

Venäjän Venetsian-paviljongin paradoksaalinen valta

Anni Kangas & Julia Bethwaite

Abstrakti

Artikkeli käsittelee Venetsian nykytaidebiennaalia, taidemaailman megatapahtumaa. Sen lähtökohta on huomio megatapahtumien paradoksaalisuudesta. Tarkastelemme Venäjän kansallisen Venetsian-paviljongin paradokseja analysoimalla, miten yksityisen taidesäätöön johtaja ja ”oligarkin vaimo” Stella Kesajeva nousi paviljongin komissaariksi kaudelle 2011–2015. Esitämme, että biennaali tarjosi olosuhteet yhteiskunnalliselle ja poliittiselle alkemialle, jossa taloudellista pääomaa on mahdollista muuntaa symboliseksi pääomaksi tai symbolista taloudelliseksi. Venetsian biennaalin paradoksaalisuutta voidaan selittää sillä, että kyseessä on Pierre Bourdieun käsitteillä heteronominen tila. Eri kenttien arvostusperiaatteet risteävät biennaalissa, mikä synnyttää paradokseja. Pohdimme artikkelissa myös nykytaiteen ja Venetsian-paviljongin muutosvoimaa suhteessa Venäjän kleptokratiseen järjestelmään, jossa vauraan bisneseliitin ja valtion suhteet ovat kietoutuneet yhteen sekä varallisuus huomattavan epätasaisesti jakautunutta.

Abstract

This article is an analysis of the Venice Biennial, a contemporary art megaevent. We argue that megaevents are paradoxical and focus our analysis in particular on the paradoxes of the Russian pavilion during the years 2011–2015. During this time, Stella Kesaeva, a contemporary art collector and ”oligarch’s wife” steered the pavilion as its commissar. We suggest that the Biennial provided ideal conditions for social and political alchemy whereby economic capital was converted into symbolic capital and symbolic capital to economic. From here we move on to argue that the paradoxical character of the Venice Biennial can be explained with the help of Pierre Bourdieu’s concept of heteronomy. The value principles of different fields crisscross at the Biennial, which generates paradoxes. On this basis, we also reflect on the role of contemporary art and the national pavilion vis-à-vis the Russian kleptocratic system within which the relations of the affluent business elite and the state are intertwined and the levels of wealth inequality are very high.

Toukokuun 8. päivänä vuonna 2015 joukko taiteilijoita ja aktivisteja valtasi Venäjän kansallisen paviljongin Venetsian nykytaidebiennaalissa. Valtaajat jakoivat biennaalivierailijoille maastokuvioisia asuja kehottaen näitä pukeutumaan asuihin, ottamaan itsestään selfieitä ja levittämään kuvia Instagramissa ja Twitterissä #onvacation-aihetunnisteella. Tunniste viittasi kapinallisjohtaja Aleksander Zahartšenkoon toteamukseen, jonka mukaan Itä-Ukrainassa tavatut venäläiset sotilaat olivat siellä ”vain lomailemassa”. Performanssi oli huolella suunniteltu mediaspektaakkeli, joka onnistui murtautumaan ulos nykytaidemaailman pienistä piireistä. Se sai osakseen runsaasti huomiota sosiaalisessa ja kansainvälisessä mediassa, jossa tempaus esitettiin ”keskisormen näyttämisenä Venäjälle” (Deitz 2015; ks. myös Artforum 2015; Kirchgassner & Walker 2015).

Venäjän paviljongin järjestäjien tulkinta valtauksesta oli toinen. Heidän mukaansa performanssi palveli Venäjän kansallisen paviljongin päämääriä. Taiteilijoiden ja aktivistien Venäjän valtion toimia kohtaan esittämä kritiikki rikastutti järjestäjien mukaan Irina Nahovan Vihreä paviljonki -teoksen merkityksiä ja nosti paviljongin taiteellista tasoa (Rytov 2017). Tilannetta, jossa Venäjän valtion harjoittamaa politiikkaa kohtaan esitetty kritiikki palvelee Venäjän valtiollisia ja kansallisia tavoitteita voidaan pitää paradoksaalisena. Tapahtumasarjan paradoksaalisuutta korostaa se, että vuoden 2015 Venäjän paviljongin kuraattorina toimi Stella Kesajeva, jonka silloisen puolison ja paviljongin päärahoittajan Igor Kesajevin on väitetty omistavan Itä-Ukrainan separatisteille aseita toimittaneen asetehtaan (Gordejev & Puzyrev 2017).

Esitämme tässä artikkelissa, että paradoksaalisuus luonnehtii Venetsian biennaalia – samoin kuin monia muita megatapahtumia – ja että tämän taidetapahtuman ymmärtäminen edellyttää sen paradoksaalisuuden tarkastelemista. Artikkelin rakenne on seuraava: Seuraavassa osiossa avaamme ajatusta paradoksien tutkimuskehiksestä sekä kuvaamme lyhyesti nykytaidebiennaalin paradoksaalisia piirteitä. Tämän jälkeen kerromme Venäjän Venetsian-paviljongin taustasta, mistä siirrymme analysoimaan Stella Kesajevan komissaarikauttaⁱ (2011–2015) paradoksien tutkimuskehystä hyödyntäen.

Paradoksit tutkimuskehiksenä

Ajatus, jonka mukaan Venetsian biennaalin Venäjän kansallinen paviljonki hyötyi Venäjä-kritiikistä tuntuu paradoksaaliselta. Vaikuttaahan se johtavan näennäisen mahdottomaan tai epäloogiseen lopputulokseen. ”Kaikki mitä sanon on valhetta” tunnetaan valehtelijan paradoksina. Zenonin lentävä nuoli on toinen tunnettu paradoksi: nuoli lentää, vaikka se lepää jokaisena ajan

hetkenä, mikä vaikuttaa ristiriitaiselta (Tieteen termipankki 2018). Paradoksissa on kyse sekä/että-ajattelusta, mikä erottaa sen joko/tai-logiikalla toimivasta ristiriidasta. Ristiriidan molemmat 'puolet' eivät voi olla totta, paradoksin sen sijaan voivat. Sorensenin mukaan paradoksit "jättävät meidät roikkumaan liian monen hyvän vastauksen väliin" (Sorensen 2005, xii). Yhteiskunnalliset paradoksit eroavat loogisista paradokseista: Formaalisissa logiikassa toisensa mitätöiviä propositionia tulisi välttää ja ristiriidat olisi pyrittävä ratkaisemaan. Loogiset paradoksit ovat usein abstrakteja ja hankalia. Yhteiskunnalliset paradoksit taas ovat tilaan, aikaan ja yhteiskunnallisiin suhteisiin sidottuja. Yhteiskunnalliset paradoksit eivät johda pohdiskelun pysähtymiseen. Ne 'de-paradoksalisoituvat' käytännössä: käytännöllinen ratkaisu mahdollistaa toiminnan jatkumisen. Paradoksaalisuus jää, mutta yhteiskunnallinen toiminta jatkuu – ei niinkään paradokseista huolimatta, vaan sen vuoksi tai siihen nojautuen. (Müller 2017, 235–236.)

Tiede ja paradoksit tuntuvat sopivan huonosti yhteen. Teorioilta peräänkuulutetaan johdonmukaisuutta, johtopäätöksiltä loogisuutta. Ilmiön paradoksaalisuus voi tuntua häiritsevältä, ja tutkija saattaa reagoida siihen yrittämällä "ratkaista" paradoksin tai ainakin pyrkimällä lieventämään tarkastellun ilmiön paradoksaalisuutta. Tässä artikkelissa heittäydymme kuitenkin nykytaiteen megatapahtuman paradoksaalisuuden vietäväksi. Paradoksin vietäväksi heittäytyminen on perusteltua ainakin kolmesta syystä: Ensinnäkin paradoksaalisuuden voidaan väittää olevan (myöhäis)moderniteetin luonteenomainen piirre. Toiseksi paradoksit herkistävät ajattelua kompleksiuudelle. Kolmanneksi megatapahtumien valta juontaa juuri niiden paradoksaalisesta luonteesta: Paradoksaalisuus on tapahtumien generatiivinen piirre, ei verho, jonka takaa paljastuu megatapahtuman todellinen luonne. Menetelmällisesti hyödynnämme tutkimuksessa kolmiosaista paradoksien tutkimuskehystä, joka koostuu paradoksien tutkiskelusta (engl. *exploration*), erittelystä (*differentiation*) ja uudelleenmuotoilusta (*reframing*). (Müller 2017; ks. myös Poole & van de Ven 1989.)

Taulukko 1. Paradoksien tutkimuskehys (Müller 2017; Poole & van de Ven 1989, 566)

Tutkiskelu	Tutkiskelun vaiheessa paradoksaalisuus otetaan vakavasti. Paradoksin ristiriitaisilta vaikuttavien piirteiden monimerkityksellisyys säilyy, ja tutkimus kohdistuu monimerkityksellisuuden seurauksiin. Tutkiskelussa pyritään säilyttämään avoimuus tulemiselle ja muutokselle, mikä tarkoittaa helppojen johtopäätösten ja sulkeumien välttämistä. (Deleuze 1982, 238; Poole & van de Ven 1989, 566.)
Erittely	Erittelyn vaiheessa paneudutaan tarkemmin paradoksin arkkitehtuuriin. Erittelyssä kiinnitetään huomio paradoksin konstitutiivisiin osiin ja niiden suhteita analysoidaan. Kiinnostus kohdistuu paradoksin ajallisiin, tilallisiin ja yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että paradoksin monimerkityksellisuuden kohdalla kiinnitetään huomio siihen, että eräs paradoksin monista merkityksistä valitsee yhtenä aikana ja toinen toisena – tai yksi vallitsee toisessa paikassa ja toinen toisessa. (Poole & van de Ven 1989, 566.)
Uudelleenmuotoilu	Kolmannessa vaiheessa pohditaan teoreettista tai käsitteellistä näkökulmaa, joka tarjoaa uudenlaisen näkökulman ilmiön paradoksaalisuuteen. Tarkastelu ulottuu näin ollen myös lähtöoletuksiin, joiden vuoksi ilmiö näyttäytyy paradoksaalisena. (Müller 2017, 239.)

Nykytaidebiennaalit ovat taidemaailman megatapahtumia. Niillä on sekä megatapahtumille että taiteen kentälle ominaisia piirteitä. Tämä pätee myös nykytaidebiennaaleiden paradokseihin. Tutkiskelun vaiheessa tunnistimme neljä taiteen megatapahtumien paradoksia. Nimitämme näitä monien ja harvojen paradoksiksi, poliittisen talouden paradoksiksi, vallan paradoksiksi ja kansallisen paradoksiksi. *Monien ja harvojen paradoksissa* on kyse siitä, että vaikka biennaaleilla tavoitellaan massojen mielenkiintoa ja huomiota, eksklusiivisuus ja elitismi ovat monella tapaa nivoutuneet niiden toimintaan. *Poliittisen talouden paradoksi* viittaa siihen, että vaikka megatapahtumien kuvauksissa korostetaan 'puhtaan' taiteellisia ja kulttuurisia arvoja, se on elimellisesti kytkeytynyt erilaisiin voitontavoittelun muotoihin. *Vallan paradoksi* tuo esiin sen, että nykytaiteen keinoin harjoitettu valtajärjestelmien kritiikki voi lopulta vahvistaa ja legitimoida vallitsevia valtajärjestelmiä. Eräs tämän paradoksin ilmentymistä on se, että Venäjän valtion harjoittaman politiikan arvostelemisen Venäjän valtion ylläpitämässä kansallisessa paviljongissa ajatellaan lisäävän valtion ”pehmeää valtaa” (esim. Adams 2013). *Kansallisen paradoksi* puolestaan liittyy siihen, että aikamme nykytaiteessa hahmotellaan usein esiin postnationalistisia

maailmoja ja pyritään ottamaan etäisyyttä kansallisista representaatioista. Samaan aikaan kansallisten myyttien kritiikillä kuitenkin tavoitellaan asemia taidemaailman olympiakisoissa ja näin uudelleen kuvitellaan ja –tuotetaan kansakuntia (vrt. Billig 1995).

