

# TAHITI

veremquas repelig enisque cori sita  
sam sequam volo dit et lam hici odi  
dolesq uiaturem. Ut veliqui aturibus  
nit aut hilluptinvel magnim il et re,  
omnihil incipit voluptis exernam iu-  
repele latusam, con explaut quid quam  
ex eos adita imusdan Offic te sedis  
delitat iassit, velectus dundant exe-  
rume cor ad moluptur adis magnis nem  
ra ius **nykytaide** sum et  
laborenti ilias di simolupta dit quae  
atiis ea volum eatis doluptae velita-  
tem aliqui odit, vel magnatu ritatat.  
Iquam everorp orempos dolles ex exces-  
te moluptatiis si dolori a ad mos ut  
**readymade 100 v**  
iunt que ma qui ditatem sam inctur re  
veremquas repelig enisque cori sita  
sam sequam volo dit et lam hici odi  
dolesq uiaturem. Ut veliqui aturibus  
nit aut hilluptinvel magnim il et re,  
omnihil incipit voluptis exernam iu-  
repele latusam, con explaut quid quam  
ex eos adita imusdan tiisciunti isquamet  
liquass imusam, officaborem fugiatem  
volupti oraectur, voluptatius reriam.



# 2 | 2017

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 3–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

## Toimitus

Erikoisnumeron päätoimittaja: Roni Grén  
Toimitussihteeri: Linda Leskinen  
Taitto: Tieteellisten seurain valtuuskunta, Tiina Kaarela

Tahitin toimituskunta:  
Roni Grén (päätoimittaja)  
Susanna Aaltonen  
Marie-Sofie Lundström  
Lauri Ockenström  
Anna-Maria Wiljanen

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry  
Kustannuspaikka: Helsinki  
ISSN 2242-0665

Yhteystiedot:  
co Taidehistorian seura  
PL 416  
00101 HELSINKI  
[www.tahiti.journal.fi](http://www.tahiti.journal.fi)  
roni.gren at utu.fi / linda.leskinen at helsinki.fi



## Sisällys

### Pääkirjoitus

Roni Grén: *Readymade ja open access*

### Tieteelliset artikkelit

Juri Joensuu: Kirjallinen *readymade* 1960-luvun Suomessa

Kajaja Kaitavuori: Esille asetettu ihminen

Heidi Kosonen: Pyhän lapsuuden paljastama tabu – Tom of Finland -muumit ja Dana Schutzin *Open Casket*

### Kentältä ja arkistosta

Jane Vuorinen: Valokuvataiteen uusia virtauksia

### Kirja-arviot

Roni Grén: Taiteen nimeen – Thierry de Duve ja arviokyvyn ylistys

Kaisa Broner-Bauer: Urbaania energiaa – monitieteinen tutkimus Helsingin voimalaitosarkkitehtuurista

Tuija Hautala-Hirvioja: Taiteilijat liikkeessä

### Väitökset

Hanna Kemppi: Kielletty kupoli, avattu alttari – Venäläisyyden häivyttäminen Suomen ortodoksisesta kirkkoarkkitehtuurista 1918–1939

Marja Lähteenmäki: Tammerkosken kansallismaisema teollisuusperintönä – Verkatehtaasta Finlaysoniin 1965-2005

Kannen kuva: Eric Sutherland. Marcel Duchamp at the Walker Art Center, 1965. Valokuva. <http://frenchculture.org/sites/default/files/styles/fancybox/public/76cdfdb13629537f8456b5d47a5cee1d.jpg?itok=gNpIPSSO> (haettu 5.10.2017).



# Readymade ja open access

Roni Grén

*Tahiti* alkaa nyt tästä numerosta lähtien ilmestyä uusiutuneella ilmeellä tieteelliseen julkaisuun kehitetyllä OJS-alustalla (Open Journal Systems). Samalla toteutuu myös usein toimitukselle välitetty toive artikkeleiden ladattavuudesta ja tulostettavuudesta, kun lehteä aletaan tarjota pdf-muodossa. Vanhoista artikkeleista huolissaan oleville kerrottakoon, että entiset [tahiti.fi](http://tahiti.fi)-sivut jatkavat nekin olemassaoloaan, nyt arkistona.

Ensimmäinen uudella alustalla julkaistava *Tahiti* sisältää joukon artikkeleita, jotka lähetettiin vastauksena kutsuun joka muotoiltiin readymade-taiteen 100-vuotisjuhlaa silmällä pitäen. Sata vuotta on aikaa kulunut siitä kun Marcel Duchamp lähetti salanimellä R. Mutt signeeraamansa pisuaarin New Yorkin Society of Independent Artistsin näyttelyyn, jonka järjestelytoimikuntaan myös itse kuului. Duchampin *Suihkukaivoksi* nimeämää pisuaaria ei näyttelyyn hyväksytty, ja tästä hylkäämisestä seurasi kehityskulku, jonka

myötä *readymade*-käsitteen alle luettavat teokset alkoivat vyöryä museoihin ja gallerioihin viimeistään 1900-luvun puolivälistä alkaen.

Tänä päivänä voidaan todeta, että Duchampin kapinallinen ele on muuttanut tapojamme katsoa taidetta niin paljon, että nykytaiteen kohdalla “readymade” eri alalajeineen saattaa tuntua käsitteenä jopa hyödyttömältä. Valokuvaaja Denise Bellonista kertovassa dokumenttielokuvassaan *Le souvenir d'un avenir* (2001) Chris Marker pysähtyy Bellonin Duchampista ottaman valokuvamuotokuvan edessä jopa pohtimaan, ovatko kuvassa esitettyinä eniten 1900-luvun katseita muuttaneet silmät. Tuntui Markerin huomio sitten liioitellulta tai ei, Duchampin aloite on peruuttamattomalla tavalla luonut uusia mahdollisuuksia katsoa arkipäiväisiä esineitä ja laajentanut potentiaalisesti taiteeksi tai esteettisen inspiraation lähteeksi soveltuvien esineiden ja materiaalin määrän

rajattomalta tuntuvaksi. Numeron artikkeleissa Juri Joensuu pohtii readymaden käsitteen kykyä ylittää taiteiden rajat, kun Kaija Kaitavuori taas miettii, onko jopa ihmisestä itseltäänkin tullut vain taiteen readymade-materiaalia. Kirjoittajia pyydettiin vastaamaan nimenomaan kysymykseen siitä, mitä readymadesta on tullut?

Tahitin uusi aikakausi siis alkaa readymaden merkeissä, joka saattaa hyvinkin olla sopivaa. Aasinsillan voi tarjota ainakin se, että OJS-alusta itsessään on tieteellisen julkaisemisen kannalta *readymade*. Vakavammin puhuen tieteellistä *open access* -julkaisemista varten – ideologiaa johon *Tahiti* on koko kuusivuotisen olemassaolonsa ajan jo nojannut ja johon jatkaa nojaamista – on suhteellisen nopeasti perustettu suuri määrä kansainvälisiä ja kansallisia tietokantoja ja valvontakoneistoja, joiden ansiosta sekä vapaata saatavuutta että tilastollista vertailtavuutta pyritään tukemaan. Tieteellinen avoin

pääkirjoitus



julkaiseminen, jota Suomen Akatemia tästä vuodesta lukien on aggressiivisesti alkanut ajaa, kantaa standardisoinnin viittaa harteillaan niin hyvässä kuin pahassakin.

Vaikka aineistojen lisääntyvässä saataavuudessa ei todellakaan mitään valitettavaa ole, avoimessa sähköisessä julkaisemisessa ja sen leviämässä on myös taidehistorian kannalta ilonsa ja surunsa. Muutos on laajemmassa mielessä osa 1900-luvun aikana edennyttä intellektuaalisen pääoman demokratisoitumisprosessia; kehitys jonka järjestyvät vaikutukset taidehistoriaakin ajatellen voi helposti havainnoida avaamalla Googlen kuvahaun. Tutkimustulosten julkaisun kannalta taidehistorioitsijat voivatkin – toiset ilolla, toiset kauhunsekaisin tuntein – seurata mitkä vaikutukset avoimen julkaisemisen vaatimuksilla alalle on. Murroksen jälkeen vanhojen printtiaikojen perään haikaileminen on tietenkin turhaa, jopa tyhmää, mutta taidehistorian osalta, etenkin kun se Suomen mittakaavassa on niin pieni ala kuin on, tilanne on yhä se, että huomattava määrä tutkimuskirjallisuudesta julkaistaan muodoissa, joiden on vaikea kuvitella voivan täysin tukea avointa julkaisemista, näyttelyluetteloina tai vastaavina. Suuri osa kotimaisen taidehisto-

rian näkyvyyttä on tähän asti myös perustunut niihin.

Näistä kriittisistä merkinnöistä huolimatta *Tahiti*n avoimuutta syleilevä linja ei siis kuitenkaan ole muuttumassa. Joitakin kirjoittajia mietityttänyt huomio teemanumeroiden lisääntymisestä ei myöskään tarkoita, ettei artikkeleita saisi jatkossakin lähettää vapaaehtoisista aiheista myös teemoiteltujen kutsujen ulkopuolelta. Päinvastoin, siihen kannustetaan! *Tahiti* jatkaakin yhä sekä teemoiteltujen että teemottelemattomien numeroiden julkaisemista ja antaa kaikkien kukkien kukkia – ainakin niin kauan kuin kukat liittyvät jotenkin taidehistoriaan. Toivottavasti talvi on niiden selviytymiselle suotuisa.



# Kirjallinen *readymade* 1960-luvun Suomessa

Juri Joensuu

”Ruokalistasta on sukeutunut yhtäkkiä ongelma: onko se taidetta vai ei?”

*Maaseudun tulevaisuus* Kari Aronpuron runokokoelmasta *Peltiset enkelit* 20.3.1965

Tämä artikkeli käsittelee *readymade*-taiteen ja löydettyjen teosten (*found object*, *objet trouvé*) vastineita kirjallisuudessa. Aineistoni koostuu Väinö Kirstinän, Kari Aronpuron, Kalevi Lappalaisen, Eeva-Liisa Mannerin ja M. A. Nummisen 1960-luvun *readymade*-teksteistä. Taiteenlajien tietoinen sekoittaminen kiinnosti 1960-luvun suomalaisia taiteilijoita, ja myös kirjailijat hyödynsivät kuvataiteen antamia virikkeitä teoksissaan. Löydettyjä tekstejä käytettiin rinnakkain muiden kokeellisten ja avantgardististen keinojen kanssa. Tällaisia olivat mm. luettelomuoto, tekstikollaasi, visuaaliset ja typografiset keinot sekä

mediamuotojen sekoitukset.<sup>1</sup>

Kirjallisuudentutkimuksessa *readymadet* ovat jääneet yleisemmin esiintyneen sukulaisensa tekstikollaasin – varsinkin 1960-luvulla suosittuna kollaasiromaanin – varjoon. Kotimainen taidehistoriallinen tutkimus ei juuri ole keskittynyt kirjallisuudessa tehtyihin *readymadeihin* – tämä on ymmärrettävää, koska kirjalliset *readymadet* ovat kirjallisuutta, vaikka metodinen idea onkin peräisin kuva- ja galleriataiteesta. Artikkelissa kysyn, minkälainen ilmiö *kirjallinen readymade* on toisaalta 1960-luvun kontekstissa, toisaalta laajemmassa kirjallisuushistoriallisessa kon-

tekstissa? Miten se suhteutuu alkuperäisiin *readymadeihin*, miten Marcel Duchampin pohdinnat ja käsitteellistykset sopivat kirjallisiin tapauksiin? Millaista on *readymaden* poetiikka? Olen kiinnostunut aineiston tekstien mediaalisuuteen ja rakenteelliseen koomikkaan liittyvistä ulottuvuuksista.

Aineistoni koostuu viidestä kirjallisessa teoksessa julkaistusta *readymadesta* sekä M. A. Nummisen löydettyistä lauluteksteistä. Aineisto tuo esiin kirjallisen *readymaden* eri tyyppisiä, lähtökohtia, tavoitteita ja tekotapoja. Pieni aineistoni ei liene täysin kattava, mutta toisaalta kovin montaa esimerkkiä ei ole jäänyt sen ulkopuolelle. *Readymade* oli marginaalinen lähestymistapa jo sinänsä marginaalisen kokeellisen kirjallisuuden sisällä. Muiden 1960-luvun kokeellisten menetelmien tavoin *readymade* ideana ja metodina oli käytännössä vailla kotimaisia edeltäjiä. Toisaalta *readymaden* tulo kirjallisuuteen ei ihmetytä, jos ottaa huomioon, että 1960-luvun kuluessa suomalaisessa kuva- ja muussa taiteessa omaksuttiin ajatus löydettyistä materiaaleista tai esineistä taiteilijan yhtenä resurssina. Esimerkeiksi voidaan ottaa vaikkapa Eino Ruutsalon (1921–2001) löydettyä filmimateriaalia (*found footage*) hyödyntä-



neet ”kokeilu elokuvat”, J. O. Mallanderin (s. 1944) ”ironinen ready-made-levy”<sup>2</sup>, presidentinvaalin ääntenlaskun toistava 7” EP *Extended Play* (1968), Ismo Kajanderin (s. 1939) esinekoosteet, kuten ”Dada-kaappi” (1962) ja Kain Tapperin (1930–2004) ”Suru-marssi” (1962), joka herätti laajaa keskustelua aiheesta ”onko kanto taidetta?”

