

Kuvataiteen kriteerit ja kategoriat Suomen kuvataidelehdissä vuosina 1960–2020

Kalle Lampela

doi.org/10.23995/tht.156553



Kartoitan artikkelissa, miten kuvataiteen laatua arvioitiin Suomen kuvataidelehdissä vuosina 1960–2020. Selvitän lehtiaineiston ja kategoria-analyysin avulla, miten taiteen ja ei-taiteen sekä hyvän ja huonon taiteen välille yritettiin vetää rajaa. Kysyn, miten rajalinjaa vedettiin muihin taidelajeihin ja kulttuurin muotoihin. Mitä kuvataiteeseen sisällytettiin ja mitä sen piiristä suljettiin ulos?

Minkälaisia rajoituksia, kategorioita ja hierarkioita rakennettiin? Ja miten näitä rajoituksia perusteltiin?

Asiasanat: kuvataidekritiikki, taiteen rajat, taiteen hierarkiat, kategoria-analyysi, kulttuuripoliittikka, ammattitaiteilijuus



Onko väärin sanoa, että jokin on ”taidetta”, ja että jokin toinen ei ole ”taidetta”? Voiko ylipääntään jostakin taideteoksesta mennä sanomaan, että se ei ole taidetta?

Yhdysvaltalainen taidekriitikko Thomas McEvilley kiinnitti *Artforum*-lehden artikkelissaan vuonna 1983 erityistä huomiota kielen valtaan taidemaailmassa. Hän kirjoitti: ”Taide on sitä, mitä kutsuvat taiteeksi ne ihmiset, jotka ovat oletetusti vastuussa sanasta ’taide’” (McEvilley 1983, 63). Taidetoimijoiden muodostama sosiaalinen verkosto eli taidemaailma toisin sanoen takasi itseensä viittaavasti taiteen aseman ottamalla teoksia huomiinsa ja kutsuamalla niitä taiteeksi.¹

McEvilleyn mainitsemaa nimeämisvaltaa voidaan käyttää kahteen suuntaan. Jokin voidaan hyväksyä taiteeksi tai olla hyväksymättä taiteeksi. Voiko kukaan kuitenkaan varmuudella todeta, mitä taiteen piiriin kuuluu ja mitä ei? Onko voinut koskaan? Esimerkiksi estetiikan tutkija Ossi Naukkarinen (2005, 30) toteaa, että ei ole mitään yhtä tai edes muutamaa selvää ja yleisesti jaettua ajatusta siitä, mitä taiteella oikeastaan voitaisiin tarkoittaa, koska se tarkoittaa lähes mitä vaan. Hän käyttää ilmaisua ”lähes”, koska mikä vaan ei tietenkään käy taiteesta. Taiteen tunnistaminen taiteeksi ei ole kuitenkaan helppoa. Pelkästään kuvataide on laajentunut käsittämään niin monenlaisia ilmiöitä ja tekemisentapoja länsimaisissa taidemaailmoissa viimeisten reilun kuudenkymmenen vuoden aikana, että on vaikea aivan tarkasti sanoa mikä on kuvataidetta ja mikä sitä ei ole. Ei ole myöskään uskottavaa todeta jostakin, että ”tämä ei ole taidetta”. Etenkin jos kysymyksessä on teos, joka on jo taiteeksi kontekstualisoitu. Filosofi Julian Bagginin (2023, 113–114) mukaan pitäisi olla

ilmeistä, että sana ”taide” viittaa laajaan ja moninaiseen olioiden määrään ja että on absurdia odottaa pystyvänsä vetämään rajan taiteen ja ei-taiteen väliin.²

Olen toiminut kuvataiteilijana kuluvaan vuosituhannen alusta saakka. Ymmärsin kuvataiteilijan taipaleeni alussa, että ammattikuvataiteilija on henkilö, jolla on kuvataiteilijan koulutus ja joka on jonkin valtakunnallisen ammattiliiton jäsen, ja joka on lisäksi osallistunut taidejärjestöjen merkittäviksi arvioimiin näyttelyihin. Nykyään polut ammattikuvataiteilijaksi voivat olla monimuotoisempiakin, mutta pääasiassa sama reitti pätee yhä. Ammattilaisuudella on merkitystä. Esimerkiksi Taike jakaa apurahoja vain ammattitaiteilijoille.

Ammattilaisuuskriteerillä ei ole kuitenkaan kovin paljon tekemistä sen kanssa, onko jokin taidetta vai ei. Monet harrastajataiteilijat tekevät taidetta siinä missä ammattilaisetkin. Ammattilaiselle kuvataiteilijuus on kuitenkin ammatti. Harrastajilla on usein jokin muu ammatti, ja he tekevät kuvataidetta harrastuksenaan, kun töiltään ehtivät tai niin sanotusti omaksi ilokseen. Taidetta syntyy yhtä kaikki ja tuloksia esitellään taiteena ja kutsutaan taiteeksi. Laatueroja tietysti on, ja niistä on keskusteltu ja kiistelty (ks. esim. Lampela 2023).

1 McEvilley toisti tekstissään George Dickieltä tuttua institutionaalista taideteoriaa (ks. Dickie 1969; Dickie 1984, 87–91). McEvilley ei kuitenkaan käsitellyt artikkelissaan taiteen teorioita. Hän tarkasteli siinä ruumiillisia rajoja koetelleen performanssitaiteen yhteyksiä uskonnollisiin riitteihin ja rituaaleihin.

2 Taiteen ja ei-taiteen välinen raja liittyy kysymykseen ”mitä on taide?”, jonka ongelmallisuus ilmenee sen aikaansaamissa jatkokysymyksissä: 1) onko taiteen tunnistamiseksi olemassa luotettavaa menetelmää? 2) onko taiteella olemusta? 3) onko taiteella reaali-määritelmää? 4) miksi taide on arvokasta inhimillisenä toimintana? 5) mikä tekee taiteesta ainutkertaisesti arvokasta eli mikä on taiteen erityinen arvo verrattuna muihin inhimillisen toiminnan arvoihin? (Carroll 1994, 7.) Monien taiteenfilosofien mukaan taiteen reaalimääritelmä ei ole mahdollinen, saati tarpeellinen, eikä myöskään mitään yhtä taiteen olemusta ole mahdollista osoittaa (ks. esim. Carroll 1994; Weitz 1987, 70–84). Vastakkaisiakin kantoja on esitetty (ks. esim. Davies 2015, 375–384; Danto 2013). Taiteen määrittelyä koskeva debatti on taiteenfilosofisesti mutkikas, monivaiheinen ja melkoisen pitkä tarina. En käsittele debattia tässä artikkelissa (ks. hyvä ja ajankohtainen tiivistys aiheesta Puolakka 2024, 67–112, ks. myös Adajian 2024).



Huolimatta vaikeuksista asettaa täsmällistä rajaa taiteen ja ei-taiteen sekä hyvän ja huonon taiteen välille, sitä on yritetty vetää toistuvasti esimerkiksi *Taide*-lehdessä, Suomen keskeisimmässä kuvataidelehdessä. Koska arviointiperusteita ja niihin liittyvää keskustelua ei ole tutkittu, päätin lähteä kartoittamaan niitä. Selvitän tässä artikkelissa sitä, miten kuvataiteen laatua arvioitiin Suomen kuvataidelehdissä vuosina 1960–2020? Kysyn, miten rajalinjaa vedettiin muihin taidelajeihin ja kulttuurin muotoihin nähden. Mitä kuvataiteeseen sisällytettiin ja mitä sen piiristä suljettiin ulos? Minkälaisia rajauksia, kategorioita ja hierarkioita rakennettiin? Ja miten näitä rajauksia perusteltiin?

Kuvataidelehdistöllä tarkoitan painettuja ja sähköisiä kuvataidetta esitteleviä julkaisuja. Suomen pitkäikäisin kuvataidelehti *Taide* on ilmestynyt yhtäjaksoisesti vuodesta 1960 saakka. Siksi oli luontevaa lähteä liikkeelle nimenomaan *Taide*-lehdestä ja vuodesta 1960.³

Taide-lehdessä on esitelty sekä kotimaista että kansainvälistä kuvataidetta ja käyty ajankohtaista keskustelua olennaisista kuvataiteen ilmiöistä. Suomen Taiteilijaseura julkaisi *Taide*-lehteä vuoden 1987 kevääseen saakka. Tuolloin Suomen Taiteilijaseuran kustannusosasto yhtiöitettiin ja siitä tuli Kustannus Oy Taide, joka on julkaissut lehteä yhtiöittämisestään saakka. Ennen verkkolehtien aikaa *Taide*-lehdellä ei ollut varteenotettavaa kotimaista haastajaa. Painetut kuvataidelehdet eivät onnistuneet vakiinnuttamaan asemaansa eli löytämään riittävän laajaa lukijakuntaa pieneltä kuvataidekentältä. Etenkin 1980–1990-lukujen suomalaisella kuvataidekentällä *Taide*-lehden asema oli vakiintunut ja lehdellä oli vahva auktoriteettiasema kuvataidetta koskeissa kysymyksissä (Rossi 1999).

3 *Taide*-niminen kuvataidelehti ilmestyi myös vuosina 1930 ja 1945–1952. Jätän nämä lehdet kuitenkin aineistonrajaukseni ulkopuolelle.

Luin *Taide*-lehdet vuodesta 1960 lähtien, jotta hahmotin, miten kuvataiteen rajoista on puhuttu eri vuosikymmenillä. Käytin aineiston reduktiossa teoriaohjaavaa lukutapaa (Tuomi & Sarajärvi 2009, 113). Nostin *Taide*-lehdestä kategoria-analyysin kohteiksi ne tekstit, joissa tehtiin tiukkaa rajanvetoa taiteen ja ei-taiteen, hyvän ja huonon taiteen tai kuvataiteen ja jonkin muunlaisen taiteen välille. Aineisto koostuu pääkirjoituksista, haastatteluista, uutisista, kritiikeistä, katsauksista ja esseistä. Tekstimäärältään aineisto edustaa vain pientä osaa *Taide*-lehden kokonaistekstimassasta. Kysymyksessä on toisin sanoen sivupolku, joka on kuitenkin fundamentaalinen, sillä se koskee itse taiteen käsitettä ja kuvataide-elämän reviiä – mitä sinne halutaan tai ei haluta kuuluvan.