Paradoksien erittelemisessä ja uudellenmuotoilussa hyödynnämme Pierre Bourdieun kentän, pääoman ja heteronomian käsitteitä. Näiden käsitteiden taustalla oleva relationaalinen ajattelu sopii hyvin yhteen paradoksien tutkimuskehysten kanssa: onhan molemmissa kyse sekä/että-ajattelusta (ks. esim. Bourdieu 1998, 31; Vandenberghe 1999, 44–46). Kentän käsitteellä Bourdieu kuvaa sellaista yhteiskunnallisen toiminnan aluetta, jolla on omat toiminnalliset lainalaisuutensa, sääntönsä ja instituutionsa (Bourdieu 1998; Järvelä 1985). Yhteiskunnan voidaan ajatella olevan eriytyneen suhteellisen omalakisiiin kenttiin: tieteen kenttään, taiteen kenttään, politiikan kenttään, jne. Kentällä tapahtuvaa toimintaa voidaan puolestaan luonnehtia autonomiseksi tai heteronomiseksi sen perusteella, missä määrin muut kentät vaikuttavat siihen. Jos autonomisella kentällä vallitsevat pääasiassa sen omalakisit säännöt, heteronomiassa useat kentät vaikuttavat arvostusperiaatteisiin tai järjestäytymissääntöihin. Taiteen autonomialla tarkoitetaan tyypillisesti ”taidetta taiteen vuoksi” -periaatetta (ks. Bourdieu 1983, 318). Taiteen kentän heteronomisuudessa on puolestaan kyse esimerkiksi taiteen kaupallistamisesta tai instrumentalisoinnista poliittisia agendoja tai ideologisia periaatteita palvelemaan (esim. Alexander 2018). Vallan kenttä eroaa muista kentistä. Se on erilaisten pääomien välisten voimasuhteiden välinen tila (Bourdieu 1998, 34). Vallan kentällä kamppailua käyvät toimijat, joilla on merkittävästi toisilla kentillä kerrytettyä pääomaa (Mangez & Liénard, 2014: 185). Tämä kamppailu kohdistuu pääoman eri lajien arvostukseen eli siihen, millä ”vaihtokursilla” erilaisia pääomia on mahdollista vaihtaa toiseen (Bourdieu 1998, 34; ks. myös Koskinen 2018, 31–32).

Pääomat ovat kenttien hallinnan välineitä, valtaresursseja. Niiden keinoin pyritään erottautumaan muista toimijoista. Bourdieun teoriassa pääoman päätyypit ovat taloudellinen ja symbolinen pääoma. Symbolisen pääoman alalajeista tunnetuimpia ovat kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma. Tutkimuskirjallisuudessa on kehitelty myös muita symbolisen pääoman lajeja, kuten julkkispääoma (Driessens 2013) tai sukupuoli-pääoma (Skeggs 2004). Pääoma toimii yhteiskunnallisessa toiminnassa voimavarana; se joko mahdollistaa tai estää pääsyn tietyille kentille tai tiettyihin tiloihin. Pääoman arvo vaihtelee sekä ajassa että tilassa. Tietynlaisen kirjallisuuden harrastaminen toimii tehokkaana erottautumiskeinona vuonna 2019, mutta vuonna 2029 erottaudutaan toisin. Samaan tapaan pääoma, joka toimii erottautumiskeinona yhdessä yhteiskunnallisessa kontekstissa ei välttämättä tuota samaa tulosta toisessa kontekstissa.

Tämän artikkelin tutkimusasetelma rakentuu oletukselle, että poliittisten ja yhteiskunnallisten toimijoiden erottautumiskeinoja analysoimalla on mahdollista ymmärtää paradoksien mahdollisuusehtoja. Näiden mahdollisuusehtojen ymmärtäminen puolestaan edesauttaa selittämään vallan toimintaa. Tutkimuksessamme on siis kyse valtasuhteiden analyysistä. Venetsian biennaalin kansallisen paviljongin olemme olettaneet olevan ratas vallan mekanismeissa. Tutkimuksen fokus on Stella Kesajevan kaudessa Venäjän paviljongin komissaarina. Paradokseja eritellessämme kysymme, millaisia pääomia hyödyntämällä tämä yksityisen taidesäätiön johtaja nousi Venäjän kansallisen Venetsian-paviljongin komissaariksi. Entä millaisia erottautumiskeinoja hän tehtävässä toimiessaan käytti?

Käytämme Stella Kesajevan hahmoa valta-analyysin alkupisteenä.ⁱⁱ Analyysi ei kuitenkaan rajoitu Kesajevaan toimijana. Relationaalisessa yhteiskuntateoriassa toimijuus nähdään monisidoksisena. Toimijoiden ajatellaan olevan kiinnittyneitä relationaaliin asetelmiin ja toimijuuden rakentuvan näiden asetelmien varaan. Tutkimuksen tavoitteena on tällaisten asetelmien artikuloiminen. (Bourdieu & Wacquant 1992, 15–17; Honkasalo, Ketokivi & Leppo 2014). Olemme pyrkineet tähän tavoitteeseen analysoimalla Kesajevan Venetsian-kautta koskevaa aineistoa kolmiosaista paradoksien tutkimuskehystä sekä Bourdieun kentän, pääoman ja heteronomian käsitteitä käyttäen. Analyysimenetelmää voidaan näin ollen kuvata teoriaohjaavaksi sisällönanalyysiksi (Silvasti 2014, 43–44). Tutkimusaineistomme koostuu Venäjän Venetsian-paviljonkia koskevasta laajasta Integrum-tietokannasta kerätystä mediamateriaalista,ⁱⁱⁱ erilaisista biennaaliin liittyvistä dokumenteista, haastatteluista biennaalitoimijoiden kanssa sekä osallistuvasta havainnoinnista biennaalissa vuosina 2015 ja 2017.

Romanovien vallan performanssista kylmään sotaan

Vuonna 1895 perustettua Venetsian nykytaiteen biennaalia pidetään yhtenä taidemaailman tärkeimmistä tapahtumista (esim. Merson 2017). Aina parittomina vuosina järjestettävän biennaalin keskeiset tapahtumapaikat ovat Giardinin puisto ja historiallinen telakka-alue Arsenale. Giardinin ja Arsenalen alueille on sijoitettu sekä kansallisia paviljonkeja että pääkuraattorin rakentama teemanäyttely. Vuoden 2017 biennaalin teema oli *Viva Arte Viva*, jonka pääkuraattori Christine Macel määritteli ”intohimoiseksi huudahdukseksi taiteen ja taiteilijoiden puolesta” (La Biennale di Venezia 2017a). Vuoden 2019 biennaali puolestaan kulkee nimellä *May You Live in Interesting Times*. Sen ideana on pääkuraattori Ralph Rugoffin laajentaa yleisön käsityksiä maailmasta vaihtoehtoisten totuuksien ajassa (La Biennale di Venezia 2018). Kansalliset paviljongit puolestaan

järjestävät omien kuraattoreidensa valitsemien teemojen mukaisia näyttelyitä ja kilpailevat keskenään parhaan kansallisen paviljongin palkinnosta Kultaisesta leijonasta. Biennaaliin liittyvästä kansallisesta kilvoittelusta juontaa juurensa myös tapahtuman kutsuminen taidemaailman olympiakisoiksi (esim. Sheikh 2010, 153).

Biennaali on ollut megatapahtuma perustamisestaan lähtien. Vuoden 1895 näyttelyn kerrotaan houkuttelleen 200 000 vierailijaa (Mulazzani 2014, 11), kun taas vuoden 2017 biennaalissa laskettiin käyneen 615 000 vierailijaa (La Biennale di Venezia 2017c). Alun perin Venetsian biennaali järjestettiin Giardinin alueella, jossa on tilaa 30 paviljongille. Vuonna 2017 biennaaliin osallistui 86 kansallista paviljonkia (La Biennale di Venezia 2017b). Kasvavan näytteillepanijoiden määrän vuoksi kansallisia paviljonkeja sekä oheistapahtumia on nykyään sijoitettu eri puolille Venetsian kaupunkia. Kansallisten paviljonkien keskeisen roolin vuoksi biennaalia on luonnehdittu ”miniatyyrikoon maailmanympärysmatkaksi” (Sassatelli 2016) tai ”taidenäyttelyiden Yhdistyneiksi kansakunniksi” (Economist 2017). Vaikka Venetsian biennaalin ryhmittäminen kansallisiin paviljonkeihin näin heijastelee ja uusintaa kansallisvaltioiden varaan rakentunutta westfalenilaista kansainvälistä järjestelmää (esim. Scott 2003; Tang 2007; Merson 2017), ajatus nykytaiteesta kansallisen representaation välineenä on ollut sekä biennaalitaiteessa että niihin liittyvissä keskusteluissa voimakkaan kritiikin kohteena (Bethwaite & Kangas, 2018; ks. myös Carroll 2007, 138).

Venäläinen osasto Venetsian biennaalissa nähtiin ensi kerran vuonna 1897. Osallistuminen ei tuolloin ollut valtiollisesti organisoitua. Osasto edusti ennemminkin venäläisyyttä kuin Venäjän imperiumia. (Bertelé 2013a, 110–114; Bertelé 2013e, 32.) Venäjän paviljongin suunnitteleminen aloitettiin vuonna 1909 Italian ja Venäjän keisarikunnan vahvistuvien valtiollisten yhteyksien myötä (Bertelé 2013e, 36). Biennaali ja sen poliittinen rooli oli alkanut kiinnostaa myös Venäjän hallitsijoita, vaikka Keisarillinen taideakatemia ei ottanut paviljongin rakentamista heti prioriteetiksi (Bertelé 2013c, 180). Ensimmäisen maailmansodan tienoilla keisarillinen taideakatemia kuitenkin päätti vauhdittaa Venäjän paviljongin perustamista. Vuonna 1914 valmistuneesta Venäjän kansallisesta paviljongista tuli yksi viimeisistä Romanovien vallan performansseista. Vaikka keisarikunnan hajoamiseen oli vain niukasti aikaa, alkuperäiseltä väriltään vihreän Štšusevin paviljongin ulkokuoren kerrottiin symboloivan monarkian kestävyyttä ja sen sisäpuolella oli vallanpitäjien suosimaa taidetta, kuten tsaariperheen muotokuvia (Bertelé 2013e, 37; Tupitsyn 2015, 98).

Vaikka biennaali on ollut perustamisestaan lähtien suuren yleisön tapahtuma, sillä on roolinsa eliittien kohtaamispaikkana. Eliittien muuttuva kokoonpano puolestaan kertoo valtasuhteiden ja poliittisen talouden muutoksista. Siinä missä 2000-luvun avajaisbileissä salamavalojen loisteessa paistattelevat venäläiset ”oligarkit” ja uusrikkaat, keisarillisen Venäjän paviljongin avajaisiin saapuivat aateliset. Suuriruhtinatar Maria Pavlovna, Pietarin seurapiirielämäntekijä, oli vuoden 1914 avajaisten päävieras (Bertelé 2013e, 37). Myös tuolloin avajaisjuhilla oli roolinsa kansainvälisessä politiikassa ja Venäjän ja Italian välisten suhteiden hoitamisessa. Pavlovna saapuivat tervehtimään myös italialaisen politiikan, kulttuurin, armeijan ja katolisen kirkon edustajat (Bertelé 2013d, 186).

Venäjän kansallisen paviljongin historia kuvaakin hyvin sitä, että se on alusta saakka – joskin muuttuvain tavoin – toiminut yhteiskunnan kenttiä yhteen tuovana elementtinä. Taidebiennaali rakentuu taiteilijoiden, vallanpitäjien, julkisen vallan edustajien, mesenaattien, yritysponsorsoreiden, mainostajien, galleristien ja biennaalivieraiden teoista. Kun Venäjän kansallista paviljonkia alettiin 1900-luvun alkuvuosina suunnitella, paviljongin kustannuksista otti vastuun mesenaatti Bogdan Hanenko (Bertelé 2013d, 186). Myös ei-valtiollisilla kulttuurialan toimijoilla on ollut merkittävä rooli Venäjän paviljongissa. Vuoden 1907 paviljongin komissaarina toimi kuuluisa baletti-impessaari Sergei Djagilev. Djagilev tunnetaan mm. Le Ballet Russe -kokoonpanon taustahahmona (ks. esim. Davis 2010). Djagilevin laajan verkoston eli hänen sosiaalisen pääomansa ansiosta monia arvokkaita, yksityisiin kokoelmiin kuuluvia teoksia pääsi biennaalissa esiin. Venäjän näyttelyn kerrotaan olleen yleisömenestys. (Bertelé 2013b, 148–153.)