Kirjallisen *readymaden* juuret palautuvat 1900-luvun alun modernismin ja avantgarden piirissä heränneisiin epäilyksiin alkupe- räisyyttä ja autenttista luovuutta kohtaan: fragmenttiin, lainaukseen, montaasiin, passitisiin ja yleensäkin ”löydettyjen materiaalien luovaan potentiaaliin” kohdistuneeseen kiinnostukseen.<sup>3</sup> Kirjallinen *readymade*, siten kuin sen tässä yhteydessä rajaan, on lähisukulainen sekä *tekstikollaasille* että laajemmalle *lähdetekstien*<sup>4</sup> käyttämisen traditiolle. Kirjallinen *readymade* ei ole sama asia kuin tekstikollaasi, vaikka sitä usein tutkimuksessa kollaasin kautta tai siihen samaistaen käsitelläänkin. Seuraavassa luvussa hahmotelenkin ilmiön eroja tekstikollaasiin.

Vaikka esimerkiksi Ben Porterin (1911–2004) 1940-luvulta asti työstämän löytörunouden (*found poetry*)<sup>5</sup> tyyppisiä pienimuotoisia suuntauksia on löydettävissä, niin Suomes-

sa kuin kansainvälisestikin huomattavin löydettyihin teksteihin perustuva liikehdintä on käsitteellinen eli konseptuaalinen kirjoittaminen (*conceptual writing*), joka usein henkilöidään yhdysvaltalaiseen Kenneth Goldsmithiin (s. 1961). Se perustuu usein laajojen tekstiaineistojen kopioimiseen ja tietoiseen ”epäkirjalliseen” otteeseen. Marjorie Perloff pitää konseptuaalisen kirjoittamisen taustatraditioina sekä oulipolaista<sup>6</sup> että visuaalisesti ja typografisesti latautunutta konkretismin perinnettä.<sup>7</sup> Oleellinen tausta on myös käsitetaiteen traditio, kuten/ja Andy Warholin tai John Cagen taidefilosofiat. Tästä hetkestä katsottuna, kun Suomessakin on tehty huomattavia konseptuaalisia kirjallisia teoksia,<sup>8</sup> 1960-luvun suomalaiset *readymade*-tekstit muodostavat pienen, piiloon jääneen karin käsitetaiteen ja konseptuaalisen kirjoittamisen hyvin tunnettujen saarekkeiden välissä.

### **Tekstuaalisia objekteja: kirjallisen *readymaden* määrittelyä**

*Readymaden* peruseriaatteenksi voidaan karkeasti määrittellä objektin siirtäminen uuteen teosyhteyteen, jossa sen merkitys oleellisesti muuttuu.<sup>9</sup> Kirjalliset *readymadet* ovat siis teoksia, tekstejä tai niiden osia, jot-

ka tietoisesti hyödyntävät *readymaden* periaatetta kirjassa tai muussa kirjallisuuden kontekstissa.

Tieteen termipankin<sup>10</sup> *readymaden* määritelmän (”taideteos, jonka materiaalina on käytetty muuta tarkoitusta varten valmistettuja esineitä”) sisältämä monikko on hieman epämääräinen. Määritelmä ei ota kantaa esineiden käyttöasteeseen ja rajaa ulos luonnonobjektit. *Kirjallisuuden sanakirjasta* löytyvä *readymaden* määritelmä ei rajaa ilmiötä galleriataiteeseen, vaan laskee mukaan myös kirjalliset tuotteet: ”Sinänsä epätaiteellinen, usein tehdasmaisesti tuotettu esine tai teksti, joka hyväksytään taiteelliseen tehtävään sellaisenaan tai hieman muunneltuna, tai jota käytetään osana kollaasia”.<sup>11</sup> Luonnehdinta ”esine tai teksti” herättää kysymyksen tekstien esineluonteesta, teksteistä *esineinä* (valmisteina, aineellisina kappaleina). Lainauksiin ja esineluonteeseen liittyy myös kysymys *faksimilesta* eli siitä onko lainattu teksti ”valokuvaamalla tai vastaavalla menetelmällä tehty kirjoituksen tai painotuotteen tarkka jäljennös” vai ei.<sup>12</sup> Mutta millaisessa suhteessa kirjalliset *readymadet* ovat ilmiön alkuperään, Marcel Duchampin (1887–1968) taidenäyttelyyn toimittamiin käyttöesineisiin?



Kirjalliset *readymadet* eivät ole siinä mielessä kaukana Duchampin teoksista, että – toisin kuin ehkä yleensä muistetaan – poeettisesti latautunut kirjoitus, erityyppiset kielelliset ”lisät”, olivat olennainen osa Duchampin teoksia. Duchampin itsensä mukaan ”tärkeä piirre” teoksissa oli niihin kuuluva ”lyhyt lause”, joka usein oli kirjoitettu esineeseen.<sup>13</sup> Tämä, yleensä moniselitteinen teksti oli Duchampin mukaan *ensisijainen* esineeseen nähden: tekstiin oli yhdistetty outo esine, eikä päinvastoin.<sup>14</sup> Duchampin itsensä mukaan ”tämän lauseen, sen sijaan että olisi kuvannut esinettä kuten teosnimi, oli tarkoitus kuljettaa katsojan mieli muille, verbaalisimmille alueille”.<sup>15</sup> Näin siis *readymaden* ”tuottama mielihyvä perustui kielellisiin miellelyhtymiin, kuten runoudessa”.<sup>16</sup> Erään lähteen mukaan Duchampin omaan *readymade*-typologiaan (puhdas, avustettu, ”resiprookkinen” ja ”oikaistu” *readymade*)<sup>17</sup> kuului myös ”painettu *readymade*”.<sup>18</sup>

Yksi ensimmäisistä teoksista, joita Duchamp kutsui *readymadeksi*, oli ”Murtuneen käsivarren ennakointi”, *Prelude to a Broken Arm (En prévision du bras cassé)* (1915), lumilapio johon oli kirjoitettu kyseinen teksti. ”Kampa” (*Comb / Peigne*) (1916)

on koiran täikampa, jonka reunaan on valkoisella maalilla kirjoitettu ”3 ou 4 gouttes de hauteur n’ont rien a faire avec la sauvagerie; M. D. Feb. 17 1916 11 a.m.” eli ”3 tai 4 tipalla ylenkatsetta ei ole mitään tekemistä ihmisar kuuden kanssa; M. D. 17.2.1916 klo 11”. Erityisen kielellinen *readymade* on ”Isketty neljällä neulalla” (*Pulled at 4 pins*, 1915), tuulen mukaan kääntyvä savupiippuventtiili. Teoksen nimi on ranskan kielen sanonta ”tiré à quatre épingles” (suomessa suurin piirtein ”ykköset päällä”) käännettynä suoraan englanniksi, ilman idiomaattisen merkityksen toistumista. Täsmällinen mutta esineeseen (savupiippuventtiiliin) nähden monitulkintainen ilmaisu ilmentää kääntämisen (kääntymisen?) vaikeuksia ja monihahmotteisuuksia. Kieleen liittyvä komiikka oli olennainen osa *readymadeja* ja liittyi läheisesti Duchampin sanaleikkien ja kielipelien harrastukseen. Älykkään alatyylisestä verbaalisesta huumorista tunnetuin esimerkki lienee ”avustettu” tai ”oikaistu” *readymade*, Mona Lisa -painokuvaan tehty *L.H.O.O.Q* (1919). Teoksen nimen kirjaimet peräkkäin ranskaksi lausuttuna merkitsevät kutakuinkin ”mujaa kuumottaa sieltä”. Käsitteellisempi, mutta niin ikään vulgaaristi leikittelevä sanaleikki liittyy

tunnetuimpaan *readymadeen*, ”Suihkulähteeseen” (*Fountain*, 1917). Nimeen sisältyvä antonymia ulottuu myös käsitteelliselle tasolle: raikasta vettä suihkiva lähde on urinaalin ajatuksellinen vastakohta, kuten urinaali taiteoksen.

Kirjalliset *readymadet*, jotka operoivat tekstien maailmassa, eroavat tietysti Duchampin objekteista ja niiden kielellisyydestä, jossa oleellista on esineen ja tekstin välinen, vastaanottajaa huvittava ja aktivoiva etäisyys. Kirjallisesta luonteestaan huolimatta Duchampin teokset eivät kuitenkaan ole kirjallisuutta, toisin kuin seuraavassa käsittelemäni 1960-luvun tapaukset. Jonkinlainen *etäisyys* tuntuu kuitenkin määrittävän aina *readymaden* periaatetta. Myös kirjallisissa *readymadeissa* oleellista on jonkinlainen ”sisäinen vieraus”: paradoksi, joka tuottaa merkityksiä. Totunnaisista kirjallisista arvoista ja odotushorisonteista katsottuna se syntyy ”väärestä” koodista, joka aktivoi vastaanottajaa.

Edellä lainattu kirjallisen *readymaden* määritelmä (”Sinänsä epätaiteellinen [...] teksti, joka hyväksytään taiteelliseen tehtävään sellaisenaan tai hieman muunneltuna, tai jota käytetään osana kollaasia”)<sup>19</sup> tuo mukanaan tekstikollaasin käsitteen ja liittää sen



löydetyn tekstin sovellukseksi tai rinnakkaisilmioiksi. Kollaasia ja *readymadea* yhdistää se, että molemmat jakautuvat kahteen työvaiheeseen: siirrettävän aineiston valintaan ja siihen kohdistettuihin toimenpiteisiin.<sup>20</sup>

Suomen kirjallisuushistoriassa tekstikollaasi assosioituu useimmiten 1960-luvun puoliväliin, jolloin ilmestyi erityyppisiä kollaasiromaaneja (tai sellaisiksi miellettyjä). Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965/1978/2015), Markku Lahtelan *Jumala pullossa* (1964), Pentti Saarikosken *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964) tai Alpo Jaakolan & Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan *Meri kiipeilee* (1965) poikkeavat toisistaan lähtökohdiltaan ja tekotavoiltaan. 1960-luvun proosateoksista lisäksi ainakin Timo K. Mukan armeijaromaania *Täältä jostakin* (1965) ja Paavo Rintalan dokumenttiromaania *Sotilaiden äänet* (1966) on pidetty kollaaseina tai rinnastettu sellaisiin. Myös yksittäisten tekstiosien tai runojen tasolla hyödynnettiin pienimuotoisemmin kollaasia ja kollaasimaisuutta.<sup>21</sup> Jotta teosta voisi pitää tekstikollaasina, heterogeenisyyden eli lainattujen tekstimateriaalien samanaikaisen ja sekoittuvan läsnäolon tulisi olla lopputuloksessa selvästi havaittavissa ja käytettyjen tekstien alkupe-

rän hävitä tai kyseenalaistua. Kollaasissa lähdemateriaalin alkuperäinen ”identiteetti” purkautuu ja tuottaa uusissa yhteyksissään uudenlaisia merkityksiä. Millaisessa suhteessa tekstikollaasi ja kirjallinen *readymade* ovat keskenään?