Taide-lehden lisäksi luin samalla menetelmällä myös *Iiris*-lehteä, ½-lehteä, *Mustekalaa*, *Kritiikin uutisia* ja *Helsingin Sanomien* kuvataidekritiikkejä, -uutisia ja -puheenvuoroja sekä taide- ja kulttuurivientiin liittyviä raportteja.

Kategoria-analyysillä voidaan tarkastella sosiologisissa ja moraalisisissa konteksteissa käytetyssä puheessa ilmeneviä luokitteluja. Kategoriat ovat jokapäiväisiä ja ne kertovat arvostuksistamme. Institutionaalisia identiteettikategorisointeja tunnistava kategoria-analyysi on kohdeherkkä työkalu kuvataiteen laatuominaisuuksien ja eron-tekosten tulkintaan. (Jokinen et al. 2012, 9–10, 228–249.) Kategoria-analyysissä tulkinassa Suomen kuvataidelehtien ja kuvataidekeskustelujen luokittelevat ja arvottavat diskurssit saadaan näkyviin.

Aineiston keskeisin kategoria on ”taide”. Kiinnitin huomiota sävyyn, jolla sanaa ”taide” käytettiin. Pyrin tunnistamaan tilanteet, joissa sitä käytettiin asenteellisesti, arvottavasti ja kategorisoivasti, toisin sanoen arvokkaana ja ansiokkaana nimityksenä, jolla voidaan kutsua vain valikoitua joukkoa asioita ja ilmiöitä. Muita kategorioita, joihin kiinnitin huomiota, ovat erilaiset halventavat nimitykset, joilla ilmaistaan, että



kohde ei kuulu taiteen piiriin, kuten ”skandaali” ja ”visuaalinen saaste”, tai etuliitteiset taidetermit, kuten ”tusinataide”, ”koristetaide” tai ”korkkiraamitaide”.

Sovellan kategoria-analyysia toisin sanoen purkamaan ja erittelemään sanoissa ja teksteissä käytettyä valtaa (Foucault 1977; 1978). Tulkitsen hahmottamiani kategorioita kunkin aikakauden taide-elämän konteksteissa ja keskusteluissa sekä nojaamalla tutkimuskirjallisuuteen. En analysoi kuitenkaan vallan luonnetta tai vallankäyttäjien ja vallankäytön kohteiden välisiä hierarkioita sinänsä. Painotus on niiden sijaan siinä, kuinka joitakin taidekentän ilmiöitä luetaan taiteen piiriin ja joitakin suljetaan ulos erilaisin retorisin ja diskursiivisin perustein.

Kuvataiteen laadun arviointia 1960-luvulla

Taide-lehden esittelemä kuvataide käsitti 1960-luvulla pääasiassa vain veistoksia, maalauskuvia, piirustuksia ja taidegrafiikkaa, sillä varauksella, että piirtämistä ei ajan tavan mukaisesti pidetty täysin itsenäisenä taidemuotona vaan enemmän luonnostelun työkaluna ja varsinaisten taideteosten esiasteena. 1960-luvun Suomen kuvataidekentällä vakavan, oikeaoppisen ja elegantin taiteen ylemmyyttä vahvistettiin adjektiiveilla tai laatusanoilla, vaikka toisinaan pelkkä ”taide” riittikin viittaamaan oikeaoppiseen taiteeseen. Taide oli sitä, mitä tekivät Sam Vanni, Unto Pusa, Esko Tirronen, Jaakko Sievänen ja Laila Pullinen. Kansainvälisiä suuria taiteilijoita olivat Pablo Picasso, Fernand Léger, Henry Moore ja Joan Miró, jota kuvailtiin vuonna 1965 ”äärimmäisen suureksi” taiteilijaksi. (*Taide* 1/1965, 17.) Alemmuutta ilmaisevat adjektiivit, lainausmerkit ja muut varaukset liitettiin niihin taidemuotoihin, jotka olivat vallinneessa korkeataiteellisessa hierarkiassa vähemmän arvokkaita, kuten ”koristetaide” (*Taide* 4/1964, 173), ”korkkiraamitaide” (*Taide* 3/1963, 141) tai ”primitiivinen neekeritaide” (*Taide* 4/1962, 159; *Taide* 2/1963, 66).

Unto Pusa painotti, että huonoa oli ”ylimalkainen koristeellisuus ja litterääri kuvitus”. Koristetaide oli hänen mukaansa ”ylimalkainen ja kaavamainen” taidemuoto. Seinämaalaustaide sen sijaan oli ”yksinomaisesti ja puhtaasti plastilista” ja se oli ”luettava kauneuden ylhäisimpiin ilmenemismuotoihin”. (*Taide* 4/1964, 173.)

Silloin kun jokin huonoksi arvioitu haluttiin sulkea kokonaan ulos taiteen piiristä, käytettiin ilmaisuja, kuten ”tusinamaalari” (*Taide* 3/1960, 152), ”kvasimaalari” (*Taide* 2/1965, 89) tai ”diletantti” (*Taide* 2/1965, 89); tai sitten puhuttiin suoraan ”skandaalista” (*Taide* 3/1962, 90) tai ”rihkamasta” (*Taide* 4/1961, 132).

Useat asiantuntijat – Taidemaalariiliitto ja Olli Valkonen mukaan lukien – arvioivat esimerkiksi Erkki Tilviksen maalaaman Kansallis-Osake-Pankin hallintoneuvoston ryhmämuotokuvan heikoksi työksi, joka ei täyttänyt ”alkeellisiakaan taiteellisia vaatimuksia” (*Taide* 2/1965, 89). Myös Matti Hauptin (1912–1999) *Kohottava voima* -veistosta pidettiin heikkolähtoisena ja epäonnistuneena (*Taide* 3/1962, 90; *Taide* 4/1962, 171–172).

Vuosina 1968–1969 kokeellinen ja kineettinen taide alkoi saada palstatilaa *Taide*-lehdestä. Avantgardetaiteeseen ja populaarikulttuuriin keskittynyt *Iiris*-lehti alkoi ilmestyä vuonna 1969. Sitä toimittivat pääasiassa nuoren polven tekijät, joihin kuluivat Kalevi Seilonen, Sakari Sunila, Kari Jylhä, J. O. Mallander, Raimo Reinikainen, Soili Sinisalo, Jorma Hautala ja Perttu Näsänen. He halusivat käsitellä aiheita ja ilmiöitä, jotka jäivät heidän mukaansa *Taide*-lehdessä paitsioon.

Toisin kuin *Iiris*-lehdessä *Taide*-lehdessä esitetyt arviot ja rajaukset kuvataiteesta noudattivat 1960-luvun kulttuuripoliittisia linjauksia. Suomen taidejärjestelmä valtiollistui ja kunnallistui 1960-luvulla. Suomen eduskunta hyväksyi lain taiteenedistämisestä toukokuun lopulla 1967. Laki tuli voimaan seuraavana vuonna ja tai-

teenalakohtaiset toimikunnat ja taiteen keskus-toimikunta aloittivat arviointityönsä. Arvioinnissa käytettävien periaatteiden taustalla vaikutti Valtion taidekomitean mietintö vuodelta 1965. Apurahojen ja palkintojen keskeiseksi periaatteeksi määriteltiin korkeatasoisten ammattitaiteilijoiden tukeminen. Tämän periaatteen soveltaminen edellytti selvää rajaa taiteilijoiden ja yleisöjen, ammattilaisten ja harrastajien sekä korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välille. (Rautiainen 2008, 24–25; Häyrynen 2006, 149–150; Sevänen 1998, 350–353.)

Taidejärjestelmä jaettiin ammattitaiteilijoita tukevaan epäkaupalliseen lohkoon ja monenkirjavaan kaupalliseen lohkoon. Ensisijaisesti ammattitaiteilijoita tukevan kulttuuripoliittisen periaatteen mukaan kaupallisesti tuottava tai kaupallista menestystä tavoitteleva kulttuuri-toiminta ei ollut tuen arvoista. (Sevänen 1998, 352–353; Gronow 1976, 104.)

Kulttuuripoliittisen ohjauksen merkitys tällaisen hierarkian rakentamisessa oli iso. Valtion taidekomitean mietinnössä (1965) todettiin:

Vaikutteiden lisääntynyt valikoima on laaja, mutta myös kirjava. Pätevän ja korkeatasoisen rinnalla esiintyy myös pinnallista ja helpohintaista taidetuotantoa, joka kuitenkin tarjotaan pätevän veroisena. Mekaaninen taiteen tallennus ja välitys on edistänyt korkeatasoisimmankin taiteen tuntemusta, mutta se poistaa usein taidesuorituksen erään keskeisen ominaisuuden: välittömän elämyksen tuottamisen. Taiteen oikea ymmärtäminen, taidevaiston herkkyyks, saattaa helposti turtua nykyisen runsauden keskellä: totutaan hyväksymään korvike täysipainoisen sijasta. Tämä merkitsee todellista kulttuurivaaraa, koska se hävittää perustan aidolta taideteokselta ja aidolta taiteelliselta suoritukselta, joiden ole-mukseen kuuluu ehdottomuus, ainutkertaisuus ja jäljittelemättömyys. (Sevänen 1998, 353.)

Kaupallisen taiteen ja viihteen rajaaminen ulos virallisesta kulttuuripolitiikasta johti myös sosiaaliseen eriarvoisuuteen taiteen kuluttamisessa. Taide- ja kulttuurielämän käytännöt sulki-vähän koulutusta saaneita ryhmiä ulos tuetun taiteen tapahtumista ja palveluista. (Sevänen 1998, 361.)

Taidekomitean linjauksessa ei ollutkaan kyse kulttuuripolitiikan vastauksesta yhteiskunnassa esiin nousseisiin kulttuurisiin tarpeisiin. Kysymyksessä oli pikemmin kansallisten taideinstitutioiden johdon vastareaktio populaari- ja radikaalikulttuurin muotoihin. (Häyrynen 2006, 149–150.)

Pekka Gronow arvioi mietintöä *Kulttuuripolitiikan käsikirjassa* vuonna 1976. Monista hyvistä ehdotuksistaan huolimatta, ”verrattuna muilla yhteiskuntaelämän aloilla tapahtuneeseen kehitykseen”, mietintö oli hänen mukaansa ”jo ilmes-tyessään vanhentunut” (Gronow 1976, 105).

