin mukaan argumentointi on puhetilanne, jossa puheen osapuolet pyrkivät ennen kaikkea *vakuuttavuuteen* (Perelman 1996, 28). Näin tulkittuna myös nykyaidepuheessa argumentatiivisia vakuuttelutapoja tuotetaan erilaisista retorisista puhujapositioneista. Näiden positionien tyylit vaihtelevat normatiivisesti *arvottavasta* aina yleisen *kuvaileviin* ilmaisutapoihin. Siinä missä kuvaileva retoriikka jäsentää taiteen virtauksia; arvottava retoriikka halkoo virran tyrskyjä tehden reittivalintoja ja argumentoiden jonkin näkökulman puolesta.

Argumentatiiviset vakuuttelut voi nähdä metaforisessa mielessä eräänlaisina kamppailuina – retorisina hyökkäyksinä ja puolustuksina. Kamppailujen lisäksi myös lukuisat muut *metaforat* luovat nykyaidepuheen teemoihin ymmärrystä ja näkökulmaa. Metaforisessa ilmaisussa sana ei tarkoita kirjaimellisesti sen tavanomaisinta merkitystä. Esimerkiksi vakiintuneissa sanapareissa ‘pullon kaula’ tai ‘tuolin jalka’ metaforat ‘kaula’ ja ‘jalka’ eivät enää merkitse ihmisruumiin osia, joihin sanat ovat alunperin viitanneet. Uusia yhteyksiä ja risteytettyjä konteksteja hakemalla luodaan käsiteltävään asiaan uutta kuvainnollista, mahdollisesti virkistävääkin, näkökulmaa. Myös taiteen vaikeasti määriteltävästä olemuksesta luodaan varmasti erilainen mielikuva sen mukaan, kutsutaanko sitä “säiliöksi”, “kentäksi” vai “rihmastoksi”. Metaforat ovat epätäydellisen

kuvaamisen kautta tapahtuvaa uuden näkökulman etsintää. (Lakoff&Johnson 1980; 12, 97).

Diskursiivisen analyysin tavoitteena on nostaa aineistosta esiin yhteiskunnallisia jatkuvuuksia sekä havaita näihin jatkuvuuksiin liittyviä muutoksia. Joidenkin nykytaidepuheesta löytyvien keskeisten *käsitteiden* ympärille voi havaita muodostuvan toistuvia kaavoja ja kuvoita, joita Foucault'n termein voidaan nimittää "lausumien organisatorisiksi kentiksi" (Foucault 1969, 75). Käsitteet muodostavat sarjallisia ja rinnakkaisia diskursiivisia kenttiä, minkä lisäksi vakiintuneissa diskursseissa lyövät aika ajoin itsensä läpi myös uudet käsite-interventiot (emt., 45, 76-78; Perelman 1996; 93, 102, 115). Analyysin yhtenä perusajatuksena on, että tämänkaltaiset lausumien organisatorisissa kentissä tapahtuvat muutokset ovat usein merkki myös laajemmista yhteiskunnallisista muutoksista.

Käsitteiden kategorisoinnin yhteydessä on muistettava, että analyysivaiheessa kyse on aina sosiaalisista konstruktioista. Erityisesti tämä on syytä muistaa tutulta kuulostavien "taiteilijan" tai "yleisön" kaltaisten teemojen yhteydessä (Zolberg 1990, 197). Selventääkseni tutkielman diskursiivista olemusta tulenkin käyttämään esimerkiksi "taiteilijan" sijaan hieman hankalampaa termiä 'taiteilijuus', jolloin jo nimestä selkeämmin ilmenee, että kyse on diskursseissa ilmenevästä identiteetti-positioista; diskursiivinen konstruktio ei siis esitä näkemyksiä tai mielipiteitä niin sanotuista "oikeista" taiteilijoista.

### **1.3 Tieteellistä ja taiteellista taustaa**

Tämä tutkielma pyrkii lähestymään nykytaiteeseen liittyvää keskustelua diskurssianalyttisellä ja kulttuurintutkimuksellisella otteella. Perinteisesti kulttuurintutkimuksessa on käsitelty valtakulttuuria demystifioivia ja populaareja ilmiöitä (Crane 1994, 17). Sen sijaan taidemaailmaa ollaan harvoin tässä yhteydessä mielletty alakulttuuriseksi tai marginaaliseksi ilmiöksi. Taiteeseen on lähtökohtaisesti liitetty ajatus

taiteen ja valtaapitävän eliitin liitosta tai jonkinlaisesta korkeakulttuurisesta etulyöntiasemasta.

Nykytaiteella ja yhteiskuntatieteillä on kuitenkin paljon yhteistä. Monissa nykytaiteellisissa suuntauksissa käsitellään varsin paljon sosiologista tutkimusta muistuttavia teemoja (Chaplin 1994, 72). Hypoteettisesti ajatellen myös tässä tutkielmassa esitetyn diskursiivisen analyysin kaikki yksittäiset näkökulmat voisivat olla mukana jossain käsitteellisessä nykyaideteoksessa. Kaikki nyt sanottu on siis avointa taiteen kenttää ja käyttömateriaalia. Vaikka lähdän metodisesti tarkastelemaan aineistoa mahdollisimman ”viattomin silmin”, niin yhteiskunnallisista kysymyksistä puhuttaessa nykytaiteen kenttää ei voida pitää ulkopuolisena tutkimuskohteena. Oma analyysini ei siis millään periaatteellisella tavalla eroa nykyaidekeskustelun muista jäsennyksistä.

Kulttuurintutkimuksellinen ja sosiologinen näkökulma tässä tutkielmassa käsiteltyyn yhteiskunnalliseen ilmiöön ei ole myöskään tieteellisen tutkimuksen piirissä mikään ainutkertainen ”partisaaniprojekti” (ks. Silverman 1993, 172-173). Monilla tieteenaloilla lähdetään siitä oletuksesta, että taideteosta ei toki katsella viattomin silmin. Nyt esiin nousevia teemoja ollaan sivuttu jo pitkään esimerkiksi estetiikan ja taiteentutkimuksen piirissä. Esimerkiksi analyyttisessä estetiikassa on tutkittu taiteesta käytävän kielen eli kritiikin kielen muotoja. Toisaalta vaikkapa taidefilosofian realistisessa suuntauksessa on lähestytty ”koko sitä sosiaalista käytäntöä, joka sisältää niin taiteilijan, taideteoksen ja vastaanottajan kuin myös kaiken sen puheen ja kaiken sen toiminnan, jotka taiteeseen liittyvät”. (Lammenranta 1993, 272–276). Semiootiikasta taas voidaan mainita esimerkiksi Altti Kuusamo, joka on omissa tutkimuksissaan pyrkinyt analyyttisesti laajentamaan niin sanotun ‘ei-esittävän’ taiteen tulkintasysteemiä yksittäisiä taidesymboleja ympäröiviin tekstuaalisiin perusteluihin (Kuusamo 1993; 1996). ARS-näyttelyiden tekstuaalinen aineisto tarjoaakin toivottavasti joitain vastauksia näihin poikkitieteellisiin kysymyksiin.

## 1.4 Tutkielman rakenne

Tutkielman rakenteen ja marssijärjestyksen sanelevat aineistosta yksi kerrallaan konstruoituvat viisi diskursiivista jäsennystä, joita nimitän *puhetavoiksi*.

Havainnollistaakseni puhetapojen sisältöjä rytmittän analyysiä lukuisilla aineistonäytteillä. Luvussa 2 esittelen aluksi neljä puhetapaa: *instituutio-*, *uudistumis-*, *taiteilijuus-* sekä *vastaanottopuheen*. Jokainen näistä puhetavoista on oma itsenäinen näkökulmansa aineistoon. Tässä vaiheessa analyysi kartoittaa näiden puhetapojen ominaispiirteitä ilman ajallista perspektiiviä.

Lukua 3 voidaan pitää tutkielman keskiakselina. Siinä esitellään viimeinen eli viides puhetapa: *asiantuntijuuspuhe*. Asiantuntijuuspuheen käsittely erillisenä omassa luvussaan on perusteltua, koska se poikkeaa monella tavoin muista puhetavoista. Se on ainoa puhetapa, jota ei esiinny kaikissa ARS-aineiston julkaisuissa; sen varsinainen merkitys korostuu vasta viimeisimmissä näyttelyissä. Asiantuntijuuspuhe onkin eräänlainen kasvaneiden näyttelybudjettien poikima lisälehti. Kyseinen kategoria poikkeaa muista puhetavoista myös esteettisten teemojensa suhteen. Asiantuntijuuspuhe sisällyttää itseensä joitain taidesuuntausten ominaispiirteitä – teemoja, joita on totuttu käsittelemään enemmän estetiikan kuin sosiologian piirissä (Zolberg 1990). Tässä mielessä kyseinen puhetapa on pieni poikkitieteellinen kädenojennus taiteen tutkimuksen suuntaan. Kolmannessa luvussa, ennen asiantuntijuuspuheen tarkempaa esittelyä, palaan vielä lyhyesti kyseisen kategorian poikkeuksellisuuden synnyttämiin teoreettis-metodologisiin kysymyksiin.

Asiantuntijuuspuheen kautta analyysiin tulee mukaan ajallinen ulottuvuus. Luvussa 3 nousevat esille kysymykset puhetavoissa tapahtuneista muutoksista. Mitä on tapahtunut 1960- ja 1990-lukujen välillä? Muutosten havainnollistamisessa, eräänlaisena ensimmäisen asteen jäsennyksenä ja varsinaisen tutkimuskysymyksen muotoilijana, käytän tässä yhteydessä kaikkien puhetapojen esiintymisten raakaa tilastollista vertailua. Puhetapojen suhteellisista muutoksista ja pysyvyyksistä muodostuu lopulta kolmannen luvun saldoksi

seuraava tutkimuskysymys: *Miksi asiantuntijuuspuhe lisääntyy ja eriytyy samalla kun taiteilijuuspuhe vähenee ja uudistumispuheen sekä vastaanottopuheen osuudet pysyvät suhteellisen vakaina?*

Luvussa 4 aloitan vastaamisen edellä esitettyyn tutkimuskysymykseen. Palaan takaisin jo neljässä ensimmäisessä puhetavassa käsiteltyihin taiteilijuuden, taiteen vastaanoton, uudistumisen sekä institutionaalisuuden kysymyksiin. Toisesta luvusta poiketen puhetapoja tarkastellaan nyt asiantuntijuuspuheen virittämien muutoksellisten paineiden kautta. Miten neljä puhetapaa käyttäytyvät alati muutosalttiin asiantuntijuuspuheen rinnalla? Millaisia strategioita käytetään ja millaisia liittoutumia syntyy kamppailtaessa diskursiivisesta vallasta? Kuka voittaa ja kuka häviää?

Viimeisessä eli luvussa 5 kokoan yhteen analyysin tuloksia ja pyrin liittämään niitä joiltain keskeisiltä osin laajempaan yhteiskuntatieteelliseen keskusteluun. Esiin nousevat tällöin kysymykset taiteen yhteiskunnallisessa asemassa tapahtuneista muutoksista, rahoituksesta, sivistyksellisestä tehtävästä sekä taideyhteisöllisen identiteetin muotoutumisesta. Luvun loppuksi nostan vielä oman analyysini tasoa paikallistamalla aineistolähtöisen kulttuurintutkimuksellisen lähestymistavan sijaintia nykytaiteellisissa ja yhteiskuntatieteellisissä diskursseissa.

## 2 NELJÄ PUHETAPAA

### 2.1 Instituutiopuhe

ARS-näyttelyiden kokoamiset ovat olleet monivuotisia projekteja sisältäen lukuisia neuvotteluja eri taidemuseoiden, gallerioiden ja yksityisten omistajien kanssa.

Johdantotekstien alkuun paikantuva *instituutiopuhe* konstruoi tätä ARS-näyttelyiden omaa historiaa, suunnittelua ja kokoamista. Instituutiopuheessa esitellään ARS-näyttelyhankkeisiin liittyviä taustoja, pyrkimyksiä ja yleisiä suuntalinjoja.

Instituutiopuhe on suhteellisen selkeä ja erillinen diskursiivinen muodostumansa. Tämän aineiston osasen lyhyt esittely heti näin aluksi on perusteltua, sillä instituutiopuheen teemat toimivat hyvänä johdatuksena seuraaviin puhetapoihin.

Instituutiopuheessa konstruoituu:

- a) Näyttelyiden tausta sekä kulloinkin ajankohtainen näyttelyteema.
- b) Näyttelyn suunnitteluun ja kokoamiseen liittyvät tapahtumat ja toiminta.
- c) Näyttelyiden toteuttamiseen osallistuneiden toimijoiden huomioiminen.

Instituutiopuheen puhujapositioneissa toimii erilaisia järjestävän organisaation edustajia sekä muita taiteen parissa työskenteleviä asiantuntijoita. Tällaisia puhuja-statuksia ovat esimerkiksi: näyttelysihteeri, taidehistorioitsija ja kuraattori. Lisäksi mukana on myös yksi sponsoroivan yrityksen edustaja. Yhdessä näyttelyinstituution edustajat, näyttelyiden rahoittajat sekä taiteen asiantuntijat muodostavat ryhmän, josta puhuttaessa käytetään yleisesti “me”-muotoa.

Instituutiopuheessa jokainen näyttely argumentoituu oman aikakautensa taideyhteisön voimainponnistukseksi. ARS-näyttelyiden olemassaolo perustuu tarpeelle esitellä yleisölle



ajankohtaista kuvataidetta. Organisoidun toiminnan kautta yksittäisistä taideteoksista muodostuu *näyttely*. Lopputuloksena on yleisöä palveleva kokonaispaketti aiheesta “nykytaide”.

ARS 1961 HELSINKI on ensimmäinen yritys saada Suomeen määrääjain toistuva näyttely, joka – – esittelisi niitä saavutuksia, mihin etsivä ja taisteleva taide meidän aikanamme on päässyt. (SS 61)

Näyttely sisältä yleisen teemansa puitteissa eri aihekokonaisuuksia, joista kukin muodostaa eräällä tavalla “näyttelyn näyttelyssä”. Nämä aihekokonaisuudet on sijoitettu Ateneum-rakennuksen eri kerroksiin. Tällä ratkaisulla haluttiin välttää suuria näyttelyitä usein vaivaava jäsentymättömyys ja hahmottamisen vaikeus. (TA&MJ 95)

Näyttelyiden järjestäjät määrittävät oman toimintansa tapahtuvan ennen kaikkea yhteiskunnallisessa kehyksessä. Tässä mielessä instituutiopuheen ennakko-oletuksena, puheen premissinä, on ajatus taiteesta osana yhteiskuntaa. Kuvataiteen parissa työskentelevissä organisaatioissa on oman alan *asiantuntijuutta*, jota hyödynnetään esiteltäessä taiteen viimeaikaisia muutoksia yhteiskunnallisella foorumilla.

ARS 83 HELSINKI –näyttely pyrkii luomaan ainakin osittaista kuvaa siitä, mitä Euroopan ja Yhdysvaltain kansainvälisessä nykytaiteessa on tapahtunut viimeisen kymmenen vuoden aikana. Pyrimme tuomaan esiin viime aikojen uusia mielenkiintoisia tyylivirtauksia unohtamatta niitä merkittäviä jo ‘klassikoiksi’ katsottavia tekijöitä, joiden vaikutus on ulottunut tämän päivän taiteeseen (LP 83)

Toisaalta, taiteellisen asiantuntijuuden lisäksi, instituutiopuheessa painotetaan yhteiskunnallisia tapahtumia, jotka vaikuttavat näyttelyiden sisältöön. ARS-näyttelyn

suunnitteluprosessiin ja lopulliseen muotoon liitetään monia tekijöitä, jotka jäsentävät muun muassa ajan kulttuuripoliittista ilmasto.

Kun realististen ilmiöiden voimistuminen länsimaisessa taiteessa on vuosikymmenten jälkeen luonut yhteisen tekijän kapitalististen maiden ja sosialististen maiden taiteeseen, oli houkuttelevaa pyrkiä luomaan tämänkertaisesta ARS-näyttelystä [ARS 74] näiden kahden maailman kohtauspaikka – – Kun Neuvostoliitto kuluvaan vuoden aikana järjestää kolme suurta näyttelyä Suomeen, ja Saksan Demokraattisen Tasavallan nykytaiteen näyttely on suunnitteilla – – nämä maat eivät katsoneet voivansa luovuttaa pyydettyjä kokoelmia kansainväliseen näyttelyyn, jossa ne kuitenkin muodostaisivat vain osan suurempaa kokonaisuutta. (SS-K 74)

Edellisessä esimerkissä näyttely ikään kuin muovautuu toiveiden ja yhteiskunnallisten tekijöiden kompromissina. Tämän kaltainen yhteiskunnallisille olosuhteille alistainen näkemys poikkeaa kuitenkin instituutiopuheen yleisemmästä piirteestä, nimittäin organisaation *aktiivisuutta* korostavasta puheesta. Sen lisäksi, että näyttelyiden järjestäminen liitetään mahdollisuuteen esitellä yleisölle ajankohtaista nykytaidetta, näyttelyt argumentoituvat myös yhteiskunnallisina *kannanottoina*.

Vuoden 1995 ARS tulee toivottavasti näkymään koko yhteiskuntaan vaikuttavana taiteen merkityksen korostajana. – – 90-luvun kuvataiteen tuntemuksen lisäämiseksi tuntuu kiinnostavalta ja perustellulta esittää tällainen laaja näyttelykokonaisuus Suomessa. Taloudellisen laman aikana on myös kysytty kulttuurin ja siihen kohdistettavan taloudellisen tuen tarpeellisuutta yleensäkin. Tähän keskusteluun Nykytaiteen museo haluaa tuoda taiteen puheenvuoron. (TA&MJ 95)

Instituutiopuheen kolmantena ja viimeisenä kohtana ovat erilaiset huomionosoitukset.

Kaikkia ARSien järjestelyihin osallistuneita tahoja kiitetään sekä kollektiivisesti että toimialoittain. Tässä yhteydessä ARSien rahoittajat muodostavat oman erityisryhmänsä. Valtion ja kuntien lisäksi rahoittajien joukkoon kuuluu yksityisiä liikelaitoksia ja säätiöitä.

Näyttelyn toimikunta haluaa lausua kiitoksensa kaikille niille museoille, gallerioille ja yksityishenkilöille eri maissa – – jotka ovat ystävällisesti lainanneet omistamiaan teoksia näyttelyyn. (AL 69)

Suomen Taideakatemia esittää lämpimät kiitoksensa – – Opetusministeriölle, Helsingin kaupungille ja Tampereen kaupungille ja niille monille laitoksille, joiden taloudellinen tuki on tehnyt näyttelyn järjestämisen mahdolliseksi. (SS-K 74)

Varsinainen taloudellinen tukijamme on – – ollut Säästöpankkien Keskus-Osake-Pankki, jota ilman olisimme tuskin koskaan voineet järjestää tämänkaltaista merkittävää ja arvokasta näyttelyä. (LP 83)

## 2.2 Uudistumispuhe

Nykytaiteen määrittelyihin sisältyy lukuisia oletuksia siitä, mikä on uutta ja mikä vanhaa – mikä muuttuvaa ja mikä pysyvää. Nykytaiteen “nykyisyys” merkitsee tässä yhteydessä erottautumista siitä, mikä ymmärretään taiteen omaksi perinteeksi. Eräs keskeinen nykyaidepuheen premissi onkin ajatus taiteen jatkuvasta uudistumisesta. Tätä uudistumista rakentavaa puhetapaa nimitän *uudistumispuheeksi*.

Uudistumispuhe on jaettavissa kahteen tila-aika -perusjaottelua seurailevaan kategoriaan. Nimitän näitä uudistumisen kategorioita *ajankohtaisuuden* ja *historiallisuuden* ilmauksiksi. Ajankohtaisuutta rakentavasta uuden määrittelystä on kyse esimerkiksi silloin kun puhutaan, miten taide on parhaillaan irtautumassa perinteisistä kaavoistaan. Kun taas

kuvaillaan, millä tavoin taide on aikaisemmin muuttunut, on kyse historiallisesta ilmauksesta. Olennaista on, että molemmissa tapauksissa taiteen argumentoidaan muuttuvan. Samalla uudistumispuhe tulee rakentaneeksi myös taiteen tulevaisuutta.

### 2.2.1 Taide nyt

Millaista uudistumispuhetta tuotetaan puhuttaessa nimenomaan ajankohtaisesta taiteesta? Kuten jo edellä mainitsin, nykytaiteesta puhuttaessa rakennetaan samalla käsitystä menneestä ajasta. Yksi uudistumispuheen keskeisistä retorisisista strategioista onkin *erottautuminen* taiteen vakiintuneista lähtökohdista. Toisin sanoen uutta ilmiötä luonnehditaan ennen kaikkea ei-tavanomaiseksi. Vakiintunut taiteellinen ilmiö toimii ikään kuin välineenä, ponnahduslautana, jolta nykytaide yhä uudelleen hyppää pois.

Näyttelyssä on kokonainen ryhmä taiteilijoita, joiden lähtökohtana on todellisuuteen pohjautuva kuva, mutta jotka päättävästi torjuvat kaiken yhteyden ns. realistiseen taiteeseen. (SS-K 74)

Erottautumiseen perustuva uudistumispuhe on usein arvottavaa. Se on kielloin ja kapinoinnein höystettyä puhetta, jossa korostetaan nykytaiteen kaikenpuolista erilaisuutta suhteessa vanhoihin menetelmiin ja ajatuksiin.

Yves Klein – – kielsi lukemasta monokromejaan tai kosmogonioitaan abstraktiin taiteeseen: “Abstrakti maalaus on psykologisia tiloja esittävää kuvallista kirjallisuutta. Se on köyhää. Olen onnellinen siitä, etten ole abstrakti taiteilija.” (SS-K 69)

Historiallinen, ajan kuluessa tunnistettavaksi käyvä ominaisuus on jätettävä taakse, hylättävä, jotta uusi ja mahdollisesti parempi saisi muotonsa. Robert W. Witkin (1995, 110) kuvaa tätä ilmiötä “synkronisuuden” periaatteena. Synkronisuudessa nykyhetken

läsnäolokeskeisyydestä seuraa, että kaikki “jo merkitty” on menneeseen sidottua. “Historiallinen tietoisuus” kiihdyttää halua menneen poissulkemiseen, muuten paitsi läsnäolon, nyt-hetken muodoissa. (emt.) Uudistumispuheessa tämä synkronisuuden periaate saa ilmauksena myös yleisellä tasolla.

Taiteen luonteeseen on aina kuulunut olemassaolevien arvojen kyseenalaistaminen. (TA&MJ 95)

Edeltävistä taidemuodoista erottautuva nykytaide määrittyy usein *vaikeaselkoiseksi*. Ajankohtainen taiteen uudistuminen tapahtuu tilassa, josta ei ole olemassa yleistä jaettua ymmärrystä. Taiteen käsitteellistäminen ja käsittäminen hahmottuvat, jos hahmottuvat, vasta tulevaisuudessa. Vaikeaselkoisuus – se omituinen nykytaide – sisältää näin ollen ajatuksen esi-käsitteellisestä, juuri nyt tapahtuvasta taiteellisesta uudistumisesta.

Elämme siirtymäkautta, jonka aikana todennäköisesti tullaan löytämään tämän hetken ongelmiin ratkaisuja, jotka määräävät tulevaisuuden tyyli suunnan. Niinpä meidän on hyväksyttävä tämä näennäinen sekavuus aikamme taiteilijan käsityksen loogillisena tuloksena, hänen kiihkeästi pyrkiessään ilmentämään aikamme esteettistä näkemystä. (LG-R 61)

Uudistumispuheessa painotetaan kaiken vanhan vääjäämätöntä taaksejäämistä. Taiteen tapahtumia, tulemisia ja menemisiä tarkastellaan nykyhetken näkökulmasta. Keskeistä on uudistumispuheeseen sisältyvä ajatus taiteen jatkuvasta etenemisestä.

ARS 69 HELSINKI piirtää kuvaa taiteen kansainvälisestä nykytilanteesta. Todennäköisesti se tekee sitä kuitenkin vain suhteellisessa määrässä. Tänäkin päivänä pyrkii esiin uusia voimia, jotka ehkä jo muutaman vuoden kuluessa muuttavat koko kansainvälisen taiteenkuvan toiseksi. (SS-K 69)

Taiteen ajankohtaisuudessa uudet tekniset apuvälineet ovat erityisasemassa sillä uuteen tekniseen välineeseen suhteutettu lausuma ilmaisee sellaisenaan taiteen ajankohtaisuutta ja uudistumista.