Vaikka kollaasi määritelmänsä mukaisesti muodostuu jo olemassa olevista osista, *readymade*-elementeistä, tuntuu kuitenkin siltä, että tyypittelevinä käsitteinä kollaasi ja *readymade* ovat jonkinlaisessa ristiriidassa. Mitä moniaineisempaa tai heterogeenisempaa kollaasiteksti tai tekstikollaasi on lähtökohdiltaan – mitä *kollaasimaisempaa* se on – sitä enemmän sitä määrittää sekoittaminen, yhdistely, työstäminen ja taiteellinen manipulointi. Sitä vähemmän se on siis sananmukaisesti ”ready-made”: valmiina, sellaisenaan löydetty ja uuteen paikkaan asetettu tuote. Useimmissa Duchampin *readymade* -teoksissa yksi esine on siirretty uuteen kontekstiin. Objektin ykseys, itsenäisyys tai ”ainous” tuottaa eri kysymyksiä ja erilaisen katseen kohteena olemisen auran kuin useiden esineiden koosteen (joita niitäkin Duchampilla on, esim. *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*, 1921). Alkuperäisten *readymade*-teosten tapaan myös löydettyiltä teksteiltä voisi lähtökohtaisena ehtona vaa-

tia *sellaisenaan uudelleensijoittamista*. *Readymade*-teksti tarkoittaisi siis sellaisenaan – joko faksimilena tai ei faksimilena – lainattuja tekstejä tai tekstiotteita, jotka tietoisien paikanvaihdoksen seurauksena tuottavat uusia merkityksiä. Vaikka tällainen erottelu kollaasiin nähden ei olekaan vedenpitävä, Kari Aronpuron teosparia lukuunottamatta seuraavia esimerkkejä ei voi pitää *kollaaseina*, vaan nimenomaan *löydettyinä* ja *uudelleen sijoitetuina* teksteinä – kirjallisina *readymadeina*.

### 1960-luvun kirjalliset *readymadet*

Seuraavaksi käsittelen 1960-luvulta löytyviä esimerkkejä *readymaden* kirjallisista sovelluksista. Pyrin kontekstoimaan tekstejä teoskokonaisuksiinsa sekä niiden syntyä valottaviin tietoihin, mikäli sellaisia on ollut saatavissa. Luen tekstejä kuitenkin tekstilähdistöisesti, niiden *readymade*-luonteen huomioiden eli keskittyen sekä semanttiseen sisältöön että materiaaliin, typografisiin ja mediaalisiin seikkoihin. Usein nämä tuntuvat myös kieoutuvan yhteen. Pyrin myös sanallistamaan *readymadea* määrittävää rakenteellista ironiaa, jonka vaikutusta voi verrata tai samastaa koomisuuteen. Käsittelen esimerkit kirjailijan nimen mukaisessa aakkosjärjestyksessä, sil-





lä poikkeuksella että aloitan Kirstinästä, jonka runoa tämänhetkisten tietojen mukaan on pidettävä ensimmäisenä julkaistuna suomalaisena kirjallisena *readymadena*.

[1] ”Ote”: *urbaani antiruno*. Väinö Kirstinän (1936–2007) *Puhetta* -runokokoelman (1963) runo ”Ote” on tietääkseni ensimmäinen kotimainen kokeellisessa virityksessä tehty *readymaden* kirjallinen sovellus. Taustatiedotkin tukevat tietoista yhteyttä taidehistoriaan: Kirstinä tunsii 1900-luvun alkupuolen avantgarde-liikkeet ja pyrki tuomaan dadan, surrealismin, konkreettisen runouden ja lettrismien vaikutteita Suomeen artikkeleissa ja esseissä, mutta erityisesti runokokoelmissa *Puhetta* sekä *Luonnollinen tanssi* (1965).

OTE	
Aa-Aa-Lava lavojen ja kippien erikoisl. — Kontt. Myym. Pitkänsill.ranta 5	
77 20 35	77 87 99
— Varasto Myynti Mäkelän Teoll.alue	
77 29 15	77 20 35
— V Mäkelä kotiin	
74 70 44	
— O Mäkelä kotiin	
77 58 58	
Aa-Be T:mi F:ma Annank. 9 A Anneg.	
62 83 60	
AA-car-hire J Parhiala & Co autovuokr. Et. ranta 10 — E.Makas.k. 1	
66 51 00	
— Tiedust. hinnoista ym.	

Kuva 1. Väinö Kirstinä: ”Ote.” *Puhetta*, 63.

”Ote” kuuluu runokokoelman viimeiseen osastoon ”Pelurit”, jossa on 16 erillistä runoa. Sen tekstisisältö on sellaisenaan lainattu katkelma Helsingin puhelinluettelosta, ja otsikoinen se siis on yksi osaston itsenäisistä runoista. Tekstipintaa tarkastelemalla käy ilmi, että runo ei kuitenkaan ole faksimile-lainaus, vaan ladottu samalla tekstityypillä kuin muutkin runot. Yksi ”Otteen” funktio teoksessa lieinee *readymaden* periaatteen esittely ja tuominen kotimaiseen runouteen. Tätä oletusta voi tukea huomioimalla ”Otetta” ympäröivät osaston muut runot, joista löytyy viittauksia kirjallisiin avantgarde-liikkeisiin (dadaan, surrealismin, kuvarunoon, Ezra Poundiin). Lisätukea voi löytää kirjailijan antamista tiedoista, joissa viitataan esimerkiksi pyrkimykseen irrottautua suomalaisesta modernismista, ilmaisun ”romanttisuudesta” ja kiinnostukseen maalaustaiteen lähihistoriaan.<sup>22</sup>

Ilman kontekstointiakin on selvää, että Kirstinän runoksi on valittu tai valikoitunut *readymaden* periaatteita noudattaen täysin epäkirjallinen ja epälyyrinen katkelma käyttökäytöstä, jossa ei oikeastaan ole poeettisia sivu- tai rinnakkaisarvoja. Hänen tekoaan voi verrata Duchampin tavoitteeseen, jonka mukaan löydettyjen esineiden oli tarkoi-

tus olla täysin esteettisten kategorioiden ulkopuolella, tuottaa ”visuaalista mitänsanomattomuutta” ja ”täydellinen puudutus”.<sup>23</sup> ”Otteessa” tätä korostavat puhelinnumerot sekä runon neutraali, vain tekstin katkelmaluonteeseen viittaava nimi, joka ei pyri tuomaan mukaan mitään runollisia merkitysulottuvuuksia. Toisaalta merkityshakuinen tulkinta olisi rinnastaa runokirjat käyttöteoksiin, joita lehteillään ja konsultoidaan tarvittaessa. Runouden lukemisen (henkinen) tarve rinnastuisi (käytännölliseen) tarpeeseen soittaa esimerkiksi autonkorjaajalle. Käänteinen versio tästä olisi lukea puhelinluetteloita ”psykoottisesti”, epäintentionaalisenä mutta latautuneena runoutena.

Vähemmän ironisesti, kokoelman ja koko 1960-luvun kontekstiin rinnastettuna ”Otetta” voi lukea myös Helsinki-aiheen sekä usein aikakauden tekstikollaaseissa toistuvien urbaanin yhteiskunnan, tiedonvälityksen ja informaation teemojen kautta. Samalla lainausta voi pitää varhaisena ääriesimerkkinä 1960-luvun runoudessa esiin murtautuneesta arkisten kielenkäytön tapojen hyödyntämisestä. Puhelinluettelon teksti on puhdas käyttöinformaatiota vailla (totunnaisia) poeettisia ulottuvuuksia. Tämä ulottuvuus



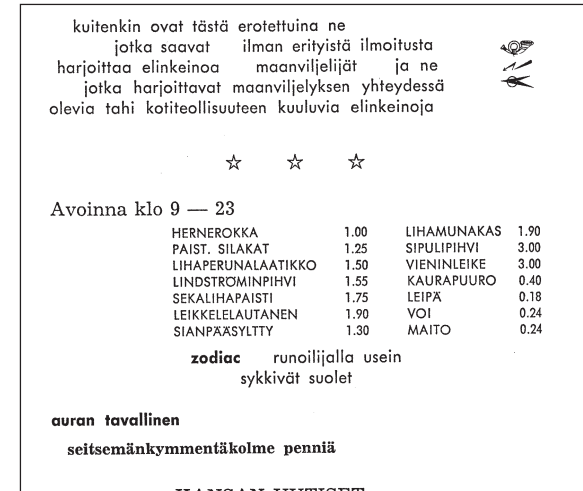
kytkeytyy käsitteelliseen puoleen: lukija joutuu miettimään, miksi tällainen teksti on vaillittu runokokoelmaan ja miksi sen ”säkeet” ovat tai kenties eivät ole runoutta.

[2] ”Zodiac (Aivofilmi)” ja *Aperitiff* – avoin kaupunki: vierasesineitä painopinnalla. Kari Aronpuron (s. 1940) esikoista, runokokoelmaa *Peltiset enkelit* (1964) voi tarkastella sekä kirjallisen kollaasin että *readymaden* näkökulmista. Eritoten viisisivuisessa kollasirunossa ”Zodiac (Aivofilmi)” toimii melko poikkeuksellinen löydetyn estetiikka.

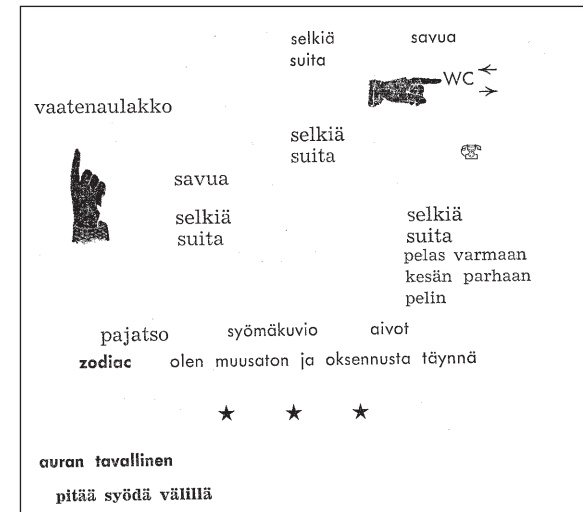
Tekijän antamien tietojen mukaan<sup>24</sup> kirja painettiin Tampereen Hallituskadulla sijainneessa Syrénin kirjapainossa, joka oli lopettamassa toimintaansa. Metalliladontaa käyttäneen kirjapainon hävitettäväksi tuomituista ladontakasteista löytyi kirjasimina erilaisia merkkejä, jotka Aronpuro otti ladontavaiheessa mukaan runoihin. Runoilija siis osallistui materiaalsen kirjaesineen tuotantoprosessiin, työvaiheeseen, jota ei yleensä pidetä varsinaisesti luovana, ja jossa kirjailija harvoin on mukana. Tällä kertaa kuitenkin ennakoimaton löydetyn materiaalin valikoiminen mukaan ladokseen tuotti olennaisia lisiä lopputulokseen. Enemmän tai vähemmän satunnaisesti kastista valitun painoma-

teriaalain hyödyntäminen runotekstissä edustaa löydetyn estetiikkaa siinä mielessä kuin se nykyään yleensä ymmärretään: taiteilijan avoimena antautumisena sattuman ja ympäröivän materiaalsen todellisuuden tarjoamille ylllykkeille. Huomio kiinnittyy graafisiin merkkeihin, jotka eivät ole kirjaimia. Ne ovat sivulla ikään kuin vieraita objekteja suhteessa käsikirjoituksesta ladottuun tekstiin.

Asteriskien, kolmen etäviestintään liittyvän symbolin (kolmannella sivulla oikealla päällekkäin; todennäköisesti Postin, sähkösanoman ja postisiirron tunnuksset), osoitavien käsien, nuolien ja puhelinsymbolin lisäksi omana yksikkönään runosta erottuu työmaaruokalan tai vastaavan ruokalista, joka on selvästi vierasperäistä tekstuaalista materiaalia. Ruokalistassa konkretisoituvat motiivit, joita muuallakin runossa käsitellään: syöminen, juominen, kaupunkimaisema ja yhteisöllisyys. Onko ruokalista ladottu vai sellaisenaan löydetty faksimile-lainaus, jää avoimeksi, mutta joka tapauksessa se erottuu graafisesti omana kokonaisuutenaan, esinemäisenä koosteena runon ”sisässä”. Tämä visuaalinen esineistyminen tuottaa vaikutelman upotetusta *readymadesta*, johon materiaalin tosiasiallinen (ja ratkaisema-



Kuva 2. Kari Aronpuro: ”Zodiac (Aivofilmi)”, 3. sivu (ote). *Peltiset enkelit*, 33.



Kuva 3. Kari Aronpuro: ”Zodiac (Aivofilmi)”, 5. sivu (ote). *Peltiset enkelit*, 35.

ton) status joko aitona tai pseudo-faksimile-dokumenttina ei juuri vaikuta. Kuten Kirstinän ”Ote”, tämäkin on katkelma arkisesta, luettelomuotoisesta käyttötekstistä. Ruokalistan epäilyriisyys sointuu yhteen muun karuhkon kollaasiaineiston kanssa: ”lunta / särkynyt pullo katuojassa / Pöytä / viinaa / Bords / brännvin”.