Taide-lehden päätoimittajan Lauri Ahlgrénin mukaan taiteenedistämislain hyväksyminen vuonna 1967 oli kuitenkin ”vuoden ehkä huomattavin taide-elämän tapahtuma”. Taiteilijapiireissä oltiin toiveikkaita mutta myös epäilevällä kannalla. Pelättiin että taide-elämästä tulisi liian valtiojohtoinen. Ahlgrénin mukaan epäilyyn oli aihetta. ”Lain sanamuoto takasi valtion viranomaisille täyden valtuuden nimittää toimikuntien jäsenet mielensä mukaan.” (*Taide* 1/1968, 2; *Taide* 2/1967, 63.) Ahlgrénin mukaan taidetoimikuntien jäsenten nimeämisessä taiteilijajärjestöjen ehdotukset ohitettiin ja päätäntävalta annettiin virkamiehille. Vaikka Valtion taidekomitean mietinnössä painotettiin aitoa ja ammattimaista korkeataidetta, Ahlgrén olisi halunnut, että taiteilijat olisivat päättäneet itse siitä, ketkä olivat riittävän ammattilaisia ansaitakseen valtion tukea.

Kuvataiteen laadullista arviointia ja rajauksia 1970-luvun kuvataidekentällä

Kansainvälisesti tarkasteltuna kuvataiteen ala laajeni 1960-luvulla räjähdysmäisesti. Suomesakin koettiin happeningeja ja monitaiteellisia esityksiä Jyväskylän kesässä ja Underground-taiteilijoiden tapahtumissa. Elonkorjaajat-ryhmä toi kokeellista väriä Suomen taide-elämään 1970-luvulla. Halvat Huvit -galleriassa esiteltiin vallinnutta taidekäsitystä haastanutta käsitteellistä aikalaisaidetta, joka ei kuitenkaan saanut Suomessa kovin suurta vastakaikua. Valokuvataide, videotaide ja performanssi olivat marginaalissa 1970-luvulla eikä virallinen kuvataidemaailma hyväksynyt näitä taidemuotoja kuvataiteeksi vielä tuolloin. Sarjakuvaakaan ei vielä hyväksytty taiteeksi. Se leimattiin roskaksi ja viihteeksi. (Sjöberg 2021, 345–370; *Taide* 6/1970, 22; *Taide* 2/1972, 38–41; *Taide* 3/1973, 4; *Taide* 6/1975, 5.)

Iiris-lehti oli sarjakuvankin suhteen edelläkävijä. Se asetti sarjakuvan aikansa avantgardistien – Nam June Paikin, Claes Oldenburgin ja Edward Kienholzin – rinnalle samanarvoisena. Lehden viimeiseksi jäänyt numero oli underground-henkinen sarjakuvan numero vuonna 1970. Sarjakuvien jälki oli rajua ja rosoista, ja aiheet tabuja rikkovia. (*Iiris* 10/1970.)

Valokuvataide ja videotaide alkoivat lyödä läpi maailmalla vuoden 1972 Venetsian biennalin myötä. Kuvataide oli kuitenkin virallisesti 1970-luvun Suomessa vielä kuvanveistoa, maalausta ja taidegrafiikkaa. Fotografiikasta tosin puhuttiin 1960- ja 1970-luvuilla, mutta sitä ei sopinut sekoittaa taidegrafiikkaan – eikä valokuvaukseen. Fotografiikan asema liittyi kuvataidekentän ja valokuvakentän rajanvetoihin. Valokuvaa ei hyväksytty kuvataiteiden joukkoon, eikä fotografiikka käynyt valokuvasta liiallisen kokeellisuuden ja estetisoinnin vuoksi. (Lintonen 1988, 126–127.) *Kameralehdessä* kerrottiin vuonna 1971, että fotografiikassa ei sitouduttu konkreettiseen aiheeseen. Fotograafikko keräsi

kamerallaan luonnoksia ympäristöstään. Hän eritteli, yhdisteli ja muodosti materiaalistaan uusia, mielikuviansa mukaisia kokonaisuuksia. Fotograafikon päämääränä oli saada aikaan kuvataiteellisesti kestävä kuvapinta ja rakennelma, jonka arvo ei ollut pelkästään aiheen mielenkiinnossa, vaan kuvapinnan esteettisessä rakenteessa. (*Kameralehti* 6/1971, 22.) Fotograafikot siirsivät kuvia myös puulle ja metallipinnoille. Kati Lintosen (1988, 129) mukaan fotografiikka jäi melko pinnalliseksi kuvaleikiksi. Iso osa fotograafikoista siirtyikin takaisin perinteiseen valokuvaamiseen.

Valokuva askarrutti *Taide*-lehden kirjoittajia, mutta selvää kantaa ei otettu siihen, oliko valokuva taidetta vai ei. Jaakko Lintinen käsitteli valokuvaa useimmiten dokumentoinnin välineenä, teknologiana, jota käyttivät 1960–1970-luvuilla yhä enenevästi sekä fotorealistit että käsitetaiteilijat. Hän ei esitellyt valokuvaa itsenäisenä taidelajina, yhtenä kuvataiteen alana, kuvanveiston tai maalauksen lailla. (*Taide* 2/1973, 17.)

Lintinen kirjoitti valokuvan yhdistymisestä ”muihin visuaalisiin taiteisiin”. Myös Yrjänä Levanto kirjoitti vuonna 1976 valokuvan käyttämisestä kokeellisessa kuvataiteessa ja fotorealismissa, mutta hän näki asian myös siten, että valokuva toi kuvataiteeseen uuden mahdollisuuden: taiteen alueen laajentamisen käsitteellisemmäksi (*Taide* 6/1976, 31). Levannon mukaan ”meikäläinen keskustelu” kuvan tekemisen menetelmistä ja välineistä oli vanhanaikaista (*Taide* 6/1976, 29).

Valokuvataiteen museo oli perustettu vuonna 1969. Vuonna 1977 aloitti puolestaan toimintansa valtion valokuvataidetoimikunta, joka jakoi valtion palkintoja ja apurahoja ansioituneille valokuvaajille. Valokuva sai näin virallisen institutionaalisen aseman Suomen taiteen kentällä.

Kati Lintonen kirjoitti kirjassaan *Valokuvan 70-luku*, kuinka muutos valokuvauksesta valokuvataiteeksi ilmeni Pentti Sammallahden ajattelussa ja toiminnassa.

Hänen julistuksensa vapaan valokuvataiteilijan mahdollisuuksista olivat suomalaisen valokuvauksen piirissä uutta. Niitä oli edeltänyt voimakas ja monitahoinen valokuvataiteen itenäistyminen ja identiteetin etsiminen sekä taidehallinnon ja koulutuksen kehittyminen. Samallaudessa yhdistyivät taiteilijaidentifikaatio ja ajan tyyliuuntaus. (Lintonen 1988, 133.)

Myös Tapani Kovanen korosti *Taide*-lehden juttussaan, että valokuvaus ei ollut vain dokumentointia. Sillä oli myös muita pyrkimyksiä. Valokuvataiteilijat halusivat välittää kuviensa avulla katsojille ”jotakin omista tunteistaan ja mielteistään”. Valokuvaajilla oli siis aivan ”samoja pyrkimyksiä kuin taidemaalareilla ja taidegraafikoillakin”. (*Taide* 4/1977, 44–45.) Suomen ensimmäinen valokuvataiteen galleria (Hippolyte) aloitti toimintansa vuonna 1978. Valokuvataiteilijoiden liitto perustettiin vastaavasti kymmenen vuotta myöhemmin.

Video- ja ”TV-taide” pilkahtivat muutaman kerran *Taide*-lehden palstoilla 1970-luvun alkupuoliskolla. Erkki Kurenniemen fragmentaarinen teksti ”Message Is Massage” julkaistiin vuoden 1971 lopulla. Tekstikatkelmien kuvituksena oli kaksi isoa mustavalkokuvaa Vanhan ylioppilastalon Elonkorjuupäivien videotapahtumasta, jossa Kurenniemen suunnittelemissa videourissa videokameran välittämä kuva muunnettiin samanaikaisesti musiikiksi ja elektroniseksi nuottikirjoitukseksi. Jaakko Vartia tanssi ja loi liikkeillään ”balettimusiikin”. Vartian liikkeet, äänet ja videokuva muodostivat tapahtumassa elävän kokonaisuuden näyttämölle. (*Taide* 6/1971, 36–38.)

Taide-lehden ensimmäinen videotaidetta käsitellyt artikkeli julkaistiin vuonna 1977. Siinä Antero Kare kirjoitti, että video oli jälkiteollisen yhteiskunnan väline, jonka halpuus ja helpous toivat sen demokraattisesti melkein kenen tahansa saataville. Kare muistutti suomalaista lukijaa: ”videon estetiikka, tyylit, käyttötavat

ja genret ovat jo olemassa vaikkei siitä olekaan kuin runsaat tusina vuosia kun Nam June Paikia alettiin kutsua ’videotaiteilijaksi’” (*Taide* 1/1977, 40). Poikkitaiteelliselle toiminnalle ei ollut kuitenkaan vielä suomenkielisiä termejä. Kare kirjoitti:

Videotekniikan kehittyminen on tuonut sen mukaan tapahtumiin, joissa yhdistetään tanssi, liikunta, kuvanveisto, teatteri, valot, värit ja musiikki. Happening on näille tilaisuuksille jo hiukan vanhahtava nimitys mutta kukaan ei ole esittänyt oikein sopivaa suomenkielistä käännöstä sanalle performance, niitä kuitenkin harrastetaan muualla paljon runsaammin kuin täällä Suomessa. Nam June Paikin ja Charlotte Moormanin esitykset televisiolle, sellolle ja videonauhaille lienevät alan tunnetuimpia. (*Taide* 1/1977, 40–41.)

Kare ei nähnyt videotaidelle juuri tulevaisuutta Suomessa.

Realismina kumminkin pysynee pitkään se että kun video tulee Suomeen, niin sen olemus on joukkotiedotuksen tehtävissä, alalla jossa liian paljon määrää raha eikä inhimillinen edistys. (*Taide* 1/1977, 43.)

Kansainvälisillä areenoilla oli toisin. Kasselin 6. documentassa vuonna 1977 videotaidetta osuus oli merkittävä. Eikä documentan ajankohtaisuus jäänyt vain videotaideseen. Joseph Beuysin työryhmällä oli käytössään satelliittikanava, jolla levitettiin ”teknisen taiteen tai taiteellisen tekniikan kokeiluja eri puolille maailmaa” (*Taide* 4/1977, 8–9).