Ovatpa taiteilijan videoteokset sitten fiktiivisiä tai dokumentaarisia, yksi- tai monikanavaisia, tietokoneella tai kuvaprosessorilla toteutettuja, niillä joka tapauksessa on merkitystä, sillä ne perustuvat oman aikamme kieleen. (BJL 83)

Taiteen käyttäessä hyväksi uusinta tekniikkaa, uudistumispuhe sitoutuu yhteiskunnan tekniseen kehitykseen eräänlaisena objektiivisena totuutena. *Teknologian* käsite viittaa tämänkaltaiseen “luonnollisena” pidettävään yhteiskunnalliseen kehitykseen. Teknologia muodostaakin erityisen kehityksellisen ulottuvuuden taiteen uudistumiseen. Tekstin tasolla kyse on siis puheesta, jossa taiteellinen työskentely liitetään johonkin uuteen tekniseen välineeseen. Taide argumentoituu uudistuvan teknisen välineen määrittelemällä alueella, ihmisten suoranaisestä toiminnasta ja tuotannosta erkaannutettuna itsestään selvänä osana yleisempää teknologista kehitystä. (Marx 1997, 982).

Kahden mainitun suunnan [uusrealismi ja minimal art] rajamailla liikkuu omine teorioineen nykyajan teknologiaa hyväkseen käyttävä kineettinen taide. Yhteistä tälle taiteelle ja uusrealismille on nykyisen teollisuuden ja tekniikan luoman maailman hyväksyminen taiteen lähtökohdaksi (SS-K 69)

Taiteen uudistuminen ei toki aina konstruoidu pelkkänä hyvin luistavana projektina. Sen sijaan ajankohtaisen nykytaiteen argumentoidaan aina aika ajoin olevan *kriisissä*, mikä taas edelleen heijastaa vallitsevien institutionalisoituneiden olosuhteiden aiheuttamaa ahdinkoa.

Viime vuosina älymystö ja taiteilijat ovat – – jakaneet keskenään eurooppalaiset tehtävät: yhtäällä toivottomuuden filosofian, toisaalla pienten askelten käytännön toteuttajat. Eri leirejä – molemmat yhtä lailla median lumoissa – yhdistää kuitenkin empiminen, aloittekyvyttömyys ja vankka usko utopioiden mahdottomuuteen. – – Koneisto polkee paikallaan ja tuntee olonsa mukavaksi. (MG 95)

Ajankohtainen taiteen kriisi konstruoituu yhteiskunnallisessa tai institutionalisoituneessa kontekstissa. Kriisiytyneessä tilanteessa taide ei pääse toteuttamaan luontaista uudistumistaan vaan määrittyy sulkeutuneeksi ja pysähtyneeksi.

### **2.2.2 Kertomuksia ajassa**

Ajankohtaista nykytaidetta tarkasteltaessa juuri parhaillaan myllertävät taiteelliset murrokset vaikuttavat aina poikkeuksellisilta ja ainutkertaisilta. Sen sijaan *historiallisen* uudistumispuheen näkökulmasta nämä taiteen murrokset ja kriisit konstruoituvat enemmänkin säännöksi kuin poikkeukseksi.

70-luvun puolivaiheessa tilanne näytti hämmäntävältä ja tulevaisuus epävarmalta. Modernin taiteen havaittiin — jälleen kerran — olevan kriisissä. (JOM 83)

Historiallisesta näkökulmasta yksittäisten taiteellisten ilmiöiden kuvaukset ovat lenkkejä taidesuuntausten ja konkreettisten taiteellisten innovaatioiden ketjuissa. Etenkin vakiintunein käsittein määriteltävät taidesuuntaukset eli *ismit* ovat todisteita taiteen historiallisista muutoksista. Ismien vaihdoksista muodostuvat ketjut konstruoivat osaltaan uudistumispuhetta, jossa taiteen historia on ymmärrettävissä eräänlaisina *kertomuksina*. Nämä historialliset kertomukset muodostuvat toisistaan erottautuneista ismeistä ja

päätyvät aina kulloinkin ajankohtaiseen nykytaiteeseen.

Geometrissävyinen konkretismi oli vielä 50-luvulle tultaessa tyypillisin italialaisen abstraktismin muoto, mutta viime vuosikymmenellä tapahtui Italiankin taiteessa nopea kääntyminen informalistisiin suuntauksiin. (SS 61)

Minimal art'in voi katsoa juontavan 1920-luvun purismista ja Mondrianista aina teoriansa kosmisia mittasuhteita myöten. Minimal art'in edustajalle pop-taide on katoavan aikakauden viimeisiä kuolinkouristuksia, vaikka sen ytimessä elää vielä tulevan kipinä. (SS-K 69)

Joskus 1966–67 tiivistyivät monet siihen saakka irtonaisina virranneet ideat, käsitteet ja prosessin osaset. Muodostui liike, osittain vastareaktiona pop-taiteelle ja tavarakulttuurille yleensäkin, samoin kuin veistotaiteen kaikkia 'mööpeleitä' vastaan. (JOM 83)

ARS-aineisto sisältää yhden erityisesti kyseiseen aineistoon liittyvän historiallisen kertomuksen nimittäin sen oman *ARS-historiikin*. 1960-luvun alun ensimmäisestä ARSista lähtien näyttelysarja on muodostanut omaa, kuvataiteen perinteen sisään sijoittuvaa, kertomustaan. Tähän, kuten taiteen kertomuksiin laajemminkin, on sisältynyt ajatus aika ajoin tapahtuvista *murroksista*. Ensimmäisestä, vuoden 1961 ARSista onkin muodostunut myöhemmissä tulkintoissa eräänlainen legenda, taiteellisen murroksen arkkityyppi.

Painottaessaan [ARS 61] yhtä ainoaa mullistavaa tyylivirtausta näyttelyn teho nuoreen taiteeseemme oli niin voimakas, että sen tervehdyttävästä tai tuhoavasta vaikutuksesta on keskusteltu tähän päivään. (LP 83)

ARS-historiikin liikkeellelähdössä on myöhempien tulkintojen mukaan ollut siis pienen tulipalon ainekset. Sittemmin taiteen uudistusvoimia on kuitenkin opittu hallitsemaan



paremmin.

Ensimmäisen ARS-näyttelyn merkitys nykytaiteen esittelijänä muodostui pieneksi vallankumoukseksi Suomen taide-elämässä, ja sen vaikutus heijastui myös maan taiteeseen. Näin on käynyt myös muiden ARS-näyttelyiden kohdalla. (TA&MJ 95)

ARS-historiikissa on joitakin *kehityksellisiä* piirteitä. Ensinnäkin ne ilmenevät puhuttaessa näyttelyiden koon ja suosion kasvusta. Vuoden 1983 esimerkissä ARS-näyttelyiden kehitys todentuu yleisömäärien jatkuvana kasvuna.

Ennen kaikkea nuoriso ja nykytaidetta aktiivisesti harrastanut yleisö osoitti mielenkiintoa näyttelyä [ARS 69] kohtaan. Tosin muunkin yleisön mielenkiinto oli heräämässä: näyttelyn kävijämäärä kohosi uuteen ennätykseen — yli 80.000:een. (LP 83)

Toisaalta myös ARS-näyttelyinstituution rahoituksessa tapahtuu kehitystä. Tällä viitataan ennen kaikkea yksityisten rahoituslähteiden hankintaan vuodesta 1983 lähtien. Suomalaisessa yhteiskunnassa, julkisen museolaitoksen yhteydessä, yksityinen rahoitus ja sponsorisopimukset merkitsevät uudistumista. Taloudellisen retoriikan yhteydessä nousevat esiin kansainvälisten mallien merkitys ja esikuvallisuus. Kansainvälisyyden ja rahoituksen teemat rakentavat yhdessä argumentaatioperustan, joka nousee pelkkää ARS-historiikkia laajemmaksi kehityskertomukseksi.

Ryhtyessään rohkeasti ja ennakkoluulottomasti tukemaan kansainvälisen nykyaiteen suurnäyttelyä tämä pankki [SKOP] suorittaa urauurtavaa työtä maassamme ja toivommeikin hartaasti, että tämä olisi ensi askel tulevaisuudessa yhä lisääntyvällä kulttuurielämän tukemisen tiellä niinkuin on jo pitkään tapahtunut muualla maailmassa. (LP 83)

Henna ja Pertti Niemistön ennakkoluuloton tapa suhtautua kuvataiteen tukemiseen on poikkeuksellista Suomessa. Säätiön jakoperusteet eivät ole jähmettyneet totuttuun kaavaan vaan se pystyy joustavasti vastaamaan aina uudenlaisiin haasteisiin ja muuttuviin tilanteisiin. (TA&MJ 95)

Näyttelyiden rahoitukselliselle kehitykselle luontevaksi rinnakkaiskertomukseksi sopii jo edellisessä ajankohtaisuutta käsittelevässä luvussa esiintynyt teknologinen diskurssi. Osa nykyaiteesta liitetään nimittäin aina kiinteästi yhteiskunnallisella tasolla toteutuvaan teknologiseen kehityskertomukseen.

Kolmenkymmenen vuoden kehitysvaiheensa aikana tietokonetaiteen ongelmana on ollut tarpeeksi tehokkaan ja helppokäyttöisen laitteiston puute. Vaikka laitteistot ovat kehittyneet viimeisten vuosien aikana valtavasti, on sähköinen taide edelleenkin vasta kokeiluvaiheessa. – – Tietokonetaide on tähän saakka lähinnä pyrkinyt tutkimaan ja havainnollistamaan tietokoneen mahdollisuuksia kuvataiteen välineenä. (AM 95)

### **2.2.3 Uudistumisen muita ominaisuuksia**

Kehityksellisten erityispiirteiden lisäksi historiallisessa uudistumispuheessa painotetaan myös taiteen *jatkuvuuksia*. Osa uudistumispuheesta käyttääkin suhteellistavia strategioita hakiessaan uusille ilmiöille kiinnityskohtia taiteen historiasta. Keskeisiksi nousevat taiteen *paluuta* ja *kertausta* korostavat argumentaatiot. Samalla taiteen oman perinteen merkitys

korostuu. Uudistumispuhe pyrkii siis vakuuttamaan, että uudet ilmiöt eivät synny tyhjästä; samoja kysymyksiä on voitu käsitellä jo aikaisemminkin.

Duchamp teki selvän monista taiteen loppuunkuluneista arvoista. Oman (ironisen) perustutkimuksensa avulla hän nosti esiin aivan toisenlaisia tapoja nähdä merkitystä eri tilanteissa. 60- ja 70-luvulla hänen oivalluksensa tuntuivat hämmästyttävän moderneilta. (JOM 83)

Taiteen oletetusta sisäisestä maailmasta ammennetaan yhä uusia löytöjä. Paluu juurille konstruoi kulttuuriarvoja. Keskeistä on pysyvyys, joka muodostetaan toisaalta suhteessa taiteellisen perintöön, toisaalta ihmisyyhteisöjen ikuisuuskysymyksiin.

Ekspressionistis-plastillinen traditio on aina ollut pysyvä ilmiö espanjalaisessa taiteessa. (LG-R 61)

[Uusrealistisessa suuntauksessa] peilautuu taiteen ikivanha vastakkainasettelu, realismi — idealismi; toisaalta päivänkohtainen aktualisuus, toisaalla ihmisen olemassaoloa vavahduttavat kysymykset siitä, mikä jää merkitseväksi satunnaisuuden illuusion hälvetessä. (SS-K 69)

Taiteen historiallisessa kertomuksessa myös *reagoidaan* dynaamisiin jännitteisiin, jotka liitetään inhimillisiin perustarpeisiin ja tukahdutettuihin haluihin. Taiteellinen toiminta kuvataan esimerkiksi tiettyjen lakipisteiden väliseksi heilunnaksi, jossa toiminnan päämäärä kohdistuu aina vähäksi aikaa niin pitkälle, että ainoa tie takaisin on paluu johonkin hetkeksi kadotettuun.

Jonkun ajan kuluttua koettiin eräänlainen liian yksinkertaisten esineiden ja esitysten inflaatio. – – Pitkälle viety apolloninen asenne ei enää johtanut prosessia mihinkään. – – Epäaistilliset elämänmuodot, pidättyväisyys, tuo ei-mihinkään-velvoittava askeettisuus, johtivat pian ummehtuneeseen tilanteeseen. – – Vastareaktio tuli rajuna dionyysisenä aaltona, joka eli avoimesti kaiken sen, mistä minimalistit kitsastelivat. (JOM 83)

– – ei välttämättä herätä ihmetystä se, että täysin objektikeskeiseen logiikkaan tuli täyskäännös ja että subjekti tekee uudelleen tuloaan taiteelliseen keskusteluun. (JF-Z 95)

Paluun idea noudattelee jossain määrin *muodin* logiikkaa (Simmel 1986; Bourdieu & Haacke 1997, 63). Uudistumispuhe sisältääkin muodin retoriikasta tuttua muutoksellisuuden syklistä pysyvyyttä.

Todellisuuteen pohjautuvasta kuvasta haetaan jälleen uusia ulottuvuuksia, uutta kommunikaatiovälinettä. (SS-K 74)

Postmodernismi, Buren ja osa minimalismista on selvästi visuaalisesta runsaudesta esiin kasvanutta ornamentalismia. – – Taide on tullut omana aikanamme vaiheeseen, jolloin sillä on taas varaa ornamentalisoitua. (YL 83)

Osa uudistumispuheesta tarkastelee jatkuvaa uuden etsintää ja muutoksellisuuden periaatetta sinällään ikään kuin ulkopuolisen tarkkailijan silmin. “Omalle aikakaudellemme” luonteenomaiset piirteet konstruoidaan ilmiöinä, uudistumispuheen diskursiivisina objekteina.

Modernisuus on itseensä viittaava ilmaus, jota käytetään luonnehtimaan jotain oleellista omassa yhteiskunnassamme tiettyinä historiallisena ajanjaksona. Sen vastakohta on termi “perinne”, jolla tarkoitetaan sitä, mikä edelsi nykyistä tilannetta. – – Modernisuus, ainakin siinä merkityksessä, jossa sitä on käytetty, on olennaisesti historiallinen käsite, ilmaus, jolla ajallisesti määritellään nykyisyyttä kulttuurin muotona tai elämäntapana. (JF 95)

*Modernin* käsite liittyy tämän kaltaiseen uudistumispuheen omaa identiteettiä pohtivaan retoriikkaan. Oman toiminnan lähtökohtien tarkkailu, modernin yhteiskunnan itsetarkkailu konstruoi *refleksiivistä* (Beck, Giddens & Lash 1995) diskurssia. Modernin määrittelyssä ‘meidän’ omalle ajanjaksollemme pyritään määrittelemään erityispiirteitä, jotka nimetään moderneiksi. Refleksiivinen uudistumispuhe tarkastelee ajankohtaisuutta historiallisesta perspektiivistä.

Kokonaisuudessaan uudistumispuheen mukaista taiteen olemusta voi kuvata jousen metaforalla: taide toistaa yhä uudelleen samanlaisia syklisiä kierroksia edeten samalla aina pienen matkan eteenpäin. Kyse ei ole koskaan vain paluusta menneeseen vaan ajankohtaisen ja historiallisen retoriikan avulla pyritään osoittamaan, että taiteen perinne reagoi aina uuteen yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Uudistumispuhe konstruoi *taiteen pysyvien teemojen paluuta vääjäämättömän uudistumisen tilassa*.

### **2.3 Taiteilijuspuhe**

Taiteilijuspuheessa havainnollistuu taiteilija-position määrittelyn monipuolisuus. ‘Taiteilija’ persoonallisena yksilönä, taidealan ammattilaisena ja lenkkinä taiteilijayhteisössä konstruoituu hyvin vaihtelevissa ilmaisuissa.

### 2.3.1 Taiteilija yksilönä

Taiteilijaan liitettävien persoonallisten luonteenpiirteiden määrittely muodostaa olennaisen osan taiteilijuuspuhetta. Toistuvia ominaisuuksia ovat muun muassa kapinallinen asenne, kriittisyys, luomisvoima ja impulsiivisuus. Taiteilijapersoonan erityisyys korostaa *yksilön* asemaa ja autonomiaa.

ARS 83 HELSINKI tuo suomalaisen yleisön eteen lähes sadan taiteilijan ryhmän omaleimaisia persoonallisuuksia, joita ei mielellään karsinoisi mihinkään tyylisuuntaan kuuluviksi. (LP 83)

Tietyillä teksteissä toistuvasti esiintyvillä, monissa tapauksissa jo edesmenneillä, taiteilijoilla on vakiintunut asema modernin taiteen merkkihenkilöinä. Näitä ARS-näyttelyiden ulkopuolisia taiteilijoita nimitän *klassikoiksi*. Nykyaiteellisten ilmiöiden kuvauksissa klassikot edustavat taidehistoriallisen kertomuksen jatkumista. Klassikoissa henkilöityvät taiteelliset ilmiöt ja ismit. Valittujen yksilöiden kautta henkilökohtainen taso sidotaan osaksi uudistumispuheessa esiteltyä taiteen historiallista kertomusta.

Jos haluaisi piirtää käsitetaiteen kartaksi, voisi pituuspiirien vetäjäksi valita hyvin Marcel Duchampin, leveyspiireiksi Yves Kleinin ajatusmaailman, navoiksi niputtuisivat kuin itsestään Ad Reinhardtin ja Josef Albersin käyttämät käsitteistöt. (YL 83)

Tärkein tekijä uudessa kuvataiteessa oli AD Reinhardt — ‘musta munkki’ — — Elämänsä viimeiset kuusi vuotta Reinhardt maalasi ‘samaa maalausta’ uudelleen ja uudelleen — “viimeinen maalaus jota ylipäätään voidaan maalata”: musta neliö. Musta aukko modernissa taiteessa — Mutta kaukana siitä, että tämä olisi ollut maalaustaiteen loppu. Reinhardt nousi uuden taiteen — juuri minimalismin ja käsitetaiteen — esikuvaksi. (JOM 83)

Taiteilijuuspuhe sisältää runsaasti taiteilijoiden teksteistä ja haastatteluista poimittuja suoria lainauksia. Niiden kautta taiteilijan persoona ja henkilökohtainen näkemys välitetään ikään kuin autenttisella äänellä. Lainauksissa käytetään sekä klassikoita että ARSeissa mukana olevia taiteilijoita – potentiaalisia tulevia klassikoita.

Kuten Pierre Soulages sanoi jo 20 vuotta sitten: “Maailmaa ei enää katsella, se eletään”. (LP 83)

Yksilötasolle rakentuva taiteilijuuspuhe ei ole pelkkää “nerojen ylistystä”; osittain tilanne on juuri päinvastainen. Yksilö-suhdetta muodostavat argumentaatiot onkin jaettavissa persoonallisia ominaisuuksia painottaviin sekä niiden merkitystä suhteellistaviin lausumiin. Nimitän näitä kahta puhetapaa *romanttiseksi* ja *struktuurialistiseksi* diskurssiksi. Romanttiselle ja strukturalistiselle diskurssille ovat tyypillisiä normatiiviset lausumat, joilla erottaudutaan kyseisen diskurssiparin toisesta osapuolesta.

Romanttisessa diskurssissa taiteilijan kyvyt ovat usein synnynnäisiä ja osin selittämättömiä. Taiteilijat representoituvat persoonallisina näkijöinä ja luoja-hahmoina humanistisessa, yksilöä korostavassa hengessä. Romantiikkaan vaikeasti määriteltävään alueeseen verhoutuu salaisuuksia, luonnon ja maiseman ihailua, kiinnostusta menneisyyteen, vapauteen, boheemiuteen sekä mystisyyteen (Honour 1991).

Uuden espanjalaisen maalaustaiteen mielenkiintoisena piirteenä on materiaalin siinä näyttelemä ensiarvoinen osa. Se perustuu taiteilijoidemme synnynnäiseen kykyyn, jonka avulla he pystyvät alituisesti – – luomaan mitä runsaimpia ja vaihtelevimpia tunnekudoksia ja tekstuurivaikutuksia. (LG-R 61)

Abstraktisen maalarin intiimi kokemus, jonka hän kiinnittää kankaalleen, saa vain harvoin alkunsa kuvailevasta runoudesta, useimmiten sen lähteenä on mystillinen, melkein uskonnollinen tunne. Abstraktinen taiteilija tuntee omalla tavallaan, hän elää maailmansa sen kosmisissa puitteissa. (GMB 61)

Edellisten otteiden muodostaman taiteilijakuvan vastapoolina esiintyy strukturalistisen diskurssin mukaista puhetta, jossa taiteilijapersoonaan ladattua historiallista painoarvoa pyritään suhteellistamaan. Strukturalistinen retoriikka hyökkää muun muassa “minän kultiksi” (YF-Z 95) kutsuttua näkemystä vastaan; taiteilija määrittyy vain osaseksi nykytaiteen prosesseja, jolloin yksilöllisyyden tai persoonan merkitys ei romanttiseen tapaan korostu. Tässä yhteydessä on puhuttu metaforisesti myös “taiteilijan-” tai “tekijän kuolemasta” (ks. esim. Foucault 1992, 928; Sturrock 1979). Strukturalistinen diskurssi on romanttisen diskurssin vastapaino, rinnakkainen keskustelija.

Persoonallisuuden, minän kultti on jäänyt taakse, ja aniharvoin päästään lähelle “uuden aallon” taideteosta tapaillemalla siitä esteettisiä arvoja. – –  
Persoonalliset elämykset eivät enää kiinnosta, ei yksilön tuska eikä yksityinen elämänhurmio. (SS-K 69)

[1800-luvulla] – – omahyväistä subjektia palvottiin kulttuuri-ikonin tavoin. Uskottiin subjektiin kuin se olisi ollut muuttumaton hyvin riippumaton instanssi, joka tarkkaili todellisuutta ja antoi siitä “omakohtaisen” selostuksen. (YF-Z 95)

### **2.3.2 Ammatin kuva**

Toisen osan taiteilijuuspuheesta muodostavat taiteilijan työhön, työvälineiden käyttöön sekä toiminnalliseen tietotaitoon liittyvät lausumat. Taiteilija määrittyy nyt *ammattilaiseksi*, joka hallitsee tietyt menetelmät, tekniikat ja välineet. Taiteilijan työn ja toiminnan eri osa-



alueita kuvailtaessa taiteilijuuspuheessa käytetään ammattiin liittyvää erityissanastoa.

Rakenteellisuuden tilalle tulivat moninaiset materiaalin itsenäiseen vaikutukseen, liikeviivojen dynamiikkaan, kuvamerkkien symboliikkaan tai vapaaseen värirunouteen perustuvat ilmaisutavat. (SS 61)

Kysymystä siitä keitä me olemme lähestytään monella eri tavalla. Äärimmillään se on saanut taiteilijat näyttämään omaa kehoaan, sisältä ja ulkoa. (TA&MJ 95)

Edellisessä taiteilijan yksilöllisyyttä käsittelevässä luvussa esitin suorien taiteilijasitaattien toimivan eräänlaisina autenttisuuden ilmaisuina. Tämän lisäksi taiteilijoiden puhe voidaan määritellä myös yhdeksi taiteen tekemisen työkaluksi; kuvataiteilija toimii myös selittämällä verbaalisesti. Dokumentoiduissa sitaateissa taiteilijat rakentavat ja jäsentävät “ääneen” omaa työskentelyään.

Leon Golub sanoo, että olemme tehty “kymmenistä tuhansista valokuvista, joita olemme nähneet elämämme aikana ja sadoista elokuvista, jotka kaikki ovat vaikuttaneet meihin.” (MJ 95)

Taiteelliseen toimintaan liitetään taiteilijoiden tavoitteita syineen ja seurauksineen. Siinä missä taiteilijan työprosessia kuvailtiin ammatillisena konkretiana ja erityisosaamisena, taiteilijan *tavoitteita* kartoitettaessa käytetään usein abstraktimpia ilmaisuja.

Harvoin on enää yksi kuva, yksi objekti sellaisenaan ilmaisun väline. Pyritään muuttuvaan pitkittyvään elämykseen. – – Kauneudesta eivät puhu myöskään englantilaiset kuvanveistäjät. Heille on olennaista vain muoto, muoto sinänsä, “ei edes kaunis muoto” (SS-K 69)

Tavoitteisiin ja pyrkimyksiin kytkeytyvät myös taiteellisen toiminnan *lähtökohdat*. Taiteilijuuspuheessa määritellään a) miten hyvän nykyaikaisen taiteilijan tulisi toimia ja b) millaisissa yhteiskunnallisissa olosuhteissa hän joutuu toimimaan. Taiteilijuuspuheen erilaisista asiantuntijapositioneista konstruoidaan siis lähtökohdita taiteilijoiden moraalille ja kriittisyydelle.