Kollaasiromaani *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965) on täynnä vierasperäisiä ja graafisia löydettyjä materiaaleja. Niistä ainakin sähkölasku, pesuainepaketin pyykkäysohje, tukkukaupan tavaraluettelo ja logaritmitaulukko on siirretty teokseen faksimileina. Näitä kollaasiteoksen osia voikin tarkastella *readymaden* näkökulmasta – osien faksimile-luonne korostaa niiden esinemäisyyttä löydettyinä, rajautuneina, sellaisenaan kirjaan siirrettyinä elementteinä. Kirjan sivu tai aukeama ver-tautuu näyttelytilaan, johon esineet on siir-retty. Mikäli sovellamme Duchampin omia metodisia termejä, Tampereen kaupungin sähkölaskua, karhulaskua ja sähkön katkai-suilmoitusta voisi pitää *avustettuina* tai *lisät-tyinä readymadeinä*, sellaisenaan löydettyjen mutta hieman manipuloitujen esineiden kirjall-lisina vastineina. Aronpuron antamien tietojen mukaan dokumentit ovat Tampereen kaupun-

gin sähkölaitoksen konttorista saatuja loma-keita, joihin tekijä on kirjoituskoneella lisän-nä fiktiivisen romaanihenkilön tiedot.<sup>25</sup>

Useisiin 1960-luvun kollaasiteoksiin (t sellaisiksi luokiteltuihin) verrattuna Aro-puron kahden teoksen kollaasimaisuus c voimakasta ja konkreettista. Tämä johtuu r menomaan aidosti löydetystä materiaalist jonka faksimile-luonne säilyttää sen etäisy-den. Linausten tunnistettavuus sekoittu sen vierauden kanssa, jonka ne kirjan sivu-elementteinä tuottavat.

[3] ”Kirjoituskone”: *ironinen metasilmukka*. Eeva-Liisa Mannerin (1921–1995) *Kirjoitet kivi* (1966) sisältää proosatekstin ”Kirjoitu-kone”, joka on (muutamaa pientä editoin-muutosta ja ennen kaikkea viimeistä, lisä-tyä virkettä lukuunottamatta) sellaisenaan lainattu tietosanakirjan artikkeli. Se on paitsi poikkeuksellinen teksti Mannerin tuotannos-sa, myös hyvä osoitus kirjallisen *readyma-den* moniulotteisuudesta.

Pekka Kuusisto<sup>26</sup> on jäljittänyt ”Kirjoitusko-keen” vuonna 1912 julkaistuun *Tietosanakirja*-sarjan neljänteen osaan, siinä julkaistuun in-sinööri Väinö Valkolan artikkeliin, jonka tekstin Manner on kopioinut. Kysymys kuuluu: ”Mik-si Manner julkaisee yli viisikymmentä vuotta

Tampereen Kaupungin Sähkölaitos  
Satakunnank. 13 b

nimi Salmi, Tauno  
osoite Vallik 63.

Sähkölaskustamme no 04749131 mk 497:–  
joka on erääntynyt maksettavaksenne 18. 10. 62 emme ole  
saaneet suoritusta.

Kehoitammekin Teitä maksamaan sen sekä suorituksen viiväs-  
tymisen takia mk 200 laskua kohti konttorimme/postisiirto-  
tilille 41920, jolloin laskun no on ehdottomasti mainittava, ensi-  
tilassa ja viimeistään

14. 11. 62

Mikäli laskua ei mainittuun päivään mennessä suoriteta, ryh-  
dymme toimenpiteisiin, jotka voivat johtaa sähkönnannon lopetta-  
miseen/pakkotoimenpiteisiin, mistä aiheutuu Teille lisäkuluja.

Kunniottaen  
Tampereen Kaupungin Sähkölaitos

SI 82 10.000. 1. 65.



**Kuva 4. Kari Aronpuro: *Aperitiff – avoin kau-punki (ote)*, ei sivunumeroita.**

vanhan tietosanakirja-artikkelin runona?”<sup>27</sup>

Kuusisto lähtee purkamaan asiaa en-syklopedian käsitehistorian, modernien tie-donkäsitysten ja Mannerin muun tuotannon kautta. Yhtä hyvin ”Kirjoituskonetta” olisi ai-heellista tarkastella suhteessa *readymadei-hin* – termi, jota Kuusisto ei mainitse. Teksti voidaan liittää esinerunon (*Dinggedichte*) la-

jiin, eli teksteihin, jotka tavoittelevat ”esineiden – usein kuvataideteosten – tai olioiden olennaista sisältöä pyrkimällä kuvaamaan niitä objektiivisesti ja konkreettisesti, mutta kuitenkin ikään kuin niiden ’ääniä’ kuuntelemalla”.<sup>28</sup> ”Kirjoituskone” sisältyy osastoon, jossa on sen lisäksi neljä esinerunoa (”Kirjoitettu kivi”, ”Arabialainen luuttu”, ”Bambergin ilmestyskirjan erään miniatyyrin inventaario”, ”Primum mobile”). Niistä ”Kirjoituskoneen” aihe tai kohde poikkeaa yleisyydessään ja teknologisuudessaan. Esinerunoksi ”Kirjoituskone” onkin huomattavan proosamainen kaikissa sanan merkityksissä. Esinerunoa voi ajatella myös *readymaden* ”kuvainnollisena” kirjallisena vastineena: ekfrasista muistuttava kuvaus tekee vastaanottajalle kirjoituskoneen ikään kuin läsnäolevaksi esineenä.

”Kirjoituskoneessa” on muista osaston<sup>29</sup> teksteistä puuttuva metasilmukka: teksti on kirjailijan työvälineen muka-objektiivinen sanallinen kuvaus, jota kirjoittaessaan Manner on luultavammin, latojan versiota käsikirjoituksesta työstäessään, käyttänyt samaa teknologiaa.

Se, että tämä *readymade ei* ole tietosanakirjan artikkelin faksimile, on siis merkityksellistä: teksti on saman prosessin tuote, jota se

kuvaa. Insinööri Valkolan selostus kirjoituskoneen toiminnasta on tekninen, operationaalinen raportti, (kuin) lukijalle joka ei ole koskaan laitetta nähnyt. Se ei puutu lainkaan kirjoituskoneen tuottamaan sosiaaliseen ja taloudelliseen todellisuuteen. Siinä kirjoituskoneesta kehittyi 1900-luvun kuluessa kirjoittamisen nykyaikainen symboli, konekirjoittajaneitojen ubiikki työväline länsimaisissa toimistoissa. Mannerin tekemä ratkaiseva, voimakkaan ironinen lisäys tuo mukaan tämän ulottuvuuden. Viimeinen sivulause (”sähkö ja tav. valkoinen orjatyövoima ovat tehneet kirjoittamisen vieläkin joutuisammaksi”) vertautuu jälleen Duchampin avustettujen *readymade*-teosten pieniin mutta kokonaismerkityksen kannalta oleellisiin lisäyksiin.

[4] ”*The Telegrams*”: sähköistä etäviestintää kirjan sivulla. Runo ”*The Telegrams*” (”Sähkeet”) ilmestyi San Franciscossa vuonna 1966 julkaistussa Kalevi Lappalaisen (1940–1988) englanninkielisessä kokoelmassa *Outside the Alphabets*. Kirjallisen *readymaden* näkökulmasta huomio kiinnittyy muualta siirrettyyn tunnistettavaan graafiseen muotoon, sähköeseen.

Kehyksenä toimii Western Union -yhtiön kaavake, johon sähkeet kirjattiin vastaanotta-

## Kirjoituskone

Käsikirjoitusta korvaava leimasinkone, joka halutussa järjestyksessä painaa paperiin kirjoitusmerkkejä. Ensimmäisen käyttökelpoisen k:n rakensi amer. kirjanpainaja C. Latham Sholes apulaisineen 1873; tätä kirjoituskonetta ryhtyi sitten Remingtonin kivääritehdas tehdasmaisesti valmistamaan. Nykyään on kaupassa 30—40 täysin kunnollista k-tyyppiä. Ajamukaisissa koneissa kirjasimet ovat joko työntötkojen tai vipujen päässä, jolloin kirjasinvarret painettaessa joutuvat kiihtyvään liikkeeseen, taikka silinteripinnalla liikkuvalla segmentillä (Hammond). Paperin ja kirjasimen välissä on värinauha, joka jäljentää paperiin kirjasimen. Kun kirjoitusmerkki on lyöty, siirtyy paperi itsestään kirjainvälin eteenpäin; pitempiä kirjainvälejä syntyy erityisiä koskettimia painettaessa. Rivin lopun lähenemisestä ilmoittaa soittokello. Rivi vaihdetaan joko käsin kiertäen tai itsetoimivaa vipua painaen. Jäljennöksiä saadaan joko hiilipaperia paperiliuskojen välissä käyttäen tai kirjoittamalla ensin vahapaperiin ja sitten tästä jäljennyskoneella jäljennöksiä painaen. Kirjoituskoneella voidaan kirjoittaa n. 3 kertaa nopeammin kuin käsin. — Viime aikoina useita kirjoituskoneita on sähköistetty, ja sähkö ja tav. valkoinen orjatyövoima ovat tehneet kirjoittamisen vieläkin joutuisammaksi.



Kuva 5. Eeva-Liisa Manner: ”Kirjoituskone”.  
*Kirjoitettu kivi*, 39.

**Kirjoituskone**, käsinkirjoitusta korvaava leimasinkone, joka halutussa järjestyksessä painaa paperiin kirjoitusmerkkejä. — Ensimmäisen historian tunteman k:n keksi engl. insinööri Henry Mill 1714. Ensimmäisen käyttökelpoisen k:n rakensi kuitenkin amer. kirjanpainaja C. Latham Sholes apulaisineen vasta 1873; tätä k:ttä ryhtyi sitten Remingtonin kivääritehdas tehdasmaisesti valmistamaan. — Nykyään on kaupassa 30-40 täysin kunnollista k.-tyyppiä. Ajanmukaisissa k:issa kirjasimet ovat joko vipujen (Continental, Remington, Unterwood y. m.) tai edestakaisin liikkuvien työntötkojen (Adler y. m.) päässä, työntyen koskettimia painettaessa paperia vastaan, taikka silinteripinnalla liikkuvalla segmentillä, jolloin paperin takana oleva vasara lyöpi paperin sitä kirjasinta vastaan, mikä kosketinta painettaessa on siirtynyt vasaran kohdalle (Hammond). Paperin ja kirja-

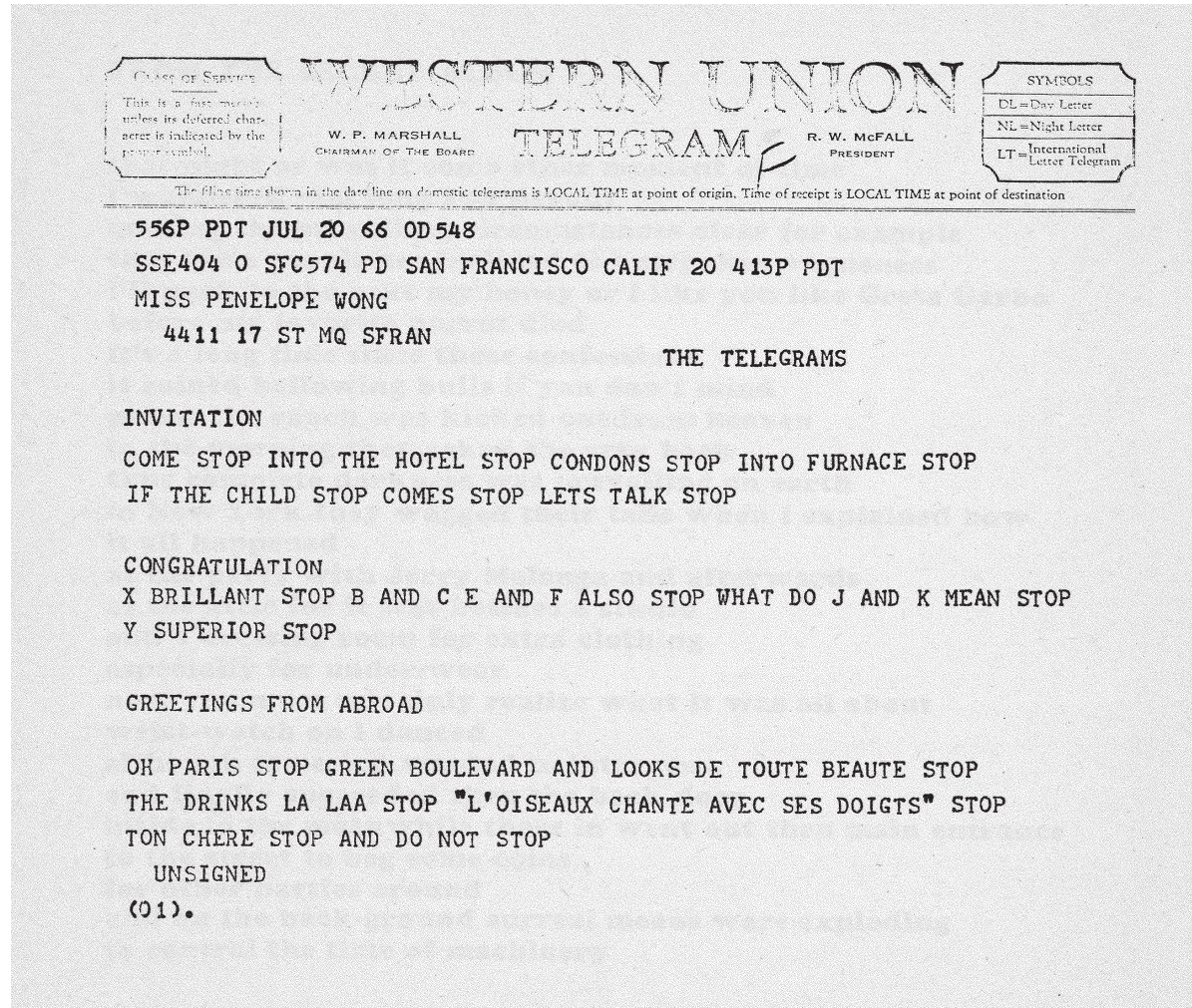
simen välissä on värinauha, joka jäljentää paperiin kirjasimen. Kun kirjoitusmerkki on lyöty, siirtyy paperi itsestään kirjainvälin eteenpäin; pitempiä kirjainvälejä syntyy erityisiä koskettimia painettaessa. Rivin lopun lähenemisestä ilmoittaa soittokello. Rivi vaihdetaan joko käsin kiertäen tai itsetoimivaa vipua painaen. — Jäljennöksiä saadaan k:lla joko hiilipaperia paperiliuskojen välissä käyttäen tai kirjoittamalla ensin vahapaperiin ja sitten tästä jäljennyskoneella jäljennöksiä painaen. — Kirjoituskoneella voidaan kirjoittaa n. 3 kertaa nopeammin kuin käsin. V. V-la.