Taide-lehden toinen videotaidetta käsittelevä artikkeli julkaistiin vuonna 1979. Siinä Mervi Deylitz (nyk. Bühl-Kytösalmi) kertoi opinnoistaan Düsseldorfin taideakatemiassa. Hän oli muuttanut Länsi-Saksaan ja aloittanut opinnot Kölnin taideakatemiassa ”piirustuskoulutyyppisessä laitoksessa”. Hän kuitenkin alkoi jo varhain työskennellä valokuvan ja kahdeksanmillisen filmin

parissa. Hän haki Düsseldorfin taideakatemiaan ja oli kuudestasadasta hakijasta ainoa, joka haki video-osastolle. Oli syksy 1977. Deylitz pääsi taideakatemiaan ja hänen opettajinaan toimivat Klaus Rinke, Joseph Beuys ja Nam June Paik. Deylitzin työt olivat performansseja videokameralle. Niiden pääosassa oli hänen oma kehonsa ”suhteessa aikaan ja tilaan”. Yhdessä työssä hän esimerkiksi käveli värillisestä pulverista vedettyjä viivoja pitkin. Ajan kulun esittäminen kiehtoi Deylitzia. (*Taide* 2/1979, 24–27.)

Suomessa videotaiteella ei ollut kuitenkaan selviytymismahdollisuuksia 1970-luvun lopulla. Mediatutkija Erkki Huhtamon mukaan syitä oli monia. 1970-luvun suomalainen taidemaailma oli hänen mukaansa taantumuksellinen ja epäluuloinen uusia teknologisia välineitä kohtaan. Suomalainen televisio oli vanhakantainen, kirjallisuutta ja elokuvaa hallitsi raskas ja monumentaalinen epiikka eikä Suomessa ollut juuri riippumattoman ja kokeellisen elokuvakulttuurin perinteitä. (Huhtamo 1991a, 9–11.) Myös taidemaalari Tero Laaksonen osallistui 1970-luvun lopulla modernismin kriisiä koskevaan keskusteluun ja totesi, että ”taiteen on vaikea uudistua yhteiskunnassa, joka ei tue uuden ja kokeilevan taiteen alueita, yhteiskunnassa, jonka tuki suuntautuu jo koettuun taiteeseen” (*Taide* 2/1978, 15).

Videotaiteen paikkaa suomalaisessa taidemaailmassa tutkinut Hannu Eerikäinen näki yhtenä esteenä videotaiteen arvostamiselle vasemmistolaisen ja työväenhenkisen realismin, jonka todellisuuskäsitys oli ”poliittisesta radikalismistaan huolimatta sovinnainen, eräänlainen kaavamainen kompromissi ideologisen ennakkokäsityksen ja ulkoisen esittävyiden välillä”.

Kun tähän vielä lisätään se, että suomalaista audiovisuaalista maisemaa hallitsivat tuolloin arkirealistinen elokuva, informatiivinen televisio ja dokumentaarinen valokuva, on selvää, että videotaide – varmaankin paljolti juuri avantgardistisesta ja vastakulttuurisesta

ta luonteestaan johtuen – jäi vaille laajempaa ymmärtämystä. Älyllisyyttä ja kurinalaisuutta (konkretismi) sekä todellisuudelle uskollisuutta ja edistyskäsitystä (realismi) vaatineelle 1970-luvun kireälle tietoisuudelle ja kulttuurinäkemykselle videotaide oli toisaalta liian epämääräistä ja ääriviivatonta, toisaalta liian outoa, eksperimentaalista ja elitististä. (Eerikäinen 2007, 90.)

Eerikäinen nosti esille myös käytännöllisen seikan. Videolaitteista oli Suomessa pula. Videotekniikan saatavuus rajoittui hänen mukaansa pääasiassa ”AV-ammattilaisten, lähinnä markkinointi- ja TV-alan piiriin”. Myös kansainvälisen videotaiteen kieli, ”välineeseen keskittynyt, käsitteellis-minimalistinen, hitaudessaan monesti yksitoikkoiselta vaikuttava, keskittymistä vaativa esitystapa, poikkesi olennaisella tavalla suomalaisen kuvataiteen, erityisesti perinteisen maalauksen arkikokemukseen pohjautuvasta, tutunomaisesta, todellisuuslähtöisestä, realistis-ekspressiivisestä hahmotuksesta” (Eerikäinen 2007, 90).

Suomalainen kuvataidekenttä oli 1970-luvulla stereotyyppisten identiteettikategorioiden ja vastakkainasettelujen valtakunta. Oli ammattitaiteilijat ja harrastajataiteilijat. Oli taidemaalarit, taidegraafikot ja kuvanveistäjät. Olit joko realisti tai modernisti, edistyskäsityksellinen tai taantumuksellinen, toisin sanoen joko vasemmistolainen tai oikeistolainen. Teit joko figuratiivista tai nonfiguratiivista. Sellaiset tekijät, joiden tekeminen ei asettunut näihin institutionaalisiin karsinoihin tai tyyliokeroihin, koettiin vaikeiksi, jopa uhkaaviksi. Esimerkiksi J. O. Mallander luonnehti itseään 1980-luvun alussa ”sikäli” vaikeaksi ja oikukkaaksi, että hän oli ”tehnyt niin monenlaista taidetta”.

(...) moni on hermostunut kun ei ole tiennyt mikä minä olen – kirjailija, muusikko vai kuvataiteilija. Minulle riittää kuitenkin hyvin se, että olen *tekijä* – tilanteen mukaan. (*Taide* 4/1981, 36.)

Aikalaiskritiikki Mallanderin edustamaa taidekäsitystä ja maailmankatsomusta kohtaan oli murskaavaa, mitätöivää, hyökkäävää ja henkilöön käyvää.

Kulttuuripolitiikassa tapahtui kuitenkin muutos verrattuna 1960-lukuun. Kulttuuritoimintakomitean mietinnössä nostettiin 1970-luvulla esille se, että mikäli tuettiin vain ammattitaidetta, seuraukset saattoivat olla ulossulkevia. Kulttuuripolitiikan tavoitteeksi, ammattitaiteilijoita tukevan taidepolitiikan lisäksi, asetettiin kulttuuripalvelujen saatavuudessa ilmenneiden sosiaalisten ja alueellisten erojen tasoittaminen. Alettiin puhua taiteen ja kulttuurin demokratisoitumisesta ja yhteiskunnan jäsenten omaehtoisesta luovasta toiminnasta. (Sevänen 1998, 350–351.)

Kuvataiteen ala laajeni 1980-luvulla, mutta erotteluja myös tuotettiin

Suomalainen kuvataidekenttä laajeni 1980-luvulla, kun valokuva-, video- ja performanssitaide hyväksyttiin kuvataiteen piiriin. Erkki Pirtola oli lähes ainoa, joka käytti termiä ”performanssi” tuosta uusvanhasta taidemuodosta, jonka juuret olivat 1960-luvun happeningeissä ja Yhdysvaltain ja Länsi-Euroopan kokeellisessa aallossa. Pirtola kirjoitti *Taide*-lehdessä, kuinka performanssi ”saapui Suomeen vääjäämättä tuon ikuisen 20-vuoden aikaviiveen kautta” (*Taide* 6/1984, 78). Käytännössä englanninkielinen termi ”performance” oli kuitenkin vakiintuneempi 1980-luvulla.

Jaakko Lintinen hahmotteli suomalaisen ”performancen” kahteen leiriin. Ensimmäinen edusti toimintaa, joka virittyi kohti teatteria, kuten *Jack Helen Brut* -ryhmä. Toinen pitäytyi ”pienimuotoisissa eleissä” tai se iskeytyi ”tajuntaan raakana ja provokatiivisena, romantiikan ja dekadenssin siivittämänä rockvisiona”, kuten *Homo \$* -ryhmän esitykset. Joka tapauksessa kysymyksessä oli kuvataiteiden ja laajemmin taidelajien rajoja rikkova toiminta, jossa lähestyttiin teatteria kuvataidetaustasta käsin. (*Taide* 2/1985, 2.)

Myös yhteiskuntatieteilijä Esa Sironen näki performanssin rajoja ja vallitsevia toimintatapoja kyseenalaistavana toimintana. Hän ymmärsi performanssin nimensä mukaisesti esityksenä, joka välitettiin ”taiteilijan omalla läsnäololla, ruumiin liikkeillä ja eleillä”. Hän korosti *Taide*-lehdessä vuonna 1985 nuorten kuvataiteilijoiden vahvaa osuutta performanssitaiteesta. Sironen luonnehti sitä kokonaistaideteoksen käsitteellä. Rajoja koeteltiin ”niin taiteen tekemisen kuin maailman kokemisen suhteen”. Hän piti performanssitaidetta pitkälle vietyinä kokeellisena muotona, laboratoriona, jossa kysyttiin ja tutkittiin todellisuutta ja meidän omaa suhdettamme siihen taiteen keinoin. (*Taide* 2/1985, 6.)

Performanssitaiteessa taiteilija laittoi siis itsensä ja oman kehonsa esille yleisön katseen tai aistimellisen havainnon kohteeksi, toisin kuin perinteisissä kuvataiteen lajeissa – maalauksessa, kuvanveistossa tai taidegraafikassa. Myöskään perinteisellä esiintyvän taiteilijan ”osaamisella” – kuten näyttelemisellä, tanssimisella tai soittamisella – ei ollut juuri merkitystä. Performanssitaide ei perustunut dramaattisiin henkilöhahmoihin, jotka olisivat olleet joidenkin toisten taiteilijoiden tai käsikirjoittajien luomia. (Erkkilä 2008, 17.)

Vuosi 1985 oli performanssitaiteen kannalta keskeinen. Jack Helen Brut sai valtion taidepalkinnon ja Satu Kiljunen järjesti performanssitapahtuman Helsingin Taidehallissa. *Taidehalli* 85 -julkaisussa lanseerattiin myös performanssitaiteen pääpiirteet. Satu Kiljunen ja Juha-Pekka Hotinen korostivat, että performanssitaide oli yhtä kuin tapahtuma ja esitys, johon kuuluivat sekä ajallinen että tilallinen ulottuvuus. (*Taidehalli* 85, 1, 25.)