Ainoa varma asia on, että täytyy olla itsetietoinen. – – Taiteilija on henkilö, joka tekee myös taidetta. Hän ei ole keksinyt taidetta. – – Ilmeistä on, että taide ei edisty. Avaruuden idea annetaan taiteilijalle muutettavaksi, jos hän siihen kykenee. (JOM 83)

Taiteilija on vieras, majaton, vaeltaja, jonka on ylläpidettävä vierauden statusta, joka tekee mahdolliseksi kulkemisen taiteiden välillä (MG 95)

Taiteilijoiden työtä kuvattaessa käytetään erilaisia ammatillisia ja toiminnallisia roolimetaforia. ARS-aineistossa esiintyviä rooleja ovat esimerkiksi: “kertoja”, “tiedemies”, “käsityöläinen”, “tulkki” ja “nomadi”. Roolinimiin sisältyy funktionaalinen ajatus asemasta, jonka taiteilija yhteiskunnallisena toimijana täyttää. Metaforat vaihtelevat sen mukaan, mitä piirrettä taiteilijoissa kulloinkin korostetaan; roolimetaforalla voidaan viitata niin konkreettiseen taiteelliseen työprosessiin kuin myös taiteilijan yhteiskunnalliseen positioon.

Nykyaikainen taiteilija on kokeileva ja tutkiva. On syntynyt käsite *artiste de recherche*, taiteilija-tutkija. (SS-K 69)

Parhaimmillaan käsitetaiteilijat ja minimalistit ehkä ovat eräänlaisia nykyajan alkemisteja, jotka tislavat puhdasta informaatiota tästä ristiriitaisesta, vastakohtaisesta ja rajusti manipuloidusta informaatiotulvasta, jonka kohteena me olemme. (JOM 83)

Taiteilija näkee itsensä arkistojana, joka erittelee yhä enenevässä määrin mediatisoituneen todellisuuden osasia esittääkseen niitä seuraavaksi taiteen keskustelun puitteissa. (YF-Z 95)

### 2.3.3 Ryhmät

Yksittäisten taiteilijoiden lisäksi taiteilijuuspuhetta muodostetaan taidesuuntausten tai muiden yhteiskunnallisten ryhmittymien ympärille. Erilaisten *ryhmien* muodostaminen on yhteydessä ismeihin ja kertomuksiin: taiteilijaryhmien avulla muodostetaan nimittäin kertomuksia siitä, miltä mennyt näytti ja miten nykyiseen tilanteeseen on päädytty.

Figuratiivisen taiteen uudelleen orientoitumista, lähinnä ekspressionismin suuntaan, merkitsi Guttuson johtama “Uuden italialaisen realismin” -ryhmä, kun taas äärimmäistä “konkreettista abstraktismia” tuli edustamaan “Kahdeksan” -ryhmä, jonka muodostivat Afro, Birolli ... (SS 61)

Ryhmiä muodostuu erottautumisprosesseissa. Uudistumisvaatimusta noudattavien taiteilijoiden vastareaktiot ja kyllästymiset konstruoidaan joukkotoiminnaksi, joka hyökkää liian hallitsevassa asemassa olevia taidesuuntauksia vastaan. Mitä pidemmälle edetään historiassa taaksepäin, sen selvemmin ryhmän käsite suhteutuu ismeihin.

Maansa tachismiin tympääntyneinä loivat eräät amerikkalaiset maalarit – – 1960-luvun sarastaessa huikaisevan puhtaan, persoonattoman taiteen, joka on laajentuessaan opittu tuntemaan *minimal art*'in nimellä (SS-K 69)

Näyttelyssä on kokonainen ryhmä taiteilijoita, joiden lähtökohtana on todellisuuden pohjautuva kuva, mutta jotka päättävästi torjuvat kaiken yhteyden ns. realistiseen taiteeseen. (SS-K 74)

Kaikkia ryhmiä ei suinkaan määritellä ismeinä vaan mukana on myös muita kategorisointiperusteita. ARS-aineistossa ilmenneistä ryhmistä voidaan edellisten esimerkkien lisäksi mainita ainakin “abstraktiset taiteilijat” (GMB 61), “villit maalarit” ja “käsitetaiteilijat” (JOM 83), “videotaiteilijat” (BJL 83) sekä “subjektiin suuntautunut taide” (YF-Z 95). Lisäksi on huomioitava, että ryhmämäärittely ei välttämättä liity suoranaisesti taiteelliseen työskentelyyn. Tämän tyyppisistä kategorioista on kuvaavana esimerkkinä sukupuoli.

Julia Kristeva on – – kiinnittänyt huomiotaan naistaiteilijoiden ja – kirjailijoiden pyrkimykseen laajentaa vallalla olevaa symbolisopimusta, jonka rajojen ulkopuolelle naisen maailma on usein jätetty. (MJ 95)

Myös taiteilijoista ja älymyöstä muodostuu eräänlainen intellektuaalinen ja akateeminen eliittiryhmittymä (MG 95). Erityisesti “postmodernismin” argumentoidaan liittyvän nimenomaan älyllistä pohdiskelua painottavaan ryhmätoimintaan.

Postmodernismi on olennaisesti älyllinen ilmiö, joka rajoittuu akateemisiin piireihin, taiteilijoihin ja muihin ammattimaisiin intellektuelleihin. (JF 95)

Kansainvälisten nykytaiteen näyttelyiden luonteeseen kuuluu lisäksi, että näyttelyihin osallistuvat taiteilijat määrittyvät myös joko *kansallisiksi* tai *kansainvälisiksi* toimijoiksi. Taiteilijat ovat maidensa edustajia tuoden oman panoksensa kansallisten perinteiden ja suuntausten esittelyyn.

Näin ovat nuoret [espanjalaiset] taidemaalariimme astuneet esiin ottaakseen osaa tämän hetken yleismaailmalliseen esteettiseen vuoropuheluun heille ominaisella ilmaisukielellä; kielellä, joka objektiivisesti analysoituna kuvastaa vahvasti espanjalaista luonnetta (LG-R 61)

López-Garcian ympärille ryhmittyneen taiteilijaryhmän taidetta luonnehtiessaan espanjalainen Santiago Amón yhdistäkin sen espanjalaisten omaan perinteeseen, Velasquezin rajattuun, täsmälliseen todellisuudenkuvaan (SS-K 74)

Kansallisten erityispiirteiden lisäksi taiteilijuuspuheessa konstruoituu myös laaja länsimaisen modernin taiteen ja nykytaiteen perinne. Tähän liittyvä ryhmäidentiteetti muodostaa laajan kansallisvaltioiden rajat ylittävän kokonaisuuden, joka sulkee sisäänsä kaikki mukana olevat länsimaiset taidesuuntaukset.

Yhä useammat suomalaiset taiteilijat työskentelevät ajoittain ulkomailla, seuraavat tiiviisti kuvataiteen kehitystä muualla maailmassa, perehtyvät kansainvälisiin näyttelyihin, taidelehtiin ja -kirjallisuuteen. – – Kaikkien näyttelyssä mukana olevien taiteilijoiden voidaan sanoa toimivan länsimaisen taidekontekstin piirissä. (TA&MJ 95)

ARS-näyttelyiden organisatorisella viitekehyksellä on myös oma ryhmittävä vaikutuksensa. ARS-taiteilijoiden luettelomaisen nimeämisen ja lyhyiden luonnehdintojen lisäksi taiteilijat kirjataan tiukan seulan ja asiantuntijavalintojen kautta kuuluvaksi ARS-taiteilijoiden valittuun ryhmään.

Näyttelyyn osallistuvat taiteilijat muodostavat – – teosten taiteelliseen arvoon perustuvan ankaran valinnan jälkeen taiteilijaryhmän, jonka maine on saanut vahvistuksensa lukuisissa eri maissa pidetyissä kansainvälisissä näyttelyissä ja kilpailuissa. (LG-R 61)

## **2.4 Vastaanottopuhe**

Vastaanottopuhetta esittelevän luvun aluksi esittelen kaksi kyseistä puhetapaa havainnollistavaa käsitettä: *katsojan* ja *yleisön*. Katsoja on ensinnäkin teksteissä esiintyvä hypoteettinen toimija. Käsite viittaa toimintaan, johon liittyy visuaalista havainnointia ja taiteen vastaanottoa. Katsojan ominaisuuksiin lukeutuu muun muassa kyky tehdä omia tulkintoja ja johtopäätöksiä taiteellisista ilmiöistä. Yleisöllä sen sijaan viitataan yleisemmällä tasolla taiteen vastaanottajien muodostamaan kollektiiviin. Yleisö liittyy institutionaalisen tason diskurssiin; se ei viittaa yksilöiden toimintaan suhteutuviin lausumiin.

### **2.4.1 Katsojan paikka**

Maailmaa ei enää katsella, se eletään. Tämä ei koske yksinomaan maalaria vaan myös sitä, joka katselee toteutettua taideteosta. (GMB 61)

Katsoja asetetaan vastaanottopuheessa erilaisiin vaihteleviin positioihin suhteessa niin taiteilijaan, taideteokseen kuin katsojaan itseensäkin. Katsoja konstruoituu sekä taiteen havainnoitsijaksi että kokijaksi. Taiteilijan, teoksen ja katsojan välille muodostetaan emotionaalisia vaikutussuhteita, jolloin taiteen katsoja voi antautua taiteilijan vietäväksi, heittäytyä yhdessä hänen kanssaan johonkin ennalta määrittämättömään.

[Abstraktisille taiteilijoille] on tärkeätä, että ne ihmiset, jotka katselevat heidän teoksiaan, voivat ottaa välittömästi osaa heidän sisäiseen seikkailuunsa, toisin sanoen, saada yhteyden taiteilijaan tunteen eikä järjen välityksellä. (GMB 61)

Toisaalta, vastakkaisesta argumentaatiosta käsin, myös taideteoksen tietynlainen saavuttamattomuus ja “kylmyys” voidaan tulkita emotionaaliseksi vaikutussuhteeksi.

Merkitsevää tässä [“uusi kuvanveisto”] veistoksessa ovat osien keskinäiset suhteet, niin vahvasti punnitut, ettei katsojan vaihtuva näkökulma muuta kuvaa sen perusrakenteesta. (SS-K 69)

Nykyhetkessä eläminen ja ruumiillisuus määrittyvät osaksi katsojan ja taiteen keskinäistä asemoitumista. Usein taiteen kohtaamisen päämääränä on eräänlainen yksilön sisäinen keskustelu, hiljentyminen tai oman tulkinnan tekeminen. Tämä emotionaalinen tai intellektuaalinen syventyminen toteutuu ‘taiteen’ yleisellä, kategoriat ylittävällä tasolla. Mielen liikkeet ymmärretään pitkälti yksilöiden omiksi, pään sisäisiksi asioiksi.

“Se joka ottaa vastaan sanomani, katsokoon teostani, astukoon siihen sisään, jotta se ympäröi hänet – olkoon siellä yksin – vailla kenenkään läheisyyttä, vailla muuta maailmaa kuin omansa (...)” (SS-K 69)

Kuvan syvällisin salaisuus on sen kyyvyssä kirvoittaa liikkeelle muistikuvamme, mielikuvamme ja mielikuvituksemme. Tämä on myös kielen ja musiikin ominaisuus, jota Gaston Bachelard on kutsunut “mielikuvituksen fenomenologiaksi”. (MJ 95)

Kokemuksellisen heittäytymisen ja sisäisen keskustelun lisäksi *kommunikaation* kaltaiset käsitteet liittävät kuvataiteen vastaanottamisen yleisempään merkkijärjestelmien

lukutaitoon ja sitä kautta ihmisten väliseen sosiaaliseen kanssakäymiseen.

Toistettakoon taas vanha totuus siitä, että taide on kommunikaatiota. Mutta mitä ja miten, keneltä ja kenelle se kommunikoi? Mitkä ovat kuvan mahdollisuudet tällä alueella? (SS-K 74)

Näyttelyssä [ARS 95] painotetaan myös kuvallisen kielen ilmaisumuotoja ja tulkintaa taideteoksen ja katsojan kommunikointimahdollisuutena (MJ 95)

Taiteen *lukeminen* ja taiteen kanssa kommunikointi eivät argumentoidu tapahtuvaksi jossain ajattomassa museotilassa. Vastaanoton konteksti on sen sijaan välittömän kommunikaatiotilanteen ulkopuolinen yhteiskunnallinen todellisuus. Katsojan ja taiteen kohtaaminen argumentoituu tapahtuvaksi länsimaisessa yhteiskuntajärjestelmässä ja taiteen vastaanottoa rakennetaan suhteessa länsimaisen elämismailman ilmiöihin.

Dara Birnbaum on – – uudelleen leikannut kaupallisen television tuottamaa nauhamateriaalia kommentoidakseen television meille välittämää kuvaa naisen hahmosta ja asemasta. (BJL 83)

Taiteilijoiden luovuus kytkeytyy yhä useammin meitä kaikkia lähellä oleviin elämän peruskysymyksiin ja samalla tapaamme hahmottaa maailmaa. (TA&MJ 95)

#### **2.4.2 Tiedon jano**

Vastaanottopuheen kannalta eräs keskeinen argumentatiivinen lähtökohta on ajatus nykytaiteen vähäisestä suosiosta. Tämän ajatusmallin mukaan nykytaide ei ole nauttinut suosiota etenkin aikaisempina vuosikymmeninä. Nykytaiteen vastaanoton historia osoittaa, että modernin taiteen uudistumiseen on usein liittynyt vaikeaselkoisuutta ja yleisen hyväksynnän vähäisyyttä. Kuva nykytaiteesta on eräänlainen historiallisten



väärinymmärrysten ketju.

Sekä yleisö- että katsojakonstruktioon sisältyy ajatus ihmisten vajavaisista tiedollisista resursseista. Ihmisen ja taiteen suhteesta pyritään muodostamaan mahdollisimman kokonaisvaltainen kuva. Taiteen vastaanoton argumentoidaan edellyttävän sekä tietoa että oikeanlaista asennetta. Asiantuntijat argumentoivat, että taiteen- ja taiteeseen liittyvän tiedon hallintaan ei *pitäisi* kuulua hämmästyä, tyhmyyttä eikä lomaantumista ennenkokemattomien ilmiöiden edessä. Tätä kaikkea näyttäisi kuitenkin tapahtuneen ja tapahtuvan yhä uudelleen.

Yleisön käsitteeseen latautuu sisäänrakennettua muutosvastarintaa, joka estää nykytaiteen ymmärtämistä ja sen kokonaisvaltaista vastaanottoa.

Suuri osa yleisöämme [ARS 61] katseli hämmennyksen vallassa uusia käsittämättömiä materiaaleja, revittyjä säkkejä tai kankaaseen tehtyjä viiltoja etsien turhaan teoksista aihetta ja muotoa, pystymättä eläytymään kokonaisilmaisuun, luovan taiteilijan tulkintaan ajastamme. (LP 83)

Vaikka kyberavaruus on jokapäiväinen yhteydenpitoväline, muistuttaa suhtautuminen tietoverkkoihin lähinnä alkuasukkaiden suhtautumista vieraaseen esineeseen. (AM 95)

Taiteen vastaanoton historiaan sijoittuva kertomus väärinymmärretystä nykytaiteesta saa vastapainokseen hypoteettisen oikeanlaisen vastaanoton – nyt ja tulevaisuudessa. Tässä kohtaa katsojan avuksi ja tueksi tulevat asiantuntijoiden opastukset. Kirjoittava asiantuntija on tiedollisesti edellä katsojaa. Tiedon hallinnasta ja hankkimisesta muodostuu taideyleisön olemassaolon kannalta haasteellinen mutta samalla välttämätön tehtävä.

Uusi taide vaatii katsojalta aktiivista osallistumista, älyllistä syventymistä ja vaistonvaraista eläytymiskykyä (LP 83)

Taiteen vastaanotto vaatii siis katsojilta sekä henkistä että älyllistä panostusta. Nimenomaan *nykyaiteellisen* keskustelun kannalta on jo tässä vaiheessa syytä korostaa, että painokkaammin näistä kahdesta kategoriasta argumentoidaan älyllisen panostuksen merkitystä.

Tämän päivän avantgarde kutsuu katsojan älylliseen seikkailuun. – –  
Nykyrealismi ei avaudu katsojalle vaivattomasti. Se on useimmiten tutkiskelevaa ja älyllistä. (SS-K 69)

Oppimisen ja itsensä sivistämisen halusta tulee moraalinen kysymys. Nykyaiteeseen ei liitetä pelkästään miellyttäviä ominaisuuksia. Nykyaiteen vastaanotto voi määrittyä myös “epämukavaksi” kokemukseksi (Pääjoki 1997, 24). Tiedon sisällöstä ei anneta mitään yksiselitteisiä ohjeita. Katsojan identiteettiä voi kuvata *itsenäiseksi halukkaaksi oppijaksi*. Asiantuntijoilla on avaimia sivistyksellisessä urakassa eteen tuleviin ongelmiin mutta samalla kuitenkin lopullinen vastuu oikeasta asenteesta on katsojalla itsellään. Mihinkään yksittäiseen tulkintaan ei liitetä sitä “oikeaa tietoa” vaan kyse on pikemminkin jatkuvan tiedon janon konstruoinnista.

Uusien asioiden vastaanottaminen – – tuntuu edellyttävän teoreettista solmua esillä olevan uuden asian ja vallalla olevan käsitteistön välillä. Tämä edellytys on liittynyt keskeisesti avantgardismiin, jota yleensä vain ne harvat, joilla on ollut tarvittava käsitteistö tai erityistietoja hallinnassaan, ovat aluksi kyenneet arvostamaan.

– –

Paradoksaalisesti itsensä unohtamiseen ja muiden näkemiseen vaaditaan kääntyminen itsen, oman kertomuksen ja oman maailman puoleen. Tämä vaatimus asetetaan myös kykyymme ymmärtää omaa aikaamme, sillä kuten Gadamer on todennut nykyajan ymmärtämistä ei ole annettu vaan sen tiedostaminen tulee hankkia. (MJ 95)

Muutosvastarintaisuus määrittyy luonnolliseksi, ihmisen lajityypille ominaiseksi turvallisuuden etsimiseksi. Tämän vastapainona nykyihmisestä rakennetaan kuitenkin samalla rohkeaa, muutoksellista ja uudistusta janoavaa, *sivistynyttä* toimijaa. Moderni ihminen on näin ollen katsoja, joka jatkuvasti kartuttaa vajavaisia tietojaan sekä taistelee omaa luontaista muutosvastarintaansa vastaan.

Moderni sivistynyt minä on se, joka hallitsee luontonsa ja on sublimoinut primitiivisen energiansa itsensä kehittämisen tuottaviin valjaisiin – – Yhteiskuntakelpoiseksi tuleminen, “sivistymisprosessi” ja sosiaalinen evoluutio ovat kaikki osia yhdestä ja samasta ryhmästä. (JF 95)

### **2.4.3 Yleisön palvelua**

Laajaa instituutiota vaativien nykytaiteen näyttelyiden järjestämistä perustellaan erilaisin yleisöpalvelua korostavin argumentein. Yhtenä lähtökohtana on, että suuret taidenäyttelyt *palvelevat* modernin sivistyneen ihmisten tarpeita – niitä samaisia henkisiä tarpeita, joihin viitattiin jo edellisessä luvussa. Palveluiden tuottamisen näkökulmasta ARS-näyttelyt argumentoituvat mahdollisuuksiksi kokea taide-elämyksiä. Taiteen argumentoidaan tarjoavan yleisölleen elämän eväitä ja rakennuspuita. Itsensä kehittamisestä ja sivistämisestä kiinnostunut kulttuurin kuluttaja saa nykytaiteesta ennen kaikkea henkistä, ei niinkään rahallista, vastinetta.

olennainen taide toimii – – maagisen suurennuslasin tavoin. Tavallisista suurennuslaseista poiketen taide nimittäin suurentaa kahteen suuntaan. Sekä objekti että subjekti kasvavat taiteen myötä. Niin katsoja kuin tekijäkin saavat taiteen kautta enemmän irti elämästä. (JOM 83)

nykytaide tarjoaa meille yhä tarkempia ja samalla avoimempia välineitä samalla kun kuva luo tilaa katsojan maailmalle ja mielikuvitukselle. Tämän hienosäädetyin kentän tehtävänä on antaa meille elämänsisältöä ja -iloa johdattamalla meitä sisäiseen refleksioon (MJ 95)

Taiteilijat ovat henkisten virikkeiden tarjoajina eräänlaisia yleisön palvelijoita. Tähän yhteyteen, osaksi aineiston vastaanottopuhetta, on liitettävissä myös metaforinen viittaus “taiteilijan kuolemasta” (YF-Z 95), missä taiteilijan “palvelusuhde” on tietyllä tavalla viety retorisesti äärimmilleen.

“Katsoja on taulu, jolle kaikki sitaatit, joista maalaus koostuu, on merkitty. Maalauksen merkitys ei ole sen alkuperässä vaan sen määränpäässä. Katselijan syntymä tapahtuu maalarin kustannuksella” (Sherry Levine). (MJ 95)

Yksittäisten taiteilijoiden palvelusuhteen lisäksi myös ARS-näyttelyiden argumentoidaan syntyneen aivan erityisestä tarpeesta palvella entistä paremmin suomalaista taideyleisöä. Palveluiden tarjontaa on lähdetty kehittämään tilanteessa, jossa kansainvälinen nykytaide on aluksi ollut vain muutamien asiantuntijoiden saatavilla. Harvojen tietävien lisäksi on ollut suuri tietämättömien joukko. Tavoitteeksi argumentoituu kansainvälisen nykytaiteen *laajempi saatavuus*.

Suomessa ei suurella yleisöllä enempää kuin nuorilla taiteilijoillakaan ole tilaisuutta nähdä riittävän usein modernin taiteen näyttelyjä, mistä on ollut seurauksena suoranainen tietämättömyys siitä, mitä taiteen kentällä muualla on tapahtunut. (SS 61)

– – jo 1950-luvun lopulla – – Suomen taideakatemian ja Suomen Taiteilijaseuran piirissä oltiin voimakkaasti tietoisia kansainvälisen nykyaiteen tapahtumista muualla maailmassa sekä siitä, kuinka pienen määrän suomalaisia nämä tapahtumat pystyivät tavoittamaan. – – Ne pienimuotoiset ulkomaisen nykyaiteen näyttelyt, joiden avulla olisimme pystyneet seuraamaan kansainvälisen nykyaiteen kehitystä, ovat puuttuneet meiltä tyystin. (LP 83)

Näyttelyinstituutio konstruoituu taidepalveluiden tarjoajaksi. Esimerkiksi näyttelyiden ripustus määrittyy osaksi taidelaitoksen työntekijöiden ja taiteilijoiden yhteistä yleisöpalvelullista tehtävää. ARSeista muodostuva kuva on tällöin näyttelyiden tasolla tapahtuva pedagoginen projekti, jossa valitut teemat ja jäsentelyt ohjaavat ja auttavat taiteen vastaanotossa.

Olemme pitäneet mielessämme Ateneumin monimuotoisia tiloja toivoen, että näyttely ehjästi asettuisi sille varattuun 2500 m<sup>2</sup>:n suuruiseen tilaan ja olisi selkeinä erillisinä kokonaisuuksina katsojan omaksuttavissa. (LP 83)

Entistä laajempi tarjonta tulee luomaan kansainväliselle nykyaiteelle kasvavaa kysyntää myös Suomessa. Näin ollen ARS-näyttelyiden toivotaan palvelevan yhä suurempia yleisöjoukkoja.

Uskomme, että näyttely tulee Suomessa ja myös koko Skandinaviassa lisäämään suuren yleisön kiinnostusta nykytaidetta kohtaan ja toivomme, että liikemaailma tästä lähtien ryhtyisi entistä runsaammassa määrässä tukemaan kuvataidetta ja siten kehittämään tulevien sukupolvien mahdollisuuksia kansainväliseen kanssakäymiseen. (MR 83)

## 3 ASIANTUNTIJUUSPUHE – MUUTOSTEN INDIKAATTORI

### 3.1 Lukuarvoja

Luvussa 2 esittelin aineistoesimerkkien avulla neljä diskursiivista muodostumaa: instituutio-, uudistumis-, taiteilija- ja vastaanottopuheen. Toistaiseksi puhetapoja on käsitelty ilman, että oltaisiin erityisesti kiinnitetty huomiota esimerkkitapausten vuosilukuihin. Tässä luvussa lisään tarkasteluun aineiston ajallisessa kehyksessä havaittavat diskursiiviset *muutokset*.