Vuosina 1916 ja 1918 biennaalia ei ensimmäisen maailmansodan vuoksi järjestetty, ja Venäjällä tapahtui vallankumous vuonna 1917. Vallankumouksen jälkeen, vuonna 1920 keisarillisen Venäjän kansallisena paviljonkina aiemmin toimineessa rakennuksessa järjestettiin émigré-taiteilijoiden töistä rakennettu ”valkoinen paviljonki”. Italia ja Neuvostoliitto eivät olleet solmineet diplomaattisia suhteita, joten kysymys siitä, kuka voisi edustaa ”Venäjää” oli ratkaisematta. (Bertelé 2013f, 44). Diplomaattiset suhteet valtioiden välille solmittiin vuonna 1924. Samana vuonna Neuvostoliitto järjesti paviljongissa ”sensationalisen” näyttelyn, jossa nähtiin esimerkiksi Kazimir Malevitšin ja Aleksandr Rodtšenkon töitä (Di Martino 2005, 29). Nuorelle neuvostovaltiolle vuoden 1924 biennaali oli myös tulojen lähde: Toisin kuin nykyään, Venetsian biennaalissa käytiin kauppaa taideteoksilla. Neuvostopaviljonkiin asetettiin esille huimat 600 taideteosta, joiden myynnillä pyrittiin keräämään varoja nuorelle neuvostovaltiolle. Vuoden 1924 paviljonki olikin myös kaupallinen menestys. (Bertelé 2013f, 45; ks myös Molok 2013a, 214,

Endicott Barnett 1992, 468). Rahan lisäksi paviljongin välityksellä kartutettiin myös muunlaisia pääomia: Neuvostopaviljongin avajaisten kerrottiin olleen arvokas tapahtuma, joihin osallistui taitelijoiden ja taidekeräilijöiden lisäksi Venetsian kaupungin virkamiehiä, valtion edustajia, akateemikkoja ja ”koreasti pukeutuneita naisia” (Molok 2013a, 231).

Vuoden 1926 biennaalista Neuvostoliitto jäi pois taloudellisiin syihin vedoten. Uuden neuvostotaiteen propagandadoktriinin myötä Neuvostoliiton valistusministeriö Narkompros alkoi nähdä biennaaliin osallistumisen tärkeäksi myös poliittisista syistä (Molok 2013a, 214). Matteo Bertelén mukaan eurooppalainen yleisö sai vuoden 1928 paviljongissa nähtäväkseen ”neuvostotaiteen täydessä propagandavoimassaan” (Bertelé 2013f, 45). Paviljonki oli omistettu kymmenenvuotiaalle puna-armeijalle ja esille asetettiin neuvostosotilaiden vaikuttavia muotokuvia. Erityisen paljon huomiota kerrotaan saaneen Aleksandr Deinekan ”Petrogradin puolustus” – monumentaaliteoksen (Bertelé 2013f, 45, 50; Kovalev 2013). Vuoden 1928 biennaali koettiin – heteronomian hengessä – sekä taiteelliseksi, poliittiseksi että taloudelliseksi menestykseksi, minkä vuoksi neuvostopaviljonki pystytettiin myös vuosien 1930, 1932 ja 1934 biennaaleihin (Bertelé 2013f, 45).

Vuoden 1934 jälkeen Neuvostoliiton paviljonki säilyi suljettuna parikymmentä vuotta. Andrei Kovalevin (2013) mukaan Venetsian biennaali ei 1800-luvun porvarillisesta imperialismista juontavana taidekilpailuna sopinut yhteen 1930-luvun ja 1940-luvun neuvostohallitsijoiden tavoitteiden kanssa. Biennaalin sijaan neuvostotaidetta asetettiin näytteille maailmannäyttelyihin. Venetsiaan Neuvostoliitto palasi vuonna 1956. 1950-luvun puoliväliin tultaessa se oli kuitenkin jäänyt jälkeen modernin taiteen rintamalla käytävässä ”kulttuurisessa kylmässä sodassa”. Siinä missä Yhdysvaltojen Venetsian-paviljonki oli kerännyt huomiota esittämällä abstraktia ekspressionismia, Neuvostoliitolla ei Venetsiaan palatessaan ”ollut mitään esitettävää” (Kovalev 2013; ks. myös Bazin, Glatigny & Piotrowski 2016, 359). Venäläistä nonkonformistista tai avant garde -taidetta esiteltiin kyllä kiinnostuneille yleisöille Euroopassa ja Yhdysvalloissa 1960- ja 1970-luvuilla. Neuvostoliiton Venetsian-paviljonki pysyi silti omistettuna virallisen kulttuuripoliittisen linjan mukaisille sosialistisen realismin näyttelyille. (Bazin, Glatigny & Piotrowski 2016, 359–360; Molok 2013b, 352.) Nikolai Molok luonnehtiikin kylmän sodan ajan paviljonkia ”ideologisesti instrumentalisoituneeksi tilaksi” (Molok 2013b, 352).

Vuosina 1978 ja 1980 Neuvostoliitto jättäytyi Venetsian biennaalista pois vastalauseena Neuvostoliiton ja itäisen Euroopan toisinajattelijoiden töitä esitelleelle, vuoden 1977

”dissidenttibiennaalille” (Bertelé 2017, 79–80; Guido 2017; Bazin, Glatigny & Piotrowski 2016, 367). Vuosina 1982–1986 paviljongissa nähtiin pääasiassa tuntemattomien, mutta virallisesti sanktioitujen taiteilijoiden töitä. ”Epävirallista” nykytaidetta neuvostopaviljonkiin asetettiin näytteille ensimmäisen kerran vuonna 1988, kun komissaarina jo kauan toiminut Vladimir Gorianov toi sinne 45 vuotta aiemmin kuolleen avant garde -taiteilija Aristarch Lentulovin näyttelyn (Bazin, Glatigny & Piotrowski 2016, 367). Kylmän sodan vastakkainasettelu pyrittiin jättämään taakse vuoden 1990 näyttelyllä *Rauschenberg to Us – We to Rauschenberg*. Paviljonkiin asetettiin esille sekä yhdysvaltalaisitaiteilija Robert Rauschenbergin ”Borealis”-teos että aiemmin epävirallisina pidettyjen neuvostotaiteilijoiden töitä (Bazin, Glatigny & Piotrowski 2016, 367; Di Martino 2005, 77; Kachurin 2002, 41). Yhteisnäyttely oli jatkumoa Rauschenbergin ROCI-projektille (engl. *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*), jonka tavoitteena oli lisätä taiteen keinoin kansainvälistä yhteisymmärrystä ja joka myös sopi yhteen 1980-luvun lopun neuvostoulkopolitiikan rauhaa, kansainvälistä yhteistyötä ja ystävyyttä korostaneen retoriikan kanssa (Kachurin 2002, 41).

Neuvostoliiton raunioilta ”oligarkittaren” hallintaan

Neuvostoliiton hajottua paviljonki siirtyi Venäjän federaation hallintaan. Vastaitseenäistyneellä ja suuntaansa hakevalla Venäjän valtiolla ei riittänyt kiinnostusta paviljongissa esittäytymistä kohtaan. Valtion rahallinen panostus oli vaatimatonta, minkä seurauksena paviljonki oli huomattavan riippuvainen sponsoreista. (Degot 2013, 84.) Kun vuonna 1993 esille asetettiin 1970-luvulla syntyneen nonkomformistiseen taidesuuntaukseen Moskovan konseptualismiin lukeutuvan Ilja Kabakovin *The Red Pavillion* -teos, paviljonkia sponsoroivat keskeisesti italialaiset taidemesenaatit. Muita 1990-luvun sponsoreita olivat esimerkiksi Lufthansa ja Deutsche Bank (1997) sekä joukko liikemiehiä vauraalta Tjumenin alueelta (1999). (Orlova 2013, 25.) 2000-luvulla kiinnostus biennaaliosallistumisista kohtaan kohosi. Venäjän vaurastuessa öljytaloudesta sen talouseliitti alkoi harrastaa nykytaidetta (ks. esim. Milam, 2013), ja venäläistaustaisten rinnakkaistapahtumien määrä kasvoi biennaalissa. Jekaterina Degotin (2013, 92) mukaan biennaalista tuli uusrikkaiden venäläisten itsepromootion väline. Vuoden 2007 Venäjän paviljonki oli siihenastisen historiansa kallein. Sen rahoitukseen osallistuivat kulttuuriministeriön ohella MasterCard, suurliikemies Vladimir Potaninin säätiö sekä senaattori, kiinteistösijoittaja ja taidemaailman toimija Sergei Gordejev (Orlova 2013, 25). Paviljongin avajaiset olivat näyttävät, ja niissä nähtiin niin Venäjän valtion kuin talouseliitinkin edustajia (Degot 2013, 89).

Venäläinen läsnäolo biennaalissa ei rajoitu kansalliseen paviljonkiin. Venäläiset toimijat ovat osallistuneet myös muiden valtioiden kansallisten paviljonkien toteutukseen taiteilijoina ja kuraattoreina sekä olleet esillä erilaisissa rinnakkaistapahtumissa (Molok 2013c, 615–616). Vuosina 2007 ja 2009 yksityinen Stella Art Foundation -säätiö järjesti Venetsiassa rinnakkaistapahtumina *Ruin Russia* ja *The Obscure Object of Art* -näyttelyt. Vuonna 2010 säätiön johtaja ja ”tupakkapohatta” Igor Kesajevin vaimo Stella Kesajeva nimitettiin Venäjän kansallisen paviljongin komissaariksi vuosille 2011–2015. Seuraavissa osioissa tarkastelemme, millaisia pääomia hyödyntämällä yksityisen taidesäätiön johtaja nousi kansallisen paviljongin komissaariksi ja miten hän tehtävässä toimiessaan erottautui muista. Tätä kautta pääsemme avaamaan tämän taiteen megatapahtuman paradoksaalisten piirteiden mahdollisuusehtoja. Vuonna 2017 paviljonki siirtyi taas selvemmin valtiollisen toimijan käsiin. Tuolloin komissaariksi ja kuraattoriksi valittiin Pietarin taideakatemian johtaja Semjon Mihailovski, joka on myös Venäjän presidentin kulttuuri- ja taideneuvoston sekä Venäjän taideakatemian jäsen (Russian pavilion 2017). Paviljongin keskeinen rahoitus tulee kuitenkin edelleen yksityisiltä rahoittajilta.

Monien ja harvojen paradoksi

Jo ennen nimitystään Venäjän paviljongin komissaariksi Stella Kesajeva oli saanut jalkansa biennaalin symbolisesti merkittävien paikkojen oven väliin. Puolisonsa Igor Kesajevin varallisuuden mahdollistamana hän järjesti *Ruin Russia* -rinnakkaisnäyttelyn avajaiset eräässä maailman tunnetuimmista luksushotelleista, Venetsian Hotel Ciprianissa. Nämä ”kaviaaripitoiset” (Ellwood 2007) juhlat saivat paljon huomiota mediassa ei ainoastaan pitopaikkansa vuoksi, vaan myös siksi, että vieraiden joukossa oli laaja joukko kansainvälisesti tunnettuja julkkiksia. Tilaisuus oli julkkispääomalla (Driessens 2013) kyllästetty, ja vieraista huomiota keräsi erityisesti huippumalli Naomi Campbell (Ellwood 2007).

Kesajevan avajaisjuhlat ilmentävät megatapahtumille luonteenomaista monien ja harvojen paradoksia (Müller 2017, 237). Venetsian biennaali houkuttelee massoja ja herättää huomiota. Kun vuoden 2017 keräsi ennätysyleisön, biennaalin johtaja Paolo Baratta iloitsi lehdistötiedotteessa, että kasvua kahden vuoden takaiseen kävijämäärään oli 23 prosenttia (La Biennale di Venezia 2017c). Eksklusiiviset piirit ja elitismi ovat kuitenkin merkittävä osa tämän massatapahtuman viehätystä: ”On lauantai, 9. kesäkuuta. Venetsian biennaali aukeaa yleisölle vasta huomenna. Taidemaailmalle se on kuitenkin jo ohi”, kirjoittaa Sarah Thornton *Seven Days in the Art World* -teoksessaan (Thornton 2008, 182). Kutsuvierasvastaanotot tarkasti laadittuine vieraslistoineen ja mahdollisuus nähdä paviljonkien näyttelyt ennen biennaalin virallisia avajaisia houkuttelevat Venetsiaan

galleristeja, mesenaatteja, sponsoreita ja ”seurapiirien” edustajia. Kansallisten paviljonkien avajaisjuhliin osallistuu usein myös poliittisia toimijoita kuten kulttuuriministerejä ja suurlähettiläitä. Biennaalin avajaisia edeltävinä päivinä kaupungin kapeilla kujilla käy kiireinen kuhina, kun vieraat kartuttavat kilvan sosiaalista pääomaa ja yrittävät paviljonkien kutsuvierasvastaanottojen lisäksi käymään myös juhlissa, joita tunnetut taidegalleriat, museot ja mesenaatit järjestävät.