Videotaiteen vakiintuminen henkilöityi Marikki Hakolaan, joka opiskeli 1980-luvun alussa Suomen Taideakatemian koulussa. Hän hankki tietonsa ”minimalismista, strukturalismista, installaatiosta ja performanssista” lukemalla ulkomaisia taidelehtiä ja matkustelemalla Kes-

ki-Euroopassa. Hakolan mukaan taideakatemi-
an opettajat olivat ”täysin tietämättömiä näistä
ilmiöistä”.

Siihen aikaan jylläsi niin voimakkaasti jälki-
realismi ja toisaalta konstruktivismi maalaus-
taiteessa. Meitä oli muutamia joita otti päähän
se tapa jolla meitä opetettiin. Me ruvettiin te-
kemään juttuja jotka meitä itseämme kiinnos-
tivat, huolimatta siitä hyväksyttiinkö niitä vai
ei. (Huhtamo 1991b, 12.)

Hakola teki ensimmäisen itsenäisen videoins-
tallaatioteoksensa *The Time is Right for...* tai-
deakatemian koulun lopputyönä vuonna 1984,
mutta ei niinkään koulun opeilla. Hakola haki
video-oppinsa menemällä töihin kaupalliseen
videofirmaan, koska kuvataidemaailmasta
vastaavaa oppia ei saanut. Videofirmassa Ha-
kola teki ”kaikkea”: hän ohjasi, kuvasi, äänitti,
äänimiksasi, editoi ja valaisi. (Huhtamo 1991b,
14.)

Erkki Huhtamo kuvasi *Elävän kuvan vuosikir-
jassa* Hakolan teosta seuraavasti:

Television uutis- ja mainosmateriaalia sala-
maleikkaamalla editoitu nauha oli installaa-
tiossa nähtävissä tietokonepaperisilpusta pu-
nottuun seinään upotetussa monitorissa. Teos
oli kansainvälisten virtausten tasalla; se oli ns.
scratchia, joka teki samaan aikaan läpimurton-
sa mm. Englannissa. (Huhtamo 1991b, 14.)

Teos herätti hämmennystä. Hakola kertoi Huh-
tamolle vuonna 1990 teoksensa saamasta vas-
taanotosta:

Antti Peippo näki sen ja kyseli säikähtäneen
näköisenä, ”mitä toi on, mitä toi on”. Se ei voi-
nut mitenkään käsittää, että taideakatemian
koulussa joku tekee liikkuvaa kuvaa. Taitei-
lijaseuran puheenjohtaja Raimo Heino taas
ei sanonut koko työstä mitään muuta kuin
että ’tämähän on tulenarkaa’. Luulin että se
tarkoittaa sisällöllisesti ja olin kauhean otet-

tu, mutta se tarkoittikin, että se tv voi sytyttää
ne tietokoneliuskat palamaan. Se sama duuni
oli esillä nuorten näyttelyssä, mutta kukaan ei
tullut sanomaan mitään. (Huhtamo 1991b, 14.)

Hakolan kuvauksen perusteella kuvataideken-
tällä ei oltu vielä valmiita videotaiteelle, vaikka
se hyväksyttiinkin taiteenlajiksi ja videoteoksia
valittiin näyttelyihin.

Sarjakuva jäi kuitenkin yhä keikkumaan jonne-
kin taiteen ja viihteen välimaastoon. Esimerkiksi
Merja Saloranta-Moilanen niputti vuonna 1984
Taide-lehdessä sarjakuvat ja mainokset loke-
eroon, joka ei kuulunut ”taidekontekstiin” (*Taide*
6/1984, 16). Myös Jyrki Siukonen kirjoitti Krazy
Kat -sarjakuvasta vuonna 1989 *Taide*-lehdessä.
Hän luonnehti myös Suomen kuvataidekentän
muuttunutta ilmapiiriä. Hän ei itse kuitenkaan
kaivannut sarjakuvalla taiteen asemaa. Siukosen
mukaan sarjakuva kuului luontevammin popu-
laarikulttuurin seurakuntaan kuin korkeataiteen
kaanoniin. (*Taide* 1/1989, 58.)

Taide-lehdessä kuitenkin uutisoitiin suoma-
laisen sarjakuvan noususta ja menestymisestä.
Suomen Arvostelijain liitto myönsi Kritiikin
kannukset nuorelle sarjakuvapiirtäjälle Sami
Toivoselle vuonna 1989. *Kritiikin uutisten* vuo-
den 1989 ensimmäisessä numerossa oli useita
artikkeleita sarjakuvasta. Yhdessä niistä Erkki
Pirtola pohdiskeli ”kuinka mahtava taide sarja-
kuva onkaan”.

Miten monta kykyä siinä täytyy hallita. Kir-
jallinen, visuaalinen, teatraalinen, miiminen.
Sillä voi rakentaa näytelmän, filmin, novellin,
fantasian, tragedian, komedian tai jotain aivan
omaansa. (*Kritiikin uutiset* 1/1989, 7.)

Taide-lehdessä oltiin maltillisempia. Toimitus
tiivistä, että ”sarjakuvasta yleensä voidaan todeta,
että se on oivallinen ilmaisuväline”. Sen jälkeen
se painotti minkälaista taidetta sarjakuva ei ole:
”Sarjat eivät ole kirjallisuutta, kuvataidetta eivät-
kä filmiä, mutta kuitenkin niissä on elementtejä

kaikista näistä mainituista taiteen aloista” (*Taide* 2/1989, 1).

Ammattilaisia ja harrastajia

Harrastajataiteilijan ja ammattitaiteilijan välistä kontrastia syvennettiin 1980-luvulla vahvistamalla erottelun institutionalisointia. Suomalaisen kuvataiteilijaliittojen tahoilta esitettiin kireitä äänenpainoja harrastajataidetta kohtaan. Myös Suomen Taiteilijaseura ja Taidemaalariilitto pyrkivät pitämään kiinni laadukkaasta ammattitaiteesta erilaisin toimenpitein.

Taidemaalariilitto yritti esimerkiksi suojata taidemaalarin ammattinimikkeen vuonna 1980. (Lampela 2023.)

Myös taiteilijajärjestöjen galleriatoiminnan perusteluissa pyrittiin ammattitaiteen legitimointiin. Esimerkiksi taidemaalariiliton sihteeri Paula Holmila kirjoitti *Taide*-lehden taiteilijaosastossa vuoden 1980 loppupuolella, että yksi gallerian perustamisen lähtökohdista oli se, että ostavaa yleisöä haluttiin valistaa ammattitaiteen ja ”arvottoman rihkaman” välisestä erosta.

Ammattitaiteilijat ovat huolissaan ns. kaupallisten taiteilijoiden aktiivisesta esiintymisestä. Taiteen nimissä myydään arvotonta rihkamaa. Taiteen myyntimarkkinoilla liikkuu paljon ammattitaidottomasti tehtyä taulua. (*Taide* 5/1980, 58.)

Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan tiukkaa erottelua ei juuri kritisoitu Suomen kuvataidekentällä 1980-luvuilla. Poikkeuksen tekivät kuvanveistäjä Martti Aihva vuonna 1984 ja Risto Heikinheimo vuonna 1986.

Aihva ihmetteli *Taide*-lehdessä, että Suomessa oli kehitetty sellainen termi kuin ”ammattitaiteilija”. Termi kuulosti hänen mukaansa siltä, että Suomen taiteesta puuttui itsetunto kokonaan. Aihvan mukaan hyvän ja huonon taiteen raja piti ”tehdä itsessään”. Rajaa ei voinut yleistää. Hänen

mukaansa ei voinut ”mennä kieltämään jonkun toisen tyyppin tekemisiä vain omien rajojen perusteella” (*Taide* 3/1984, 16).

Myös Pohjoismaisessa taidekeskuksessa työskennelleen Gertrud Sandqvistin mukaan hyvän ja huonon taiteen normien antaminen oli mahdotonta. Hänen mukaansa hyvää tai huonoa taidetta ei ollut olemassa. Oli ”vain taidetta joka joko herättää tai ei herätä vastakaikua katsojassa”. Tämän vastakaiun määrittely oli ”mitä subjektiivisinta”. Hänen mukaansa oli ylipäättään sattumanvaraista mitä kulloinkin nimitettiin taiteeksi ja minkälaisia ilmenemismuotoja sillä oli. (*Taide* 2/1985, 24.)

Risto Heikinheimo kirjoitti *Taide*-lehden harrastajapalstalla taiteilijan ja harrastajan välille vedetystä kuilusta.

Taiteilijan ja harrastajan väliin on väkivalloin vedetty kuilu, joka on syvä ja vaikeasti ylittävissä. Kumpikaan taho ei ole valmis sillan rakentajaksi. Vaikka aniharva taiteilija kykenee elättämään itsensä vain kuvien teolla ja toisaalta harrastajat saavuttavat usein sangen korkeatasoisia tuloksia, vastakkainasettelua ylläpidetään aktiivisesti. Taiteilijat korostavat mustasukkaisesti omaa ammattistatustaan. Harrastajat taas laskeutuvat mukavuudenhaluisina amatöörikilpensä suojaan. Harrastajanimikettä käytetään verukkeena olla vaatimatta itseltään yhä parempia, yhä analyyttisempiä tuloksia. (*Taide* 1/1986, 58.)

Heikinheimo esitti harvinaista kritiikkiä, jossa hän kyseenalaisti ylläpidettyä jakoa, mutta tämän lisäksi arvosteli sekä ammattilaisten että harrastajien asenteita.

Kuvataidemaailman eriarvoisuuteen ja taidejärjestelmän epäoikeudenmukaisuuteen alettiin kiinnittää vakavasti huomiota vasta 1980-luvun lopulla. Anne Rouhiainen kirjoitti *Taide*-lehdessä vuonna 1987, kuinka taide isolla T:llä oli noussut 80-lukulaisen kritiikin kohteeksi.

Edustihan se hänen mukaansa ”modernin yhteiskunnan pyhää symbolijärjestelmää muodostaen itsessään melkoisen hierarkian ja institution” (*Taide* 4/1987, 12).