Lähden liikkeelle tarkastelemalla puhetapoja aluksi kvantitatiivisesti käsiteltävinä lukuarvoina. ARS-aineiston tekstimassa on kokonaisuudessaan noin 226 000 merkkiä, mikä on riittävästi, jotta puhetapojen määrää ja keskinäistä jakautumista voidaan tarkastella prosentuaalisesti. Olen paikallistanut teksteistä jokaiseen puhetapaan liittyvät lausumat virkkeen tarkkuudella. Jokaiselle puhetavalle on näin laskettavissa oma rivien lukumäärään perustuva prosenttilukunsa erikseen kussakin ARS-luettelossa. Seuraavan sivun taulukko kertoo tähän mennessä käsiteltyjen neljän puhetavan prosentuaaliset osuudet erikseen kunkin ARS-luettelon sisällä<sup>4</sup>. Koska puhetavoissa ei ole kyse tarkoista lukuarvoisista määreistä, prosenttilukuja ei ole perusteltua vertailla yhden yksikön tarkkuudella. Puhetapojen taulukoinnissa onkin kyse hyvin viitteenomaisesta tilastollisesta vertailusta, jonka tarkoituksena on johdatella jatkokysymyksiin.

<sup>4</sup> Lukuja tarkasteltaessa on muistettava, että jokainen puhetapa on erillinen kokonaisuutensa; yksi aineiston pätkä, kappale tai lause, voi edustaa useita puhetapoja. Näin ollen puhetapojen yhteenlasketulla summalla ei ole tässä yhteydessä merkitystä.

Kaavio 1. Neljän puhettavan osuudet aineiston tekstimassasta (%).

| <b>Aineisto</b><br>(aineiston<br>koko) | <b>Instituutio</b><br><b>Puhe</b> | <b>Uudistumis</b><br><b>puhe</b> | <b>Vastaanotto</b><br><b>Puhe</b> | <b>Taiteilija</b><br><b>Puhe</b> |
|--|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|
| <b>ARS 61</b><br>(12 300<br>merkkiä)   | 27                                | 32                               | 12                                | 63                               |
| <b>ARS 69</b><br>(13 700)              | 15                                | 32                               | 9                                 | 47                               |
| <b>ARS 74</b><br>(10 100)              | 30                                | 24                               | 8                                 | 50                               |
| <b>ARS 83</b><br>(95 700)              | 11                                | 33                               | 9                                 | 39                               |
| <b>ARS 95</b><br>(94 500)              | 8                                 | 37                               | 10                                | 20                               |

Karkealla kymmenen prosentin tarkkuudella tarkasteltuna nähdään, miten uudistumispuheen ja vastaanottopuheen suhteelliset osuudet pysyttelevät melko vakaina läpi aineiston; uudistumispuhe peittää kolmanneksen-, vastaanottopuhe noin kymmenyksen aineiston tekstimassasta. Sen sijaan sekä taiteilija- että instituutiopuheen suhteelliset osuudet näyttäisivät selvästi laskevan tultaessa uudempaan aineistoon<sup>5</sup>.

Puhettavat jakautuvat näin ollen kahteen kategoriaan: *pysyviin* ja *väheneviin* puhetapoihin. Erityisesti taiteilijuuspuheen osuuden väheneminen vuoden 1961 kahdesta kolmasosasta vuoden 1995 viidennekseen vaikuttaa huomattavalta. Tässä vaiheessa tutkielmaa voidaanakin esittää kysymys: *Miksi taiteilijuuspuhe vähenee samalla kun uudistumispuheen ja vastaanottopuheen osuudet pysyvät suhteellisen vakaina?*

---

<sup>5</sup> En tässä yhteydessä kiinnitä enempää huomiota instituutiopuheen prosenteissa havaittavaan vaihteluun. Instituutiopuheessa tapahtuva väheneminen on lyhyesti tulkittavissa seuraavasti: muodollisten esittelyjen ja kiitosten kirjoittaminen vaatii tietyt vakiintuneet diskursiiviset muodostelmansa, – ei enempää, ei vähempää. Kun aineiston tekstimassa kuitenkin samaan aikaan kasvaa, instituutiopuheen suhteellinen osuus vastaavasti vähenee.



Vastausta edelliseen kysymykseen on lähdettävä hakemaan jäljellä olevasta aineistosta. Neljä puhetapaa eivät nimittäin ole läheskään koko totuus ARS-aineiston sisältämästä nykytaidepuheesta – niiden ulkopuolelle jää vielä huomattavasti jäsentymätöntä aineistoa. Seuraava taulukko osoittaa, miten suuren osan aineiston tekstimassasta kyseiset neljä puhetapaa yhdessä peittävät kussakin ARS-luettelossa.

Kaavio 2. Tähän mennessä esitettyjen neljän puhetavan peitto (%).

|   | ARS 61 | ARS 69 | ARS 74 | ARS 83 | ARS 95 |
|---|--------|--------|--------|--------|--------|
| Neljän puhetavan peitto aineistossa (%) | 99     | 86     | 84     | 74     | 50     |

Luvut paljastavat yhden analyysin kannalta keskeisen muutosprosessin: toistaiseksi jäsentymätön aineisto näyttäisi lisääntyvän sitä mukaa, mitä lähemmäs tullaan nykypäivää. Luvut osoittavat, että tähänastisilla puhetavoilla olen voinut esitellä “aukottomasti” ainoastaan vuoden 1961 aineiston. Mitä lähemmäksi tullaan ARS 95:tä sitä suuremmaksi kasvaa lisäjäsennysten tarve.

Seuraavaksi konstruoin viidennen puhetavan, joka tulee peittämään aineistossa toistaiseksi jäljellä olevat “aukkopaikat”. Tätä laajaa diskursiivista kategoriaa nimitän *asiantuntijuuspuheeksi*.

### 3.2 Puhetta taiteesta

Asiantuntijuuspuheessa ARS-aineistoon kirjoittavat asiantuntijat ilmaisevat tuntemuksiaan, ajatelmiaan, mielipiteitään, hypoteesejaan ja teorioitaan erilaisista nykytaiteeseen liittyvistä teemoista. Kyseisessä puhetavassa ilmenee monitahoisuutta, luovaa kielenkäyttöä sekä analyttisyyttä. Asiantuntijuuspuhe poikkeaa muista

puhekatgorioista. Diskursiivisena muodostumana se vaikuttaa aineiston jäsentymättömimmältä, laajimmalta ja epäselvimmältä kokonaisuudelta. Kyse ei kuitenkaan ole mistään puhetapojen “roskaluokasta” vaan moniäänisyys kuuluu kyseisen diskurssin ominaispiirteisiin.

Asiantuntijuuspuheessa luovilla elementeillä on merkittävä rooli. Norman Fairclough’n (1997, 81) mukaan “konventionaalisten” ja “luovien” puheen elementtien keskinäiset suhteet vaikuttavat siihen, miten “diskursiivinen käytäntö” muuttuu tai on muuttumatta. Asiantuntijuuspuhe on nimenomaan monitahoinen ja luova diskursiivinen käytäntö, jossa tapahtuu suuria sekä diskurssin sisäisiksi että ulkoisiksi luokiteltavia muutoksia. Sen luovuus ilmenee muun muassa siinä, miten konventionaalisten sisäisten sarjallisten ja rinnakkaisten ilmaisujen lisäksi asiantuntijuuspuheen kautta laajempaan nykyaikaiseen tulee jatkuvasti uusia käsitteitä “legitimoiuina interventioina” (Foucault 1969, 78). Näiden uusien interventioiden vaikutuksesta puhettavan käyttöalue voi laajeta, supistua tai tehdä hyppäyksiä (emt., 78-79).

Asiantuntijuuspuhe sekä uusintaa että rakentaa taiteen merkityksiä. Se sisältää nykyaikaisen sisällön muokkaavia lausumia, jotka kuvaavat ismejä, yksittäisiä taideteoksia ja ajankohtaisen taiteen muotikäsitteitä. Asiantuntijuuspuhe-kategoriassa puheen premissiksi asettuu *taide*. Toisin sanoen taiteen olemassaolon oikeutusta ei tässä yhteydessä argumentoida erikseen; asiasta kiinnostuneet “ihmiset seuraavat toiminnassaan *konstitutiivisia sääntöjä* kommunikoidessaan toistensa kanssa” (Alasuutari 1993, 48).

Suoranaiseen nykyaikaisen määrittelyyn asiantuntijuuspuhe liittyy joko välittömästi *tekstuaalisella*- tai välillisesti *kontekstuaalisella* tasolla. Ensin mainitulla tekstuaalisella tasolla asiantuntijuuspuhe konstruoi a) yksittäisiä taideteoksia, nimeltä mainittuja taiteilijoita, heidän teoksiaan sekä elämäntyötään sekä b) erilaisia taiteilijaryhmiä, ismejä ja suuntauksia. Kontekstuaalisella tasolla puhetapa taas muodostaa c) teoreettis-analyttisiä tulkintoja taiteesta ja yhteiskunnasta. Käsittelen näitä teemoja seuraavissa kolmessa

alaluvussa.

### 3.2.1 Partikulaarisuudesta klassikoihin

Osa asiantuntijuuspuheesta liitetään nimenomaan ARS-näyttelyissä mukana oleviin taiteilijoihin ja heidän taideteoksiinsa eli *artefakteihin*. Artefaktin käsite kuvaa tässä yhteydessä “ihmisen toiminnan tuloksena syntynyttä objektia” (Honkanen 1986, 125). Siihen suhteutuvassa asiantuntijuuspuheessa kuvaillaan yksittäisiä taideteoksia sekä niiden valmistamiseen liittyviä prosesseja. Tällöin korostuu erityisesti asiantuntijuuspuheen *partikulaariset* painotukset – puhe ihmisistä ja esineistä.

Puhujien positiot vaihtelevat: toisinaan aktiivisimpana artefaktin merkityksen ja pyrkimysten määrittelijänä ja siteerattuna toimijana on taiteilija; toisinaan taas nousee esille artikkelin kirjoittajan tuottama tulkinnallinen akti. Taiteilijoiden ja muiden asiantuntijoiden toimijuutta voi esiintyä myös samanaikaisesti. Vaikka kirjoittajat käyttävät myös suoria taiteilija-sitaatteja, teksteissä ei läheskään aina eksplikoida jokaisen lauseen alkuperää. Toisin sanoen artikkeleista ei välttämättä tekstin tasolla käy ilmi, onko luova tulkinta lähtöisin kirjoittajan, jonkun muun mahdollisen asiantuntijan vai taiteilijan kynästä. Artefakteihin suhteutuva asiantuntijuuspuhe synnyttää näin ollen siltoja, joissa taiteilijan ja asiantuntijan tulkinnat yhtyvät toisiinsa.

Kienholz [ruoskii] yhteiskuntaansa paljastaen sen koko ankeudessaan: Roxy'n bordellissa yhdenkään esineen mukaanottamista ei ole sanellut esteettinen valinta, ja jos sen raadollisissa figureissa on häivä kauneutta, se on kauan sitten kadonneen raiskatun kauneuden heikko aavistus. (SS-K 69)

Valokuva, a big anti-romantic, on pohjana teokselle, joka suoritetaan pala palalta, viileästi, käsityöläismäisesti, tavalla, jota taiteilija itse saattaa luonnehtia antitaiteelliseksi (Salt). – – De Filippin Lenin-sarjan synty esimerkiksi on jonkinlaista rituaalia, itsetilitystä, jossa taiteilijan yksilölliset reaktiot ja kuvien todellisuus punoutuvat yhdeksi ja vaikuttavat keskinäisesti toisiinsa. (SS-K 74)

Muodostaessaan puhetta partikulaareista ARS-artefakteista ja taiteilijoista, asiantuntijuuspuhe pyrkii usein konstruoimaan yksittäisiä taideobjekteja laajemman tulkintakehyksen. Esimerkiksi seuraavassa näytteessä teoksiin ja taiteilijan metodiseen toimintaan liittyvä analyysi laajenee yksittäisen taiteilijan, tässä tapauksessa Anselm Kieferin, *taiteilijuutta* käsitteleväksi tulkinnaksi.

Anselm Kiefer on Per Kirkebyn tavoin käyttänyt useita eri välineitä. – – Kieferin maailma on ikuisesti taistelevien voimien maailma. Hänen mytologisissa maisemissaan on käynnissä jatkuva rakentamisen ja tuhoamisen taistelu; – – taiteilijan siivekäs paletti nousee kuin Fenix-lintu tuhotusta ja poltetusta maasta. (MB 83)

Kun taiteilijan nimi yhdistetään “rinnakkaisuussiteellä” (Perelman 1996, 102) viittaamaan myös taiteilijan koko elämäntyöhön, hänestä tulee *klassikko* ja elämäntyöstä tulkinnan varsinainen objekti. Klassikkojen kohdalla artefaktien ja taiteilijoiden tulkinta ei enää välttämättä liity välittömästi ajankohtaiseen taiteeseen. Asiantuntijuuspuheen yleisenä käytäntönä onkin viitata joihinkin ARS-näyttelyitä varhaisempiin ilmiöihin. Esimerkkeinä erityisen viitatuista ARS-taidetta edeltävistä klassikoista voidaan mainita Andy Warhol sekä Marcel Duchamp (JOM 83, MJ 95, YF-Z 95).

On syytä omaksua, että Andy Warholin työtä voidaan pitää hyvin profetallisena kuvataiteen myöhemmälle kehitykselle. (YF-Z 95)

Syvällinen muutos koskee – – taiteilijan läsnäoloa teoksen sanomassa/luomassa kokemuksessa. Marcel Duchampin readymadet liittyvät osaltaan tähän, koska muiden ominaisuuksiensa lisäksi ne ovat myös “taideteoksia ilman taiteilijaa”. (MJ 95)

### 3.2.2 Kertomus etenee

Jo edellisistä otteista oli havaittavissa, miten asiantuntijuuspuheen tulkinnat tavoittelevat jotain partikulaareja artefakteja ja taiteilijoita yleisempää. Puhe asettuukin seuraavaksi *ismien* ja *taidesuuntausten* tasolle. Taiteilijat ja taiteellinen toiminta sisällytetään osaksi erilaisia ryhmittymiä ja suuntauksia. Asiantuntijuuspuhe voi tällöin kiinnittyä esimerkiksi ajankohtaiseksi määriteltyyn taiteelliseen ilmiöön, uuteen ismiin, jota tulkittaessa korostetaan erityisesti niitä tekijöitä, jotka yhdistävät ja erottavat uuden taidemuodon vanhasta.

Niin sanottuun postmodernismiin kuuluu keskeisesti menneen ajan tarkkailu, joka on vastakohtaista avantgarden ja edistyksen pakkomielteelle, se on ennemminkin sisäänsulkevaa, haltuunsa ottavaa – eräänlaista bulimiam. (YF-Z 95)

Ismit rakentavat ja lunastavat paikkaansa asiantuntijuuspuheen prosesseissa. Monesti ajankohtainen taide kantaa jo jonkin ismin nimeä mutta toisinaan ilmiö näyttäytyy vielä keskeneräisenä uuden suuntauksen määrittelyprosessina. Näissä “keskeneräisten” ismien tulkinnoissa havaitaan, että eri taidehistorian lähteistä ammennettavat taiteen määrittelyprosessit voivat argumentoitua rinnakkain.

Jos suuri osa romanttisesta ja ekspressionistisesta taiteesta sisälsi pyrkimyksen henkisyteen, sisältää yhtä suuri osa modernia taidetta pikemminkin halun materiaalisuuteen. Juuri tämä halu on tullut tekemiseen luonnolliseksi osaksi monille viime vuosien maalareista. heidän maalauksissaan saattaa olla ‘ekspressionistisia’ piirteitä pinnassa, teosten värinkäsittely saattaa muistuttaa vuoden 1912 maalausten värinkäsittelyä – – suuri osa tämän hetken maalaamisesta näyttää olevan kuitenkin riippuvainen Clement Greenbergin pinnassa tapahtuvan maalauksen kaksiulotteisen tilan painottamisesta. (MB 83)

Kuten uudistumispuheen ja taiteilijuspuheen yhteydessä on jo tullut esille, taiteelliseen toimintaan liitetään voimakasta ammatillista uudistumistarvetta. Asiantuntijuspuheessa nämä taiteellisen toiminnan arvopremissit ja niihin liittyvät muutospaineet liitetään osaksi laajempia yhteiskunnan “henkisessä tilassa” ilmeneviä muutoksia. Ismeille määrittyä erilaisia *funktionaalisia* tehtäviä, jotka liittyvät osaksi taiteen ja yhteiskunnan laajempia muutosprosesseja.

Uusi primitiivinen maalaus oli tietenkin neo-primitiivistä, dramaattista, brutaalia, seksuaalista, usein ahdistavaa, joskus rappeutunutta – aivan kuten Reinhardt oli ennustanut. – – Villin maalauksen päätehtävä oli ilmeisesti toimia eksistentiaalisena varaventiilinä, päästää liiat paineet pois. (JOM 83)

Asiantuntijuspuhe pyrkii reagoimaan yhteiskunnallisten ajattelutapojen paradigmaattisiin heilahteluihin. Siinä kirjoittavat asiantuntijat muodostavat erotteluja ajankohtaisen ja vanhentuneen ajattelun välille tuottaen näin uutta muodikasta asenneilmastoa.

Tämän vuosisadan loppupuolen taiteelle on tunnusomaista uusi mielenkiinto subjektia kohtaan. Tässä se poikkeaa lähes kaikesta kahdennenkymmenennen vuosisadan avantgardistisesta ja rajoja ylittävästä taiteesta. Toisaalta tämä kehitys oli sen kyseenalaisen rakennelman, jota myöhemmin ruvettiin kutsumaan modernismiksi, luhistumisen seuraus. (YF-Z 95)

Asiantuntijuuspuhe sisältää mahdollisuuden uudelleentulkita kertomuksia. Uusi ismi ei näin ollen asetu automaattisesti jonon jatkoksi taiteen pitkään kertomukseen vaan osa asiantuntijuuspuheesta tuottaa uutta merkityssisältöä aikaisempien suuntausten historiankirjoitukseen. Asiantuntijuuspuhe uudelleenjärjestele aktiivisesti taidehistoriallista kartastoa. Se konstruoi ismeistä uusia järjestyksiä, kysymyksiä ja hypoteeseja.

jos hyväksytään – – käsitetaiteen yhtymäkohdat kubistiseen ajatteluun ja minimalismin uppoaminen osaksi käsitetaidetta, miten sitten minimalismi suhtautuu – – kubismipohjaisen käsitetaiteen purkamismahdollisuuteen? Onko, sen enempää kaartelematta, minimalismi hahmotettava kubismin seuralaisen, puristisen ajattelun post-suuntaukseksi. – – Onko minimalismi jatkoa purismin konekulttuurin trivialisoimien muotojen itseisarvoiselle tarkastelemiselle, teollistuneen kulttuurin uudelle visuaaliselle kollektiivisuudelle? (YL 83)

### **3.2.3 Analyttisyys ja yhteiskunnan kriisi**

Asiantuntijuuspuheessa ei tekstin tasolla välttämättä ole paikallistettavissa yhtään taiteeksi nimettävää objektia. *Kontekstuaalinen* asiantuntijuuspuhe kuvaa niitä nykytaiteen tulkinnallisia teemoja, joiden yhteydessä sanaa “taide” ei välttämättä tekstin tasolla ilmaista lainkaan. Tästä huolimatta taide eksplikoituu, kun muistetaan tämän luvun alussa esittämäni asiantuntijuuspuheen määritelmä. Kyseessä on kuitenkin jatkuvasti ARS nykytaiteen näyttelyiden viitekehys. Myös kontekstuaalisissa tulkinnoissa esiintyy lausumia

taiteesta mutta vain siten, että kyseiset lausumat suhteutuvat aina osaksi jotain laajempaa, esimerkiksi sosiaalista tai yhteiskuntateoreettista, pohdintaa.

Kontekstuaalisen asiantuntijuuspuheen kenttä on jaettavissa *kriittiseen*- ja *analyttiseen* diskurssiin. Tämä jako perustuu asiantuntija-tulkintojen positioihin. Siinä missä kriittisyys sisältää enemmän normatiivisia ja moraalisia lausumia, analyttinen diskurssi havainnoi ilmiöitä hieman etäämpää.

Asiantuntijuuspuheen kriittistä kategoriaa edustavat kaikkinaiset yhteiskunnallisiksi luokiteltavat ilmiöt: erilaiset sosiaaliset ongelmat sekä historialliset ja parhaillaan tapahtuvat poliittiset ilmastonvaihdokset. Näissä yhteiskunnallisissa katsauksissa taiteen premissi sidotaan muun muassa tiedotusvälineistä tuttuihin yhteiskunnallisiin “peruskysymyksiin”.

Aikaamme niin voimakkaasti leimaava taloudellinen ajattelu, yhä kiihtyvä teknologinen kehitys, miljööni ongelmat, Euroopassa tapahtuneet poliittiset muutokset, pakolaiskysymykset eri puolilla maailmaa saavat taiteilijat pohtimaan peruskysymyksiä, keitä me olemme ja mikä on suhteemme toisiimme ja ympäröivään maailmaan. (TA&MJ 95)

Muodostettaessa kriittistä kokonaiskuvaa tämän hetken yhteiskunnallisista ongelmista käytetään vertailukohtana edeltäviä historiallisia aikakausia. Ajassamme on jotain uutta ja erityistä, mikä ei välttämättä ole merkinnyt kehitystä parempaan. Nykyajan suuria muutoksia tarkasteltaessa kyseenalaistetaan samalla oman aikamme moraalinen paremmuus. Kehityksen sijaan puhutaankin ajankohtaisesta *kriisistä*.



Yleinen väittäjä, jota tuntuvat tukevan monet vakuuttavat merkit on, että elämme Euroopassa suurten muutosten aikaa. Kommunismien luhistumisen myötä virinneet toiveet kansojen rauhanomaisesta rinnakkaiselosta teki tyhjäksi television välittämä sotaisa, julma todellisuus. – – Ajan tunnusmerkki on musertava voimattomuus. (MG 95)

Olellaista ajankohtaisen kriisin kuvauksessa on, että sillä viitataan ensisijaisesti yhteiskuntaan ja yhteiskunnalliseen toimijuuteen – ei niinkään taiteeseen. Sen sijaan jo taakse jääneet taiteelliset ilmiöt edustavat tässä suhteessa kadotettuja arvoja. Taiteen historia todistaa ihmiskunnan vaiheista, jolloin jokin hyvä ja toivottava elämänarvo oli vielä hallussa, toisin kuin nykyajassa elävillä. Paluun retorinen strategia korostaa taiteen entistä suurempaa merkitystä ja sen tarjoamaa henkistä potentiaalia nykypäivän maailmassa. Taide on lääke yhteiskunnan akuuttiin kriisiin. Kriittisestä positiosta käsin määrittänyt lopulta myös nykytaiteilija keskelle kriisiytyneitä yhteiskuntaa: taiteilijat ovat yhteiskunnallisiin olosuhteisiin heitettyjä toimijoita, jotka reagoivat kukin omalla tavallaan vallitsevaan tilanteeseen.

[Taiteilija] näkee rajat, jotka eivät ole hänen itsensä vetämiä, vaan yhteiskunnan, “diskurssien” tai esteettisten teorioiden, joita on pidetty sitovina Aristoteleesta Kantin ja Hegelin kautta aina Frankfurtin koulukuntaan. (MG 95)

Kontekstuaalinen asiantuntijuuspuhe sisältää monenlaisia laajoja yhteiskuntateoreettisia kokonaiskatsauksia. Kriittisen kategorian rinnalla *analyttinen* kategoria edustaa juuri tämänkaltaista etäännytettympää, teoreettista ja filosofis-yhteiskuntatieteellistä asiantuntijuuspuhetta. Se sisältää erilaisia dikotomioita ja käsitteiden määrittelyjä. Sen puitteissa asiantuntijat havainnoivat, raportoivat ja muodostavat tulkinnallisia synteesejä. Yleisluonteisia kuvailuja muodostetaan eräänlaisesta teoreettisesta lintuperspektiivistä, tulkinnalliselta ja teoreettiselta *metatasolta*. (Ks. Perelman 1996, 158-159; Lotman 1989

Analyttiselle asiantuntijuuspuheelle on ominaista haltuunottava retoriikka. Sillä uusinnetaan vanhoja käsitteitä ja teorioita sekä muodostetaan niistä uusia yhdistelmiä. Samalla muodostuu metatason synteesejä, joille on tyypillistä lukuisat viittaukset tieteen ja taiteen auktoriteetteihin. Esimerkiksi “kuvaa ja kieltä” käsittelevän artikkelin (MJ 95) leipätekstissä viitataan yhteensä 18 nimeltä mainittuun filosofian ja yhteiskuntatieteiden auktoriteettiin, esimerkkeinä mainittakoon Ludwig Wittgenstein, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Julia Kristeva ja Roland Barthes. Muita asiantuntijuuspuheen yhteydessä mainittuja ajattelijoita ovat muun muassa Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard, Friedrich Nietzsche, Georg Simmel ja Jaques Derrida. Vakiintuneet tieteen auktoriteetit asetetaan analyttisessä asiantuntijuuspuheessa ikään kuin keskustelemaan keskenään. Nimien luettelo kertoo, minkä tyyppisiin tieteellisiin auktoriteetteihin nojataan luotaessa kuvaa monipuolisesta ja analyttisestä aiheen käsittelystä.