Taiteen megatapahtumaan liittyvää valtaa analysoitaessa on kuitenkin huomionarvoista, että taloudellinen ja sosiaalinen pääoma eivät avanneet Kesajevalle pääsyä Venetsian biennaalin arvostetuimpaan osaan, Giardini della Biennaaleen ja siellä sijaitsevaan Venäjän kansalliseen paviljonkiin. Merkittävät poliittiset toimijat ja valtioiden edustajat pysyivät poissa Kesajevan hulpeista juhlista Hotel Ciprianissa; *New York Times* -sanomalehti raportoi, että Kesajevan nimeä ei myöskään löytynyt Venäjän kansallisen paviljongin avajaisillallisten vieraslistalta vuonna 2007 (Ellwood 2007). Kesajeva oli onnistunut erottautumaan monista toiminnalla, joka samaan aikaan herätti massojen huomion. Silti hänen pyrkimyksillään asemoitua nykytaiteen toimijaksi ei näyttänyt olevan sellaista symbolista pääomaa, jota valtiollinen tuki tuottaa. Tilanteesta tekee ymmärrettävän heteronomian käsitteen avaaminen.

Heteronomian taustalla on ajatus, että erilaisia pääomia on mahdollista muuntaa toisiin pääoman muotoihin. Sosiaalinen pääoma muuntuu taloudelliseksi, kulttuurinen symboliseksi, ja niin edelleen. Toimijan habitukseen yhdellä kentällä kasautunut pääoma saattaa kuitenkin heikentää tämän toimintamahdollisuuksia ja uskottavuutta toisella kentällä. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että tietyillä erottautumisen keinoilla saattaa olla käänteinen suhde pääoman karttumiseen toisella kentällä. *Distinction*-teoksessa Bourdieu korostaa, että ylellisyystavarat ja luksuksen erilaiset muodot tarjoavat keinon erottautua niille, joilla on ensisijaisesti taloudellista pääomaa. Kulttuurista pääomaa sitä vastoin tuodaan esiin askeettisempien ja ”älyllisesti vaativampien” erottautumisen keinojen kautta (Bourdieu 1984, 283). Tämä ilmentää sitä, että Venetsian biennaali on omanlaisensa heteronominen tila. Siellä erottautuminen edellyttää sopivanlaista sekoitusta pääoman lajeja.

Vuoteen 2009 tultaessa valtio alkoi tunnustaa ja oikeuttaa Stella Kesajevan toimintaa. Tuona vuonna Kesajeva järjesti biennaalin rinnakkaistapahtumana *The Obscure Object of Art* -näyttelyn, jonka avasi Venäjän kulttuuriministeri Aleksandr Avdejev ja jonne symbolista pääomaa toi Valeri Gergijev, arvostetun Mariiinkin orkesterin kapellimestari. Mariiinkin orkesteri ja Gergijev toivat Kesajevan näyttelyn avajaisiin institutionaalisen hyväksynnän venäläisen korkean kulttuurin piiristä

(Tšernyševa 2009; Rynska 2009; Jankina 2009). Tiedotusvälineet panivat merkille, että ministeri Avdejev vieraili Kesajevan Palazzo Ca' Rezzonicossa järjestetyssä näyttelyssä jo ennen venäläisen paviljongin virallista avaamista ja Kesajevan näyttelyn avajaisten illallisella Avdejev istui Gergijevin ja Kesajevan kanssa samassa illallispöydässä (Tšernyševa 2009; Rynska 2009). Vuonna 2010 samainen Avdejev nimitti Kesajevan Venäjän kansallisen paviljongin komissaariksi ja portit Venetsian biennaalin arvokkaimmille näyttelypaikoille aukesivat. Taidemarkkina- ja seurapiiritoimija sai käyttöönsä Giardinin kansallisiin paviljonkeihin pesiytyneen erityisen symbolisen pääoman.

Kesajevan nimitys Venäjän kansallisen paviljongin komissaariksi nostatti Moskovan kulttuuripiireissä kuitenkin hämmennystä ja kritiikkiä. Hänen taloudellinen pääomansa sekä sukupuolipääomansa (engl. *gender capital*, Skeggs 2004) näyttivät heikentävän Kesajevan symbolista pääomaa kulttuurin ja taiteen kentällä. ”Oligarkki” Igor Kesajevin vaimona Kesajeva liitettiin ”taidetyököiden” (engl. *art girls*, Milam 2013) tai ”oligarkkittarien” (engl. *oligarchettes*, Ellwood 2007) joukkoon. Huolimatta Kesajevan kokemuksesta kansainvälisten taidenäyttelyiden järjestäjänä, tunnettu taidehistorioitsija ja -kriitikko Leonid Bažanov piti nimitystä ”kummallisena”: ”Kukaan ei tiedä miten päätös tehtiin. Aiemmin tehtävään oli kilpailullinen valintaprosessi. Nyt ei ollut.” (Bažanov Claudia Barbierin artikkelissa 2011.) Kesajevan valinta kytkettiin nykytaiteen autonomisen aseman heikkenemiseen nyky-Venäjällä, sen rooliin vallan resurssina ja valtion virkamiehistä ja oligarkeista koostuvan uuden eliitin legitimaation välineenä (Miziano 2014, 86–90). Taiteilija ja galleristi Aleksandr Jakutin arvion mukaan Kesajevan nimitys kansallisen paviljongin komissaariksi oli ”eittämättä rahakysymys” (Jakut Claudia Barbierin artikkelissa 2011).

Monien ja harvojen paradoksia havainnollistavat avajaisjuhlat ja niiden huolella laaditut vieraslistat pysyvät Kesajevan tavaramerkkinä hänen toimiessaan Venäjän kansallisen paviljongin komissaarina. Vuoden 2015 paviljongin avajaisjuhlat Kesajeva järjesti saarella, jonne juhlien vierasjoukko kuljetettiin veneillä Giardinilta. Juhlien tarjoilujen sponsorina oli PoderNuovo, joka on jalokivistäänkin tunnetun luksusbrändi Bulgarin toscanalainen viinitila. Illanvieton eksklusiivisuus oli viety huippuunsa. Kiinnostavan kontrastin tälle tilaisuudelle tarjoavat Kesajevan kauden jälkeiset, vuoden 2017 Venäjän paviljongin avajaisjuhlat, jotka järjestettiin Rialton kalatorilla. Sinne pystytettyyn urbaaniin diskoon edellytettiin toki kutsua, mutta alue Beluga-vodkabaareineen ja tiskijukan pöytineen oli rajattu ulkopuolisilta vain köysitolpilla.

Venetsian juhlien eksklusiivisuus on tarkoin varjeltua, mutta samaan aikaan laajan yleisön halutaan tietävän niistä: Medianäkyvyyden varmistamiseksi Kesajeva valitsi elämäntapalehti *Tatlerin* vuoden 2011 mediakumppaniksi, mikä ilmentää oivallisesti harvojen ja monien paradoksia. *Tatler* on suhteellisen laajalevikkinen julkaisu (Condé Nast International, n.d.), joka konstruoi venäläistä seurapiiritilaa kertomalla pääasiassa kuuluisista ja varakkaista venäläisen eliitin edustajista (Tatler 2011). Vuonna 2008, ennen valintaa kansallisen paviljongin komissaariksi, pidetyssä haastattelussa Kesajeva liitti näkyvät taidenäyttelyiden avajaisjuhlat niiden rooliin yhteiskunnallisten ja taiteellisten hierarkioiden uusintamisessa. Ikään kuin Bourdieun (1993, 76–77) ajatusta ”taiteilijan tekemisestä” ja teoksen arvon tuottamisesta mukailen, hän kertoi laajaan huomion tekevän taiteilijasta ”muodikkaan omistaa”. Kun taiteilijasta on tullut tunnettu, finanssitalouteen nivoutuneet taidemarkkinat (ks. esim. Kinsella 2016) pitävät huolen siitä, että hänen töihinsä pääsevät käsiksi vain harvat:

Kysymys: Juhlasi ovat tunnettuja. ... Kuinka tärkeitä ovat julkkisjuhlat [engl. *celebrity parties*] taiteen edistämisessä?

Kesajeva: On tärkeää pitää ääntä, joka kiinnittää huomion. Monet tärkeät taiteilijat, joilla ei ole välitöntä visuaalista ja esteettistä vaikutusta ovat pitkälti tuntemattomia bisnespiireissä. Järjestämällä juhlia ja hankkimalla taiteilijalle näkyvyyttä glamourlehdissä, taiteilijasta tulee tunnettu. Hänestä tulee modikas omistaa. (Studer 2008.)

Poliittisen talouden paradoksi

Ajatus taiteilijasta ”muodikkaana omistaa” liittyy myös poliittisen talouden paradoksiksi kutsumaamme ilmiöön. Vaikka biennaali on monin eri tavoin nivoutunut kapitalistiseen voitontavoitteluun, taiteen odotetaan olevan taloudellisista intresseistä puhdasta. Jos taiteen koetaan olevan pelkkä markkinahyödyke, sen arvo taiteen kentällä kärsii. Kriitikot näkivät Kesajevan valinnan Venäjän kansallisen paviljongin komissaariksi ”rahakysymyksenä” (esim. Jakut Claudia Barbierin artikkelissa 2011) mutta ensimmäisellä komissoimallaan näyttelyllä Kesajeva pyrki asemoitumaan taiteen kentälle ottamalla etäisyyttä taloudellisista arvoista. Vuonna 2011 Venäjän kansallisessa paviljongissa oli esillä Andrei Monastyrski, ”fundamentaalisesti markkinataloudesta irrallaan oleva taitelija” (Groys Claudia Barbierin artikkelissa 2011). Monastyrskista ja hänen Kollektiivinen toiminta (*kollektivnyje deistvija*) -ryhmästään puhuttaessa muistetaan usein mainita, että raha ei ollut ryhmän jäsenille merkityksellistä. Taide ei ollut heille edes toimeentulon lähde. Monastyrski hankki elantonsa kuvittajana ja lavastemaalajana. Youtubessa maksutta jaettavat videot ovat edelleen keskeinen osa hänen taidettaan. Perustellessaan Monastyrskin valintaa Venäjän

paviljongin taiteilijaksi myös Kesajeva korosti taiteilijan ei-kaupallisuutta: Kesajevan mukaan tätä ei valittu Venäjän paviljongin taiteilijaksi bisnesmielessä; ”kyse oli jostain paljon tärkeämmästä” (Kesajeva Claudia Barbierin artikkelissa 2011). Kriittisiä ääniä tämä ei täysin vakuuttanut. Stella Art Foundationin taidekokoelma koostuu pitkälti Moskovan konseptualismista, jota myös Monastyrski edustaa. Etenkin se, että lopulta kaikkien kolmen Venäjän paviljongin näyttelyn teema Kesajevan komissaarikauden aikana oli juuri Moskovan konseptualismi, herätti kysymyksiä ja keskusteluja (esim. Tarhanov 2015). Kriitikot kiinnittivät huomiota siihen, että taloudellisen intressin kieltäminen ja konseptualismin tuominen ei-kaupalliseen ympäristöön, Venetsian biennaalin Venäjän kansalliseen paviljonkiin oli omiaan kasvattamaan Kesajevan taidekokoelman taloudellista arvoa.