Rouhiainen haastatteli Maria Ruotsalaa ja Eija-Liisa Ahtilaa, nuoria ”postfeministisiä” kuvataiteilijoita. Ruotsala ja Ahtila kritisoivat sekä miehistä taidejärjestelmää että naisia tämän järjestelmän arvojen omaksumisesta. Ahtilan mukaan miehet määrittivät edelleen mikä oli hyvää taidetta ja naistaiteilijat hyväksyivät sen. Ahtilan mukaan naiset olivat tyytyväisiä, jos tunsivat olevansa yhtä kovia kuin miehet ja menestyivät siinä missä miehetkin, ”vaikka tärkeämpää olisi kyseenalaistaa taidemaailman maskuliiniset rakenteet” (*Taide* 4/1987, 12). Ahtilan mukaan riitti, kun katsoi ympärilleen, jotta havaitsi eriarvoisuuden käytännössä. Hän viittasi taidekoulujen opettajiston miesvaltaisuuteen ja pitkien apurahojen kasautumiseen miehille.

Hyvän ja huonon taiteen erotteluja 1990-luvulla

Puhe nykytaiteesta ja taiteen uudet menetelmät asettuivat kuvataidekentällä perinteisten taidemaalauksen, kuvanveiston ja taidegrafiikan rinnalle 1990-luvulla. Joillekin tilanne näytti siltä, että oli syntynyt uusi hierarkia, jossa nykytaide nähtiin korkea-arvoisempana kuin perinteinen kuvataide.

Esimerkiksi Otso Kantokorven mukaan nykytaiteen käsite ei ollut neutraali. Hänen mukaansa nykytaide ei ollut ”kenen tahansa elävän aika-laistaiteilijan tuottamaa taidetta vaan tietynlaista ja tietyillä välineillä tehtyä taidetta”. ”Perinteisemmät maalaus, grafiikka tai kuvanveisto eivät mahtuneet joukkoon.” Nykytaidetta tuntuivat olevan ”ainoastaan uudet mediat ja (...) valokuvaus sekä performanssi ja installaatio”. Kantokorven mukaan kielenkäyttö loi vallanjakoa rakentavia ja ylläpitäviä hierarkioita. (*Taide* 3/1998, 5.)

Kantokorpi totesi myös *Taide*-lehden pääkirjoituksessaan vuonna 1998, että hierarkiat olivat yhä läsnä kuvataide-elämässä:

Puhutaan postmodernista sekoittumisesta ja raja-aitojen kaatumisesta mitä hyvänsä, taiteella on edelleen hierarkiansa, jotka liittyvät ennen kaikkea puhtauteen ja ainutkertaisuuteen eli teosten auraan. (*Taide* 2/1998, 3.)

Kantokorpi oli oikeassa. Taidelajit jaettiin kuvataidekentällä selvään arvohierarkiaan. Susanna Pettersson esitteli esimerkiksi taidemarkkinoiden ja taidemuseoiden keräilypolitiikassa vallinnutta arvohierarkiaa *Taide*-lehdessä näin:

Sisäpuolelle sijoittuvat ovat teoksen laadusta (hyvä/huono) riippumatta taidetta, kun taas ulkopuolelle jäävät lukeutuvat osaksi esine maailmaa. (...) Kategorian kolme ylintä nimekettä muodostavat ns. institutionalisoituneen taiteen alueen: (1) museotaide, (2) trenditaide ja (3) tulokkaiden taide. (...) Alempaan kategoriaan kuuluvat (4) marginaalitaide (riskit, rajatapaukset, antitaide), (5) kaupallinen/populaaritaide ja (6) ei-taide. Nämä kuuluvat viimeistä lukuun ottamatta taidemaailmaan, mutta tekijöillä ja teoksilla ei ole instituution antamaa ”takuuta”. (*Taide* 4/1998, 30.)

Hannu Rinne havainnollisti arvoasteikkoa kertomalla puolestaan mitkä näyttelypaikat olivat laadukkaita ja mitkä laaduttomia.

Asteikon toisella laidalla ovat Kiasma, Näyttelyvaihtokeskus Frame ja Galerie Artek kun toisella laidalla ovat Galleria Juhani Palmu, harrastelijoiden kesänäyttelyt ja myyntigallerian odotushuonetaide. (*Taide* 1/1999, 20.)

Rinne antoi *Taide*-lehdessä oman arvionsa asteikon heikomman laidan annista. Rinteen mukaan ”kesällä (...) joka niemessä ja notkelmassa oli jotain nähtävää”. Joskus anti oli hänen mukaansa ”rumaa kuin kyykäärmeen pers’ reikä” (*Taide* 4/1998, 7). ”Kesäkartanot ja ometat” tar-

josivat ”esittävää grafiikkaa, Juhani Palmun maisemamaalauksia ja paikallisten taideyhdistysten näpertelyä” (*Taide* 4/1998, 15). Näyttelyt olivat Rinteen mukaan vailla kunnianhimoa ja laatua.⁴

Rinne käytti *Taide*-lehden toimittajana toistuvasti diskursiivista valtaansa nimitessään esimerkkejä heikkolaatuisesta taiteesta. Rinne, Kantokorpi ja kuvataiteilija Anu Tuominen arvioivat Helsingin juhlatuokkien aikana vuonna 1998 Helsingin keskustan gallerioiden tarjontaa. Kantokorven ja Rinteen mielestä Galerie Olje-markissa esillä olleet Jarkko Peltosen (1947–2008) maalaukset eivät olleet taidetta.

Hannu: Tuntuu väärältä sanoa, että jokin on ”taidetta” ja että jokin toinen ei ole ”taidetta”, mutta tästä voi kyllä sanoa, että tämä ei ole!

Anu: Ei noin voi sanoa, mitä muuta tämä sitten on?

Otso: Tämä on kuvitusta. Tämä on eri ”diskurssia”. (*Taide* 5/1998, 17.)

Jarkko Peltosen maalaukset eivät kuitenkaan olleet kuvitustöitä. Esillä oli klovniaiheisia naivistisia pienikokoisia maalauksia.

Taiteen puhtautta ja laatua vaalittiin 1990-luvun kuvataidekentällä pilkkaamalla Juhani Palmua ja muita niin sanottuja kaupallisia kuvataiteilijoita, kuten Jarkko Peltosta, Terry Laaksoa ja Soile Yli-Mäyryä. Samoin kuin laatutaiteen ja kaupallisen taiteen välinen raja pidettiin paikoillaan, myös korkeataiteen ja populaaritaiteen välistä rajaa haluttiin pitää yllä. Lisäksi kuvataiteen ja taideteollisuuden välisellä erottelulla oli merkitystä. Hannu Rinne pohti *Taide*-lehdessä, oliko muoti taidetta.

4 Juhani Palmun mukaan oli luonnollista, että hänen kaltaisensa ”latorealisti” ei ollut ”saanut armoa modernismia suosivien silmissä”. Palmu ei ollut niin sanottu matrikkeli-taiteilija. Hän oli hyvin tietoinen siitä, miten hänet kategorisoitiin kuvataidekentällä. Palmu totesi, että ”minähän en ole oikea taiteilija”. (*Suomen Kuvalehti* 6/1992, 52–53.)

Tosi taiteilija pitää muotia pinnallisena hömpötyksenä, mutta todellisuudessa pukeutuminen on visuaalista viestintää parhaimmillaan. Pukeutumisprosessi on luovaa valinnan tekemistä, pukeutuminen ilmaisee vaatteiden kantajan persoonaa tai mielialaa ja lopputulos on teko esteettisessä pelikentässä. (*Taide* 6/1998, 7.)

Rinne jätti oman kantansa hämäräksi, mutta hän siteerasi vaatesuunnittelija Kaisa Maurasen tiedotetta, jossa todettiin, että villakangastakki oli taideteos. Maurasen mukaan takki oli mahdollista nähdä sekä taideteoksena että käyttövaatteena. (*Taide* 6/1998, 7.)

Rinne kirjoitti muodista myös seuraavana vuonna *Taide*-lehden näyttelyarviossaan.

Muoti- ja tekstiilitaide kolkuttelevat taidemaal ilman ovia, ja niiden nimessä on jo sana ”taide”. Varsinaisesti niitä ei lueta vapaiden taiteiden piiriin mutta 90-luvun visuaalinen kulttuuri on antamassa periksi ja muoti on hivuttautumassa taidekontekstiin. (*Taide* 3/1999, 70.)

Suomalaisen kuvataiteen kentällä pitäytyttiin 1990-luvulla turvallisesti korkeataiteen raamien sisäpuolella. *Taide*-lehden toimittajat ja avustajat hoitivat korkeataiteen portinvartijan tehtäviä ja he pitivät huolta siitä, mitä taide oli. Laajempi esteettinen todellisuus populaarikulttuurin ja arjen ilmiöineen pidettiin loitolla.

Arviointeja ja erotteluja 2000–2010-luvuilla

2000-luvulla kohuttiin Teemu Mäen kissantappovideoista, Ulla Karttusen Kluuvien gallerian näyttelystä *Ekstaattisia naisia – Kirkon ja pornon pyhät neitsyet*, Mimosa Palen liikkuvasta vagina-veistoksesta, Sally Mannin lapsivalokuvista ja Kristian Smedsin sovituksista *Tuntemattomasta sotilaasta*.

Sekä kohuissa että kohujen katveissa tehtiin eroa taiteen ja ei-taiteen välille. Esimerkiksi kirjaili-

ja Leena Krohnin mukaan Teemu Mäki ei ollut taiteilija eikä ajattelijakaan. Myös kulttuuriministeri Tanja Karpela sanoi *Helsingin Sanomissa*, että Mäen teoksella ei ollut mitään tekemistä taiteen kanssa (*Helsingin Sanomat* 6.5.2004). Ulla Karttusen kohunäyttelystä poistetun teoksen taiteellista laatua puolestaan epäiltiin usealla suulla (ks. esim. *Helsingin Sanomat* 31.5.2008; Heikkilä 2008).

Taide-lehden kriitikko Kari Alatalo teki periaatteellista, jo vuosisatoja aiemmin julistettua erottelua taiteen ja käsityön kesken (ks. esim. Shiner 2001; Hessel 2024, 53). Hänen mukaansa käsityöläisten tuotokset eivät olleet taidetta.