Maailma muuttuu: yhteiskuntaa ja taidetta yleisemmin pohtivassa analyttisessä tulkinnassa todetaan, että nimenomaan *muutoksellisuus* on keskeistä sille kokemukselle, joka nykyihmisellä maailmasta on. Näin ollen asiantuntijatulkinnan kohteeksi nousee, ei taiteen kontingenttien vaiheiden tarkkailu, vaan muutoksen problematiikka itsessään. Muutos määrittyy osaksi modernia yhteiskuntaa ja analyttinen asiantuntijuuspuhe purkaa refleksiivisesti tätä modernin käsitettä.

Modernisuudesta Euroopassa keskustellaan monissa eri yhteyksissä, jotka liittyvät sellaisiin asioihin kuin yksilöllisyys, maallistuminen, demokratisointi.  
– – Yksityinen vastaan julkinen ei luonnollisestikaan ole ainoa modernin piirre, mutta sillä on erityinen muotonsa siinä historiallisessa prosessissa, joka synnytti modernin maailman. (JF 95)

Analyttisellä tasolla tuotetaan myös kokonaiskatsauksia esteettisiin ja filosofisiin

*keskusteluihin.* “Keskustelu” on nimenomaan asiantuntijuuspuheen analyttiselle kategorialle tyypillinen metafora. Sitä käytetään puhujan etäännyttäessä itsensä aiheesta, joka sisältää mahdollisia näkemyseroja; se on toisaalta/toisaalta muotoisen retoriikan tunnusmerkki. Erilaiset teoriat vaikkapa “kuvan luonteesta” (MJ 95) ovat historiallista materiaalia, jonka pohjalta aineiston asiantuntija-puhuja tuottaa synteessin valitsemansa näkökulman ympärille.

Keskustelu kuvan luonteesta on yksi nykytaiteen suuria vedenjakajia. Yhtäältä kuva nähdään kielenkaltaisena ilmiönä, joka merkin ja symbolin avulla viittaa johonkin itsensä ulkopuolella olevaan. Toisaalta kuva ymmärretään ilmaisuna, jonka luonteeseen nimenomaan kuuluu väistää merkin tai symbolin määritelmä. – – Tälle keskustelulle on ollut luonteenomaista, että se liikkuu jyrkästi joko/tai-akselilla eikä sen piirissä ole kovinkaan paljon pohdittu sekä/että-vaihtoehdon tarjoamia näköaloja. Kuva ja sana yhdessä muodostavat suuren osan maailmankuvaamme. (MJ 95)

### **3.3 Tutkimuskysymys**

Seuraavaan puhetapojen täydennettyyn taulukkoon on lisätty lihavoituna sarakkeena tässä luvussa käsitelty asiantuntijuuspuhe. Asiantuntijuuspuheen sarakkeessa on puhettavan prosentuaalisen kokonaisuuden jälkeen suluissa eroteltu lisäksi tekstuaalisen ja kontekstuaalisen asiantuntijuuspuheen osuudet muodossa:  
(tekstuaalinen/kontekstuaalinen).

Kaavio 3. Puhetapojen osuudet aineiston tekstimassasta (%).

|               | Instituutio<br>Puhe | Taiteilija<br>puhe | Vastaanotto<br>puhe | Uudistumis<br>puhe | <b>Asiantuntijuus<br/>puhe</b> |
|---------------|---------------------|--------------------|---------------------|--------------------|--------------------------------|
| <b>ARS 61</b> | 27                  | 63                 | 12                  | 32                 | <b>24 (24/0)</b>               |
| <b>ARS 69</b> | 15                  | 47                 | 9                   | 32                 | <b>53 (53/0)</b>               |
| <b>ARS 74</b> | 30                  | 50                 | 8                   | 24                 | <b>57 (57/0)</b>               |
| <b>ARS 83</b> | 11                  | 39                 | 9                   | 33                 | <b>73 (71/2)</b>               |
| <b>ARS 95</b> | 8                   | 20                 | 10                  | 37                 | <b>75 (24/51)</b>              |

Taulukosta nähdään asiantuntijuuspuheen suhteellisen osuuden kasvu: vuonna 1961 asiantuntijuuspuheeksi kategorisoitu tekstimassa kattoi vasta neljänneksen aineistosta, 1969 ja 1974 sen osuus oli noin puolet mutta 1983 ja 1995 jo kolme neljänestä.

Koko aineiston laajuudelta on havaittavissa tiettyjä pysyviä teemoja, joista asiantuntijat tulkintojaan tuottavat. Näiden lisäksi on myöhemmissä vaiheissa tullut mukaan uudempia jäsenyyksiä. Seuraavaan kaavioon on koottu muutamia asiantuntijuuspuheen teemoja esiintymisvuosittain. Kaavion rastit osoittavat, millaiset teemat konstruoidaan alusta saakka ja mitkä ovat vasta myöhemmässä vaiheessa ilmestyviä diskursiivisia interventioita.

Kaavio 4. Asiantuntijuuspuheen teemoja ja niiden esiintymisajankohdat.

|                                  | <b>ARS 61</b> | <b>ARS 69</b> | <b>ARS 74</b> | <b>ARS 83</b> | <b>ARS 95</b> |
|----------------------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| Taiteilija yksilönä ja toimijana | X             | X             | X             | X             | X             |
| Artefakti                        | X             | X             | X             | X             | X             |
| Ismit                            | X             | X             | X             | X             | X             |
| Taiteen vastaanotto              | X             | X             | X             | X             | X             |
| Teknologia                       |               |               |               | X             | X             |
| Taiteen historiallinen kertomus  |               |               |               | X             | X             |
| Yhteiskunta ja sen "kriisi"      |               |               |               | X             | X             |
| Teoreettinen keskustelu, moderni |               |               |               |               | X             |

Taiteilijat, artefaktit ja vakiintuneet ismit ovat tarjonneet tulkinnalliselle asiantuntijuuspuheelle pysyvää materiaalia. Kuitenkin vasta ARS 83 kasvaneine näyttelybudjetteineen johtaa asiantuntijuuspuheen merkittävään lisäykseen. Tähän murrokseen liittyy myös kontekstuaalisen asiantuntijuuspuheen ilmaantuminen vuosina 1983 ja 1995 (ks. kaavio 3. suluissa olevat luvut sekä kaavion 4. kaksi alimmaista teemaa). Tulkintojen kakusta kahmaisee vähitellen yhä suuremman palan puhe, joka on tekstin tasolla täysin erillään muista puhetavoista ja jonka lisääntyminen on selvässä yhteydessä asiantuntijuuspuheen kontekstuaalisen tason ilmaantumiseen. Tällaista irtautunutta

tulkintaa nimitän *eriytyneeksi asiantuntijuuspuheeksi*.

Vuoden 1961 diskurssissa tulkinta artikuloidaan vielä enimmäkseen suhteessa taiteilijuuspuheeseen. Eriytyneen asiantuntijuuspuheen osuus on vähäinen. Kolmessa keskeisimmässä ARSissa – 69, 74 ja 83 – hieman alle kolmannes koko asiantuntijuuspuheesta on eriytynyttä. Lopulta vuoden 1995 tulkinnoissa on havaittavissa ennen kaikkea eriytymistä ja kontekstuaalisen asiantuntijuuspuheen vahvistumista.

Kasvaneiden budjettien myötä asiantuntijuuspuheessa on luonnollisesti yhä enemmän mahdollisuuksia ilmaista, eritellä ja analysoida mitä moninaisimpia näyttelyihin liittyviä ilmiöitä. Tässä suhteessa puhetapojen eriytyminen ja sitä kautta uusien teemojen ilmaantuminen ei vielä sellaisenaan ole kovinkaan mielenkiintoinen tutkimuksellinen havainto. Sen sijaan tilanne muuttuu mielenkiintoisemmaksi kun asiantuntijuuspuhetta tarkastellaan suhteessa muihin puhetapoihin. Asiantuntijuuspuheen muutokset liittyvät nimittäin yleisempiin nykyaikaisen taiteen käytännöissä tapahtuneisiin muutoksiin.

Tutkimuskysymys kiteytyy lopulta seuraavaan muotoon: *Miksi asiantuntijuuspuhe lisääntyy ja eriytyy samalla kun taiteilijuuspuhe vähenee ja uudistumispuheen sekä vastaanottopuheen osuudet pysyvät suhteellisen vakaina?* Tähän moniosaiseen kysymykseen pyrin vastaamaan jäljellä olevissa kahdessa luvussa.

## **4 NYKYTAITEEN NELJÄ VUOSIKYMMENTÄ**

Tutkielman tässä vaiheessa olen viiden puhetavan kautta tehnyt yhden kattavan esityksen aineiston diskursseista. Analyysin taso on kuitenkin toistaiseksi ollut lähinnä luokitteleva; aineistosta esiin konstruoidut objektit, subjektipositiot ja käsitteelliset jäsennykset ovat esitelleet lausumia suhteellisen irtonaisina muodostelmina. Vielä ei ole pyritty löytämään vastauksia siihen, miksi kyseiset puhetavat ilmenevät siinä muodossa ja siinä kontekstissa missä ne kulloinkin ovat. Edellisen luvun lopussa esitetty tutkimuskysymys on kuitenkin avaus tämänkaltaisen pohdinnan suuntaan.

Edellisessä luvussa uutena diskurssina mukaan tullut asiantuntijuuspuhe tuo aineiston tarkasteluun ajallista ulottuvuutta. Samassa yhteydessä vertaillaan myös kaikkien muiden puhetapojen suhteellista esiintymistä eri vuosina. Asiantuntijuuspuheen muutokset vaikuttavat ratkaisevasti nykyaikaisuuden muutoksiin – tästä syystä tutkimuskysymys kiertyy juuri kyseisen puhetavan ympärille. Seuraavaksi tarkastelenkin taiteilijuudessa, taiteen vastaanotossa, uudistumispyrkimyksissä sekä institutionaalissa rakenteissa tapahtuneita muutoksia asiantuntijuuspuheen muutosten valossa.

### **4.1 Taiteilijan kuolemasta**

#### **4.1.1 Romantiikasta strukturalismiin**

ARS 61:n teksteissä taiteilija asetettua ensimmäistä ja viimeistä kertaa tulkinnan keskiöön. Asiantuntijuuspuhe lähtee tuolloin lähes poikkeuksetta liikkeelle taiteilijayksilöstä, josta puhe virtaa edelleen muihin teemoihin. Vuonna 1961 taiteilijuuteen liittyvät kolme keskeisintä aihealuetta ovat: kansallisuus ja oman maan edustaminen, yksilöllisyys ja persoonallisuus sekä korostunut tunne-elämän merkitys ennen järkipäisyyttä.

Vuoden 1961 aineiston jälkeen taiteilijapositio ei esiinny enää diskursiivisena premissinä.

Sen sijaan ARS 69:stä eteenpäin taiteilijuus sijoittuu taiteen laajempaan kokonaistulkintaan. Taiteilijasta tulee ennen kaikkea toimija, joka tekee taidetta yhteiskunnassa ja taiteen kentällä. Vuonna 1969 taiteilijat ovat ryhmissä ja erilaisissa ismeissä toimivia yksilöitä, jotka tekevät tekoja yhteiskunnalliseen tilaan. Teostensa kautta taiteilijat kiinnittyvät osaksi materiaalisesti ymmärrettyä yhteiskunnallista järjestystä.

Vuosien 1969 ja 1974 asiantuntijuuspuhe käyttää verrattain paljon hyväksi taiteilijoiden “omaa ääntä”. Taiteilijasta konstruoituu vähitellen jonkun tietyn erityisalan tuntija. Taiteilijan asiantuntijuus, oman alan professionalismi, määrittyy erityisosaamisena ja korkean tietotaidon hallintana. Tällaisella toimijalla on kyky muotoilla sanoiksi oman taiteellisen työskentelynsä motiiveja ja merkityksiä – mutta luonnollisesti vain kirjoittavien asiantuntijoiden kautta. Taiteilija-siteeraukset ovat autenttisuuden jälkiä keskellä varsinaisia asiantuntijatulkintoja. Siteeraukset eivät merkitse taiteilijan merkityksen kasvamista – pikemminkin suunta on päinvastainen. Erityisesti ARS 83:sta lähtien on havaittavissa miten suorat lainaukset sekä retoriikka, jossa tulkitsija ikään kuin kaivautuu taiteilijan pään sisäisiin ajatuksiin, alkavat yhä enemmän tukea ennen kaikkea kirjoittavan asiantuntijan omaa tulkintaa.

Taiteilija yksilönä ja asiantuntijana kammioituu vähitellen artefaktin tuottajaksi. Hän työskentelee ismien ja suuntausten verkostossa tietynä historiallisena ajankohtana. Hän on osanen taiteen historian prosessia. Yksilötason taiteilijuuspuhe hakeutuu strukturalistiseen diskurssiin, mistä seuraa taiteilijan tuottamien artefaktien muuttuminen merkkijärjestelmiksi, materiaaliksi, jota käytetään tulkinnassa. Taiteilijan toiminnasta tulee näin osanen ja vaihe jotain laajempaa tulkintaprosessia.

Strukturalistinen retoriikka tuottaa omalla tavallaan taiteilijuuspuheen merkityksen vähenemistä. Tämä ‘*taiteilijan kuolemaksi*’ nimettävä genre konkretisoituu esimerkillisesti teknologisessa kehityskertomuksessa. Vuosien 1983 ja 1995 välillä taiteilijuuspuheeseen liittyvässä teknologisen taiteen kertomuksessa havaitaan nimittäin kuvaava siirtymä:



yksilöä määrittävä romanttinen diskurssi vaihtuu strukturalistiseksi. Vielä vuonna 1983, videotaidetta käsittelevässä tekstissä, konstruoituu vahva yksilötasoinen taiteilijatulkinna, jossa argumentoituu kehittyvä ja omaa uraansa luova taiteilijapersoonaa (vrt. myös MB 83). Uuden teknisen välineen käyttö yhdistyy romanttisen diskurssin mukaiseen taiteilijakuvaan.

Selvimmän itsenäisen videon erottaa kaupallisesta televisiotoiminnasta sen henkilökohtainen näkökulma. Se liittyy alusta alkaen saumattomasti perinteeseen, jossa taiteilija työskentelee yksin ateljeessa. – – Tuottajana, kuvaajana ja esiintyjänä taiteilija pystyy työskentelemään spontaanisti. (BJL 83)

Sen sijaan ARS 95:n teknologisessa asiantuntijuuspuheessa taiteilijat eivät enää määrity autonomisiksi toimijoiksi. Teknologinen kehitys määrittelee yksiselitteisesti taidetta. Strukturalismi ja teknologia muodostavat suhteen, joka on samalla esimerkki romanttiseen “minän kulttiin” kohdistetusta kritiikistä.

Evoluution matemaattista mallia käyttävien olioiden rinnalle on vähitellen kehitymässä itseohjautuvia systeemejä. – – itseohjautuvan tekoelämän olioiden muodot ja liikkeet eivät ole ennalta suunniteltuja. Ne ovat eläviä kuvia. Tämä voi vähitellen tarjota mahdollisuuden luoda taidetta ja näkymiä, joita aikaisemmin ei voitu edes kuvitella. – – Taiteessa tämä inhimillisyyden väheneminen on ollut vaikeaa hyväksyä. Ehkä siksi, että taiteellinen toiminta ei tapahdukaan taiteilijaneron mielessä. Ihminen ei enää ole luomakunnan herra edes taidemaailmassa. (AM 95)

#### **4.1.2 Käsitetaide**

Käsitetaiteesta ja minimalismista tehdyt tulkinnot viitoittavat tietä asiantuntijuuspuheen

kasvulle ja sen sisällölliselle kehitykselle kohti yhä korkeampaa käsitteellistä tasoa (ks. myös Mäkelä 1990; Smith 1994). Sen sijaan esimerkiksi romantiikkaan ja ekspressionismiin sitoutunut maalauksen tulkinta ei enää löydä yhtä vahvaa sijaa myöhemmästä eriytyneestä tulkinnasta. Jälkimmäisen tulkintatavan marginalisoituminen on sidoksissa samanaikaiseen taiteilijuuspuheen vähenemiseen, erityisesti sen yksilöä korostavassa muodossa. Romantiikan perinne on edelleen potentiaalisesti olemassa mutta aineiston partikulaaristen lausumien väheneminen on selvästi heikentänyt sen asemia.

Käsitetaide sen sijaan kantaa hedelmää. Sen hegemonia konstruoituu kaksivaiheisena diskursiivisena prosessina: ensin käsitetaidetta tarkastellaan isminä (YL 83), minkä jälkeen ismiin liitetyt ominaisuudet siirtyvät itse tulkinnallisten aktien rakenteisiin (ARS 95). Ensimmäisessä eli ismi-vaiheessa käsitetaidetta lähestytään useista rinnakkaisista tulkintamalleista käsin. Asiantuntijuuspuhe pyrkii jostain suunnasta ymmärtämään tulkinnan kohteena olevaa taideteosta. Käsitetaiteellisen teoksen tarkastelu herättää monia kysymyksiä ja hypoteeseja. Teos toimii tulkintaprosessin lähtökohtana ja materiaalina. Vuoden 1983 aineistossa (YL 83) tulkintaprosessin välineenä käytettävä Joseph Kosuthin teos *Yksi ja kolme tuolia* (1965) on yksinkertainen esimerkki, joka toimii eräänlaisena käsitetaiteen paradigmaattisena mallina. Samalla se toimii välineenä asiantuntija-puhujan muodostamalle laajemmalle tulkinnalle käsitetaiteesta ja minimalismista taidehistoriallisina ilmiöinä.

[Joseph] Kosuthin tuoleista katsottuna yksinkertaistettu fenomenologinen purkukoneisto houkuttelee jopa pitämään käsitetaidetta kubismin uutena muotona, analyyttisen ja synteettisen kubismin jälkeen hitaasti kypsyneenä käsitteellisenä kubismina. (YL 83)

Vuosien 1983 ja 1995 aineistoissa konstruoituu kysymys taiteen omasta kertomuksesta. Käsitetaiteellisten suuntausten refleksiivinen asenne on haaste, jonka kirjoittavat auktoriteetit ottavat vastaan. Puhe minimalismin ja käsitetaiteen kaltaisista ilmiöistä

vaikuttaa taiteesta kirjoittamisen laajempiin käytäntöihin (Smith 1994, 264). Yksilön ja persoonallisuuden kieltävän taiteen yhteydessä ‘taiteilija’ luovuttaa äänivaltaansa muille asiantuntijoille. Näin käsitetaide on ratkaisevassa roolissa tarkasteltaessa asiantuntijuuspuheen kasvua ja taiteilijuuspuheen vähenemistä.

Osittain käsitetaiteenkin inspiroiman refleksiivisen retoriikan nousu näkyy vuosien 1983 ja 1995 vertailussa. Tekstien abstrahointitasossa tapahtuu tuolloin selvä muutos. Vuonna 1983 käytännöllisesti katsoen kaikki keskeiset artikkelit sisältävät vielä lukuisia mainintoja kyseisen vuoden näyttelyssä mukana olevista yksittäisistä taiteilijoista ja artefakteista. Tässä suhteessa se jatkaa edelleen kolmen ensimmäisen ARS-luettelon tapaa esitellä nykytaidetta ajankohtaisten esimerkkien avulla. Sen sijaan ARS 95:n varsinaisessa edustusluettelossa ei enää viitata kontingentteihin ARS-esimerkkitapauksiin<sup>6</sup>. Tämä vuosien 1983–1995 välinen retorinen siirtymä ei voi ainakaan johtua näyttelyobjektien lukumäärällisestä kasvusta; vuonna 1983 mukana oli nimittäin 96 taiteilijaa kun taas vuonna 1995 heidän lukumääränsä laski 84:ään. Enemmänkin puheen abstrahoitumiseen on vaikuttanut nimenomaan käsitetaiteellisen diskurssin kehitys, jota ovat tukeneet strukturalistinen kielitiede sekä analyttisen filosofian lingvistiset suuntaukset (Kuusamo 1989, 235; Lash 1991, x).

#### **4.1.3 Uudet identiteetit**

ARS 95:n asiantuntijuuspuheessa tapahtuvista monista muutoksista yksi keskeinen on artefakteihin suhteutuvan partikulaarisen asiantuntijuuspuheen katoaminen lähes kokonaan. Tulkinnat laajenevat lähinnä erilaisten ryhmien toiminnan lähtökohtien ja tavoitteiden kartoitukseen. Taiteilijat sidotaan osaksi jotain suurempaa systeemiä. Entiset yksilölliset ja persoonalliset taitajat, yhteiskunnan airueet ja väsymättömät etsijät argumentoituvat nyt ensi sijassa heijasteiksi oman aikansa yhteiskunnasta.

<sup>6</sup> Vuoden 1995 näyttelyssä mukana olevista teoksista on julkaistu erillinen pienikokoinen ‘näyttelyopas’, jossa kaikki taideteokset ja taiteilijat esitellään tasapuolisesti rinnakkain.

Kuten uudistumispuheen yhteydessä on jo tullut ilmi, taidetta ympäröivä yhteiskunta määritellään usein kriisiytyneeksi. Nykyaikaiset taiteilijat toimivatkin eräänlaisina ajankohtaisen moraalisen kriisin indikaattoreina. Näin yksittäisen taiteilijan rappio on osoitus taiteen uudistumisesta ja kyvystä heijastaa pahoinvoivaa nykyaikaa. Romanttisessa diskurssissa taide voi tässä tilanteessa tarjota myös pelastuksen (Wallgren 1993, 8).

Mutta vaikka nyt eletäänkin pirstoutuneessa maailmassa, on eräs hämmästyttävä ominaispiirre alkanut ilmetä ensimmäistä kertaa pitkältä ajalta: juuri tällä hetkellä monet maalarit, etenkin nuoremmat heistä, osoittavat työssään piirteitä sijaiskärsijän elinvoimaisuudesta. (MB 83)

ARS 95:n niin sanottu "subjekti-keskustelu" edustaa strukturalistista diskurssia, jossa rakennetaan eroa perinteiseksi määriteltyyn modernistiseen "neromyyttiä" vaalivaan yksilökäsitykseen. Taiteilijuspuheen kannalta tässä yhteydessä on olennaista huomata, että taiteilija-positiota vastaava toimijuus määrittyy nyt tulkinnan *kontekstuaalisella* metatasolla.

Tapa lähestyä subjektia, jonka tunnemme Roland Barthesin kirjoituksista, rinnastuu myös Michel Foucault'n sosiologis-filosofiin tutkimuksiin. Kummallekin on yhteistä subjektin ei-yksilöllistäminen, mikä myös heikentää sen autonomiaa. Sitä ei niinkään luonnehdita autonomisesti toimivana, riippumattomana yksilönä, vaan ennemminkin olosuhteiden heittopallona. (YF-Z 95)

Artikkeli, jossa käsitellään "uuden subjektin" tuleamista taiteeseen (YF-Z 95) on esimerkki uudenlaisesta, teoreettisella tasolla tapahtuvasta taiteen sisällön tulkinnasta. "Subjekti" on tässä kontekstissa yksi taidekeskusteluun ilmaantuneista uusista teemoista, joka uudistaa taiteilijuuden määrittelyä. Esimerkiksi amerikkalaisen subjektitaiteen konstruoinnissa on nähtävissä uudenlainen strukturalistisen teoretisoinnin ja kriittisen toimijuuden yhdistelmä:

asiantuntijuuspuhe tuottaa kontekstuaalista analyysiä samalla kun taiteilijuus merkityksellistyy kriittiseksi yhteiskunnalliseksi toiminnaksi.

uusi subjektiin suuntautuva taide puhkesi ensimmäiseksi kukkaan Amerikassa, – – Kuten aina edistyksellisyys ja vaihtoehtoisten teorioiden muotoilu syntyy vähemmistöryhmistä. – – Sosiaalinen epätasa-arvo ja Aids-kriisi herättivät tarpeen saada uutta, voimakkaasti subjektiorientoitunutta taidetta, jossa subjekti viittaa niin taideteoksen tekijään taiteilijaan kuin myös ihmisfiguurin läsnäoloon taiteen aiheena. – – Naistaiteilijat loivat uuden sanaston, joka tarttui feministisiin ongelmiin. (YF-Z 95)

Nykytaiteen argumentoidaan nousevan siis ennen kaikkea yhteiskunnallisten ongelmien tarkkailusta. ARS 95:n metatason tulkintoihin johdattavat erilaiset yhteiskunnallisten ongelmien ympärille rakentuvat teemat. Taiteilijuus on reagoimista näihin aikamme sosiaalisiin kipupisteisiin.