Poliittisen talouden paradoksi tulee esiin myös siinä, että Venetsian biennaali on yksityinen yritys, joka laskuttaa kymmeniä tuhansia euroja pelkästä biennaalilogon käyttöoikeudesta. Tapahtuma on nostanut näyttelytilojen vuokrat Venetsian kaupungissa monien taidemaailman toimijoiden saavuttamattomiin. Artnet Newsin mukaan näyttelytilan vuokra taidebiennaalin ajalta voi nousta puoleen miljoonaan euroon (Hyde 2017). Myös kansallisten paviljonkien budjetit ovat mittavia. Kesajevan tultua Venäjän paviljongin komissaariksi paviljongin budjetti kasvoi. Kulttuuriministeriön rahallinen panostus kohosi sekin selvästi, mutta vuosina 2011–2015 suurin osa kansallisen paviljongin rahoituksesta tuli Kesajevan perheen kautta. Lehtitietojen mukaan vuoden 2011 sponsorit, Igor Kesajeviin kiinnittyvät Mercury Group ja Japan Tobacco International rahoittivat paviljonkia 30 miljoonalla ruplalla Venäjän kulttuuriministeriön tuen ollessa 10 miljoonaa ruplaa (Orlova 2013). Vuonna 2013 kulttuuriministeriön panostus kansalliseen paviljonkiin oli 24 miljoonaa ruplaa (noin 600 000 euroa) kokonaisbudjetin ollessa noin 50 miljoonaa ruplaa (noin 1 250 000 euroa). (Financial Times 2013; Orlova 2013.) Stella Kesajeva korostaa eri yhteyksissä, että julkista rahaa oli liian vähän näyttävien installaatioiden pystyttämiseen, minkä lisäksi sen maksuaikataulu oli ongelmallinen (esim. Kabanova 2016). Hän kuvaa puolisonsa Igor Kesajevin rahallisia panostuksia Venäjän paviljonkiin osoituksena sitoutumisesta ja uhrautumisesta (Kabanova 2016).

Uhrautuvaisuus luo vaikutelman, että intressien määrittämässä toiminnassa on kyse pyyteettömyydestä. Bourdieun pääoman käsitteiden avulla uudelleenmuotoiltuna rahallisten panostusten – jopa tuhlaamisen – voidaan kuitenkin ajatella tuottavan symbolista pääomaa, joka voidaan muuntaa voitoiksi muilla kentillä (Bourdieu 2013, 133–134, 192–194). Tällaista pääoman konversiota yhdestä pääomasta toiseksi Bourdieu kutsuu ”sosiaalisiksi alkemiiksi” (Bourdieu

1986, 50–51; Bourdieu 1993, 191). Sosiaalinen alkemia toimii tehokkaasti juuri heteronomian olosuhteissa.

Vallan paradoksi

Venetsian biennaali – erityisesti sen kansalliset paviljongit – ymmärretään tyypillisesti kulttuuridiplomatian (esim. Cull 2014) tai pehmeän vallan kehyksessä. Panostusten biennaalin kansallisiin paviljonkeihin ajatellaan olevan kannattavia siinä mielessä, että ne lisäävät valtioiden viehätysvoimaa. Nykytaide nähdään valtiollisena voimavarana, jonka odotetaan kasvattavan vaikutusvaltaa myös muilla sektoreilla. (Sassatelli 2017, 99; Zhang & Frazier 2017). Taiteilijoita pidetään kotimaisten taideskenejensä ”kulttuurilähettiläinä” (Rodner & Preece 2016, 134). Myös aineistoomme sisältyy pohdintaa siitä, onnistuuko kansallisessa paviljongissa esillä oleva taide muuttamaan kansainvälisen yleisön näkemystä Venäjästä (esim. Kommersant 2013b).

Paradoksaalista tässä on se, että taiteen kentällä arvokasta on se, mikä koetaan autonomiseksi ja puhtaaksi. Kun teos kytketään muihin päämääriin, siitä tulee helposti banaalia. (Bourdieu 1996, 141–142, 254.) Pehmeän vallan käsitteen kautta tarkasteltuna Venäjän kansallisessa paviljongissa paradoksaalista on myös se, että taiteen kenttä kiinnittyy valtiollisen vallan kenttään usein kriittisen suhteen kautta. Nykytaiteen kritiikin kohteena ovat usein erilaiset valtakoneistot, kuten valtiot.

Lanfranco Acetin tulkinnan mukaan Venäjän kansallisessa paviljongissa vuonna 2013 esillä ollut Vadim Zaharovin *Danaë*-teoksen ”kultainen siemenneste” ilmensi niitä ”patriarkaalisia rakenteita, jotka ovat vulgaaristi esillä venäläisessä yhteiskunnassa” (Aceti 2015, 99). *Guardian*-sanomalehdessä esitettiin, että *Danaë* käsitelisi Putinia huolettomana diktaattorina, mikä teki teoksesta lehden kriitikon mukaan ”rohkean” (Adams 2013). *Danae*-installaatio oli sensaatio. Ihmiset jonottivat päästäkseen sisään Venäjän paviljonkiin. *Kommersant*-lehden toimittaja pohti, pitäisikö taivaalta teoksessa putoavia rahavirtoja pitää itseironiana vai leuhkimisena: ”Olipa taiteilijan aikomus mikä tahansa, mitä tahansa taidetta joka pannaan esille rakennukseen, jonka seinässä lukee ”Venäjä” tulkitaan valtiollisena itseportrettina” (Kommersant 2013a).

Huolimatta siitä, että Zaharovin biennaalitaiteen nähtiin olevan repivää kritiikkiä venäläisen yhteiskunnan nykytilaa kohtaan, se esitettiin tehokkaana keinona vedota transnationaaleihin taidepiireihin. Zaharovin taiteen omakuvamaisuus ei ole mitenkään epätyypillistä biennaalitaiteelle. Vuoden 2015 näyttelyä ja Irina Nahovan *Green Pavilion* -teosta varten Aleksei Štšusevin suunnittelema, vuonna 1914 valmistunut rakennus maalattiin valseinien avulla vihreäksi myös ulkopuolelta. Rakennuksen sisäpuolella vihreä ja punainen väri osallistuivat puntarointiin, jonka

teemana oli Neuvostoliiton ja Venäjän historia vallankumouksesta perestroikaan ja tähän päivään. Myös kansallisen paradoksi, jota käsittelemme tarkemmin seuraavassa osiossa, oli läsnä teoksessa: Paviljongin ensimmäisessä huoneessa vierailijaa silmäili suurikokoisen lentäjän pää kypärässään. Kuten Kimmo Sarje kirjoittaa, vaikutti kuin Nahova olisi halunnut heti alkuun kyseenalaistaa taiteilijan roolin kansallisen edustajana ja tulkkina (Sarje 2015). Tätä tulkintaa tukee vihreän värin assosiaatio Margarita Tupitsynin vuonna 1990 New Yorkissa pidettyyn *Green show* -näyttelyyn. Tuolloin värimetafora symboloi neuvostoyhteiskunnan radikaaleja muutoksia ja liittyi taiteilijoiden toiveikkaisiin tulevaisuuden ennusteisiin yhteiskunnan muutoksesta (Vasiljeva 2015).

Vallan paradoksin toimintaa ilmentää myös tämän artikkelin alussa kuvailemamme Venäjän valtion toimia vastustavan #onvacation-protestiperformanssin valjastaminen osaksi Venäjän paviljonkia vuoden 2015 Venetsian biennaalissa. Paradoksin tarkastelu heteronomian käsitteen avulla paljastaa, että Venäjän paviljongissa toteutettu protestiperformanssi sopi ajankohtaiseen Krimin valtausta kritisoivaan poliittiseen diskurssiin. Se oli kovaa valuuttaa poliittisen kritiikin kentällä. Tässä heteronomisessa tilanteessa Stella Art Foundationin johtaja Aleksandr Rytov (2017) kuitenkin näki Venäjän ulkopoliittikan kritiikin ”rikastavan” paviljonkia eli tuottavan lopulta myös Venäjän valtiolle symbolista pääomaa.

Kansallisen paradoksi

Marshall Berman kirjoittaa *All That Is Solid Melts Into Air* -kirjassaan moderniteetin tai modernismin maailmankulttuurin yhdistävän koko ihmiskuntaa: Moderni maailma ja sen tarjoamat kokemukset leikkaavat maantieteellisten ja etnisten rajojen poikki, poikki luokka- ja kansallisuuserojen. Berman kuitenkin muistuttaa, että tämä on paradoksaalista yhtenäisyyttä: ”Modernin yleisön laajentuessa se pirstoutuu moniksi sirpaleiksi, jotka puhuvat erilaisia yksityisiä kieliä; moderniteetin ajatus menettää kykynsä järjestää ja luoda merkityksiä ihmisten elämiin” (Berman 1988, 17). Kansallisen paradoksissa on kyse juuri tästä: Erityisesti kansallisten paviljonkiensa kautta Venetsian biennaali on institutionalisoitunut valtioihin jakautuneen eli westfalenilaisen valtioiden maailman varaan. Samaan aikaan se toimii areenana kansallisista merkityksistä etäännyntymiselle ja ”esteettiselle kosmopolitanismille” (Duve 2007, 684–685). Tästä yhden esimerkin tarjoaa venäläisen energiamagnaatin Leonid Mihelsonin V-A-C-säätiön Venetsiaan perustama museo, joka kuvaa itseään ”vapaaksi alueeksi, jossa ei nosteta esiin viisumitaikansalaisuuskysymyksiä” (The Art Newspaper 2015). Paradoksaalisen tilanteesta tekee se, että biennaalin transnationaaleja ja kosmopoliittisia ominaisuuksia hyödynnetään kuitenkin kansakuntien kilvoittelussa ja banaalinationalistisissa päämäärissä, mitä kuvaamme seuraavassa.

Stella Kesajevan valintaa Venäjän paviljongin komissaariksi legitimoidaan aineistossamme hänen ei-venäläisillä ominaisuuksillaan. Aineistossa viitataan Kesajevan sosiaalisiin suhteisiin valtioiden rajat ylittävällä taiteen kentällä – tunnettujen taidemarkkinoiden toimijoiden, kuraattoreiden ja museotoimijoiden keskuudessa (ks. esim. Jakut Claudia Barbierin artikkelissa 2011.) Myös Kesajeva itse korostaa transnationaaleja yhteyksiään ja verkostojaan. Eräässä haastattelussa hän painottaa sitä, että Venäjän ulkopuolella asuminen mahdollisti ystävyysuhteiden solmimisen sellaisten taiteen kentällä tunnettujen henkilöiden kanssa, kuten tunnettu galleristi ja Ranskan entinen kulttuuriministeri Frédéric Mitterrand (Bode 2010). Tämän pääoman arvo tulee kuitenkin esiin sitä kautta, että Kesajevan sosiaalinen pääoma transnationaalilla taiteen kentällä on mahdollista muuntaa Venäjän kansakunnan symboliseksi pääomaksi suhteessa muihin valtioihin. Kyvyssä toimia transnationaalilla taiteen kentällä on kyse kansallisen jättämisestä taakse, mutta samaan aikaan kansallinen toimii – paradoksaalisesti – viittauspisteenä, johon tätä kykyä suhteutetaan.

Kesajevan taloudellinen pääoma antoi hänelle mahdollisuuden työskennellä sellaisten taiteilijoiden ja kuraattoreiden kanssa, jotka tunnustetaan ”venäläisiksi”, mutta joilla on huomattavia määriä kulttuurista ja symbolista pääomaa transnationaalilla taiteen kentällä. Vuoden 2011 näyttelyn kuraattorina toimi Boris Groys, arvostettu Venäjällä syntynyt ja New Yorkissa asuva taidekriitikko, kulttuurihistorioitsija ja professori. Kesajevan mukaan Groysin valinta kuraattoriksi oli helppo: Kyseessä on henkilö, joka oli samaan aikaan venäläinen ja ei-venäläinen. Kesajevan vakuutti se, että Groys osaisi työssään vedota kansainvälisiin yleisöihin, mutta tietäisi samaan aikaan kuinka työskennellä venäläisten taiteilijoiden kanssa (Artforum 2010). Vuoden 2015 näyttelyn kuraattoriksi Kesajeva palkkasi Margarita Tupitsynin. Häntä aineistossamme luonnehditaan ”henkilöksi, jonka tieteellisen ja luovan toiminnan keskiössä on ollut venäläisen taiteen tutkiminen ja popularisoiminen läntisissä maissa” (Kurdjukova 2014).