Galleria Otson ”Pajumaja” -näyttely tuntui liittyvän ympäristötaidekontekstiin, koska lehdistötiedote lupasi esillä olevan pajusta valmistettuja rakenteita. Kriitikko oletti niiden liittyvän kuvataiteeseen, sillä onhan näyttelyn järjestäjänä taidegalleria. Rakenteet liittyvät kuitenkin viherrakentamiseen, kukkakaupan oheisrekvisiittaan, lasten majanrakentamiseen ja ehkä hyvällä tahdolla myös tekstiilitaiteeseen. Tekijät ovat käsityön ammattilaisia, he hallitsevat tekniikan mutta se mitä työn tuloksena on syntynyt on vain teknisiä kokeiluja. Ihmettelen miksi nämä tuotokset (en rohkene kutsua niitä teoksiksi) esitellään taidegallerias-
sa? Miksi käsityöläisten on yritettävä taitojaan kuvataiteen alueella kun he ovat lähes poikkeuksetta paljon parempia omalla sarallaan? Miksi galleria esittelee tällaisia tuotoksia joiden oikeampi paikka olisi työ- tai taitomessut? Tekijät sanovat haluavansa rikastuttaa käsitystä pajun punonnasta. Tämä idea on oikein hyvä, mutta sen esittelypaikka ei ole taidegalleria. (*Taide* 4/2002, 35.)

Alatalo rakensi diskursiivisen hierarkian siten, että ”tuotos” oli alempi-arvoinen kuin ”teos”, ja näistä vain jälkimmäinen kuului taiteen kategoriaan.

Hannu Rinne esitti puolestaan taidemaailman kolmiportaisen hierarkian ”karkeana yleistykseenä” niin ikään *Taide*-lehdessä.

Alimpaan kastiin kuuluvat juhanipalmut ja fritzjakobsonit, jotka tekevät suoraa kuvausta: kopioivat ympäröivää maailmaa ilman sen suurempaa pohdintaa. Keskikastiin kuuluvat kuvataiteilijat, joiden maalaamisen ensisijaisena motiivina ovat visuaaliset kysymykset: väreillä, mittasuhteilla, kuvan välittämällä tunnelmalla ja tunteella on merkitystä. Kovimpaan kastiin kuuluvat taiteilijat, joille itse visuaalinen teos on lähestulkoon toissijainen. Tärkeämpää on se kuinka teoksen oikeutus olla olemassa syntyy: mikä on se mekanismi, jonka mukaan neliskantainen laatta ja sillä oleva sana muuttuu taideteokseksi. Avaintekijöinä on käsitteellisyys ja filosofia. (*Taide* 2/2000, 36.)

Karkeistuksestaan huolimatta Rinne pehmensi linjaansa 2000-luvulla. Hän ei enää tuonut esille huonon taiteen tai epätaiteen esimerkkejä niin jyrkkäsanaisesti kuin 1990-luvun lopun teksteissään. Sen sijaan hän totesi hyvän ja huonon erottelemisesta, että ”absoluuttista hyvää tai huonoa ei ole olemassa”. ”On vain erilaisia makuja ja kulttuureita” (*Taide* 6/2000, 31).

Erottelut pysyivät kuitenkin kuvataidelehdistön keskustelunaiheina ja kirjoittajien näkökulmina myös 2000-luvulla. Esimerkiksi taiteen ja viihteen välinen ero nostettiin esille keskusteluissa taide- ja kulttuuriviennistä (ks. Karo 2007) ja nykytaidemaailmojen viihteellistymistä kritisoitiin. Leena Kuumolan ja Annamari Vänskän kolumneissa, puheenvuoroissa ja näyttelyarvioissa taiteen ja viihteen erottelulla oli merkitystä. Vänskän kannanotot liittyivät kuitenkin enemmän markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan kritisoimiseen kuin taiteen ja viihteen varsinaiseen erotteluun. Kuumola taas puolusti kärkkäästi modernia taidekäsitystä ja hienostunutta, korkeataiteellista makua. (Lampela 2024.)

Eräs Kuumolan kritiikin kohde oli poliittinen nykytaide. Kuumolan mukaan poliittisessa taiteessa luotiin illuusioita käyttämällä realistisia kuvia ja viittauksia. Asioita ei kuitenkaan hänen mukaansa käsitelty tai analysoitu. Ilmiöitä vain toistettiin ja niitä siirrettiin ylimalkaisesti kontekstista toiseen. Poliittinen taide muistutti hänen mukaansa ”yhä enemmän iltapäivälehtien lööppispektaakkeleita, jatkuvaa tyhjien iskulauseiden virtaa”.

(...) taiteesta on tullut väline myös illusoriselle osallistumiselle muiden kulttuurien käänteentekeviin ja traagisiin tapahtumiin. Käytännössä kyse on hyväosaisten turvalliselta etäisyydeltä tekemästä pinnallisesta eleestä, jolle poliittisesti korrektit, tunnistettavissa olevat viitteet luovat näennäisen yhteiskunnallisuuden leiman. (*Taide* 2/2016, 46.)

Kuumolan mukaan yksi poliittisen taiteen vastenmielisimmistä piirteistä oli häikäilemätön julkisuudentavoittelu. Siihen syylistyivät hänen mukaansa sekä Ai Weiwei että Pekka Jylhä. He molemmat käyttivät Turkin rannikolta hukkuneena löytyneen syyrialaisen pakolaispojan kuvaa teoksissaan. Ai Weiwei kuvautti itsensä hukkumispaikalla samassa asennossa kuin hukkunut poika. Jylhä teki pojan ruumiista näköisveistoksen 3d-tekniikalla ja sijoitti sen lasivitriiniin. Teos oli esillä Helsinki Contemporaryssä maaliskuussa 2016. Kuumolan mukaan Ai Weiwei osoitti ”irvokkaalla eleellään ihmisarvon vähäisyyden suhteessa julkisuudentavoitteluun”. Jylhä taas ylitti ”inhimillisyyden rajan” teoksellaan. Kysymys oli Kuumolan mukaan koskemattomuuden riistämisestä ja ”groteskista ihmisyyden kieltämisestä”. Jylhä asetti veistoksen materiaksi muun materian joukkoon, gallerian lattialle yleisön arvioiville katseille alttiiksi. Tämä oli Kuumolan mielestä ”ala-arvoista”. Hän ei suostunut ”pitämään poikaa taideteoksena”. (*Taide* 2/2016, 46–47.)

Muraaleja ei syytetty julkisuudentavoittelusta, mutta pinnallisuudesta sitäkin enemmän. Mu-

raalitaiteen kritiikki 2010-luvun lopulla kertoi omaa kieltään siitä, että hyvän ja huonon taiteen, populaarikulttuurin ja taiteen, ja taiteen ja viihteen välistä rajaa haluttiin yhä pitää yllä. Esimerkiksi Jaakko Rönkkö asetti hyvän julkisen taiteen ja muraalit vastakkain *Taide*-lehdessä näin:

Toteutettu julkinen taide on kuitenkin hyvää ja ammattimaista jos jätetään luvusta homesien tavoin kaupunkikuvaan leviävät ”muraalit”, joiden tekijöiden aihepankki näkyy olevan hömppälukemistot ja kysiklinikoiden mainokset ilman mitään välikäsittelyä. (*Taide* 1/2019, 12.)

Paula Holmila taas kutsui muraaleja ”kuvataiteen muzakiksi” ja kaupunkikuvaa pilaavaksi ”visuaaliseksi saasteeksi” *Helsingin Sanomissa*. Hänen mukaansa muraalit perustuivat banaaliin fotorealistiseen kuvastoon. (*Helsingin Sanomat* 11.7.2019.)

Erottelut, kaupallisten taiteilijoiden kritisoiminen ja ”taiteen” käyttäminen arvokategoriana laadutonta vasten olivat 2000–2010-luvuilla yhä käytössä kuvataidelehdissä ja kuvataidekeskusteluissa. Valtaosin kuvataidelehdissä käsiteltiin kuitenkin muita asioita, kuten ekologisten, sosiaalisten ja posthumanististen teemojen ilmenemistä nykytaiteessa.

Sekä kysymys siitä, mitä taide on, että eettisesti kyseenalaiset erottelut ja hierarkisoinnit jäivät 2010-luvulla vähitellen taka-alalle sekä painetuissa että sähköisissä julkaisuissa. Kuvataiteen laadullinen arviointi ja hyvän ja huonon taiteen erottelu siirtyivät 2000-luvun kuluessa vähitellen vakiintuneista kuvataidejulkaisuista sosiaalisen median alustoille. Painetuissa ja sähköisissä julkaisuissa 2000–2010-lukujen hierakisoinneista vastasivat lähinnä yksittäiset kirjoittajat, kun 1960–1980-luvuilla hierarkisointi oli institutionalisoituneempaa.

Lopuksi: Kuvataiteen rajoilla 1960–2020

Purin ja erittelin tässä artikkelissa kategoria-analyttisellä tulkinnalla sanoissa ja teksteissä käytettyä valtaa. Kategoria-analyysi osoitti, että se, mitä tutkimusaineistossa pidettiin itsestään selvästi ja kunkin aikakauden laatukriteereihin nojaten taiteena ei ollut neutraalia. Kysymys oli modernistisesti ja avantgardistisesti ymmärrettystä ja akateemisen taidehistorian välittämästä Eurooppa-keskeisestä, eriytetystä ja lajispesifistä korkeataiteesta.

Tulkitsin hahmottamiani kategorioita kunkin aikakauden taide-elämän konteksteissa ja keskusteluissa. En analysoinut vallan luonnetta tai vallankäyttäjien ja vallankäytön kohteiden välisiä hierarkioita sinänsä. Painotus oli niiden sijaan siinä, kuinka joitakin taidekentän ilmiöitä luettiin taiteen piiriin ja joitakin suljettiin ulos erilaisin retorisin ja diskursiivisin oikeutuksin ja keinoin.

Suomen kuvataidekentällä määriteltiin 1960-luvulta alkaen laadullisia rajoja sekä kuvataiteen lajien ja muiden taidelajien välille, että taiteen ja jonkin muun – eli epätaiteen, harrastajataiteen, viihteen, taideteollisuuden ja käsityön – välille. Kun 1960–1980-luvuilla kuvataiteilijapolitiikassa pyrittiin parantamaan kuvataiteilijan ammatillista asemaa, osana tätä parantamista kuvataiteilijan ammattia oikeutettiin luomalla vastakkainasettelu alempiarvoisena pidettyyn harrastajataiteeseen. Vaikka 1980-luvun jälkeen väitettiin, että korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin väliset raja-aidat kaatuivat, 1990-luvulta alkaen erontekoa tehtiin kuvataiteissa enenevästi juuri populaarikulttuuriin ja viihteseen – eli kaikkeen ”kaupalliseen” ja ”välineelliseen”, joiden nähtiin uhkaavan taiteen itseisarvoa ja taiteen vapautta. Kaupallisuuden ja välineellisyyden – eli markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan – vastustaminen jatkui voimakkaana 2000-luvun puolella, mutta kyseisellä politiikalla oli myös puoltajansa.