Vanha käsitys siitä, että taiteella ei ole mitään “käytännön” merkitystä ei ole enää ajankohtainen. Taiteessa on siirrytty objektikeskeisestä ajattelusta erilaisten suhteiden merkitysten pohtimiseen. Sosiaalinen vastuuntunto ja yhteiskunnallinen osallistuminen ovat tulleet voimakkaasti mukaan taiteeseen. (TA&MJ 95)

Uudemmassa ARS-aineistossa tapahtunut taiteilijuuspuheen suhteellisen osuuden väheneminen on osoituksena taiteellisesta toiminnasta käydyistä määrittelykamppailuista. Yksilöllinen ja romanttinen taiteilijuus on antanut tilaa muille toimijuuspositioille. Taiteilijaidentiteetin merkitys vähenee ja tilalle tulee uusia yhteiskunnalliseen viitekehukseen sidottuja identiteettejä. Nämä uudet taiteilijuuspositiot määrittävät: a) kriittisinä intellektuelleina ja älymystönä; b) etnisten vähemmistöjen tai ”naistaiteilijoiden” kaltaisina ryhmäidentiteetteinä sekä c) “arkistoijan” ja “arkeologin” kaltaisina metaforisina

ammattinimikkeinä. Vuonna 1995 taiteilijoiden toiminta ei enää konstruoidu työnä, konkreettisenä fyysisenä toimintana.

## 4.2 Katsojasta kokijaksi

Nykytaiteen vastaanotossa katsojalta vaaditaan paljon. Ensimmäisellä kynnyksellä edellytetään rohkeutta ja heittäytymisalttiutta. Romanttisen ja ekspressiivisen maalauksen edessä katsoja asettuu taiteilijan rinnalle ja uskoo mahdollottoman tapahtumiseen maalauksellisessa prosessissa. Teknologisen taiteen yhteydessä taiteilijat ravistelevat, herättelevät ja vieraannuttavat katsojaa. Riskit, joita katsoja kohtaa käsitetaiteen parissa liittyvät vuorostaan oikean tulkinta- ja kommunikaatiotason paikantamiseen. Tulkinnan rajattomia mahdollisuuksia korostavassa maailmassa tulkinnan vapaus tuntuu uhkaavalta. Tämä on vastaanottopuheen maalaamaa maisemaa.

1960-luvun alussa tehty niin sanottu 'ei-esittävä' taide, jota myöhemmin on alettu yleisesti nimittää informalismiksi, konstruoiu ARS 61:n teksteissä taiteilijan, teoksen ja katsojan emotionaaliseksi kohtaamiseksi. Informalisin argumentoidaan puhuttelevan katsojaa tunteiden kautta. ARS 69 jatkaa tulkintaa katsojan ja teoksen kohtaamisesta ja niiden keskinäisestä kommunikaatiotilanteesta. Kahdessa ensimmäisessä näyttelyssä liikutaan vielä vankasti *visuaalisten* aistimusten alueella. Visuaalinen havainnointi tulee kuitenkin saamaan rinnalleen muita tulkinnan muotoja viimeistään siirryttäessä ARS 83:een ja erityisesti käsitetaiteeseen.

Käsitetaidetta on pidetty aikamme taiteista käsittämättömimpänä. Se on taiteen alue, jonka mukana ei seuraa toimintatakuuta (YL 83)

Käsitetaiteellista retoriikkaa noudatteleva avoin tulkintaprosessi suunnataan kohti vastaanottajan toimintakenttää. Artefaktilla on lähinnä välineellinen arvo määriteltäessä vastaanottotilanteen ehtoja. Uusimmassa asiantuntijuuspuheessa katsojan positio erkaantuu

artefakteista ja lähenee yleisiä käsityksiä kielen käytöstä ja -luonteesta. Partikulaarit esimerkkitapaukset haetaan mahdollisimman yleiseltä käsitteelliseltä tasolta, mielummin historiasta, jotta tulkinnan rakenteellisuus ilmenisi puhtaana.

Marcel Duchamp toi musiikin sosiaalisuuden maalaustaiteeseen korostamalla katsojan osuutta katsomistapahtumassa. Tunnettu esimerkki tällaisen kehyksen tietoisesta käyttämisestä (eristämisestä) on John Cagen teos 4.33 minuuttia hiljaisuutta. (MJ 95)

Taideteoksista ei enää puhuta niinkään yksittäisinä kontingenteina objekteina vaan merkkeinä ja symboleina joiden arbitraarisuus on sidoksissa yhteiskunnassa risteileviin erilaisiin merkkijärjestelmiin ja järjestelmien välisiin vaihtoihin. (ks. Baudrillard 1988, 130.)

Vallitseva symbolisopimus eli se mihin merkit ja symbolit viittaavat ei – – ole staattinen vaan jatkuvassa muutoksen tilassa. Kuvan käytön räjähdysmäinen lisääntyminen nyky maailmassa samoin kuin kuvien liikuttaminen kontekstista toiseen kuluttaa kuvia ja jäytää niiden merkityksiä ennätysmäisellä vauhdilla. (MJ 95)

Nykytaiteen artefaktiset piirteet ovat etäännyneet vähitellen yhä kauemmas toiminnan materiaalisista lähtökohdista. Taideteoksiin suhteutuvissa lausumissa käytettävää retoriikkaa voi Martin Jayn (1994) sanoa kuvailla “näkemisen alistamiseksi” (denigration of the vision). Toiminnan jälki, se mikä on silmällä havaittavaa, on taiteessa toisarvoista. Näin tulee ymmärretyksi vaikkapa argumentti, jonka mukaan “[minimal artin] muodot eivät ole syntyneet karsimisen ja niukentamisen tietä” (SS-K 69) – eivät ole, sillä “karsinta” ja “niukentaminen” viittaavat taiteilijan työn materiaaliin lähtökohtiin.

Tekniikka merkitsee taiteessa – – yleensä vain välinearvoa, eräänlaista kuollutta painoa. Se edustaa taaraa. Nettoa edustaa pyrkimys, tavoite. (YL 83)

Lopulta taideteos saa *kehyyksen* metaforan.

Jos taideteoksen kokemusta ei ymmärretä välittömänä ja ilmestyksenkaltaisena asiana, tai tämän kokemuksen ei anneta jäädä ainoaksi, voidaan katsomistapahtumaa luonnehtia lähinnä prosessiksi. Näin ymmärrettynä teos ei ole itse kertomus, vaan kehys, johon kertomus rakentuu taiteilijan, taideteoksen ja katsojan maailmojen kohtaamisessa. (MJ 95)

Muutokset vuosien 1983 ja 1995 vastaanottopuheissa noudattelevat yleisempää asiantuntijuuspuheen siirtymää ismien tasolta tulkinnalliselle metatasolle. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi tilannetta, jossa tulkinnan viitekehyyksenä on ensin vaikkapa minimalismi (YL 83) ja seuraavaksi moderni yhteiskuntajärjestelmä (JF 95). Kyseessä on kaksi täysin erilaista katsojapositiota: ensimmäisessä tapauksessa katsojalle annetaan eväitä nykytaiteen tulkitsemiseen, jälkimmäisessä tilanteessa moderni ihminen asetetaan länsimaiseen merkkien ja symbolien täyttämään yhteiskunnalliseen tilaan.

Modernisuutta määrittelevä analyttinen tulkinta muodostaa kokonaiskuvaa modernista ihmisestä ja toteaa: tällaisia me olemme. Moderni ihminen pyrkii sivistykseen, kehittymiseen ja sublimointiin erotuksena primitiivisyydestä ja pidäkkeettömästä rahvaanomaisuudesta. Analyttisen metatulkinnan funktiona on osoittaa, että tämänkaltaisen sivistymisprosessi on itsessään moderni ilmiö. Katsojalle avataan tätä kautta ovi modernin ihmisen rajattomiin mahdollisuuksiin tulkita, ei vain taidetta, vaan koko ympäröivää symbolimaailmaa. Tässä yhteydessä taiteen “kenttä”-metafora vanhenee; uudenlaista vastaanottotilannetta kuvaa paremminkin “verkosto”.



Uusien asioiden vastaanottaminen – – tuntuu edellyttävän teoreettista solmua esillä olevan uuden asian ja vallalla olevan käsitteistön välillä. (MJ 95)

Kuvan ja kielen suhdetta pohtivassa artikkelissa (MJ 95) muodostetaan jonkinlaista ymmärtävää maailman havainnoinnin kokonaisstrategiaa. Laajan auktoriteetteihin nojautuvan esittelyn kautta kuvasta ja kielestä syntyy tietoteoreettiset konfliktit ja filosofiset oppiriidat ylittävä sovituksellinen “kielen ja kuvan symbolisopimus” (emt.). Taiteen vastaanotto konstruoituu metatulkinnallisesta lintuperspektiivistä sekä välittömäksi aistikokemukselliseksi että merkki- ja symbolitulkintaiseksi prosessiksi.

Taiteen vastaanotosta konstruoituu kaksiosainen prosessi. Ensiksikin katsojan on omaksuttava tietty käsitteellistävä havaintojen ja näkemisen tapa; maailma tulvii merkkejä ja symboleja. Tämän lisäksi, erityisesti nykytaiteen kohdalla, katsojan on omaksuttava erityisen avoin asenne suhteessa vastaantuleviin ilmiöihin. Avoimuus takaa sen, että havainnoitsijalla on nykytaidetta kohdatessaan potentiaalia tulkintaprosessin jatkamiseen ja sitä kautta myös taiteen uusintamiseen. Asiantuntijuuspuhe suuntaa katseen kohti potentiaalista katsojaa, jonka tulee haluta mukaan taiteen kokemus- ja merkitysmaailmaan. Potentiaalisella katsojalla on ymmärtävä asenne ja analyttiset välineet. “Kuva/Kieli” -artikkeli (emt.) muotoilee tämän nykytaiteen pedagogisen viitekehyksen.

Vastaanottopuheessa nykytaiteesta muokataan taiteilijoiden toiminnan, ismien ja teoreettisten konstruktoiden pyörittämä houkutteleva mahdollisuuksien maailma. Luettelotekstin lukija on potentiaalista taiteen yleisöä, sikäli kun häntä kiinnostavat itsensä kehittäminen, henkinen kasvu sekä uusien ilmiöiden kohtaaminen (ks. Talja 1998, 139). Halukas oppija panostaa tietoon, tulkintaan ja itsensä sivistämiseen.

Syy siihen, miksi vastaanottopuheen pieni mutta vakaa osuus on säilynyt lähes samana noin viitenä prosenttina läpi aineiston, on puhettavan muuntautumiskyvyssä ja tilanteen mukaan vaihtuvissa katsojaidentiteeteissä. Vastaanottopuhe on nykytaidepuheen tukidiskurssi, joka

muodostaa otollisen katsojakonstruktion kulloinkin vallitsevaan taideilmastoon. Missään vaiheessa vastaanottopuheessa ei ole kyse tavallisesta taiteen yleisöstä vaan pikemminkin taiteen uudistumista ja tulkintaa tukevasta oikeanlaisen katsojan konstruoinnista.

### **4.3 Uudistumisen pysyvyys**

Asiantuntijuuspuheen monitahoisuus on osittain selitettävissä sillä, että asiantuntijat ovat omassa toiminnassaan sisäistäneet uudistumispuheesta löytyvät taiteen arvopremissit. Kuten uudistumispuheeseen sisältyvät lukuisat argumentaatiot ovat edellä osoittaneet, taide määrittyy luovaksi, kyseenalaistavaksi ja alati uusia ilmaisutapoja hakevaksi käytännöksi. Niinpä myös puhetapa, jonka keskiöön ajatellaan jokin ‘taiteeksi’ määriteltävä yhteiskunnallinen ilmiö, varioi ja suosii uusia ilmaisutapoja.

Kuvataiteen tehtäväksi näyttää muodostuneen etsiä alati uusia taiteen muotoja. Sen määritelmä on muuttunut tämän vuosisadan aikana moneen kertaan eri taiteenlajien risteytyessä vapaasti kuvataiteen sisällä. (AM 95)

Miten sitten taiteen uudistumispuhe on vuosien varrella muuntunut ja kyennyt näin säilyttämään tasaisen kolmanneksen osuutensa asiantuntijuuspuheen interventiodien rinnalla? Yhtenä keskeisenä strategiana on se, että uudemmissa asiantuntijuustulkintoissa uudistumispuhetta ei enää liitetä ainoastaan taiteen, taiteilijan tai artefaktin kaltaisiin konventionaalisiin teemoihin. Uudistumispuheen ja asiantuntijuuspuheen pysyvimpien teemojen ja positiodien sidokset löystyvät ja laajentuvat uusille alueille. Eriytyneissä uudistumispuheissa voidaan toisaalla käsitellä esimerkiksi yleistä taiteellisen muutoksen problematiikkaa (JF 95) ja toisaalla keskittyä taiteilijan henkilökohtaisen uudistumisen ehtoihin (MG 95).

### 4.3.1 Traditiosta refleksiiviseen keskusteluun

Vielä kolmessa ensimmäisessä ARSssa yksittäisten ismien kuvailut kuuluvat kiinteänä osana laajempaan taiteen historian lineaariseen kertomukseen. Taiteellisten suuntausten erityispiirteet ovat alisteisia taiteen *traditiolle*. Tästä seuraa, että taiteesta tehtäviä tulkintoja ei tulkita vain suhteellisina mielipiteinä tai puhujapositiona. “Traditio ei ole vain omaksuttu tapa. – se on persoonaton voima, joka määrittelee, sanelee ja rankaisee” (Pellicani 1995, 168) – tai Anthony Giddensin sanoin (1995, 91) “traditio on sellaista suuntautumista menneisyyteen, joka saa – – menneisyyden vaikuttamaan voimakkaasti nykyisyyteen”.

Vuosina 1961, 1969 ja 1974 lähtökohtana on, että a) on olemassa kuvataiteen traditio ja että b) tämä traditio tunnetaan. Jälkimmäinen ehto sisältää asiantuntijoiden kyseenalaistamattoman statuksen. Asiantuntijuuspositiosta tapahtuva taiteen uudistuminen argumentoituinkin tällöin lyhyesti ja yksiselitteisesti. Vuosien 1961–1974 asiantuntijuspuheeseen sisältyvä kyseenalaistamaton taiteen traditio sisältää Erwin Panofskyn määritelmän mukaisen *humanistisen* ulottuvuuden: ajassa taakse jääneitä löytöjä ja aineistoja tarkastellaan sellaisinaan ihmisen saavutuksina (Panofsky 1970).

Humanistisessa traditiossa taide määrittyy eräänlaiseksi virraksi. Ajankohtainen nykytaide edellyttää tällöin toimijoiden nopeutta ja reagoitiherkkyttä suhteessa juuri tietynä hetkenä vallitseviin taiteellisiin ilmiöihin. Näyttelyt voivat vain hetkellisesti katsahtaa taiteen virtaan mutta ne eivät voi pysäyttää sen etenemistä.

ARS 69 HELSINKI – – Näyttelyn tarkoituksena on olla nimenomaan ajankohtainen, ja siitä syystä sen valmistelu-aika on ollut suhteellisen lyhyt. (AL 69)

Humanistinen, ihmisen arvoa ja taiteen traditiota korostava, diskurssi tulee heikentymään kahdessa uudemmassa ARSissa. Sen tilalle tulee pluralistisen kehityksen idea, joka

korostaa taidekentän pirstaloitumista. Taiteen historiaa ei enää konstruoida ismien lineaarisena ketjuna, vaan se ymmärretään pikemminkin *kertomuksina*.

Kertomuksellisuuden ja moniäänisyyden kautta vanhempi uudistumispuhe muuttuu potentiaalisiksi kuva- ja tekstimateriaaliksi. Uudistumispuheen ajalliset ja historialliset kategoriat keritään kokonaisuudeksi, jota tarkastellaan ikään kuin ulkoapäin.

Refleksiivisyyttä sisältävä puhe on tullut mukaan vasta uudemmassa aineistossa. Se on ikään kuin lisätty aikaisemman puheen päälle. Uudistumispuheessa refleksiivisyys tarkoittaa, että taiteen historiallisten muutosten lisäksi konstruoidaan myös muutoksen historiallisuutta. Tällöin uudistumispuhe ei suhteudu mihinkään tiettyyn taiteen historialliseen kehityslinjaan vaan pikemminkin itse liikkeen ja muutoksen olemuksen pohtimiseen sinänsä. Jatkuva uudistuminen nähdään ikään kuin toistuvana *performanssina* ja modernille aikakaudelle tyypillisenä piirteenä.

Anthony Giddensin mukaan vallitsevaa “refleksiivistä modernin vaihetta” luonnehtii “globalisoituminen” sekä traditionaalisten toimintapuitteiden tyhjentyminen. Tradition aikajännite ja ajan hallintaan tähtäävä kertomuksellisuus korvautuu globalisoituneella “etätoiminnalla”. “Poissaolo määrää läsnäoloa – ei kerrostamalla aikaa vaan strukturoimalla tilaa uudelleen.” (Giddens 1995, 134-135). Tästä uudelleenstrukturoinnista on kyse myös niissä eriytyneissä asiantuntijuustulkinnissa, jotka ennalta valitusta näkökulmasta käsin performoivat esiin tietyn teoreettisen teeman.

Refleksiivisen puheen yhteydessä taidetta tarkastellaan historiallisena ilmiönä. Kysymys taiteen uudistumisesta muuttuu kysymykseksi ajan myötä vaihtuvista kielellisistä neuvotteluista, joiden luonteen kiteyttää parhaiten *keskustelun* metafora.

Keskustelu kuvan luonteesta on yksi nykytaiteen suuria vedenjakajia. – – Tälle keskustelulle on ollut luonteenomaista, että se liikkuu jyrkästi joko/tai-akselilla eikä sen piirissä ole kovinkaan paljon pohdittu sekä/että-vaihtoehdon tarjoamia näköaloja. (MJ 95)

#### **4.3.2 Jako teoriaan ja toimintaan**

ARS 95 Helsinki -näyttely kantaa alaotsikkoa “Yksityinen/Julkinen”. Tätä dualistista teemaa käsitellään tarkemmin johdantoartikkelissa “Yksityinen/julkinen. Ero yksityisen ja julkisen välillä modernisuuden rakenteena” (JF 95).

Viitataan modernisuuteen eräänlaisena tilanteena, yksilöllisen olemassaolon kehyksenä, jonka sisällä kehittyi erityisiä representaatioryhmiä, joihin usein viitataan modernisuuden kulttuurimuotoina. – – Yksi [modernisuuden] keskeisiä piirteitä on juuri muutoksen periaate, jonka mukaan kaikki erityiset muodot ja käytännöt ovat väistämättä sattumanvaraisia ja tilapäisiä. Toisaalta muutos yhdessä muiden muotojensa kanssa on modernisuudelle selvästi tunnusomainen ja vaikuttaa systemaattisesti sen tapaan järjestää maailmaa. – – Kapitalismi, industrialismi, demokratia, individualismi, tiede ovat [modernisuuden] sisältöä ja ne myös johdonmukaisesti nähdään länsimaisen sivistyksen olennaisina osina. (JF 95)

Tässä artikkelissa modernisuus sijoitetaan antropologisen analyysin avulla osaksi teoreettista nelikenttää, joka sisältää tiettyjä historiallisia “identiteettitilaan” viittaavia, muuttuvia olosuhteita. Modernismille rinnasteisia parametreja edustavat käsitteet “perinne”, “primitivismi” ja “postmodernismi” (emt.). Samalla kun modernisuus näin asetetaan yhdeksi perinteeksi muiden joukkoon, sen ominaispiirteiksi määrittyy niitä samoja diskursiivisia teemoja, joita olen nostanut esille ARS-aineiston tulkinnoissani. Modernisuus on toisin sanoen nimi länsimaiselle itsemäärittelylle ja “keskustelulle

modernista”. Sille on ominaista taito muodostaa välimatkaa maailman tapahtumiin – taito, jota myös tiedon keräämiseksi kutsutaan. Sekä muutos että muutoksen tarkastelu määrittyvät näin osaksi refleksiivistä modernisuus-puhetta.

“Yksityinen/Julkinen” -artikkelissa on löydettävissä kaksi toisiaan täydentävää modernisuuden tasoa: analyttinen ja kriittinen. Ensinnäkin neljän parametrin historiallisesta nahistelusta muodostuu analyttinen rakenne, jonka kautta modernisuutta voidaan tarkastella historiallisena ilmiönä. Metatulkinnan kehyksessä modernisuus “tilanteena, yksilöllisen olemassaolon kehyksenä” (JF 95) suhteellistaa ja historiallistaa henkilökohtaisen kokemusmaailman ja osoittaa samalla sen prosessin, jonka kautta moderni identiteettitilaan on päädytty. Tämä retorinen etäännyttäminen vastaa asiantuntijuuspuheen kontekstuaalista ja analyttistä puhetapaa.

Modernin käsitteen toiselta vähemmän analyttiselta tasolta löytyy kaksi modernin ominaispiirrettä: kriittinen kyseenalaistaminen ja jatkuva uuden etsintä. Analyttisessä asiantuntijuuspuheessa näitä ominaisuuksia lähestytään lähinnä ideologisina ilmiöinä mutta siten, että samalla konstruoituu myös mahdollisuus uusintaa kriittisyyttä vallitsevassa yhteiskunnallisessa järjestyksessä. Tässä kokonaisuudessa taiteilijoiden muutoksellisuus suhteellistuu modernin ideologian sisällä tapahtuvaksi kriittisyyden performanssiksi, jonka luonnetta on mahdollista tarkastella artikkelin havainnollistamasta laajasta analyttisestä perspektiivistä.

“Yksityinen/Julkinen” -artikkelista on siis löydettävissä jako, jossa moderni merkitsee toisaalta historiallista identiteettitilaa, toisaalta ideologista muutoshakuisuutta. Tämä tukee sitä tutkimuksellista havaintoa, jonka mukaan kontekstuaalisen metatulkinnan kautta asiantuntijat ovat eriytyneet yhä selvemmin omaksi toimijoiden ryhmäkseen. ARS 61:n aineiston diplomaatit ja muut hallinnolliset tahot ovat antaneet tilaa museolaitoksissa ja tieteellisissä yhteisöissä toimiville asiantuntijoille.

### 4.3.3 Kyseenalaistaminen ja erottautuminen yleisinä periaatteina

“Yksityinen/Julkinen” -artikkelissa konstruoidun modernin kaksoismerkityksen kehyksessä taiteilijuus voi siis edelleen, “taiteilijan kuoleman” jälkeenkin, määrittää kyseenalaistavaksi toiminnaksi. Vuoden 1995 asiantuntijuspuheen kontekstuaalisella tasolla tapahtuneessa eriytyemisessä osa argumentaatiosta keskittyy puolustamaan kriittisen taiteilijan vapautta ja oikeutta tehdä valintoja ja tulkintoja omia reittejään kulkien (MG 95). Haastajaksi asettuu taiteessa ja yhteiskunnassa vallitseva kriisi, joka levittää yleistä saamattomuutta ja jonka hallitessa tyydytään toimimaan annetuissa olosuhteissa. Tässä yhteydessä kriisiksi määrittyy myös taiteen sulkeutuminen omaksi maailmakseen, toisin sanoen taiteen liiallinen institutionalisoituminen.

Uudistumiseen liittyy jo romantiikan perinteeseestä nousevia yksilön vapauden ja henkisyuden arvoja, joiden argumentoidaan olevan juuri nyt uhanalaisia ja joiden jatkuvuus tulisi turvata paremmin jatkossa (ks. Wallgren 1993, 8). Yhdeksi keskeiseksi kriisin ratkaisijaksi nousee tällöin kyseenalaistava, jatkuvasti uusia toimintamuotoja etsivä, taiteilija.