Kuva 6. Väinö Valkola: "Kirjoituskone". *Tietosanakirja*, Neljäs osa. Helsinki: Tietosanakirja-osakeyhtiö. <https://archive.org/stream/tietosanakirja04bons#page/498/mode/2up>

jaa varten. Varsinainen tekstisisältö muodostuu kolmesta erillisestä tekstistä, jotka ovat tai voisivat olla aitoja sähköitä. Tämän voi päätellä vertaamalla Lappalaisen runoa sähköisiin, joita voi löytää hakukoneen kuvahauulla. Kirjasintyyppi ja tekstialan liuskamainen muoto ovat samanlaisia kuin sähköissä. Sähköet kirjautuivat tekstiliuskoille, jotka joko liimattiin tai puhtaaksikirjoitettiin yhtiön vastaanotto-kaavakkeeseen. Fraasi "L'oiseau chante avec ses doigts" on peräisin Guillaume Apollinairelta, jolta se päättyi Jean Cocteaun elokuvaan *Orphée* (*Orfeus*, 1950), jossa viestejä välittävä radio alkaa toistaa tätä fraasia. Sähköttä kuvaava runo siis viittaa useisiin mediamuotoihin painetusta runouteen elokuvaan, joka puolestaan oli jo viitannut radioon.

Kommunikaatioteknologia läpäisee tietysti koko runon. Sähkö oli vuosien 1851–2006 välisenä aikana yleinen televiestinnän teknologia, joten sen käyttäminen runon mediana tuntuu vähintään yhtä todennäköiseltä kuin pseudo-sähkeen vaivalloinen sommitteleminen kirjan sivuille. Mikäli kyseessä ovat aidot sähköet, otsikoinnista päätellen kolme erillistä (kutsu, onnitelut, terveiset), ne on joko kaapattu runon käyttöön tai lähetetty alun pitäen julkaisumielessä, käyttämällä sähköttä "kirjoituskoneena".



Kuva 7. Kalevi Lappalainen: "The Telegrams". *Outside the Alphabets*, 8.

[5] M. A. Nummisen laulutekstit: *readymadea kansalle*. Löydetyn tekstin käyttö ei 1960-luvulla rajoittunut painetun kirjan sivuille. Vuonna 1966 M. A. Numminen (s. 1940) aloitti julkaisutoimintansa kahdella 7” EP-levytyksellä, jossa molemmissa käytetään lauluryikkana alkuperäisistä yhteyksistä irrotettua tekstiä. Myös myöhemmin Numminen on muistettu monien laulujensa löydettyistä sanoituksista. Niitä on perusteltua tarkastella *readymaden* ja kokeellisuuden näkökulmista.

Löydettyjen tekstien aiheet ja niiden kohdeltu vaihtelevat. Ensi-EP *M. A. Numminen laulaa* sisälsi neljä kappaletta, joista kahteen, ”Vihaisuushypoteesiin” ja ”Anomiaan” sanoittajaksi on merkitty sosiologi Erik Allardt. Filosofisia tekstejä Numminen käytti hienan myöhemmin esimerkiksi kappaleissa ”Ne tieteet jotka käsittelevät yleisiä tosiseikkoja” (David Hume, suom. Eino Kaila), ”In order to” (1966) ja ”Wovon mann nicht sprechen kann” (Ludwig Wittgenstein). ”Kaikki ihmisolennot” (1967) sisältää tekstin YK:n ihmisoikeuksien julistuksesta. Näiden tekstien korkeaan (akateemiseen) rekisteriin verrattuna toisessa ääripäässä ovat vaikkapa ”Ajokortti ja kuulokyky” (1970) (vaikuttaa löy-

detyltä tekstiltä, kreditoitu ”Taljan aiheen mukaan”) tai ”Jenkka hevosen puhdistamisesta” (1967), jonka teksti on Suomen Armeijan sisäpalvelusohjesäännöstä. Se yhdistää rehvakkaan ja äärimmäisen kansanomaisen musiikkityylin<sup>30</sup> banaaliin, sotilas- ja maatalouselämää yhdistelevään sanoitukseen, joka on sovitettu iskevästi jenkkan tahtilajiin. Usein toistettu kuvaus, jonka mukaan Numminen ”lauloi suoraan ohjesäännöstä”, tai jostain muusta tekstilähteestä, on epätarkka: löydetyn tekstin käyttäminen sanoituksena vaatii valikoimista ja rytmistä sovittamista.

Toinen EP *M. A. Numminen laulaa jälleen* (1966) määriteltiin takakannessa teemalevyksi.<sup>31</sup> Se sisälsi niin ikään neljä kappaletta, joista ”Rakastuneessa ihmisessä” on esimerkki pseudo-*readymadestä*: tieteelliseltä lainaukselta kuulostavan tekstin sanoittajaksi merkittiin ”tuntematon” – Numminen paljasti myöhemmin kirjoittaneensa tekstin itse.<sup>32</sup> Kappaleen ”Laki epäsiiveellisistä julkaisuista” teksti on Suomen Asetuskokouksesta. Kappaleen ”Nuoren aviomiehen on syytä muistaa” teksti on tarkka lainaus Paloheimon, Rouhunkosken ja Rutasen alun perin vuonna 1965 julkaisemasta *Sukupuolielämän tietokirjasta*:

Nuoren aviomiehen on syytä muistaa, että hänen vaimonsa kaipaa kiihottuakseen luultavasti paljon enemmän hyväilyjä ja esileikkejä ja myös sanallisia rakkauden ilmaisuja kuin hän itse. Mies on ikään kuin valmiimpi tyydyttämään sukupuolista tarvettaan, nainen on siihen vähitellen ja hellästi herätettävä. Nainen pystyy todella tyydyttäviin yhdyntöihin usein vasta kuukausien, jopa vuosien avioliiton jälkeen. Sen takia kummallakaan ei ole syytä odottaa valmistaa silloin kun he ensimmäisiä kertoja lähestyvät toisiaan. Tärkeätä on, että puoliset eivät aseta tässä suhteessa vaatimuksia sen enempää toisilleen kuin itselleenkaan, vaan antautuvat uuteen läheisyyteen niin vapautuneesti ja välittömästi kuin mahdollista.<sup>33</sup>

Tämä kappale muiden sukupuoli-aiheisten laulelmien (”Laki epäsiiveellisistä julkaisuista”, ”Jenkka ulkosynnyttimistä”) rinnalla aiheutti Jyväskylän Kesän 1966 skandaalin: esityksen keskeyttämisen professori Päivö Oksalan toimesta, poliisipartioiden saapumisen paikalle ja Nummisen toimittamisen kuulusteluihin. Provosoitumista selittää konteksti, kuten laajempi seksiaiheinen show, jonka osa Nummisen esitys oli, mutta ennen kaikkea Jyväskylän Kesän vahvasti akateeminen ja korkeakulttuu-



rinen linja. Moralistisen paheksunnan lisäksi kyseessä oli ehkä myös suojausreaktio ta-  
pahtuman elitismien puolesta, epävakavaa tai  
koomista kulttuuria vastaan. Nummisen skan-  
daalin keskellä esittämä kysymys – muuttuu-  
ko sukupuolielämän opas laulettaessa epäsi-  
veelliseksi<sup>34</sup> – on oleellinen *readymaden* idean  
näkökulmasta. Koska kukaan ei voi pitää ky-  
seisiä tekstejä *sinällään* törkeinä, olennaista  
on juuri niiden valitseminen laulettavaksi ja  
esittäminen. Duchampin periaate toistuu: kor-  
keataiteelliseen instituutioon tuodaan sinne  
kuulumaton tuote, jolloin instituution perusteet  
ikään kuin pakotetaan esiin.

Nummisen laulutekstien sisällöt, aiheet ja  
tunnelmat vaihtelivat siis kansanomaisista ja  
banaaleista korkeisiin rekistereihin. Useim-  
miten tekstin uusi elämä kuitenkin virittyi  
koomisesti, vaikka kappaleiden musiikilliset  
tyylilajit vaihtelivat. Kappaleen nimi on tärkeä  
osa kokonaisteosta: usein se lakonisuudes-  
saan ja ”asiallisuudessaan” virittää koomisen  
tunnelman. Olennaista on juuri tekstin uusi,  
yllättävä läsnäolo Nummisen vivahteikkaan  
lauluäänen kannattelemassa kappaleessa.  
Tämän siirron tuottamat ennakoimattomat  
merkitykset, yleisön tarkoituksellinen häm-  
mentäminen sekä vastaanotto-oletuksiin ja

taiteellisiin arvoihin kohdistetut provokaatiot  
ovat oleellinen osa Nummisen avantgardis-  
tista toimintaa. Tinkimättömyydestään huoli-  
matta suuren yleisön saavuttaneet Nummi-  
sen löydetty laulutekstit olivat *readymadea*  
kansalle.

### Yhteenvetoja

Aineistoni perusteella kirjallisille *readymadeil-  
le* voi hahmotella alustavan typologian, johon  
mikä tahansa löydetty teksti voitaisiin sijoittaa.  
Yksinkertainen tyypittely huomioi vain tekstin  
tekotapaan liittyvät tekijät. Jokainen *ready-  
made*-teksti täyttää typologian joka kohdasta  
jomman kumman muuttujan. Tyypittelyyn voisi  
ottaa mukaan ainakin seuraavat tekijät:

- Faksimile / ei faksimile? → onko teksti  
siirretty uuteen yhteyteen kuvallisena jäljen-  
nöksenä vai ei?
- Sanatarkka / ei? → onko löydettyä teks-  
tiä muutettu (vähääkään) vai ei?
- Avustettu / ei avustettu? → onko *ready-  
madea* lisätty jollain elementeillä tai muuten  
muutettu?
- Valikoitu / satunnaislöydetty? → onko  
teksti valittu konseptia silmälläpitäen vai  
määrittääkö satunnaisuus konseptia?
- Kirjallinen / ei kirjallinen? → onko teksti

lainaus kaunokirjallisuudesta? mitä merki-  
tysulottuvuuksia tekstin kirjallinen tai ei-kir-  
jallinen alkuperäisyhteys synnyttää? (vrt.  
Duchampin ”oikaistu” *readymade*)

- Otsikoitu / ei otsikoitu? → mitä merki-  
tyksiä otsikko synnyttää suhteessa tekstiin?  
(vrt. Duchampin teosnimet)

Esitlemissäni *readymade*-teksteissä luo-  
vuus suuntautuu tekstien löytämiseen, valitse-  
miseen ja uudelleensijoittamiseen uutta kieltä  
synnyttävän sanallisen luomisen sijaan, joka  
on yleensä kirjallisuuteen yhdistetty taiteel-  
linen toimintatapa. Lähdetekstin valinta, sen  
sisältö ja konteksti ovat lopputuloksen kan-  
nalta oleellisia: alkuperäisen tekstin (ja sen  
kontekstin) sekä uudelleensijoitetun tekstin  
(ja sen kontekstin) välille syntyvät merkitykset  
eivät palaudu lähteeseen tai lopputulokseen,  
vaan niiden väliseen ”tilaan”. Tekstien valikoi-  
misen ja sijoittamisen ero kirjoittamiseen ei  
kuitenkaan ole yksiselitteinen, koska aineis-  
ton tekstejä yhdistää myös luova manipulaa-  
tio: pienten siirtojen tai tekojen merkityksiä  
synnyttävä vaikutus. Se ilmenee esimerkiksi  
otsikoinnissa, täydentämisessä tai sovittami-  
sessa. Myös graafinen ja typografinen ulottu-  
vuus – teksti ”kuvana” – voi olla oleellinen.