Kiinnostavan esimerkin kansallisen paradoksista tarjoaa vuoden 2013 Venäjän paviljongin kuraattori, Udo Kittelmann, Berliinissä toimivan Kansallisgallerian silloinen johtaja. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun Venäjän paviljongin kuraattorina oli ei-venäläinen asiantuntija. Kansallisen paradoksia tuo esiin se, että Kittelmannin valintaa pidettiin ”radikaalina” ja ”kulmakarvoja kohottavana” (Harris 2013). Kesajeva joutui perustelemaan ”ulkomaalaisen” kuraattorin valintaa, ja korosti perusteluissaan sitä, että koska biennaali on ”kansainvälinen alusta”, oli tärkeää valita yleisön odotukset tunteva kuraattori (Vasiljeva 2013a, 2013b). Esiin nostettiin myös Kittelmanniin

ruumiillistunut symbolinen pääoma: yksi esimerkki tästä on se, että hänen korkea asemansa Art Review -lehden kuraattoreiden vaikutusvaltaa mittaavassa rankingissa (37. sija vuoden 2012 rankingissa) nähtiin välineenä venäläisen taiteen eristyneisyyden purkamisessa ja sen kansainvälisen näkyvyyden lisäämisessä (Rossijskaja Gazeta 2012).

Paitsi kuraattoreiden, kansallisen paradoksi tulee esiin myös Venäjän paviljongin taiteilijoiden valinnassa. Vadim Zaharov valittiin vuoden 2013 taiteilijaksi siksi, että hänen nähtiin kykenevän tekemään ”tehokkaita” teoksia, jotka ovat kiinnostavia sekä kansainvälisten taidepiirien, että tavallisten biennaalikävijöiden silmissä (Kesajeva Žanna Vasiljevan artikkelissa 2013a). Tässä yhteydessä nostettiin esiin myös Zaharovin symbolinen pääoma transnationaalilla taiteen kentällä: hän on tunnettu taiteilija, jonka teoksia löytyy maailman suurimmista museoista ja jolla on huomattavaa ”kansainvälistä kokemusta” (Vasiljeva 2012). ”Kansainvälinen museo” on erityinen symbolisen pääoman varanto. Hankkimalla teoksen kokoelmiinsa, taidemuseo legitimoit sen, vahvistaa sen esteettisen arvon ja antaa sille korkeimman nykytaiteen maailmassa tarjolla olevan institutionaalisen hyväksynnän Osa tätä legitimaatiota on museon luonne ei-kaupallisena instituutioon. (Becker 1982, 117). Venäjän paviljongin katalogissa Zaharovin töitä myös kuvataan ”estetiikaltaan transnationaaleiksi”: ”Zaharov on kulkenut tietä, joka on ollut itsenäinen ja yksinäinen, mutta myös huomattavan transnationaali” (Cullinan 2013, 92)

Toinen kansallisen paradoksin ulottuvuus liittyy siihen, että sekä taiteen että biennaalin yleismaailmallisia tai transnationaaleja ominaisuuksia valjastetaan kansakuntien kilvoitteluun ja ”banaalinationalistisiin” (Billig 1995) päämääriin. Venäjän paviljongin teema Kesajevan toimeksiantojen aikana oli Moskovan konseptualismi. Boris Groysin (2011, 13) mukaan Moskovan konseptualistit pyrkivät asemoimaan itsensä yleismaailmalliseen historiaan – ”tilaan, joka sisältäisi kaikki menneet ja nykyiset taidekäytännöt, mutta olisi samalla transsendentti suhteessa mihin tahansa nykyiseen tai nykyiseen taideinstituutioon”. Ajatus tällaisesta tilasta voidaan ymmärtää bourdieulaisittain kentän autonomisuutena; sen *nomos* koostuu pelkästään taiteellisista merkityksistä. Mutta kuten Groys myös esittää, tällainen tila on utopistinen: taide kiinnittyy aina kansallisiin historioihin, paikallisiin tai ulkomaisiin taideinstituutioihin, globaaleihin taidemarkkinoihin jne. (Groys 2011).

Kesajeva perustelee Moskovan konseptualismin esittämistä Venetsiassa kolme kertaa peräkkäin sillä, että biennaali on kansallisvaltioiden kisailukenttä ja Moskovan konseptualismi Venäjän vahva edustaja tässä kisassa (Markina 2015). Analysoimissamme materiaaleissa Venetsian biennaalin

kansallista paviljonkia käsitelläänkin usein foorumina, jossa osallistuvat valtiot esittelevät taiteellista osaamistaan. Biennaalia verrataan olympialaisiin myös aineistossamme (Tšernyševa 2009; Dokutševa 2015). Lisäksi Kesajeva identifioi itsensä isänmaalliseksi taiteen suojelijaksi, Venäjän edustajaksi kentällä, jolla kansallisvaltiot kilpailevat. Hän liittyy nykytaiteen kansalliseen tehtävään hyödyntämällä erilaisia banaalinationalistisia, kotimaahan viittaavia deiktisiä sanoja kuten ”me”, ”tämä” tai ”täällä” (Billig 1995). Hän väittää, että hänen tehtävänsä on ”näyttää meikäläisiä ulkomailla” (Markina 2015). ”Tiedän, mitä haluan ja tiedän, mitä minun on tehtävä taiteilijoiden ja Venäjän vuoksi” (Harris 2013). Kesajeva esittää Moskovan konseptualismin resurssina, jota Venäjän tulisi hyödyntää parantaakseen asemansa valtioiden keskuudessa, kehittyessään ”taiteen supervallaksi”: ”Haluamme, että venäläisen taiteen eristyneisyys loppuu ja se aletaan ottaa vakavasti korkeimmalla kansainvälisellä tasolla” (Artgid 2012).

Kansallisesti merkityn taidesuuntauksen kytkeminen Venetsian biennaalin poikkikansalliseen dynamiikkaan voidaan ymmärtää yritykseksi lisätä taidesuuntauksen symbolista pääomaa. ”Olen aina tuntenut katkeruutta siitä, että venäläiset taiteilijat eivät ole olleet integroituneita läntiseen yhteyteen ja halusin siksi tuoda esiin historiallisesti merkittäviä venäläisiä taitelijoita kuten Monastyrski ja Roginski” (Ganjants 2009). Uutistoimisto TASSin haastattelussa Stella Kesajeva arvioi paviljongin menestystä kansallisessa kehyksessä: ”Uskon, että onnistuimme monissa asioissa. Ensinnäkin osoitimme, että Venäjä voi esitellä nykytaidetta luottavaisella ja laadukkaalla tavalla, ja että se on kansainvälisen yleisön silmissä kiinnostavaa. Meillä on jotain, mistä olla ylpeitä.” (TASS 2016.)

Paradoksaalisesti tämän kansallisen mission täyttäminen kuitenkin edellytti etäisyyden ottamista venäläisestä tavasta toimia ja ”lännessä” hankitun kulttuurisen pääoman hyödyntämistä. Nikolai Molok kirjoittaa, että Kesajevan vetämän Venäjän paviljongin näyttelyssä vuonna 2011 korostuivat osallistavat käytännöt ja minimalistinen estetiikka, mikä teki siitä ymmärrettävän ”länsimaisen katsojan näkökulmasta” (Molok 2013d, 672). Kesajeva nostaa usein esiin kokemuksia ulkomailla elämisestä. Asuessaan 1990-luvulla Sveitsissä ja Yhdysvalloissa hän panosti läntisen nykytaiteen sekä taidekeräilyn osaamiseen (Bode 2010). Hän tuo tätä pääomaa esiin esimerkiksi symbolisella rajanvedolla, jossa kertoo venäläisissä näyttelyavajaisissa tarjotun viiniä muovimukeista. Kesajevan mukaan tällainen toimintatapa oli yllättävä henkilölle joka oli oppinut, että galleristien tulee esitellä taiteilijoitaan ”ammattimaisella ja arvostavalla tavalla” (Bode 2010). Lisäksi hän kertoo rakentavansa näyttelyt läntiseen tyyliin, mikä tarkoittaa asioiden tekemistä hienovaraisella, korkealla tasolla: ”Emme ylikuormita näyttelytilaa, vaan teemme puhtaita näyttelyitä” (Markina

2015). Hän otti toiminnallaan eroa aikaisempaan käytäntöön, jossa Venäjän paviljonki osallistui Venetsian biennaaliin usean taiteilijan teoksilla. Erottautumisen tällaisista ”venäläisistä” käytännöistä mahdollisti myös Kesajevan kauden rahoituskäytäntö, jossa paviljongin rahoitus tuli kulttuuriministeriön lisäksi Igor Kesajeviin kytköksissä olevilta sponsoreilta. Venäjän paviljongin näyttelyiden keskipisteenä olikin Kesajevan kaudella yksi taiteilija. Eräässä haastattelussa Kesajevalta kysytään, onko kyseessä länsimainen lähestymistapa taiteeseen. Kesajeva vastaa, että on tärkeää sovittaa venäläisiä taiteilijoita ”läntiseen taiteen vastaanottamisen kehykseen” (Markina 2015).

Voidaan ajatella, että nykytaide toimii tässä pehmeän vallan tai kulttuurisen diplomatian välineenä. Tasokas nykytaide tarjoaa mahdollisuuden kartuttaa symbolista pääomaa, joka mahdollistaa Venäjän valtion erottautumisen muista valtioista. Ajatus nykytaiteesta diplomaattisena välineenä on kuitenkin paradoksaalinen: Taiteen symbolista arvoa konstituoii juuri autonomia – sen immuniteetti muiden kenttien toimijoiden instrumentalisointiyrityksiä kohtaan. Taiteen tulisi vastata itsenäisesti yhteiskunnallisiin olosuhteisiin (esim. Richter 2013, 51). Tämä ajatus tulee esiin siinä, että biennaalikuraattorit ja -taiteilijat pyrkivät ottamaan etäisyyttä kansallisista merkityksistä. Siinä missä Kesajeva esittää Margarita Tupitsynin – ja häneen ruumiillistuneen kulttuurisen ja symbolisen pääoman – kansallisen asian aiheena, Tupitsyn pyrkii asemoimaan itseään taiteen kentälle ja sen autonomiseen päähän: ”Minun tehtäväni täällä on, ensinnäkin, tuoda maksimaalisesti esiin taiteilijan lahjakkuutta ja, toisekseen, olla esittelemättä häntä jonain eksoottisena tai vierasperäisenä ilmiönä. ... Yritän rakentaa mallin siitä, kuinka näen nykyajan suhteen taiteeseen sekä mallin taiteen suhteesta nykyaikaan.” (Vasiljeva 2015.)

Kuitenkin se, että Venäjän paviljonki ei ole voittanut kultaista leijonaa herättää keräämässämme aineistossa keskustelua. Biennaalitoimijat hakevat selityksiä tapahtuneelle ”poliittisista syistä”: Vuoden 2013 kuraattori Udo Kittelmannin mukaan kyse ei ollut paviljongin taiteellisesta tasosta – taiteellisesti Zaharovin teos oli monella tapaa aikaansa edellä (Kommersant 2013c). Myös Stella Art Foundationin johtaja Aleksandr Rytov esitti haastattelussamme, että Angolan voitto vuonna 2013 ja Armenian voitto vuonna 2015 olivat ”poliittisia”: Rytovin mukaan voittajavalinnat mukailivat Euroopan unionin politiikkalinjauksia, vaikka tasokkaampia teoksia oli näytteillä muissa paviljongeissa, kuten juuri Venäjän ja Saksan paviljongeissa (Rytov 2017; ks. myös Vogue 2011). Kommenteissa korostetaan tarvetta menestyä taiteellisilla meriiteillä taiteen kentällä, mutta samaan aikaan tavoitellaan myös muita päämääriä, kuten erottautumista muista valtioista. Kabakovin kunniamaininnasta kirjoittava kommentaattori muistuttaa, että tuolloinkin palkinto liitettiin

poliittiseen tilanteeseen. Esitettiin, että palkintoa ei itse asiassa voittanut Kabakov tai hänen taiteensa; se mitä haluttiin palkita oli Neuvostoliiton hajoaminen (Kommersant 2013b). Yhdessä aineistomme tekstissä esitetään, että Moskovan konseptualismi on taidesuuntauksena ”liian venäläinen” tullakseen palkituksi. Tilanteen heteronomisuus – taiteen kentän ulkopuolisten kenttien vaikutus – tulee hyvin esiin myös argumentissa, jonka mukaan kansallisessa paviljongissa tulisi esittää selkeämmin kansainväliseen yleisöön vetoavaa taidetta, jotta Venäjä voittaisi biennaalipalkintoja (Kommersant 2013d).

Ratas kleptokratian koneistossa?