Taiteilija on vieras, majaton, vaeltaja, jonka on ylläpidettävä vierauden statusta.  
– – Rajaakäyvien teostensa kautta taiteilija voi vastata tämänhetkiseen henkiseen, poliittiseen ja yhteiskunnalliseen pysähtyneisyyteen – –  
väitän: “Taide on matkalaukku”. Taiteilija – – on liikkeellä ja matkustaa muuallakin kuin raja-alueilla. Hän näkee rajat, jotka eivät ole hänen itsensä vetämiä, vaan yhteiskunnan, “diskurssien” tai esteettisten teorioiden, joita on pidetty sitovina Aristoteleesta Kantin ja Hegelin kautta aina Frankfurtin koulukuntaan. Hän tosin ylittää nämä rajat ilman omantunnontuskia. (MG 95)

Tämä taiteilijan kriittisyyttä ja kyseenalaistamista puolustava argumentointi on nähtävä suhteessa kyseenalaistamisen ja uudistumisen modernin sanoman laajempaan viitekehykseen – siihen, että sanoma ei koske ainoastaan taiteilijoita vaan meitä kaikkia.

Jokaisen toimijan tulee osallistua pysähtyneen taidemaailman ja samalla koko yhteiskunnan uudistamiseen. Tämänkaltaista yleistä kyseenalaistamista painottavaa taidekritiikin ja taidehistorian kieltä voidaan pitää modernin yksilön minuutta pohtivana “eettisenä kielenä” (ethical language of the self) (Preziosi 1996, 105), jolla on yhteytensä myös avantgarden retoriikkaan (ks. Wallgren 1993, 8).

Kuten toisen kappaleen uudistumispuheen esittelyssä jo tuli ilmi uudistavaan taiteelliseen työskentelyyn liittyy erottautumista, poissulkemista ja kyseenalaistamista. ARS 95:n refleksiivisessä asiantuntijuuspuheessa erottaudutaan ‘modernismiksi’ nimetystä taidehistoriallisesta ilmiöstä (YF-Z 95). Ilmitasolla asiantuntijuuspuheessa muodostetaan eroa modernistisen taiteen materialistiseen reduktionismiin – niihin paljon arvostelua saaneisiin vitivalkoisiin laatikoihin ja tyhjiin seiniin. Olennaisinta tässä argumentaatiossa ei ole niinkään suhde pelkistykseen tyylikysymyksenä kuin suhtautuminen materiaalsiin teemoihin sinällään: erottautuminen tehdään nyt aikaisempaa korkeammalla käsitteellisellä tasolla. Poissulkemisen projekti siis jatkuu artefaktisten taideteosten ja materiaalien metodien ulkopuolella (Smith 1995, 251).

Uudistumispuhe on säilynyt ja muovautunut asiantuntijuuspuheen rinnalla lähinnä diskursiivisen eriytymisensä ansiosta. Uudistumispuheesta haarautuu kontekstista riippuen niin kyseenalaistamista, erottautumista, liikettä, traditiota kuin kehitystäkin konstruoivia vaihtoehtoisia retorisia reittejä. Osa niistä hylkää taiteen materiaalisuuden, osa toimijuuden. Lisäksi tulevat mukaan vielä kaikki muutokselliset elementit ymmärtävästä refleksiiviseen retoriikkaan. Nämä uudistumispuheen eri tasot tukevat toisiaan ja muuttavat muotoaan rinnakkaisina lausumien kenttinä.

[Taiteilija] ei ole keksinyt taidetta. Mistä se sai alkunsa? — helvettiin koko kysymys. Ilmeistä on, että taide ei edisty. (JOM 83)



Koskaan [taide] ei kuitenkaan pysähdy paikalleen vaan tarjoaa meille aina tien eteenpäin. (MJ 95)

Taiteen erilaiset kertomukset toimivat kontrastina ja vertailupohjana aina ajankohtaisimmalle taiteelle. Jatkuva uudistuminen ei välttämättä edellytä ajatusta alati kehittyvästä tai aina vain paranevasta taiteesta sillä uudistuminen on premissi, jonka kehyksissä voidaan muodostaa myös normatiivisia ja moraalisia kannanottoja (esim. MB 83, YL 83).

Yleisesti ottaen uudistumispuheessa tapahtuneet muutokset voi tiivistää siirtymiseksi 1) taiteen kehityksen tarkkailusta 2) taiteellisten uudistusten tulkinnan kautta 3) erilaisten abstrahoidulla tasolla tapahtuvien liikkeiden ja prosessien analysointiin.

Uudistumispuheen kolmivaiheisen muutosprosessin ulkopuolelle jää vielä tiettyjä institutionaalisia diskursiivisia saarekkeita, joissa taidemaailma näyttäisi edelleen *kehittyvän*. Seuraava luku käsittelee näitä institutionaalisia erityisaloja.

#### **4.4 Institutionaalisia kehityslinjoja**

60-luvun puheessa on vielä tyypillistä, että *taidetta* ja taiteen eri suuntauksia määritellään jatkuvana kahlitsemattomana liikkeenä. Seuraavien vuosikymmenten saatossa ajankohtaisuutta painottavan puheen viittaussuhteet kuitenkin muuttuvat. Ensimmäinen askel on kuin hyppäys rannalle tarkkailemaan taiteen virtauksia. Taiteen organisaatioiden kehittyessä taide siirtyy sitten vähitellen virran partaalta isommille kentille. Siitä eteenpäin näyttelyinstituutiot toimivatkin jo yhteiskunnallisella pelikentällä.

ARS 83 HELSINKI –näyttely pyrkii luomaan ainakin osittaista kuvaa siitä, mitä Euroopan ja Yhdysvaltain kansainvälisessä nykytaiteessa on tapahtunut viimeisen kymmenen vuoden aikana. Pyrimme tuomaan esiin viime aikojen uusia mielenkiintoisia tyylivirtauksia unohtamatta niitä merkittäviä jo ‘klassikoiksi’ katsottavia tekijöitä, joiden vaikutus on ulottunut tämän päivän taiteeseen ja jotka ovat säilyttäneet asemansa uusien ilmaisujen tiimellyksessä. (LP 83)

#### **4.4.1 Kansainvälistä kulttuuripalvelua**

Nykytaidetta ei tehdä helpoksi. Vastaanottopuheen yhteydessä viitataan nykytaiteen vaikeaselkoisuuteen erityisesti silloin kun kuvataan aikaisempien ARS-näyttelyiden aiheuttamia yleisöreaktioita.

[ARS 74:n] iloton pessimismi vaikutti suomalaiseen yleisöön shokin tavoin. (LP 83)

Tilannetta analysoidessaan asiantuntija-tulkitsija pyrkii selvittämään vaikeaksi koetun nykytaiteen motiiveja. Tässä selittämisen tehtävässään asiantuntijuus asettautuu nykytaiteen rinnalle eräänlaiseen väärinymmärrettyjen positioon. Toisella puolella on nykytaide harvoine puolustajineen, toisella tiedollisesti vajavainen yleisö sekä suositummat kulttuurimuodot. Suositumpi ja “massoja” vetävä ei tässä yhteydessä välttämättä tarvitse olla se ennalta-arvattavin populaarikulttuurinen vastapooli; esimerkiksi esittävä realistinen taide sopii vertailukohdaksi suosioista miteltäessä.

Helsingin taidehallissa samaan aikaan [ARS 74:n kanssa] esillä ollut ihmisläheinen, idealisoiva realismi sai aikaan kiivaan vertailun näyttelyiden välillä – ja etupäässä vanhan tutun realistisen taideilmaisun hyväksi. Tämä osoitti jälleen kerran kuinka kiihkeää meillä on ollut suhtautuminen uuteen taiteeseen. Sitä on nähty täällä liian harvoin. Se ei ole tullut tutuksi eikä yleisö ole tullut ajatelleeksi, että nämä taiteilijat tulkitsevat omaa aikaansa omaa ympäristöään herättääkseen meidät huomaamaan, mihin olemme menossa. (LP 83).

Olennaista on, että ajankohtaisen taiteen asema konstruoidaan tukalaksi – myös suhteessa kuvataiteen muuhun kenttään. ARS-historiikin ja ARS:n kehityskertomuksen näkökulmasta nykytaiteen ymmärtäjien vähäisestä lukumäärästä muodostuu organisatorinen, heikon kuluttajapalvelun ongelma. Kyse on siitä, miten nykytaide kiinnostaisi mahdollisimman *monia* ihmisiä. Syinä tähän epätydyttävään tilanteeseen ovat ennen kaikkea a) yleisön kehittymättömyys sekä b) liian vähäiset näyttelyresurssit.

toivomme, että liikemaailma tästä lähtien ryhtyisi entistä runsammassa määrässä tukemaan kuvataidetta ja siten kehittämään tulevien sukupolvien mahdollisuuksia kansainväliseen kanssakäymiseen. (MR 83)

Kansainvälisen nykytaiteen esittelyyn liittyy olennaisena osana näyttelyiden rahoitus. Vuoden 1983 näyttelyn yhteydessä on osana uudistumispuhetta kysymys taiteen taloudellisesta tukemisesta. Samaisena vuonna alkaa myös yksityisten rahoittajien aikaista merkittävämpi panostus ARS-näyttelyihin. Elinkeinoelämän ja yksityisten rahoittajien positiosta argumentoituva uudistumispuhe korostaa taloudellisen toiminnan rohkeaa ja avantgardistista luonnetta. Taiteen taloudellisen tukijärjestelmän laajeneminen yksityiselle sektorille esitetään kehityskertomuksen muodossa. Sponsorointi jäsentyy osaksi länsimaista yhteiskunnallista kehitystä. (vrt. Bourdieu & Haacke 1997, 81.)

#### 4.4.2 Ulkoa sisälle

Kansainvälisestä nykyaiteesta tulee ARS-näyttelyiden kautta osa laajempaa suomalaisen yhteiskunnan kansainvälistymiskehitystä.

Suomalaisilla ei ole samoja mahdollisuuksia kuin Länsi-Euroopan ja Yhdysvaltojen yleisöillä nähdä jatkuvasti kansainvälistä taidetta. 90-luvun kuvataiteen tuntemuksen lisäämiseksi tuntuu kiinnostavalta ja perustellulta esittää tällainen laaja näyttelykokonaisuus Suomessa. (TA&MJ 95)

Suomen kansainvälistymisessä on tapahtunut muutoksia, jotka näkyvät myös nykyaitepuheessa. Vielä 60-luvulla ennen näkemätön tuore kansainvälinen taide läimäytetään suomalaiseen pöytään. Suomi, ja etenkin suomalaiset, ovat enemmän tai vähemmän “ulkona” siitä, mitä muualla parhaillaan tapahtuu. Vielä vuonna 1983 “kansainvälisyyden” ja “Suomen” suhde rakentuu tälle ulkona/sisällä-dikotomialle. Suomi määrittyy ulkopuoliseksi silloinkin kun kotimaisia taiteilijoita osallistuu ARS-näyttelyihin<sup>7</sup>.

Suomalaiset taiteilijat eivät tällä kertaa osallistu näyttelyyn niinkuin tapahtui vuosina 1961 ja 1974. Koska maassamme on harvoin tilaisuus nähdä todella laajamittaista ulkomaisen nykyaiteen näyttelyä, päätimme luovuttaa kaiken tilan ulkomaisten taiteilijoiden käyttöön. (LP 83)

Alusta asti ARS-näyttelyt määrittivät nimenomaan Suomessa tapahtuviksi kansainvälisen nykyaiteen näyttelyiksi. Ennen vuotta 1983 ARS-näyttelyiden kansainvälisyys merkitsee lähinnä suomalaisille annettua mahdollisuutta kurkistaa mitä muualla tapahtuu. Kyseisenä vuonna instituutiopuhe argumentoi ensimmäistä kertaa selkeästi kansainvälisen nykyaiteen ja suomalaisen taiteen suhdetta. Toisin sanoen kyseisen näyttelyn yhteydessä konstruoi kysymys Suomen kansainvälistymisestä. Tämä 1960- ja 1970-lukuja seurannut uusi vaihe sopii yhteen Pertti Alasuutarin (1996) esittämän suomalaisen yhtenäisvaltion murroksen ja

<sup>7</sup> Suomalaisia taiteilijoita on ollut mukana vuosina 1961, 1974 ja 1995.

kansainvälistymiskehityksen kanssa.

Yhä kansainvälistyvemmän suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa aikaisemmin juuri *kansainvälisyydellä* itsensä legitimoitunut nykytaiteen näyttely joutuu nyt uuteen tilanteeseen. ARS:n olemassaolo on perusteltava uudella tavalla. Vuonna 1983 ei vielä olla siinä vaiheessa, että kansainvälisen ja kansallisen rajaa rikottaisiin; ARS 83:n yhteydessä se kaikista ajankohtaisin nykytaide tapahtuu edelleen jossain muualla. Suomi on vielä jäljessä jostain. Vuonna 1995 tapahtuu lopulta retorinen siirtyminen “ulkoa” “sisälle”.

Näyttelyä koottaessa – – Alusta asti oli kuitenkin selvää, että Suomen ja sen lähialueiden eli pohjoismaiden, Baltian ja Venäjän taide liitetään mukaan näyttelyyn. Nämä maat eivät muodosta mitään erillistä saareketta tai periferiaa kansainvälisessä taiteen kentässä vaan ovat sen elinvoimainen osa. – – Näyttelyn peruslähtökohtana on ollut länsimainen yhteiskunta ja taidekäsitys. (TA&MJ 95)

Suomi argumentoituu nyt osaksi länsimaista taidekenttää. ARS ei enää legitimoidu kansainvälisenä kuvataiteen päivitystapahtumana. Sen sijaan nykytaiteen näyttely konstruoituu kulttuuripalveluna, yhteiskunnallisen tason keskustelijana ja institutionaalisenä puheenvuorona.

Näyttelyiden tarkoituksena on ollut esitellä suomalaiselle taideyleisölle laajasti kansainvälisen nykytaiteen kulloinkin ajankohtaista tilannetta. – – Tänä päivänä tilanne on muuttunut suuresti. Yhä useammat suomalaiset taiteilijat työskentelevät ajoittain ulkomailla, seuraavat tiiviisti kuvataiteen kehitystä muualla maailmassa, – – vuoden 1995 ARS tulee toivottavasti näkymään koko yhteiskuntaan vaikuttavana taiteen merkityksen korostajana. (TA&MJ 95)

### 4.4.3 Teknologia

Tarkasteltaessa asiantuntijuuspuhetta ajankohtaisten teknisten innovaatioiden yhteydessä, huomaa puheessa usein korostuvan nimenomaan teknisen *välineen* ensisijaisuuden. Tästä painotuksesta voi seurata hypoteettinen tilanne, jossa uusin teknologia sellaisenaan selittää minkä tahansa taiteeksi nimettävän ilmiön merkityksellisyyttä.

Cyberspace, kyberavaruus kuvailee tietoverkkoihin muodostunutta uutta kohtaamispaikkaa. – – Kyberavaruus on tiedosta muodostuva tila, jossa voi liikkua tietokoneen ruudulla. Tässä tietoavaruudessa on kehittymässä myös uusi taide. (AM 95)

Tarkasteltaessa nykytaidepuhetta laajemmin, havaitaan teknologiaan yhdistyvän poikkeuksellisen *optimistista* retoriikkaa. Teknologisiin sovelluksiin liittyvät ongelmanratkaisut kantavat mukanaan visioita ja lupauksia tulevaisuudesta. Taiteen ja luonnontieteiden solmima optimistinen suhde onkin yksi tapa tuottaa taiteen uudistumispuhetta (AM 95). Verrattuna muihin ARS 95:n teemoihin – kuten esimerkiksi ympäristöongelmiin, pakolaisuuteen tai taloudellisen ajattelun kritiikkiin (TA&MJ 95) – puhe uudesta tietokonetaiteesta on kehitysoptimismissaan varsin erityislaatuista. Tämä optimismi vertautuu Kevin Robinsin (1996, 150) esittämään ’teknologisen vallankumouksen’ ideaan, joka sisältää ajatuksen kehityksestä: pahasta menneisyydestä ja paremmasta tulevaisuudesta.

Suomi on teknologisten innovaatioiden kehittäjänä ja markkina-alueena suhteellisen otollista maastoa (ks. esim. Pantzar 1996). Tämän tutkielman perusteella jonkilainen yhteiskunnallisen teknologisen kehityksen premissi näyttäisi toimivan kyseenalaistamattomana taustaoletuksena myös nykytaiteesta puhuttaessa. Teknologiseen taiteeseen suhteutuvasta liikkeestä ja muutoksesta tulee luonnonilmiön kaltainen tapahtuma, jota tulee vääjäämättä seurata. Kärjistetyksi tiivistäen, teknologisen taiteen arvosta ja olemassaolosta puhuttaessa argumentointi kulkee seuraavaa kehää: ajankohtaista

uutta teknologiaa käyttävä taide on tärkeää koska se on ajankohtaista käyttäessään uusinta teknologiaa.

Näin määriteltynä teknologiaan liittyvä taiteen uudistuminen kytkeytyy saumattomasti myös yhteiskunnan taloudelliseen kontekstiin. Uutta teknologiaa hyödyntävä taide edellyttää nimittäin kasvavassa määrin institutionaalista tukea kyetäkseen täyttämään tehtävän, joka sille eräänlaisena nykytaiteen uudistumisen lippulaivana lankeaa.

Vaikka laitteistot ovat kehittyneet – – valtavasti, on sähköinen taide edelleenkin vasta kokeiluvaiheessa. Tilanne on sama kuin – – valokuvalla ja elokuvalla sata vuotta sitten: välineet ovat käytössä mutta niiden sisältö ja estetiikka ovat vasta muotoutumassa. Tietokone taide on tähän saakka lähinnä pyrkinyt tutkimaan ja havainnollistamaan tietokoneen mahdollisuuksia kuvataiteen välineenä. (AM 95)

## 5 TAITEESTA KULTTUURIA

Nykytaide tarkastelee kuvataiteen keinoin aikaamme, rakentamaamme yhteiskuntaa, tuo esille erilaisia ilmiöitä ja ajankohtaisia asioita. Se tarjoaa keskustelufoorumin, jossa on monenlaisia asioita ja näkökulmia. Se voi tuottaa esteettistä mielihyvää, mutta se voi myös esittää kipeitä kysymyksiä. Koskaan se ei kuitenkaan pysähdy paikalleen vaan tarjoaa meille aina tien eteenpäin.  
(MJ 95)

### 5.1 Yhteenveto

#### 5.1.1 Puhetavoista

Tässä tutkielmassa olen pyrkinyt tarkastelemaan ARS-näyttelyluettelojen tekstien kautta nykyaidepuheeksi nimeämäni yhteiskunnallista ilmiötä.

Aineistosta nousi diskursiivisten jäsenysten avulla esiin viisi erilaista nykyaidepuhetta jäsentävää kategoriaa, joita nimitin puhetavoiksi. Luvussa 2 esittelin aineistoesimerkkien avulla neljä ensimmäistä puhetapaa: instituutio-, uudistumis-, taiteilija- ja vastaanottopuheen. Tarkastelu keskittyi tässä vaiheessa esittelemään kattavasti kyseisten puhetapojen ominaisuuksia rinnakkaisina kokonaisuuksina, ilman ajallista perspektiiviä.

Luku 3 jakautui kolmeen osaan: viidennen puhetavan eli asiantuntijuuspuheen jäsentämiseen, koko aineiston viitteenomaiseen kvantitatiiviseen vertailuun sekä näiden kahden osan pohjalta esitettyyn lopulliseen tutkimuskysymykseen. Samassa yhteydessä alkoi vuosikymmenten aikana tapahtuneiden puhetapojen muutosten tarkastelu. Kaikille



puhetavoille laskettiin erilliset vuosittaiset prosentuaaliset osuudet koko aineistomassasta. Näistä luvuista hahmottuivat esiin puhetapojen muutosten ja pysyvyyksien suuret linjat. Tutkielman tässä vaiheessa havaittiin, että nimenomaan myöhemmin mukaan tulleesta ja voimakkaasti kasvaneesta asiantuntijuuspuheesta muodostui lopullisen tutkimuskysymyksen kannalta eräänlainen tulkinnallinen keskisalko. Tutkimuskysymykseksi muotoutuikin: Miksi asiantuntijuuspuhe lisääntyy ja eriytyy samalla kun taiteilijuuspuhe vähenee ja uudistumispuheen sekä vastaanottopuheen osuudet pysyvät suhteellisen vakaina?

Edellä mainitun tutkimuskysymyksen avulla aineistosta konstruoidut puhetavat suhteutuivat lopulta toisiinsa luvussa 4. Diskursiivisten muutosten tarkastelu suuntautui nyt puhetapojen keskinäisiin vaikutussuhteisiin. Neljännessä luvussa tein tältä pohjalta muutamia tulkintoja nykytaiteessa tapahtuneista muutosprosesseista.

Nykytaidepuheen muutoksissa esiin nousivat ensinnäkin taiteilijuuteen liittyvät diskursiiviset siirtymät. Muun muassa strukturalististen ja käsitetaiteellisten suuntausten myötä yksilöllinen taiteilijakuva on saanut antaa tilaa yleisen asiantuntijatason toimijuudelle sekä symboli- ja merkkijärjestelmiä soveltaville identiteettiprojekteille.

Toisena muutoksellisena linjana esittelin erityisesti taiteen vastaanottoon liittyvät katsojan ja yleisön konstruktiot. Osana nykytaidepuhetta 'katsoja' ja 'yleisö' näyttäisivät toimivan taiteen olemassaoloa legitimoivina, pysyvinä jäsennyksinä.

Kolmanneksi tarkastelin taiteen jatkuvan uudistumisvaatimuksen muuntumista yksiselitteisestä taiteen tradition seurannasta vähitellen kertomukselliseksi ja refleksiiviseksi kaksitahoiseksi kokonaisuudeksi: uusimpien tekstien eriytyneissä diskursseissa taiteen uudistuminen toteutui a) modernin refleksiivisen analyysin tasolla sekä b) käytännön toimintana, jatkuvina kyseenalaistamisten akteina.

Neljänneksi ja viimeiseksi esittelin vielä kolme institutionaalista kehityslinjaa: taidenäyttelyiden muuttumisen kulttuurin kuluttajien palveluiksi, Suomen kansainvälistymisen sekä teknologisen kehityskulun omaa itsenäisenä positionaan.

### **5.1.2 Vaiheita**

Nykytaidepuheeksi nimittämäni diskursiivinen, lähinnä taiteen asiantuntijoiden puheista koostuva, jatkuva prosessi on merkittävä osa uusimman visuaalisen taiteen elinvoimaisuutta ja sisältöä (ks. Honkanen 1986, 149). ARS-aineiston analyysistä ilmenee, että taiteen tradition vähittäisen murtumisen, käsitetaiteellisten jäsenysten, eriytyvien tulkintapositionien ja refleksiivisyyden myötä tämä nykytaidepuhe siirtyy vuosikymmenten saatossa legitimoimaan omaa olemassaoloaan yhä laajemmassa yhteiskunnallisessa kehityksessä. Miksi sitten nykytaidetta määrittelevän puheen tyyli ja sanoma ovat muuttuneet? Miksi näyttelypuheissa ei esimerkiksi haluta enää paikantua millekään tarkalle erityisalueelle?

Kymmenisen vuotta sitten tehdystä suomalaisten vapaa-aikaa ja kulttuuriharrastuksia kartoittavasta tilastotutkimuksesta (Liikkanen & Pääkkönen 1993) käy ilmi, että vuonna 1991 peräti 44 prosenttia suomalaisista oli viimeisen vuoden aikana käynyt vähintään kerran taidemuseossa tai taidenäyttelyssä. Kun kyseisessä luvussa oli vertailuvuoteen 1981 nähden viisi prosenttia nousua, ja kun ihmisten aktiivisuus painottui jo tuolloin Suomen eteläiseen kasvukeskukseen (emt., 101-102), voidaan suurella todennäköisyydellä olettaa luvun olevan tällä hetkellä vielä suurempi.

Tällaisia konkreettisia selvityksiä taidenäyttelyiden ja muiden kulttuuritapahtumien yleisömääristä on ylipäättään alettu koota vasta 1960- ja 1970-luvuilta lähtien (Liikkanen 1998, 133). Kyseinen toiminta liittyy osittain suomalaisen yhteiskunnan muutosprosessiin, jossa valtiollisesta taidepolitiikasta siirryttiin hyvinvointivaltiolliseen kansalaisia laajasti sivistävään kulttuuripolitiikkaan (Alasuutari 1996, 221). 1980-luvulle tultaessa

muotoutuivat sitten lopulta nykyiset vallitsevat näkemykset yleisöpalvelusta, kulttuurin kuluttajista sekä yksityistä ja julkista rahoitusta yhdistävistä suurten budjettien kulttuuritapahtumista<sup>8</sup>. Viesti kulttuurin merkityksestä kansainvälistyvälle Suomelle on tullut näin välitettyä myös talouselämän suuntaan.