*Readymade*-taiteen materiaaleihin usein





liittyvä arkipäiväisyys ja banaali toistuu myös aineistossani. Puhelinluettelon katkelma, työmaaruokalan menu, tietosanakirja, kirjoituskone, sähkölaitoksen karhukirje ja sähköhenkivät kaikki omalla tavallaan epäilyristä jokapäiväisyyttä, työn tai arjen maailmaa, joka on kaukana ylevistä ja korkeista rekistereistä. *Readymaden* dynamiikka hylkii ylevää ja tarvitsee banaalia muuttaakseen sen kiinnostavaksi, säteilyttääkseen sen merkityksellä.

Esimerkeissä tekstien oma typografiinen ja mediaalinen taso yhdistyy toistuvasti kommunikaation teknologisuuden teemaan. Nummisen laulutekstejä, jotka lajityyppinsä ja mediansa puolesta poikkeavat muista, lukuunottamatta kaikissa esimerkeissä etäviestinnän nykyaikaiset teknologiat, ”kirjaamisjärjestelmät” (Friedrich Kittler) ovat läsnä jollain tavalla. Aronpuron, Mannerin ja Lappalaisen löydetyissä teksteissä, joissa huomio kiinnittyy painopinnan ladontaan, kirjoituskoneella kirjoittamiseen ja sähköiseen etäviestintään, on kyse kirjoituksen teknologisesta koodaamisesta. Oman aikamme näkökulmasta, josta katsottuna puhelinluettelot, irtokirjasinladonta, kirjoituskone ja sähköet ovat jo kadonneet näköpiiristä, *readymade*-teksteihin kehkeytyy myös jälkikäteistä kulttuurin konservoinnin tai

nostalgian auraa. Tällaiset merkityslisät, joita tekijät eivät ole tarkoittaneet, voimistuvat teosten vanhetessa. Samaan tapaan kuin Duchampin teokset väistämättä *säilövät* objektinsa, myös *readymade*-tekstien ”alta”, käsitteellisen teon *takaa*, näkyvät alkuperäiset kulttuuriset objektit.

Tällaisten vakavien merkitysten lisäksi *readymaden* periaatteeseen kuuluu myös sisäänrakennettuna koominen viritys. Rakenteellinen komiikka syntyy lainattujen materiaalien tuottamasta yllättävyydestä, paradoksin tunteesta, kirjallisen ”vierasesineen” läsnäolosta. *Readymaden* perustaan on tarkoituksella valettu virhe, joka ärsyttää älyllisesti ja provosoi ilahduttavasti ajattelua huumorin tavoin, vaikka se ei aina purkautuisikaan suoranaisesti nauruksi. Tämä koomisuuden periaate merkitsee yhteyttä Marcel Duchampin taiteen käsitteellisiin lähtökohtiin. Yhteyttä tukee sekin, että monet Duchampin omat käsitteellistykset sopivat esiteltyihin löydettyihin teksteihin. *Readymade* -termi on kirjallisissakin tapauksissa hyödyllisintä pitää duchampilaisena eli rajata se koskemaan vain käsitteellistä viritystä: tilanteita, joissa löydetyn tekstin käytön taustalla on (enemmän tai vähemmän) *ajateltu*, kirjallisuuden tekemistä, instituutiota,

välttämistä ja/tai vastaanottoa tutkiva, intensifioiva ja/tai kyseenalaistava asenne. Tällöin *readymade* jää merkitsemään tietoista kokeellista tekoa ja erottuu samalla monista muista lähdetekstien käyttötavoista.<sup>35</sup>

## Aineisto

Aronpuro, Kari. *Peltiset enkelit*. Helsinki: Kirjayhtymä, 1964.

Aronpuro, Kari. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä, 1965. Toinen, laajennettu painos 1978. Kolmas, laajennettu painos 2015. Helsinki: ntamo.

Kirstinä, Väinö. *Puhetta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 1964.

Lappalainen, Kalevi. *Outside the Alphabets*. Translated from the Finnish by the Poet. San Francisco: Stolen Paper Review Editions, 1966.

Manner, Eeva-Liisa. *Kirjoitettu kivi. Runoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 1966.

Numminen, M. A. M. A. *Numminen Laulaa ja M. A. Numminen Laulaa Jälleen 7*” singlet. Helsinki: Eteenpäin!, 1966.

Numminen, M. A. *Jenkka hevosen puhdistamisesta. 7*” single. Helsinki: Eteenpäin!, 1967.

## Lähteet

Aronpuro, Kari. ”Montaasiromaani: Henkipaton Punaiset ja valkoiset.” Teoksessa *Pyydettyä: eli miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*, 71–86. Helsinki: ntamo, 2014.

Aronpuro, Kari. Digestiivi: Kari Aronpuron loppukommentit. Suullinen esitys *Aperitiff – avoin kaupunki* ja kollaasiromaaniin taide -juhlaseminaarissa Jyväskylän yliopistolla 13.11.2015.



Banash, David. *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*. Amsterdam: Rodopi, 2013.

Blomberg, Kristian & Juri Joensuu. "Käsitteellinen ruonous valtaa alaa." Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila & al, 175–178. Helsinki: SKS, 2013.

Epstein, Andrew. "Found poetry, 'uncreative writing,' and the art of appropriation." Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. by Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale, 310–322. London & New York: Routledge, 2012.

Goldman, Judith. "Re-thinking 'Non-retinal Literature': Citation, 'Radical Mimesis,' and Phenomenologies of Reading in Conceptual Writing." *Postmodern Culture* Vol. 22 (1), 2011.

Hautamäki, Irmeli. *Marcel Duchamp. Identiteettiä ja teos tuotteina*. Helsinki: Gaudeamus, 1997.

Hautamäki, Irmeli. *Avantgarden alkuperä: Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus, 2003.

Hosiaisuus, Yrjö. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY, 2003.

Joensuu, Juri. *Menetelmät, kokeet, koneet: Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia, 2012.

Joensuu, Juri. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Poesiavihko # 6. Helsinki: Osuuskunta Poesia, 2016.

Keskinen, Mikko. "Facsimile: The Makings of the Similar in Graham Rawle's Collage Novel Woman's World." *Image and Narrative*, 17 (1): 86–100. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1102>

Kirstinä, Väinö. "Miten kirjani ovat syntyneet". Teoksessa *Kirjailijat tiet. Esseitä*, 54–76. Helsinki: Tammi, 2005.

Kuusisto, Pekka. "Kirjoituskone: avoimen ensyklopedian hakusana Eeva-Liisa Mannerilla". Teoksessa *"Mistä meille metsä, niitty, lähde": kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista*, toimittaneet Tuula Hökkä & Jarkko Tontti, 16–32. Helsinki: ntamo, 2008.

Lindfors, Jukka. "Eteenpäin! 1966–1970. Musiikkisosiologinen koe merkillisillä äänilevyillä." Teoksessa *Eteenpäin! Vorwärts! Forward! Antaäen! Kaikki – Complete 1966-1970*. 6xLP boxi + liite. Turku: Svart Records 2016, ei sivunumeroita.

Mathews, Harry & Alastair Brotchie. *Oulipo Compendium. Revised & Updated*. London: Atlas Press, Los Angeles: Make Now Press, 2005.

Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago & New York: University of Chicago Press, 2010.

Richter, Hans. *DADA: Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson, 1997/1965.

## Viitteet

1 Esimerkkejä: Juri Joensuu, *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi* (Helsinki: Osuuskunta Poesia, 2016. Poesiavihko # 6), 1.

2 Jukka Lindfors, "Eteenpäin! 1966–1970. Musiikkisosiologinen koe merkillisillä äänilevyillä." *Eteenpäin! Vorwärts! Forward! Antaäen! Kaikki – Complete 1966-1970*. (Turku: Svart Records, 2016), ei sivunumeroita.

3 Andrew Epstein, "Found poetry, 'uncreative writing,' and the art of appropriation", teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. by Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale (London & New York: Routledge, 2012), 312.

4 Tällä tarkoitan kirjoittamista, joka (konkreettisesti,

materiaalisesti) perustuu olemassa olevaan tekstiin. Lähdeteksteihin perustuvat readymade-tekstien lisäksi esimerkiksi tekstikollaasit, Brion Gysin ja W.S. Burroughsin *cut-up* -metodi, foneettiset käännökset, muut "vapaat" käännösperiaatteet, sanakorvaukset, anagrammi, Proteus-säkeet, sekä monet OuLiPo -ryhmän menetelmistä. Myös plagiaatti ja parodia voivat perustua konkreettisesti tiettyyn, kirjoittamisen perustana olevaan tekstiin. Lähdetekstien käytöllä voi olla monenlaisia motivaatioita: käsitteellisiä, poliittisia, ideologisia, poeettisia, koomisia, parodisia, jne.

5 Porterin löytörunous on paikoin lähellä kuvataidetta, postitaidetta ja abstraktia sarjakuvaa. Ks. esim. Bern Porter, *Found Poems. Callicoon* (New York: Nightboat Books, 2011). Termillä *found poetry* tarkoitetaan myös tekotapaa, jossa ei-kirjallisesta kontekstista irrotettu teksti tuodaan runoudeksi julkaisemalla se uudestaan säemuotoon aseteltuna. Tuore kotimainen esimerkki tällaisesta on Virpi Alasen *Löytöretkue* (2015).

6 Vuonna 1960 perustettu ja edelleen toimiva Oulipo, OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, "potentiaalisen kirjallisuuden työpaja") on kiinnostunut kirjallisen luovuuden manipuloinnista matemaattisilla ja formaalisilla säännöillä. Marcel Duchamp oli OuLiPon jäsen vuodesta 1962. Ks. Mathews, Harry & Alastair Brotchie. *Oulipo Compendium. Revised & Updated* (London: Atlas Press, Los Angeles: Make Now Press, 2005), 139–140.

7 Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* (Chicago & New York: University of Chicago Press, 2010), 50–75; 83–86.

8 Kuten Mikael Bryggerin *Tuuliatlas* (2014), Karri Kokon *Retweeted* (2016), Mikko Kuoringin *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences* (2012), Leevi Lehdon *Päivä* (2004) tai Henriikka Tavin 12 (2012–2013).

9 David Banash, *Collage Culture: Readymades*,



*Meaning, and the Age of Consumption*. (Amsterdam: Rodopi, 2013), 24: "a radical gesture that makes the banal purchase again meaningful".

10 Tieteen termipankki 15.02.2017: Estetiikka: readymade. (<http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:readymade>.)

11 Yrjö Hosiailuoma, *Kirjallisuuden sanakirja* (Helsinki: WSOY, 2003), 766.

12 Tämä faksimilen määritelmä: *MOT Kielitoimiston sanakirja*. Termi on peräisin latinan ilmaisusta *fac simile*, "tehdä samanlaiseksi". Kirjallisuudessa faksimile-tekstit ovat harvinaisia, ja jopa tekstikollaaseissa ladotut ja "virtaviivaistetut" lainaukset ovat faksimilejä yleisempiä. Mikko Keskinen, "Facsimile: The Makings of the Similar in Graham Rawle's Collage Novel *Woman's World*", *Image and Narrative*, 17 (1): 87 (alaviite 1) & 88. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imageandnarrative/article/view/1102>. Faksimile viestii graafisella ja visuaalisuudella samankaltaisuudellaan yhteyttä alkuperäiseen kontekstiin, jopa sen siirtoa. Silti faksimile on vain saman kaltainen.