1960–1970-lukujen Suomessa kuvataide tarkoitti pääasiassa maalausta, kuvanveistoa ja taidegrafiikkaa. Vaikka Suomessa tehtiin kokeellista ja käsitteellistä taidetta avantgardistisessa ja monitaiteisessa underground-hengessä jo 1960-luvulta lähtien, ja esimerkiksi *Taide*-lehdessä raportoitiin näkyvästi Venetsian biennaalista, Kasselin documentasta ja Moderna Museetin tarjonnasta, video-, valokuva-, performanssi-, ääni- ja mediataide hyväksyttiin kuvataiteen piiriin vasta 1980–1990-lukujen aikana. Toisin sanoen kansainvälisistä vaikutteista huolimatta Suomen virallista kuvataide-elämää hallitsi eräänlainen jäyhyys ja muutosvastarinta, jotka eivät juuri hälvenneet myöhemminkään. Esimerkiksi sarjakuva- ja kuvitustaide jätettiin jonnekin harmaalle alueelle. Ne tavallaan hyväksyttiin kuvataiteen joukkoon institutionaalisesti 2000-luvulla, mutta esimerkiksi *Taide*-lehti ei antanut sarjakuvataiteelle tilaa. Sen sijaan *Kulttuurivihkot* esitteli sarjakuvaa koko 1990-luvun ajan ja *½-lehti* vastaavasti niinä vuosina, kun lehti ilmestyi, eli 2009–2015.

Hierarkisoiva tapa kirjoittaa kuvataiteesta oli normi, jota alettiin voimakkaammin kyseenalaistaa vasta 2010-luvun loppupuolella. Visuaalisen kulttuurin muotoja ei enää kovin usein suljettu kuvataiteen ulkopuolelle 2000–2010-luvuilla, vaikka joitakin yksittäisiä poikkeuksia oli.

Kuvataiteen laajeneminen – tai nykytaiteistuminen – vuosina 1960–2020 oli väistämätöntä, mutta sekä yleisölle että useille kuvataiteesta kirjoittaneille kriitikoille ja taiteilijoille laajeneminen oli ongelma. Lähihistorian kuvataidekeskusteluista erottuvat laadulliset rajanvedot onkin mahdollista tulkita reaktioina kuvataiteiden laajentumisprosessiin ja modernististen hierarkioiden kyseenalaistuksiin ja purkamisiin taide- ja kulttuurielämässä. Rajanvedot kumpusivat useimmiten modernistisesta taidekäsityksestä, jonka kulmakiviä olivat sekä taiteen autonomia että taiteen itseisarvo ymmärrettyinä romanttisena taiteen vapautena siten, että valtion rahoitukseen ja sen taiteen itseisarvoa tukevaan poli-

tiikkaan suhtauduttiin yleensä suopeasti, mutta markkinaperusteiseen ajatteluun suhtauduttiin kriittisemmin (Lampela 2024). Tätä voidaan kutsua suomalaiseksi versioksi taiteen autonomiasta.

Tässä artikkelissa käsittelemäni kuvataiteen laadullinen arviointi liittyy keskusteluihin, joita Ossi Naukkarinen on kutsunut ”perinteisiksi kiistoiksi”. Tällaiset kiistat ovat koskeneet taiteen ja ei-taiteen, taiteen ja viihteen, korkeakulttuurisen ja matalan taiteen sekä ammattimaisen taiteen ja harrastamisen eroja ja suhteita. (Naukkarinen 2018, 152.) Naukkarisen mukaan näihin kaikkiin voi suhtautua pikemmin aste-eroina, kuin vastakohta-asetelmina tai kategorisina erotteluina. Naukkarisen näkemys edustaa sekä akateemisen nykyestetiikan näkökulmaa että sitä asenneilmapiiriä, joka alkoi yleistyä myös Suomen kuvataidekentällä 2010-luvulla. Jyrkistä vastakkainasetteluista, kategorisoinneista ja huonon taiteen osoitteluista tuli epäkiinnostavia, epäuskottavia ja poliittisesti epäkorrekteja puhetapoja. Tästä huolimatta, kaikkia mainittuja yhä esiintyy taidetta ja kulttuuria koskevissa puheenvuoroissa (ks. esim. Friman 2021). Pinnanalaisissa – usein ääneen lausumattomissa – asenteissa hierarkiat pysyvät sinnikkäästi paikoillaan. Toisaalta taidemaailman kahtiajakoa yritetään pitää yllä myös tarkoitushakuisesti (ks. esim. Niskakangas 2025).

Kalle Lampela (TaT, YTM) on kuvataiteilija ja yliopistotutkija Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa.

Lähteet ja kirjallisuus

Aineisto

Helsingin Sanomat 6.5.2004, ”Teemu Mäen kisa nousi haudastaan”.

Helsingin Sanomat 31.5.2008, ”Taiteilija pelasi mediapeliä”.

Helsingin Sanomat 11.7.2019, ”Huonot muraalit ovat visuaalista saastetta, joka pilaa kaupunkikuvaa”.

Iiris 10/1970

Kameralehti 6/1971

Kritiikin uutiset 1/1989

Heikkilä, Martta. 2008. ”Skandaalista toiseen”. *Mustekala* 4.6.2008, luettu 22.8.2025, <https://mustekala.info/teemanumerot/taide-politiikka-kansainvalisyys-3-08/skandaalista-toiseen/>

Karo, Marko. 2007. *Koordinaatteja tilassa ja ajassa – Kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012*. Frame.

Suomen Kuvalehti 6/1992

Taide 1960–2020

Taidehalli 85

Kirjallisuus

Adajian, Thomas. 2024. *The Definition of Art*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Luettu 22.8.2025. <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

Baggini, Julian. 2023. *Filosofisen ajattelun opas*. Niin & Näin.

Carroll, Noël. 1994. ”Identifying Art.” Teoksessa *Institutions of Art – Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, toimittanut Robert J. Yanal, 3–38. The Pennsylvania State University Press.

Danto, Arthur C. 2013. *What Art Is*. Yale University Press.

Davies, Stephen. 2015. "Defining Art and Artworlds." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73 (4): 375–384.

Dickie, George. 1969. "Defining Art." *American Philosophical Quarterly* 6 (3): 253–256.

Dickie, George. 1984. *Estetiikka*. Kääntänyt Heikki Kannisto. SKS.

Eerikäinen, Hannu. 2007. "Videotaide Suomessa – Taiteen laidalla, eturintamassa vai eikenenkään maalla?" Teoksessa *Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*, toimittanut Kirsi Väkiparta, 84–137. Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

Erkkilä, Helena. 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto.

Friman, Laura. 2021. "Jokainen tempparitähti ja kombuchabloggaaja ei ansaitse kustannussopimusta." *Yle Kulttuuricoctail*, 24.3.2021. Luettu 22.8.2025. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/03/24/laura-frimanin-kolumni-jokainen-tempparitahhti-ja-kombuchabloggaaja-ei-ansaitse>.

Foucault, Michel. (1978). *The history of sexuality, Volume 1: An introduction*. Random House. (Alkuteos 1976: *La volonté de savoir*)

Foucault, Michel. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books. (Alkuteos 1975: *Surveiller et punir*)

Hessel, Katy. 2024. *Taiteen historia ilman miehiä*. Nemo.

Huhtamo, Erkki. 1991a. "Suomi-videon nousu." Teoksessa *Elävän kuvan vuosikirja*, toimittaneet Erkki Huhtamo & Martti Lahti, 9–11. Valtion painatuskeskus.

Huhtamo, Erkki. 1991b. "Psykye informaatioyhteiskunnassa. Marikki Hakolan videotaide." Teoksessa *Elävän kuvan vuosikirja*, toimittaneet Erkki Huhtamo & Martti Lahti, 12–17. Valtion painatuskeskus.

Häyrynen, Simo. 2006. *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka*. Minerva.

Jokinen, Arja, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. 2012. *Kategoriat, kulttuuri & moraali. Johdatus kategoria-analyysiin*. Vastapaino.

Lampela, Kalle. 2023. "Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välinen ero Suomen kuvataidekentällä 1960–1980-luvuilla." *Kulttuurintutkimus* 40 (1): 20–37.

Lampela, Kalle. 2024. "Markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan kritiikki ja myötäily Suomen kuvataidekentällä 2000–2010-luvuilla." *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja* 8 (1). <https://doi.org/10.17409/kpt.137985>.

Lintonen, Kati. 1988. *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla*. Taiteen keskustoimikunta.

McEvilley, Thomas. 1983. "Art in the Dark." *Art Forum* 21 (10): 62–71.

Naukkarinen, Ossi. 2005. "Taiteistumisen monet muodot." Teoksessa *Taiteistuminen*, toimittaneet Yrjänä

Levanto, Ossi Naukkarinen & Susann Vihma, 9–36. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Naukkarinen, Ossi. 2018. *Estetiikan avaruus. Miten ymmärtää estetiikka 2000-luvulla?* Aalto-yliopisto.

Niskakangas, Tuomas. 2025. Tuote nimeltä Johanna Oras. HS Visio 21.8.2025. Luettu 22.8.2025. <https://www.hs.fi/visio/art-2000011398087.html>

Puolakka, Kalle. 2024. *Johdatus estetiikkaan ja taiteenfilosofiaan*. Gaudeamus.

Rautiainen, Pauli. 2008. *Suomalainen taiteilijatuoki. Valtion suora ja välillinen taiteilijatuoki taide-toimikuntien perustamisesta tähän päivään*. Taiteen keskustoimikunta.

Rossi, Leena-Maija (1999). Taide vallassa: Poliittikkäksityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa. Helsinki.

Sevänen, Erkki. 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historia*

lis-sosiologiset mallit. SKS.

Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art. A Cultural History.* University of Chicago Press.

Sjöberg, Sami. 2021. "Halpojen Huvien ja J. O. Mallanderin vaihtoehtoinen radikalismi 1970-luvulla." Teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toimittaneet Irmeli Hautamäki, Laura Piippo & Helena Sederholm, 345–370. SKS.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi.* Tammi.

Weitz, Morris. 1987. "Teorian tehtävä estetiikassa." Teoksessa *Taide ja filosofia*, toimittaneet Markus Lammenranta & Arto Haapala, 70–84. Gaudeamus.