ARS Helsinki on muodostunut suuren mittaluokan kulttuuritapahtumaksi. Taidenäyttely kokonaisuutena ja spektaakkelinä ei siis ole enää millään tavoin marginaalinen ilmiö. Samalla herää epäily, että noinkohan ihmisten käsitykset nykytaiteen vaikeaselkoisuudesta ovat muuttuneet samaa vauhtia taidenäyttelyiden suosion kasvun kanssa. Tätä epäilyä tukee tutkimustulos, jonka mukaan suurin osa taidetta seuraavista ihmisistä näkee niinkin perustavanlaatuisessa modernismin ilmaisussa kuin ‘abstraktissa taiteessa’ ensisijaisesti esittäviä maisemallisia yksityiskohtia vaikka taiteilijat ja asiantuntijat olisivat tulkinneet teosta aivan toisesta näkökulmasta, työn formaalia, ei-mimeettistä ilmaisua korostaen (Halle 1992, 144). Lisäksi on huomionarvoista, että edellinen esimerkki kuvaa siis vanhempaa taidetta kuin mitä nykytaiteen määritelmä tässä yhteydessä edellyttää. Tästä näkökulmasta voidaan näin ollen kysyä, miten suuret yleisömäärät on saatu kiinnostumaan erilaisista käsitetaiteellisista kyseenalaistuksista? Miten “epämukavan” taiteen (Pääjoki 1997, 24) ja suurnäyttelyiden yhtälö on mahdollinen?

Yhtälön on tulkintani mukaan mahdollistanut nykytaidepuheessa alusta asti esiintyneiden diskursiivisten strategoiden kehittäminen ja eriyttäminen. Tässä suhteessa erityisesti asiantuntijuuspuheen interventiot ovat aukoneet uusia ulottuvuuksia, omiin suuntiinsa eteneviä rinnakkaisia diskursseja. Tulkinnallisena yhteenvetona esitänkin ARS-aineistosta konstruoituvien diskursiivisten muutosten heijastavan *nykytaiteen kolmea vaihetta*:

- Humanistinen esivaihe: ARS 61
- Nykytaiteen määrittelyjen vaihe: ARS 69 – 83
- Kulttuurin ideologian vaihe: ARS 95

<sup>8</sup> Taiteen julkisesta ja yksityisestä tuesta 1983–1994, ks. Oech 1995.

Tulkintani mukaan nämä kolme vaihetta edustavat eräänlaista nykytaiteen aikuistumiskertomusta. Tutkielman lopuksi pyrin näiden vaiheiden avulla hahmottelemaan itse nykytaide-käsitteen muutamaa olennaista piirrettä. Mikä tekee nykytaiteesta ”nykyisen” ja mitkä ominaisuudet erottavat nykytaiteen muusta taidemaailmasta?

## 5.2 Lopuksi

### 5.2.1 Moniäänisyyden byrokratiaa

Taiteen yleistämisen- ja abstrahointipyrkimykset on joissakin analyyseissä liitetty osaksi laajempaa modernille tyypillistä taipumusta käsitteellistämiseen. Esimerkiksi brittiläisen sosiologin Robert W. Witkinin mukaan taiteen abstraktiotason kasvu liittyy viimeisen sadan vuoden aikana tapahtuneeseen historialliseen muutokseen, jossa taiteen painopiste on siirtynyt tekijästä vastaanottajaan<sup>9</sup>. (Witkin 1995, 14.)

Nykytaiteen kolmesta vaiheesta ensimmäisessä eli humanistisessa esivaiheessa nykytaiteen vaikeaselkoinen sanoma sisällytettiin vielä yksilöllisten taiteilijoiden luomistyöhön. Koska usko modernin taiteen jatkuvaan uudistumiskykyyn oli tässä vaiheessa suhteellisen kyseenalaistamaton, humanistinen esivaihe ei vaatinut vielä tuekseen kovinkaan massiivista argumentaatioperustaa. Tilanne muuttui kun nykytaiteen määrittelyjen vaiheessa koko kuvio alkoi levitä uudella tavalla ulospäin: taideyleisön asemaa korostettiin entistä enemmän ja samalla tuli perusteltavaksi myös taiteen yhteiskunnallinen merkitys. Myös kasvavan organisaation edellyttämä taloudellinen tuki oli argumentoitava uudella sinnikkyydellä. Yhtenäisvaltiollisen sivistystehtävän nimissä taiteen pedagogista merkitystä korostettiin yhä näkyvämmiin.

Vuosien 1983 ja 1995 välillä ARS-näyttelyihin hankittujen näyttelyteosten ja taideaktien määrä ei ole enää lukumääräisesti kasvanut. Tästä huolimatta jälkimmäinen näyttely vaikuttaisi kuvien ja tekstien välittämien mielikuvien tasolla huomattavasti laajemmalta

<sup>9</sup> Tässä suhteessa ei olekaan sattumaa, että uudemmassa nykytaidepuheessa käytetään osittain samoja tieteellisiä lähteitä ja käsitteitä kuin vaikkapa sosiologisessa reseptiotutkimuksessa (ks. esim. Eskola 1991).

kokonaisuudelta. 1990-luvulla ollaankin siirrytty taidepedagogian ja sivistyksellisen tehtävän jälkeiseen uuteen vaiheeseen, jossa *informaation moninaisuutta* – mediaailmiöitä, näkökulmia, tapahtumia – artikuloidaan nyt Zygmunt Baumanin (1996) määritelmää käyttäen ’kulttuurin ideologian’ viitekehyksessä<sup>10</sup>.

Kulttuurin ideologiaa konstituoii “tietty tapa *artikuloida* moninaisuutta”(Bauman 1996, 89). Tämä artikulointi tapahtuu vapaiden universaalien yksilöiden tulkintamahdollisuuksia korostavalla *yhteiskunnallisella* areenalla. Kulttuurin ideologiassa aikaisemmin tiedon janoisille tarjoiltu pedagoginen ja sivistävä diskurssi muuttuu nyt enemmän taustalla vaikuttavaksi asiantuntijuudeksi. Asiantuntevan “vähemmistön sisäpiiritietämys” muuttuu tulkitsijoiden “byrokraattiseksi vallaksi” (emt., 105).

### 5.2.2 Individualismi

Baumanin käyttämä kulttuurin ideologian käsite viittaa itse asiassa jo 1600-luvun lopussa ja 1700-luvun alkupuolella tapahtuneeseen modernin maailmankatsomuksen ja modernien intellektuellien syntyyn (Bauman 1996, 88 sit. Febvre et al. 1930). Tämä herättää vääjäämättä kysymyksen, miten on mahdollista, että ARS-aineistoon sovellettuna kyseinen määritelmä kuvaa parhaiten vasta 1990-luvun nykytaidediskurssia? Tulkintani mukaan vasta nykytaidepuheen viimeaikaiset muutokset tekevät *nykytaiteesta* modernia kuvaavan käsitteen. Tähän verrattuna pelkkä ’taiteen’ käsite sijoittuu sen sijaan edelleen enemmän omaan traditioonsa.

Emile Durkheimin uskontoteorian yhteisöllisiä jäsennyksiä soveltamalla taidetta voikin pitää eräänlaisena ’uskomuksista’ ja ’riiteistä’ koostuvana uskontona (Durkheim 1980, 58). Se on “kollektiivisten representaatioiden systeemi, joka paljastaa jotain tietyn yhteiskunnan kollektiivisesta omatunnosta” (Meštrovic 1991, 160). Nykytaiteen kannalta uskontovertauksen hedelmällisyys liittyy uskonnossa tehtävään absoluuttiseen jakoon ’pyhien’ ja ’profaanien’ esineiden ja asioiden välillä (Durkheim 1980, 59). Tulkintani

<sup>10</sup> Juuri kyseisen määritelmän valitseminen tähän yhteyteen toimikoon viittauksena Baumanin ARS 95:n yhteydessä tekemälle kutsuvierailulle.

mukaan nykytaiteen kolme vaihetta ovat nimittäin muuttaneet nykytaidepuheen sisältämän pyhyden sisältöä.

Humanistisessa vaiheessa taiteen oma traditio oli pyhä; yhteisöllinen kultti uusinnettiin tuolloin museossa, taideteoksia kunnioittaen. Seuraava nykytaiteen määrittelyjen vaihe oli eräänlaista uskonpuhdistuksen aikaa. Erilaisten kirkkokuntaisten neuvottelujen kausi jatkui aina kulttuurin ideologian vaiheeseen saakka, jolloin palvonnan ja kunnioituksen kohde muuttui lopulta pyhästä taiteesta pyhäksi *yksilöksi*.

Yksilön pyhyttä tuotetaan siis vaihtuvia tulkintoja ja merkityksenantoprosesseja palvovassa ”täysmodernissa” kulttuurin ideologiassa. Tällä en viittaa sellaiseen yksilöllisyyteen, jonka vastakohtana voitaisiin ajatella kollektiivisuutta, vaan erityiseen yhteisön muodostusta ohjaavaan ideologiseen malliin, jota Emile Durkheim kutsuu *individualismiksi*. (Durkheim 1980, 64; Meštrovic 1991, 44; Anttonen 1996, 68.)

Vielä nykytaiteen määrittelyjen vaiheessa yksittäisten taiteilijoiden ja taideteosten positiona oli toimia taiteen pyhän kultin harjoittamisen fyysisenä elementtinä. Pyhä taide edellytti artefaktin läsnäoloa. Yksilöllisyyttä pyhittävä individualismi toimii sen sijaan sellaisenaan ilman yhteisöllistä kulttipaikkaa. Yksilöllisen tulkinnan välineinä artefakteista tulee tabuja, koskemattomia, joiden nimeä ei turhaan lausuta. Individualismissa kyseenalaistamisen ja uudistumisen riitteihin ei enää liity välttämättä lainkaan sosiaalista vuorovaikutusta. Yksilöllisyyden palvoja ei näe edessään artefaktia eikä ihmistä sen takana. Kysymys taiteen uudistumisesta muodostuu tätä kautta ennen kaikkea kysymykseksi oman minuuden rakentamisesta.

### **5.2.3 Avantgarden paikka**

Kulttuurin ideologialle ovat tyypillisiä ”nykytaide heijastaa omaa aikaamme” -tyyliset argumentit. Niiden avulla taiteelle luodaan yhä laajempaa yleisö- ja rahoituspohjaa.

Nykytaidepuhe väistää kysymykset elitismistä tai kulttuurin korkea/matala –jaotteluista, sillä kulttuurin ideologian mukaisesti koko yhteiskunnallinen tila määrittyy yhdeksi ja samaksi symboliseksi järjestelmäksi (ks. Baudrillard 1988). Ajankohtaisten yhteiskunnallisten teemojensa kautta nykytaide luo ympärilleen niin kattavan merkityskehyksen, että kysymys yksittäisen näyttelyn sisällöstä jää varsinaisen argumentaatiokentän ulkopuolelle.

Nykytaiteen viimeisimmässä vaiheessa esiintyvä yhteiskunnallisuuden käsite on myös mahdollista tulkita eräänlaiseksi jäljeksi historiallisesta *avantgardesta* sillä jo 1900-luvun alun avantgarde-taiteessa, kuten dadaismissa ja venäläisessä konstruktivismissa, propagoitiin taiteen ja yhteiskunnan välisen rajan hävittämisen puolesta (Sederholm 1996). Nykytaiteen humanistisessa esivaiheessa avantgarden idea lausutaan vielä puhtaaseen toimintaan liittyvässä asussaan: taiteilijoiden luodessa taideteoksia he eivät ainoastaan pyri tulemaan toimeen muutoksen kanssa vaan tosiasiallisesti luovat muutosta. “Taiteilija hyppää tuntemattomaan tulevaisuuteen” ja “valloittaa sen”. (Wallgren 1993, 8.)

Nykytaiteen määrittelyjen vaiheessa avantgarden idea alkaa vähitellen käsitteellistyä, toisin sanoen se nimetään. Siihen muodostetaan ajallista perspektiiviä. Historiallisen avantgarden näkökulmasta esimerkiksi suurten ymmärtämättömien yleisömassojen olemassaolo on aikaisemmin ollut taiteen yhteiskunnalliseen rakenteeseen sidottu välttämättömyys; nykytaiteen puolustajien määrä on aina ollut vähäinen. Avantgardeen on sisältynyt ajatus taiteen etujoukoista, jotka voivat ja saavatkin olla omana aikanaan epäsuosittuja (Lyotard 1995, 13). Nykytaiteen määrittelyjen vaiheessa tämänkaltainen asetelma alkaa problematisoitua. Vähitellen kehittyi ratkaistavaksi edellä mainittu suurten yleisömiöiden ja “epämukavan” nykytaiteen välinen yhtälö.

Yleisön ja avantgarden yhtälö ratkeaa kulttuurin ideologian vaiheessa, nykytaidepuheen eriytyvissä diskursseissa. Avantgardistinen periaate jää ensinnäkin elämään ja koteloituu moraaliseksi teesiksi taiteilijan jatkuvasta kyvystä kyseenalaistaa. ‘Yhteiskunta’ symboloi

tässä yhteydessä sitä tilaa, johon jo historiallisen avantgardetaiteen edustajat aikoinaan pyrkivät. Taiteilijuudelle on nyt varattuna valmis paikka, jossa suorittaa avantgarden performanssia. Lopulta kyseenalaistaminen kulttuuristuu normaaliksi toiminnaksi – normiksi (Bauman 1996, 86).

Kulttuurin ideologiassa tämä kyseenalaistamisen normatiivinen performanssi ei kosketa ainoastaan taiteilijoita, vaan kyse on laajemmasta yksilöllisen minuuden määrittelykentästä. Kyseenalaistamisen aktit toimivat toki edelleen taiteilijan moraalisen ohjenuorana mutta yhtä hyvin kyseenalaistaminen voi konstruoida vaikkapa asiantuntijan hyökkäyksiksi taidekentän valmiita jäsenyyksiä vastaan tai sivistystä janoavan katsojan henkilökohtaiseksi minäprojektiksi.

Uudemman nykyaidepuheen tuottamat näkemykset informaatiosta, etäkokemisesta, teknologiasta, virtuaalisuudesta ja käsitteellisyydestä luovat nekin osaltaan kuvaa vaeltavasta kulttuurisesta mielentilasta. Tähän kuvaan ajatus avantgardesta jonkinlaisena edellä kulkevana taiteen joukkoliikkeenä ei enää sovellu. Individualistinen kulttuurin ideologia luo illuusion tilasta, jossa erilaiset identiteettiprojektit voivat risteillä ikään kuin rajoitteista vapaina yksilöllisinä valintoina. Avantgarde on asenne.

#### **5.2.4 ARS 01**

ARS Helsinki edustaa eräänlaista nykyaiteen aikuistumiskertomusta: kansainvälistä nykyaiteita esittelevien näyttelyjen sarja on muuttunut kansainvälisen nykyaiteen instituutioksi. Byrokratialtaan vankat ja kypsällä modernilla identiteetillä varustetut kansainväliset nykyaidehankkeet hakevat sen puitteissa jatkuvasti uusia haasteita.

Tähän päivään mennessä on ARS-historiikkiin ehditty kirjoittaa jo seuraava suuri luku:



30.9. 2001 – 20.1.2002 välisenä aikana järjestettiin uusissa Kiasman tiloissa ARS 01 otsikolla “Avautuvia näköaloja”. Länsimaisen taidekäsityksen itsetutkiskelun jälkeen, ja samalla nykytaiteen institutionaalisen tason uudistumista todistaen, ARS-näyttelyiden looginen seuraava askel oli ”globalisaatio” sekä erilaisiin länsimaisen taiteen rajankäynteihin liittyvät teemat. (ks. ARS 01)

## LÄHDELUETTELO

### TUTKIMUSAINEISTO

- ARS 61 Helsinki (1961) Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
- ARS 69 Helsinki (1969) Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
- ARS 74 Helsinki (1974) Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
- ARS 83 Helsinki (1983) Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
- ARS 95 Helsinki (1995) *Yksityinen/Julkinen*. Nykytaiteen museon julkaisuja 30/1995, Helsinki.

### KIRJALLISUUS

- Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta*. Vastapaino, Tampere.
- Anttonen, Veikko (1996) *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. SKS, Helsinki.
- ARS 01 Helsinki (2001) *ARS 01 Helsinki. Avautuvia näköaloja*. Nykytaiteen museon julkaisuja 78/2001, Helsinki.
- Baudrillard, Jean (1988) "Symbolic Exchange and Death". Teoksessa: Poster, Mark (toim.): *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Polity Press, UK. s. 119–148. (Aikaisemmin ilmestynyt: *L'échange symbolique et la mort*.)

Gallimard, Paris, 1976. s. 19–29.)

- Bauman, Zygmunt (1996) “Lainsäätäjiä ja tulkkeja. Kulttuuri intellektuellien ideologiana”. Teoksessa Bauman, Zygmunt: *Postmodernin lumo*. Vastapaino, Tampere. s. 85–118. (Aikaisemmin ilmestynyt teoksessa: *Intimations of Postmodernity*. Routledge, London, 1992.)
- Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans (1997) *Ajatusten vapaakauppa*. Taide, Helsinki.
- Chaplin, Elizabeth (1994) *Sociology and Visual Representation*. Routledge, London.
- Crane, Diana (1994) “Introduction: The Challenge of the Sociology of Culture to Sociology as a Discipline” Teoksessa: Crane, Diana (toim.): *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*. Blackwell, Oxford. s. 1–18.
- Durkheim, Emile (1980) *Uskontoeämän alkeismuodot*. Tammi, Helsinki.
- Eskola, Katarina (1991) “Kulttuurituotteiden vastaanotto taiteensosiologian näkökulmasta”. Teoksessa: Sevänen, Erkki; Saariluoma, Liisa; Turunen, Risto (toim.): *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teorit Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Gaudeamus, Helsinki. s. 180–204.
- Fairclough, Norman (1997) *Miten media puhuu*. Vastapaino, Tampere.
- Febvre, Lucien et al. (1930) *Civilisation, le mot et l'idée*. La Renaissance de Livre,

Pariisi.

- Foucault, Michel (1969) *L'archeologie du savoir*. Gallimard, Paris.
- Foucault, Michel (1992) "What is an Author?" Teoksessa: Harrison, Charles & Wood, Paul (toim.): *Art in Theory 1900–1990*. Blackwell, Oxford. s. 923–928.
- Giddens, Anthony (1995) "Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa". Teoksessa: Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott: *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Vastapaino, Tampere. s. 83-152.
- Halle, David (1992) "The Audience for Abstract Art". Teoksessa: Lamont, Michèle & Fournier, Marcel (toim.): *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Honour, Hugh (1991) *Romanticism*. Penguin Books. (Ensimmäinen painos: Allen Lane 1979.)
- Jay, Martin (1993) *Downcast eyes: the denigration of the vision in twentieth-century French thought*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino, Tampere.
- Kuusamo, Altti (1989) "Havainto ja kieli, esine ja mieli". Teoksessa: *Synnyt. Nykytaiteen lähteitä*. Nykytaiteen museo.
- Kuusamo, Altti (1993) "Tyyli vai Aihe? Ikonografian ja semiotiikan

- rajankäyntiä ei-esittävän taiteen tutkimuksessa, I osa”  
*Synteesi* 1/1993, s. 8-17.
- Kuusamo, Altti (1996) *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia.*  
Gaudeamus, Helsinki.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980)  
*Metaphors We Live by.* University of Chicago Press,  
Chicago.
- Lash, Scott (1991) “Introduction”. Teoksessa: Lash, Scott (toim.): *Post-  
structuralist and Postmodernist Sociology.* Edward  
Elgar Publishing Limited, Gambridge.
- Lash, Scott (1995) “Refleksiivisyys ja sen vastinparit: rakenne, estetiikka  
ja yhteisö”. Teoksessa: Beck, Ulrich; Giddens,  
Anthony; Lash, Scott: *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen  
modernisaatio.* Vastapaino, Tampere. s. 153–235.
- Liikkanen, Mirja (1998) “Taideyleisöpuhe ja suomalaisuus”. Teoksessa:  
Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (toim.): *Elävänä  
Euroopassa.* Vastapaino, Tampere. s. 129-152.
- Liikkanen, Mirja & Pääkkönen, Hannu (1993)  
*Arjen kulttuuria. Vapaa-aika ja kulttuuriharrastukset  
vuosina 1981 ja 1991.* Tilastokeskus, Helsinki.
- Lotman, Juri (1989) “Retoriikka” Teoksessa: Lotman, Juri: *Merkkien  
maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta.* SN-kirjat,  
Helsinki. s. 263–288.
- Lyotard, Jean-François (1989) “Ylevä ja avantgarde”. Teoksessa: Kotkavirta, Jussi &  
Sironen, Esa (toim.): *Moderni/Postmoderni.*

- Tutkijaliitto, Jyväskylä. s. 159–178.
- Lyotard, Jean-François (1995) “La crise des avant-gardes”. *Ligeia* 17–18 1995/1996. s. 9–18.
- McLennan, Gregor (1996) “Post-Marxism and the ‘Four Sins’ of Modernist Theorizing” *New Left Review*, 218. s. 53–74.
- Marx, Leo (1997) “Technology. The Emergence of a Hazardous Concept”. *Social Research*. Vol 64, 3. s. 965-988.
- Meštrovic, Stjepan G (1991) *The Coming fin de siècle. An Application of Durkheim’s Sociology to Modernity and Postmodernism*. Routledge, London.
- Mäkelä, Asko (1990) *Taidehalli 89–90. Mitä on käsitetaide?* Helsingin Taidehalli, Helsinki.
- Oech, Pekka (1995) *Yritysten tuki taiteille 1993 & taiteen tuen vaihtelut vuosina 1984–1993*. Tilastotietoa taiteesta No 11. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki.
- Panofsky, Erwin (1970) *Meaning in the Visual Arts*. Penguin, London.
- Pantzar, Mika (1996) *Kuinka teknologia kesytetään. Kulutuksen tieteestä kulutuksen taiteeseen*. Tammi, Helsinki.
- Pellicani, Luciano (1995) “Methodological Individualism”. *Telos*, 104. s. 159-174.
- Perelman, Chaïm (1996) *Retoriikan valtakunta*. Vastapaino, Tampere. (Alkuperäinen teos: *L’empire rhétorique*. Vrin, Paris. 1977.)

- Preziosi, Donald (1996) “Brain of the Earth’s Body: Museums and the Framing of Modernity”. Teoksessa: Duro, Paul (toim.): *The Rhetoric of the Frame. Essays of the Boundaries of the Artwork*. Cambridge University Press, New York. s. 96–110.
- Pääjoki, Tarja (1997) “PyhäTaide ja ArkiElämä: taidekäsityksen ja taidekasvatuksen yhteentörmäilyä”. Teoksessa: Hiltunen, Mirja & Mannerkoski, Olli (toim.): *Synesthesia. Onko taiteella väliä?*. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 8, Rovaniemi. s. 21-41.
- Robins, Kevin (1996) *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*. Routledge, London.
- Silverman, David (1993) *Interpreting Qualitative Data*. Sage, London.
- Simmel, Georg (1986) *Muodin filosofia*. Odessa, Helsinki.
- Smith, John A. (1995) “Three Images of the Visual. Empirical, formal and normative”. Teoksessa: Jenks, Chris (toim.): *Visual Sociology*. Routledge, London. s. 238–259.
- Smith, Roberta (1994) “Conceptual Art”. Teoksessa: Stangos, Nikos (eds.): *Concepts of Modern Art*. Thames and Hudson ltd., London. 3. painos. s. 256–270. (Ensimmäinen painos 1974.)
- Stangos, Nikos (1994) (eds.) *Concepts of Modern Art*. Thames and Hudson ltd., London. 3. painos.
- Sturrock, John (1979) “Roland Barthes”. Teoksessa Sturrock, John (toim.): *Structuralism and Since*. Oxford University Press,

- Oxford.
- Summa, Hilikka (1996) “Kolme näkökulmaa retoriikantutkimukseen“. Teoksessa: Palonen, Kari & Summa, Hilikka (toim.) *Pelkkää retoriikkaa*. Vastapaino, Tampere.
- Talja, Sanna (1998) *Musiikki, kulttuuri, kirjasto*. TAJU, Tampereen yliopisto.
- Väliverronen, Esa (1998) “Mediatekstistä tulkintaan” Teoksessa: Kantola, Anu; Moring, Inka & Väliverronen, Esa (toim.): *Media analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1998. s. 13-39.
- Wallgren, Thomas (1993) “Taide, politiikka ja muutoksen historia”. *Synteesi* 3/1993.
- Witkin, Robert W. (1995) *Art & Social Structure*. Polity Press, Oxford.
- Zolberg, Vera (1990) *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press.