13 Hans Richter, *DADA. Art and Anti-Art* (London: Thames and Hudson, 1997/1965), 89.

14 Irmeli Hautamäki, *Marcel Duchamp: Identiteetti ja teos tuotteina* (Helsinki: Gaudeamus, 1997), 79.

15 Richter, *DADA*, 89.

16 Hautamäki, *Marcel Duchamp*, 79. Myös: Irmeli Hautamäki, *Avantgarden alkuperä: Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin* (Helsinki: Gaudeamus, 2003), 66–67. Kielellistä tasoa painottaa myös Judith Goldman: "A readymade should [...] be understood through its peculiar, accompanying linguistic apparatus as well as its context of display." Judith Goldman, "Re-thinking 'Non-retinal Literature': Citation, 'Radical Mimesis,' and Phenomenologies of Reading in Conceptual Writing." *Postmodern Culture* Vol. 22 (1), 2011: ei sivunumeroita (artikkeli luettu proquest.comin kautta).

17 1. "puhdas" *readymade*; 2. avustettu (*assisted*) *readymade*; 3. "vastakkais-readymade" (*reciprocal*); 4. "oikaistu" *readymade* (*rectified*). "Reciprocal readymade" on käsitteellinen idea, muistiinpano, suunnitelma, ei konkreettinen esine. "Oikaistu" *readymade* on alun perin taideteos, jota on manipuloitu.

18 "Finally, the 'printed ready-made' is of a literary order." Ks. <http://www.dada-companion.com/duchamp/readymades.php>. Alkuperäinen lähde lienee "Marcel Duchamp", *VH* 101, no. 3 (1970), 61.

19 Hosiailuoma, *Kirjallisuuden sanakirja*, 766.

20 "Collage techniques consist of two actions: selection and arrangement. These actions take many different forms, but they are always recognizable. [...] Even Duchamp's readymades contain both moments, as the anonymous, serially produced commodity is first selected but must then be placed within the new institutional context that transforms it into a work of art." Banash, *Collage Culture*, 14.

21 Joensuu, *Vuoden 1965 mania*, 6–12.

22 "[*Puhetta*] pyrki rikkomaan myös suomalaisen modernismin joitain piirteitä, kuten esimerkiksi hermeettisyyden. Koetin tuoda runoon arkielämän sanastoa, [...] Luin ulkomaalaista lyriikkaa; koetin mennä modernismin alkulähteille, ja koetin perehtyä sekä kirjallisuuden että muiden taiteenalojen, varsinkin maalaustaiteen, tämän vuosisadan historiaan. Julkaisin Parnassossa esseen 'Loruista letterismin' ja Suomalaisessa Suomessa arvostelun 'Surrealistit ja realistit'; otsikot kertovat kiinnostuksesta moderneihin koulukuntiin, yleiseurooppalaisiin tämän vuosisadan virtauksiin. [...] yritin pyrkiä irti oman ilmaisuni romanttisuudesta. Menin kävelyilläni Vallilan varastoalueelle [...] ja rekisteröin mitä näin, suunnattoman määrän esineitä, joilla kaikilla oli historiansa." Väinö Kirstinä, "Miten kirjani ovat syntyneet", teoksessa *Kirjailijat tiet. Esseitä* (Helsinki: Tammi, 2005), 76.

23 "Visual indifference", "complete anaesthesia". Richter, *DADA*, 89.

24 Kari Aronpuro, Digestiivi: Kari Aronpuron loppukommentit. Suullinen esitys *Aperitiiff – avoin kaupunki* ja kollaasiromaaniin taide -juhlaseminaarissa Jyväskylän yliopistolla 13.11.2015.

25 Aronpuro, Digestiivi, 2015.

26 Pekka Kuusisto, "Kirjoituskone: avoimen ensyklopedian hakusana Eeva-Liisa Mannerilla", teoksessa *"Mistä meille metsä, niitty, lähde": Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista* (Helsinki: ntamo), 2008.

27 Kuusisto, *Kirjoituskone*, 16–18.

28 Hosiailuoma, *Kirjallisuuden sanakirja*, 151.

29 Kokoelmassa on upotusrakenne: "Kirjoitettu kivi"-proosateksti on "Kirjoitettu kivi"-osastossa, joka on *Kirjoitettu kivi*-teoksessa. Kyseinen esinerunojen osasto siis jäsentää koko teosrakenteen.

30 Jenkka eli saksanpolkka on 1800-luvun lopulla Saksasta Suomeen tullut sottiisin muuntunut muoto. Sitä pidetään tyyppillisesti suomalaisen maatalouskulttuuriin kuuluvana tanssina. (Lähde: Wikipedia-artikkeli: Jenkka.)

31 "ETEENPÄIN on ylpeä voidessaan esitellä ensimmäisen suomalaisen sex-ep:n, levyn jossa rakkautta käsitellään lain, taiteen, lääketieteen ja sukupuolivaikutuksen kannalta. Koska levyllä ei luonnollisestikaan voi käsitellä rakkautta syvällisemmin, kehotetaan kuulijoita perehtymään siihen kirjallisuuden avulla. Suomeksikin on saatavissa teoksia, jotka valottavat aihetta mitä erilaisimmista näkökohdista."

32 Lindfors, "Eteenpäin! 1966–1970", julkaisun esitelyteksti, ei sivunumeroita.

33 Martti Paloheimo, Mauri Rouhunkoski & Mirja Rutanen, *Sukupuolielämän tietokirja*. Kolmas painos (Helsinki: Otava, 1968/1965), 91.



34 Lindfors, ”Eteenpäin! 1966–1970”, ei sivunumeroita.

35 Esimerkiksi Kössi Kaatran (1882–1928) eli nimim. Henkipaton kollaasiromaania *Punaiset ja valkoiset* (1919) olisi anakronistista lähestyä kirjallisen *readymaden* varhaisena edustajana, vaikka sen tekstimateriaalista puolet on sellaisenaan lainattua. Kari Aronpuron mukaan Henkipatto päätyi menetelmäänsä ”vaistonvaraisesti olosuhteiden ohjailemana. Mahdollista toki on, että hän olisi kuullut vuosisadan alun avantgarden virtauksista, mutta mieleltään ’luokkatietoisena proletäärinä’ hän olisi pitänyt niitä *humburgina*. Ennemmin kuin kokeellinen hän on halunnut olla poliittisesti vaikuttava kirjailija.” Kari Aronpuro, ”Montaasiromaani: Henkipaton Punaiset ja valkoiset”, teoksessa *Pyydettyä: eli miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet* (Helsinki: ntamo, 2014), 83.

**FT Juri Joensuu on tutkijatohtori  
Jyväskylän yliopiston Musiikin, taiteen  
ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella.  
Artikkeli on työstetty Suomen  
Akatemian hankkeessa *The Literary  
in Life: Exploring the Boundaries  
between Literature and the Everyday*,  
hankenumero 285144.**



# Esille asetettu ihminen

Kaija Kaitavuori

“Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it.”

*The Blind Man* -lehti 1917

Readymade, valmisesine, tai objet trouvé, löydetty esine, muutti taiteen tekemistä monella tapaa. Se ei pelkästään tuonut taiteen pariin materiaaleja ympäröivästä elämästä vaan ehkä ennen kaikkea muutti taiteilijan toimintatapaa – kuten yllä oleva sitaatti toteaa – tekemisestä valitsemiseksi. Taideteoksen ainekset ovat maailmassa valmiina, löydettävissä, eikä taidetta tarvitse luoda tai valmistaa raaka-aineista.

Valitseminen nykytaiteen menetelmänä ei koske pelkästään esineitä vaan yhtä lailla esimerkiksi paikkoja, ilmiöitä tai toimintatapoja. Esimerkkinä tällaisesta eri elämänpiireistä haettujen asioiden liittamisestä taiteen osaksi voi toimia vaikkapa keväällä 2017 Helsingin Taidehallissa nähty Tommi

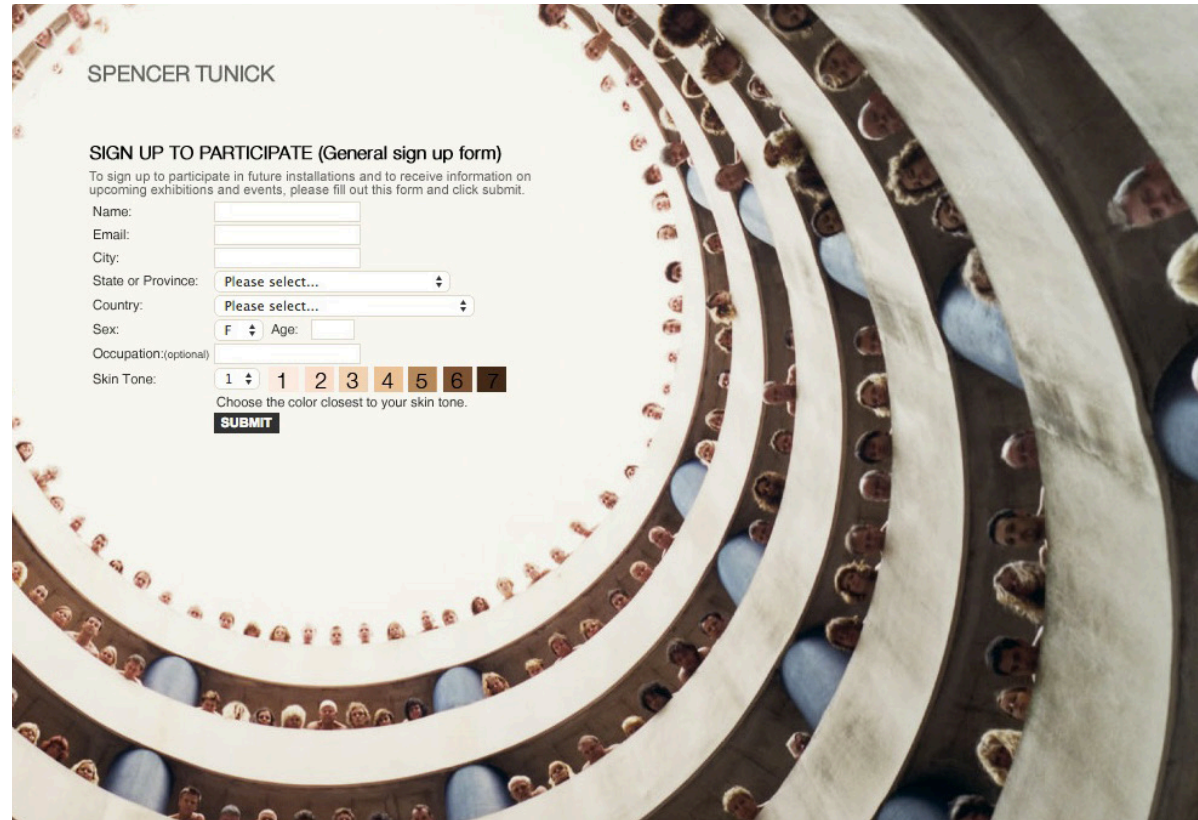
**Kuva 1. Spencer Tunick, *Nude Adrift in Helsinki*, 2002, osallistujan vedos (kuva jonka jokainen osallistuja sai muistoksi ja kiitokseksi osallistumisesta).**



Grönlundin ja Petteri Nisusen näyttely, jossa insinööritieteistä peräisin olevat laitteet ja fysikaalis-kemialliset ilmiöt oli otettu taiteen rakennusmateriaaliksi.<sup>1</sup>

Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, miten taiteilija valitsee ja käyttää ihmisiä teostensa materiaalina. Esitän, että joitakin niin sanottu osallistavan taiteen muotoja voi tarkastella esinetaitteen jatkumona, eräänlaisina ihmis-readymadeina, pikemmin kuin esimerkiksi yhteisötaiteen tarkastelukehyksessä. Pohdin, millaisessa teoriakehyksessä tällainen toiminta tapahtuu ja millaisia, esimerkiksi eettisiä, kysymyksiä siihen liittyy.