Kun biennaalia ja Venäjän kansallista paviljonkia tarkastellaan kaikessa paradoksaalisuudessaan, nykytaiteen rooli näyttyy erilaisena kuin analyyseissä, joiden mukaan taiteen esittämisessä kansainvälisille yleisöille on kyse kulttuuridiplomatiasta tai pehmeän vallan kartuttamisesta (esim. Zaugg & Nishimura 2015). Nykytaide ei myöskään ilmene ranciérelaisessa hengessä erimielisyyden muotona tai poliittisena vastalauseena (esim. Jonson 2015). Taiteen keinoin esitetty valta- ja valtiokritiikki on toki oleellinen osa Venetsian biennaalia ja Venäjän kansallista paviljonkia. Samaan aikaan oivaltavaa ja tasokasta nykytaidetta esittämällä tavoitellaan palkintoja ”taidemaailman olympialaisissa” eli pyritään erottautumaan myönteisesti muista valtioista.

Koska paradoksaalisuus on taiteen megatapahtumien generatiivinen piirre, emme halunneet ratkaista sitä analyyssissämme. Heittäydyimme paradoksien vietäväksi. Tarkastelimme Venäjän Venetsian-paviljongin paradokseja fokuoimalla siihen, miten yksityisen taidesäätiön johtaja Stella Kesajeva nousi Venäjän kansallisen Venetsian-paviljongin komissaariksi ja millaisia erottautumiskeinoja hän tehtävässä toimiessaan hyödynsi. Kiinnitimme sisällönanalyyssissämme huomiota siihen, miten biennaali tarjosi olosuhteet sosiaaliselle alkemialle, jossa taloudellista pääomaa on mahdollista muuntaa symboliseksi pääomaksi ja symbolista taloudelliseksi. Tämä johti meidät uudelleenmuotoilemaan Venetsian biennaalin paradoksaalisuuden siten, että kyseessä on bourdieulaisittain ymmärretty heteronominen tila. Eri kenttien arvostusperiaatteet (*nomoi*) risteävät biennaalissa, mikä synnyttää paradokseja. Paradoksaalit ovat kuitenkin olennainen osa biennaalia. Samaan tapaan kuin Zenonin nuolen, ne saavat sen ”lentämään”.

Olemme kuvanneet artikkelissa, miten yksityisen taidesäätiön johtajan Stella Kesajevan onnistui ”vallata” Venäjän Venetsian-paviljonki. Nykytaiteen yhteiskunnallinen ja poliittinen rooli jää tässä katsannossa lohduttomaksi: Venetsian biennaalin heteronomisissa olosuhteissa jopa yrityksestä protestoida taideperformanssin keinoin Krimin-valtausta saattaa tulla Venäjän kansallista

paviljonkia ”rikastava” tapahtuma, kuten paviljongin järjestäjät haastattelussamme esittivät. Näin nähtynä ”oligarkittaren” johtama Venetsian biennaalin kansallinen paviljonki on ratas koneistossa, joka jähmettää yhteiskunnallisen ja poliittisen pelitilanteen. Se muuttuu osaksi kleptokratista järjestelmää, jossa vauraan bisneseliitin ja valtion suhteet ovat kietoutuneet yhteen (Dawisha 2014) ja jossa varallisuus on huomattavan epätasaisesti jakautunutta (Novokmet, Piketty & Zucman 2018). Heteronomian logiikka on kuitenkin monimutkainen, minkä vuoksi kentän onnistuneelta näyttävä valtaaminen ei lopulta takaa tietyn poliittisen tahdon toteutumista (Järvelä 1985, 124). Kuten Venäjän Venetsian-paviljongin historian tarkastelu osoittaa, kentät pakenevat ylläpitäjiensä otteesta. Muutoksen mahdollisuus pysyy.

Lähdeluettelo

- Aceti, Lanfranco (2015), The Cultural Body’s Death by a Thousand Cuts: Why Society Is No Longer a Body and Why It Can Be Cut to Pieces. – *Journal of Visual Culture* 14:2, 137–154. <https://doi.org/10.1177/1470412915603632>
- Adams, Tim (2013), Jeremy Deller’s Visions of England. – *The Guardian*, 1.6. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/01/jeremy-deller-venice-biennale-interview>
- Alexander, Victoria (2018) Heteronomy in the Arts Field: State Funding and British Arts Organizations. – *British Journal of Sociology* 69:1, 23–43. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12283>
- Artforum (2010), Boris Groys, Andrei Monastyrsky, and Collective Actions to Represent Russia at Venice Biennale, 5.10. <https://www.artforum.com/news/boris-groys-andrei-monastyrsky-and-collective-actions-to-represent-russia-at-venice-biennale-26555>
- Artforum (2015), Russian Pavilion at Venice Biennale Occupied by Protesters, 11.5. <https://www.artforum.com/news/russian-pavilion-at-venice-biennale-occupied-by-protesters-52125>
- Artgid (2012), Naznatšen kurator rossijskogo paviljona na 55-j Venetsianskoj biennale. 25.10. <http://artguide.com/news/1808-naznachien-kurator-rossiiskogho-pavil-ona-na-55-i-vienietsianskoi-biennalie-917>
- Barbieri, Claudia (2011), A Russian Guru at Work in Venice. – *New York Times*, 13.6. <https://www.nytimes.com/2011/06/14/arts/14iht-rartstella14.html>

- Bazin, Jerome, Glatigny, Pascal Dubourg, & Piotrowski, Piotr (2016), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe 1945–1989*. Budapest: Central European University Press.
<https://doi.org/10.7829/j.ctt19z397k>
- Becker, Howard (1982), *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berman, Marshall (1988), *All That Is Solid Melts into Air*. New York: Penguin Books.
- Bertelé, Matteo (2013a), 1897. 2nd Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation. 106–115.
- Bertelé, Matteo (2013b), 1907. 7th Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 144–153.
- Bertelé, Matteo (2013c), 1912. 10th Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 176–181.
- Bertelé, Matteo (2013d), 1914. 11th Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 184–194.
- Bertelé, Matteo (2013e), Between Barbarians and Cosmopolitans. Russia in Venice, 1895–1914. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 31–43.
- Bertelé, Matteo (2013f), From Stateless Pavilion to Abandoned Pavilion. Russia and the Soviet Union in Venice, 1920–1942. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 44–53.
- Bertelé, Matteo (2017), Venice 1977: (Counter)Celebrations of the October Revolution. – *Twentieth Century Communism: A Journal of International History* 13: 67–87.
- Bethwaite, Julia, Kangas, Anni (2018), The Scales, Politics, and Political Economies of Contemporary Art Biennials. – *Arts & International Affairs* 2:3, 73–90.
<https://doi.org/10.18278/aia.2.3.6>
- Billig, Michael (1995), *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Bode, Mihail (2010). Komissar Tiffani. *Arthronika*, 1.11. <http://artchronika.ru/gorod/комиссар-тиффани>
- Bourdieu, Pierre (1983), The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. – *Poetics* 12:4-5, 311–356.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1986), The Forms of Capital. – *Handbook of Theory of Research of Sociology of Education*. Ed. J. C. Richardson. New York: Greenwood Press, 46–58.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

- Bourdieu, Pierre (1996), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1998), *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (2013), *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre & Loïc Wacquant (1992), *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Carroll, Noel (2007), Art and Globalization: Then and Now. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65:1, 131–143. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00244.x>
- Condé Nast International. (n.d.). Russia, Tatler.
<http://www.condenastinternational.com/country/russia/tatler/>
- Cull, Nicholas J. (2014), Africa's Breakthrough: Art, Place Branding and Angola's Win at the Venice Biennale. – *Place Branding and Public Diplomacy* 10:1, 1–5.
<https://doi.org/10.1057/pb.2014.1>
- Cullinan, Robert N. (2013), Bureaucracy Unbound: Vadim Zakharov's Archive Fever. – *Vadim Zakharov: Danaë*. Ed. Udo Kittelmann. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Davis, Mary E. (2010), *Ballets Russes Style: Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dawisha, Karen (2014), *Putin's Kleptocracy: Who Owns Russia?* London: Simon & Schuster.
- Deitz, Bibi (2015), Art Project '#onvacation' Is a Middle Finger to Russia's Occupation of Ukraine. *Vice*, 26.6. https://www.vice.com/en_us/article/avyvn5/art-project-onvacation-tackles-the-russian-occupation-of-ukraine-555
- Degot, Jekaterina (2013), Russian Art at the Rendez-Vous: Post-Soviet Russia at the Venice Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 80–94.
- Deleuze, Gilles (1982), *Logique du Sens*. Paris: Editions de Minuit.
- Di Martino, Enzo (2005). *The History of the Venice Biennale 1895–2005*. Venice: Papiro Arte.
- Dokutšäeva, Anastasia (2015), V Venetsii veršat "Vse sudby mira." *Nezavisimaya Gazeta*, 22.5
- Driessens, Olivier (2013), Celebrity Capital: Redefining Celebrity Using Field Theory. – *Theory and Society* 42:5, 543–560. <https://doi.org/10.1007/s11186-013-9202-3>
- Duve, Thierry de (2007), The Glocal and the Singuniversal. – *Third Text* 21:6, 681–688.
<https://doi.org/10.1080/09528820701761095>

- Economist (2017), The Importance of the Venice Biennale: The Economist Explains. – *The Economist*, 12.5. <https://www.economist.com/the-economist-explains/2017/05/11/the-importance-of-the-venice-biennale>
- Ellwood, Mark (2007), The Oligarchettes. – *The New York Times*, 2.12. <https://www.nytimes.com/2007/12/02/style/tmagazine/02oligarchettes.html>
- Endicott Barnett, Vivian (1992), The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale. – *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum, 467–473.
- Filipovic, Elena, Marieke van Hal & Solveig Øvstebø (2010), *The Biennial Reader*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Financial Times. (2013), When Money Just Falls From on High. 7.6. <https://www.ft.com/content/b3bd6708-cc73-11e2-9cf7-00144feab7de>
- Ganjants, Maria (2009), Stella Kesaeva izdala katalog svojei kollektcii sovremennogo iskussta. *Ria Novosti*, 13.2. <https://ria.ru/culture/20090213/162047400.html>
- Gordejev, Vladislav & Puzyrev, Denis (2017), V Kieve zajavili ob obyskah v kompanii rossijanina iz spiska Forbes. RBK, 31.3. <https://www.rbc.ru/politics/31/03/2017/58de172a9a7947b7d42df060>
- Groys, Boris (2011), Art Clearings. – *Empty Zones: Andrei Monastyrski and Collective Actions*. Ed. Boris Groys. London: Black Dog Publishing, 6–9.
- Guido, Luca (2017), “The Biennale of Dissent 1977” and Italian Architecture During the 1970s. – *AM Journal of Art and Media Studies*, 12: 17–28. <https://doi.org/10.25038/am.v0i12.164>
- Harris, Gareth (2013), When Money Just Falls From on High. *Financial Times*, 7.6. <https://www.ft.com/content/b3bd6708-cc73-11e2-9cf7-00144feab7de>
- Honkasalo, Marja-Liisa, Kaisa Ketokivi, Anne Leppo (2014), Moniselitteinen ja hämää toimijuus. – *Sosiologia*, 51:4, 365–372.
- Hyde, Sarah (2017), Venice Sees a Boom in Satellite Shows Around the Biennale. *Artnet News*. 8.2. <https://news.artnet.com/art-world/satellite-show-during-venice-biennale-849362>
- Jankina, Svetlana (2009), Avdejev i Gergijev otkryli vystavky Stella Art Foundation v Venetsii. *RIA Novosti*, 4.6.
- Jonson, Lena (2015), *Art and Protest in Putin's Russia*, New York: Routledge.
- Järvelä, Marja (1985), Luokkataistelusta luokitustaisteluun. – *Tiedotustutkimus* 8:4, 122–127.
- Kabanova, Olga (2016), Stella Kesajeva: ”Mne nrajatsja veštši, o kotoryh nado dumat”. – *Vedomosti*, 23.3. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/03/24/634847-stella-kesaeva-mne-nravyatsya-veschi-kotorih-nado-dumat>

- Kachurin, Pamela (2002), The ROCI Road to Peace: Robert Rauschenberg, Perestroika, and the End of the Cold War. – *Journal of Cold War Studies*, 4:1, 27–43.
<https://doi.org/10.1162/152039702753344816>
- Kinsella, Eileen (2016). What Does TEFAF 2016 Art Market Report Tell US About the Global Art Trade? – *Artnet News*, 9.3.
- Kirchgaessner, Stephanie & Walker, Shaun (2015), Ukrainian Artists Occupy Russian Pavilion at Venice Biennale. – *Guardian*, 8.5.
<https://www.theguardian.com/world/2015/may/08/ukrainian-artists-occupy-russian-pavilion-venice-biennale>
- Kommersant. (2013a), 100 let odinotšestva, 19.9. <https://www.kommersant.ru/doc/2277520>
- Kommersant. (2013b), Tovarištši po nestšastju, 8.6. <https://www.kommersant.ru/doc/2207946>
- Kommersant. (2013c), Rossija ne dognala Angolu, 3.6. <https://www.kommersant.ru/doc/2203356>
- Kommersant. (2013d), Rossii snova ne udalos polutšit ”Zolotogo lva”, 23.7.
<https://www.kommersant.ru/doc/2239509>
- Kompatsiaris, Panos (2014), Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials. – *Communication, Culture & Critique* 7:1, 76–91.
<https://doi.org/10.1111/cccr.12039>
- Koskinen, Maija (2018), *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista. Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1969*. Helsinki: Premedia.
- Kovalev, Andrei (2013), Empty Space? The Soviet Pavilion During the Cold War. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 70–78.
- Kravtsova, Marija (2015), Komissar Stella i jejo prejemnik. *Artgid*, 23.11.
<http://artguide.com/posts/920>
- Kurdjukova, Darija (2014), Kuratorom paviljona Rossii na Venetsianskoi biennale iskusstv stanet kritik Margarita Tupitsyna. – *Nezavisimaja Gazeta*, 7.6.
- La Biennale di Venezia (2017a), Biennale Arte 2017: Viva Arte Viva, 26.5.
<https://www.labiennale.org/en/art/2017/57th-international-art-exhibition>
- La Biennale di Venezia (2017b), Biennale Arte 2017 in Numbers, 26.11.
<https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2017-numbers>
- La Biennale di Venezia (2017c), Biennale Arte 2017: Over 615,000 Visitors, 26.11.
<http://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2017-over-615000-visitors>
- La Biennale di Venezia (2018), Biennale Arte 2019: An Outline, 16.7.
<https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-outline>

- Mangez, Eric, Liénard, Georges (2014), The Field of Power and the Relative Autonomy of Social Fields: The Case of Belgium. – *Bourdieu's Theory of Social Fields*. Ed. Mathieu Hilgers & Eric Mangez. New York: Routledge, 183–198.
- Markina, Tatjana (2015), Stella Kesaeva: “Moja missija – pokazivat naših za granitsei”. – *The Art Newspaper*, 29.4.
- Merson, Emily (2017), International Art World and Transnational Artwork: Creative Presence in Rebecca Belmore's Fountain at the Venice Biennale. – *Millennium: Journal of International Studies*, 46:1, 41–65. <https://doi.org/10.1177/0305829817716671>
- Milam, Jennifer (2013), “Art Girls”: Philanthropy, Corporate Sponsorship, and Private Art Museums in Post-Communist Russia. – *Curator: The Museum Journal* 56:4, 391–405. <https://doi.org/10.1111/cura.12040>
- Miziano, Viktor (2014), *Pjat lektsii o kuratorstve*. Moskva: Ad Marginem Press.
- Molok, Nikolai (2013a), 1924. 14th Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 210–231.
- Molok, Nikolai (2013b), 1956. 28th Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 348–353.
- Molok, Nikolai (2013c), 2005. 51st Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 610–625.
- Molok, Nikolai (2013d), 2011. 54th Biennale. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 664–672.
- Molok, Nikolai (2013e), Introduction. – *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895–2013*. Ed. Nikolai Molok. Moskova: Stella Art Foundation, 11–15.
- Mulazzani, Marco (2014), *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale Since 1887*. Milano: Electa Architecture.
- Müller, Martin (2017), Approaching Paradox: Loving and Hating Mega-Events. – *Tourism Management* 63, 234–241. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2017.06.003>
- Novokmet, Filip, Thomas Piketty & Gabriel Zucman (2017), From Soviets to Oligarchs: Inequality and Property in Russia 1905–2016. – *WID World Working Paper Series*, No 2017/09. <http://piketty.pse.ens.fr/files/NPZ2017WIDworld.pdf>
- Orlova, Milena (2013), Rossijski paviljon v Venetsii: tšego eto stoit. – *The Art Newspaper*, 28.5. <http://www.theartnewspaper.ru/posts/70/>
- Pastor Roces, Marian (2010), Crystal Palace Exhibitions. – *The Biennial Reader*. Ed. Elena Filipovic, Marieke van Hal & Solveig Øvstebø. Ostfildern: Hatje Cantz, 76–83.

- Poole, Marshall Scott & van de Ven, Andrew H. (1989), Using Paradox to Build Management and Organization Theories. – *The Academy of Management Review* 14:4, 562–578.
<https://doi.org/10.2307/258559>
- Richter, Dorothee (2013), New Markets and Forms of Capital in Art. – *OnCurating.Org* 20, 47–61.
http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-20/PDF_to_Download/ONCURATING_Issue20_USLetter.pdf
- Rodner, Victoria L. & Preece, Chloe (2016), Painting the Nation: Examining the Intersection Between Politics and the Visual Arts Market in Emerging Economies. – *Journal of Macromarketing* 36:2, 128–148. <https://doi.org/10.1177/0276146715574775>
- Rossijskaya Gazeta (2012), Kurirovat russki paviljon v Venetsii 2013 budet Udo Kittelman, 26.10.
- Russian Pavilion (2017). Artists. <https://www.ruspavilion.com/artists>
- Rynska, Božena (2009), Venetsianskije vytrebenki. – *Izvestija*, 6.8.
- Rytov, Aleksandr (2017), Haastattelu Aleksandr Rytovin kanssa. 3.5.
- Sarje, Kimmo (2015), Venetsian biennaali haastoi yhteiskunnallisen taiteen. – *Kulttuurivihkot* 5, 8–9.
- Sassatelli, Monica (2016), The Biennialization of Art Worlds: The Culture of Cultural Events. – *Handbook of The Sociology of Art and Culture*. Ed. Laurie Hanquinet & Mike Savage. London: Routledge, 277–289.
- Sassatelli, Monica (2017), Symbolic Production in the Art Biennial: Making Worlds. – *Theory, Culture & Society* 34:4, 89–113. <https://doi.org/10.1177/0263276416667199>
- Scott, Sarah (2003), Imaging a Nation: Australia’s Representation at the Venice Biennale, 1958. – *Journal of Australian Studies* 27:79, 51–63. <https://doi.org/10.1080/14443050309387887>
- Sheikh, Simon (2010), Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Question for the Biennial. – *Biennial Reader*. Eds. Elena Filipovic, Marieke van Hal & Solveig Øvstebø. Ostfildern: Hatje Cantz, 150–163.
- Silvasti, Tiina (2014), Sisällönanalyysi. – *Polkuja yhteiskuntatieteelliseen ympäristötutkimukseen*. Toim. Ilmo Massa. Helsinki: Gaudeamus, 33–48.
- Skeggs, Beverly (2004), Context and Background: Pierre Bourdieu’s Analysis of Class, Gender and Sexuality. – *The Sociological Review*, 52:s2, 19–33.
- Sorensen, Roy (2005), *A Brief History of the Paradox*. Oxford: Oxford University Press.
- Studer, Margaret (2008), Russia’s Contemporary Stars. – *Wall Street Journal*, 7.11.
<https://www.wsj.com/articles/SB122600981153606177>
- Tang, Jeannine (2007), Of Biennials and Biennialists: Venice, Documenta, Münster. – *Theory, Culture & Society* 24:7–8, 247–260. <https://doi.org/10.1177/0263276407084709>

- Tarhanov, Aleksei (2015). Tsvet moskovskega kontseptualizma – *Kommersant*. 8.8.
<https://www.kommersant.ru/doc/2723363>
- TASS (2016), Rossijski “Zelenyj paviljon” na 56-j art-biennale v Venetsii obosholsja v €800 tys, 29.4.
- Tatler (2011), Vetšerinka ruskogo Tatlera v Venetsii, 3.6. <https://www.tatler.ru/party/vecherinka-russkogo-tatler-v-venecii>
- The Art Newspaper (2015), Fond V-A-C brosil jakor v venetsianskom portu, 20.3.
<http://www.theartnewspaper.ru/posts/1435/>
- Thornton, Sarah (2008), *Seven Days in the Art World*. New York: W.W. Norton & Company.
- Tieteen termipankki (2018), Filosofia: paradoksi.
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:paradoksi>
- Tšernyševa, Veronika (2009), Uroki ruskogo. – *Nezavisimaja Gazeta*, 18.6.
- Tupitsyn, Margarita (2015), Color, Space, Obstruction. – *Irina Nakhova. The Green Pavilion*. Ed. Margarita Tupitsyn. Cologne: Buchhandlung Walther König, 77–108.
- Vandenbergh, Frédéric (1999), The Real is Relational: An Epistemological Analysis of Pierre Bourdieu’s Generative Structuralism. – *Sociological Theory*, 17:1, 32–67.
<https://doi.org/10.1111/0735-2751.00064>
- Vasiljeva, Žanna (2012), Hudožnik Vadim Zaharov predstavil Rossiju na Venetsianskoi biennale. – *Rossijskaja Gazeta*, 25.4.
- Vasiljeva, Žanna (2013a), Zolotoi dožd ot ”Danai”. – *Rossijskaja Gazeta*, 30.5.
- Vasiljeva, Žanna (2013b), Oreški – dlja vseh, monety – dlja prekrasnih dam. – *Rossijskaja Gazeta*, 31.5.
- Vasiljeva, Žanna (2015), Zelenaja metafora. – *Rossijskaja Gazeta*, 2.5.
- Vogue (2011), Avarijnyi komissar. <https://www.vogue.ru/magazine/articles/285114/>
- Zaugg, Isabelle Alice & Nishimura, Emi (2015), Angola and Kenya Pavilions in the 2013 Venice Biennale: African Contemporary Art and Cultural Diplomacy in the “Olympics of Art”. – *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 45:2, 134–149.
<https://doi.org/10.1080/10632921.2015.1039740>
- Zhang, Lin & Frazier, Taj (2017), ‘Playing the Chinese Card’: Globalization and the Aesthetic Strategies of Chinese Contemporary Artists. – *International Journal of Cultural Studies* 20:6, 567–584.

ⁱ Komissaarin tehtävänä on valita paviljongin kuraattori ja taiteilija sekä huolehtia käytännön asioista kuten rahoituksesta (Sviblova Marija Kravtsovan artikkelissa, 2015). Komissaarin roolia on verrattu tuottajan rooliin (Olesja Turkina Marija Kravtsovan artikkelissa, 2015). Kuraattorin tehtävänä puolestaan on huolehtia taiteellisista ratkaisuista näyttelyn rakentamisessa.

ⁱⁱ Taidebiennaaleja on mahdollista lähestyä hyvin erilaisista tutkimuksellisista lähtökohdista (ks. Bethwaite & Kangas 2018). Venetsian biennaalia on analysoitu esimerkiksi osana aikamme kapitalista voitontavoittelua ja sen turismi- ja kulttuuriteollisuutta sekä kaupunkien brändäystä (esim. Filipovic, van Hal & Øvstebø 2010; Kompatsiaris 2014). Sitä on lähestytty poliittisen vastarinnan ja hegemonian kysymysten kautta (esim. Pastor Roces 2010) sekä kansallisen representaation ja geopolitiittisen dynamiikan kautta (Scott 2003; Tang 2007).

ⁱⁱⁱ Yhteensä noin 280 artikkelin aineisto kerättiin Integrum-tietokannasta hakukomennoilla ‘Кесаева’ и ‘биеннале’ (‘Kesajeva’ ja ‘biennaali’) sekä ‘Венецианская биеннале’ и ‘павильон’ и ‘Россия’ (‘Venetsian biennaali’ ja ‘paviljonki’ ja ‘Venäjä’). Aineisto rajattiin kahdeksaan sanomalehteen ja uutisportaaliin. Sanomalehdistä tarkasteluun valittiin Izvestija, Kommersant, Moskovski Komsomolets, Nezavisimaja Gazeta ja Rossijskaja Gazeta, jotka edustavat Venäjän luetuimpia sanomalehtiä. Uutisportaaleista puolestaan valittiin RBK Daily, Gazeta.ru ja The Art Newspaper Russia (TANR). RBK Daily ja Gazeta.ru ovat Venäjän viitatuimpia Internet-lähteitä, kun taas TANR tarjosi taidekeskusteluun erikoistunutta aineistoa. Aineiston aikarajaus oli 1.1.2010–31.08.2016.