Kaikenlainen ihmisten kanssa tehtävä taide on yleistynyt varsinkin tämän vuosituhannen puolella merkittävästi. Kaikki osallistava taide ei suinkaan ole ihmisiä objektiivaa, vaan suuri osa perustuu ihmisten aktiiviseen osallistumiseen ja valtuuttaa osallistujia antamaan panoksen myös teoksen sisältöön. On esimerkiksi osallistavaa taidetta, jossa ihmiset saapuvat live-tilanteeseen ja tekevät siinä päätöksen ottaa vastaan teoksen kutsun osallistua ja asettaa itse itsensä esille. Tällainen on vaikkapa Erwin Wurmin *Minuuttiveistos*, jossa näyttelykävijät voivat tehdä itsestään veistoksen taiteilijan antamien oh-



Kuva 2. Lomake Spencer Tunickin kotisivulla, jossa voi ilmoittautua tuleviin kuvauksiin ja määrittää oman ihonväriä (so. pigmenttinsä).



jeiden mukaan ja mahdollisia apuvälineitä käyttäen. On myös osallistavaa taidetta, jossa projektiin sitoutuvat ihmiset määrittävät oman osallistumisensa rajat ja vaikuttavat teoksen sisältöön ja muotoon. Tällainen oli vaikkapa Antony Gormleyn *One and Other* Lontoon Trafalgar-aukiolla, jossa osallistujat valtasivat patsasjalustan (Fourth Plinth) tunniksi kerrallaan haluamallaan tavalla; he siis päättivät tunnin ajaksi, mitä teos käsitteli. Eri tekemisen tapojen välillä vallinnee enemmänkin jatkumo kuin kategorinen erottelu, mutta ideaalityyppisesti on mahdollista analyysia varten rakentaa osallistumisen kategorioita tai luokkia tämän tyyppiseen taiteeseen liittyvien kysymysten selventämiseksi.<sup>2</sup> Tässä artikkelissa on erityisesti kyse taiteesta, joka ei kysy osallistujilta, mitä nämä haluaisivat tehdä tai tuoda esiin, vaan pyytää heitä tavalla tai toisella osaksi teoksen fyysistä toteutusta taiteilijan suunnitelmien mukaisesti. Ihmiset asettuvat toiminnan kohteeksi tai välineeksi.

### **Ihminen kuopassa ja ihonväri pigmenttinä**

Käytän lähtökohtana kahta tapausesimerkkiä: Santiago Sierran *Ihminen kuopassa* (2001)<sup>3</sup> ja Spencer Tunickin *Nude Adrift*

(2002) -teoksia. Sierran teos toteutui osana Nykyaikaisen taiteen museo Kiasmassa järjestettyä ARS 01 -näyttelyä ja sijoittui museorakennuksen taakse, eduskuntatalon puolelle avautuvalle maa-alueelle. Teoksessa yksi asunnoton ihminen istui maahan kaivetussa 3x5x3 metrin kuopassa kahdeksan tuntia päivässä. Käytännössä päivittäin teoksessa istui kaksi miestä, kumpikin neljä tuntia kerrallaan. Kuopassa oli pieni katos ja tuoli. Näyttelykävijät seisoivat kuopan reunalla metallisten tukiseinien takana ja kurkkivat kuopassa istujaa. Teoksen saattoi nähdä myös museon sisältä pohjoiseen päin avautuvista ikkunoista<sup>4</sup> (ks.kuva: [http://www.santiago-sierra.com/200111\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200111_1024.php)

Taiteilija valitsi teoksen aiheen tutustuttuaan museon tarjoamiin materiaaleihin. Sierra yleensä toteuttaa teoksensa paikan päällä liittäen ne paikallisiin taloudellisiin sosiaalisiin ongelmiin. Hänen teoksensa ovat käsitelleet ja sisältäneet prostituoituja, huumeriippuvaisia, laittomia siirtolaisia ja ylipäättään yhteiskunnan marginaaleissa eläviä ihmisiä. Suomessa ei ehkä ollut yhtä helppo löytää ilmeistä syrjittyjen ryhmää tai sosiaalista ongelmaa, ja asunnottomuus valikoitui teemak-

si osin väärinkäsityksen perusteella. Sierra liitti teokseen tekstin:

Helsinki has a homeless population of some 10,000 people: an unexpectedly high number for a country with such a high standard of living. The country does not ignore them though, the homeless receive economic aid and shelter, which they reject. Most of them are alcoholics driven out of their places of work and homes.

Sierra tosin ilmeisesti ymmärsi väärin saamansa informaation. Vuonna 2001 Suomen asunnottomien määrä oli lähes 10 000 mutta Helsingin vain vajaa puolet tuosta määrästä.<sup>5</sup> On mahdotonta spekuloida, olisiko teos ollut erilainen tai kokonaan eri teos, jos taiteilija olisi tiennyt asioiden oikean laidan. Itse teoksen asetelmaan virhe ei sinänsä vaikuta: taideyleisö kohtaa syrjäytyneeksi määritellyn ihmisen tilassa, joka fyysisesti erottaa heidät toisistaan ja määrittää tämän ihmisen katseen kohteeksi.

Spencer Tunick on tunnettu valokuvistaan, joihin kokoontuu satoja tai tuhansia ihmisiä alasti johonkin julkiselle paikalle tai luonnonmaastoon. Elokuun 2002 varhaisena aamuna lähes kaksituhatta ihmistä saapui



Helsingin kauppatorille, jossa heidät ohjattiin kauppahallin taakse jättämään kaikki vaatteensa ja tavaransa niille varatulle paikalle. Alue oli eristetty muulta liikenteeltä tai satunnaisilta kulkijoilta, vaikka kuvaus tapahtuikin ennen kaupungin heräämistä. Alastomien kehojen joukko vaelsi keskelle tyhjää kauppatoria ja asettui taiteilijan määräämiin paikkoihin ja asentoihin kuvausta varten.<sup>6</sup>

Tunickin projektit ovat hyvin eriluonteisia kuin Sierran taide. Niihin ihmiset ilmoittautuvat spontaanisti omasta halustaan ja ovat valmiit maksamaan matkakuluja päästäkseen mukaan.<sup>7</sup> Sierra puolestaan maksaa osallistujille minimikorvauksen, summan joka jotenkin liittyy projektiin, Helsingissä se oli paikallinen minimituntipalkka viisikymmentä markkaa. Teokset ovat myös esillä eri tavalla: Tunickin live-aktioita yleisö ei pääse katsomaan paikan päälle vaan ne ovat esillä ainoastaan valokuvina näyttelyissä. Sierran projektit ovat yleensä ensin nähtävissä installaatioina ja sen jälkeen dokumentointeina. Kiasma videoi kuopassa istuvaa miestä, ja live-tapahtuman loputtua video oli esillä näyttelyssä. Näyttelyn päätyttyä Sierra valikoi videosta kaksi ruutua, jotka vedostettiin valokuviksi. Näistä kuvista tuli taiteilijan sig-

neeraamina itsenäisiä teoksia, joita hänen galleriansa välittää. Yksi niistä ostettiin Kiasman kokoelmiin.

Yhteistä Sierran ja Tunickin teoksille on se miten ne kohtelevat osallistuvia ihmisiä teoksen materiaalina. Kuopassa istuja on toteuttamassa taiteilijan suunnittelemaa tehtävää, jossa hän istuu passiivisena muiden tarkasteltavana. Hänen persoonansa tai intressinsä eivät tule mitenkään esille, hän on vaihdettavissa kehen tahansa toiseen asunnottomaan, yksi kymmenestä tuhannesta, kuten teosteksti täsmentää. Tunick puolestaan puhuu taiteestaan mm. värikenttämaalauksena ja vertaa kuviensa ihmisiä maalarin käyttämiin väreihin.<sup>8</sup> Tunickin kotisivulla, jossa voi ilmoittautua kuvausreserviin, pyydetään osallistujaa itseään määrittämään ”värisävyensä” vertaamalla ihonväriään annettuihin värimalleihin.<sup>9</sup> Ihon pigmentti on siten suoraan verrannollinen maalipigmenttiin. Varsinaisessa kuvaustilanteessa osallistujilla ei ole sen enempää päätäntävaltaa siitä, miten teoksessa esiintyvät, eikä heidän persoonansa ole mitenkään merkittävä teoksen kannalta. Nämä kaksi teosta eivät ole mitenkään poikkeuksellisia, samankaltaista asennetta edustavat vaikkapa Vanessa Beecroft,

joka puhuu malleistaan teostensa materiaalina,<sup>10</sup> tai Rirkrit Tiravanija, jonka teosnimiläpuissa säännöllisesti listataan materiaaleiksi myös ”lots of people”, paljon ihmisiä.

### Ihminen näyttelyobjektina

Ihmisen käyttämiselle taiteen materiaalina löytyy perinne teoksissa, joissa taiteilija itse asettuu teoksen asemaan. Performanssitai-teessa ja kehotäiteessä (body art) taiteilija käyttää omaa kehoaan taiteen välineenä kuten Gilbert & George elävinä veistoksina, Chris Burden ampumatauluna (*Shoot*, 1971) tai Marina Abramovic yleisön käsittelyn kohteena. Näissä teoksissa taiteilija ottaa taideobjektin paikan asettuen yleisön katseiden tai toiminnan kohteeksi, toisinaan alistuen jopa nöyryyttävälle tai tuskalliselle käsittelylle. Esimerkiksi Abramovicin teoksessa *Rhythm 0* (1974) yleisö sai käyttää haluamallaan tavalla esille asetettuja esineitä täysin passiiviseen taiteilijaan. Pöydällä oli mm. sulka, viinirypäleitä, ruusu, veitsi sekä käsiase ja luoti. Teoksen ohjeissa taiteilija julisti: ”I am the object. During this period I take full responsibility.” Abramovic on muutoinkin pohtinut suhdettaan objekteihin ja kokee muun muassa että hänen vuorikristalliteok-





sensa ovat hänen itsenä korvikkeita galleriatilassa. *Artist is present* -teoksessa hän taas kertoi asettuvansa taideteoksen paikalle.<sup>11</sup> Myös Andrea Fraser on ilmaissut toiveensa olla näyttelyesine: "I'd like to live like an art object".<sup>12</sup> Hän on vienyt itsensä objektivoinen kenties pisimmälle teoksessaan *Untitled* (2003), jossa taiteen keräilijä osti eroottisen hotelliyön taiteilijan kanssa ja videotallenteen yön tapahtumista.<sup>13</sup>

On kuitenkin varsin eri asia ottaa itse teoksen paikka kuin asettaa näytteille joku toinen. Tällaiselle toiminnalle on vaikeampi löytää edeltäjiä taiteen historiasta. Tunnetuin esimerkki lienee Yves Kleinin teos *Anthropometries* (1960), jossa taiteilija käytti alastomia naisia elävinä siveltiminään. Jo hänen teoksensa *Le Vide* (1958) voi nähdä ihmisten taiteeksi altistamisen hienovaraisempaan tutkielmana: Näyttelyn ajan valkoiseksi maalattu galleria oli täysin tyhjä ja ainoa tyhjyyden lisäksi nähtävä asia olivat galleriaan saapuvat ihmiset itse. Avajaisissa galleria oli niin täynnä, etteivät kaikki mahtuneet sisälle. Ihmiset ja heidän reaktionsa päättyivät näin teokseksi. Piero Manzoni puolestaan valikoi ihmisiä teoksikseen signeeraamalla heidät ja julistamalla heidät eläviksi veistok-

siksi (1961). Argentiinassa 1968 Oscar Bony asetti kokonaisen työläisperheen esille ja-lustalle osaksi kokeellista näyttelyä: isä, äiti ja heidän poikansa istuivat palkkaa vastaan esillä tehden kahdeksantuntista työpäivää.<sup>14</sup>

Jos ihmiset taideteoksina tai teoksen osina ovat yksittäistapauksia, toisenlainen historiallinen perinne ihmisten esillepanosta ovat kolonialistisen etnologisen kiinnostuksen nimissä kulkeneet ihmisenäyttelyt, human zoos, joissa ulkoeurooppalaisia heimoja asetettiin näytteille dioraamojen tapaan. Toinen vastaava perinne on sirkusmaailman parissa kiertäneet freak showt, jotka esittivät omasta yhteisöstä löytyviä outouksia. Molemmat näyttelytyypit keskittyivät toiseuden esittämiseen ja asettivat ihmisyksilöitä muiden tirkisteltäviksi. Etenkin human zoo -näyttelyt rinnastivat ihmiset yhtäältä eläimiin – heidät asetettiin esille kuin kiinnostava laji eläintarhassa ja toisinaan suoraan sellaisen yhteyteen – ja toisaalta tavaraan: siirtomaista tuotiin paitsi raaka-aineita ja rikkauksia myös ihmisiä. Moninkertaisista moraalisisista kyseenalaistuksista ja tuomiosta huolimatta toiminta jatkui yksittäistapauksina pitkälle 1900-luvulle.<sup>15</sup>

Tätä historiaa hyödynsivät Coco Fusco ja Guillermo Gómez-Peña performanssissaan

*Undiscovered Amerindians* (1992). Taiteilijat sulkiivat itsensä kolmeksi päiväksi kultaiseen häkkiin, joka asetettiin esille erilaisiin julkisiin paikkoihin mm. Columbus Plazalle Madridissa, Covent Gardeniin Lontoossa sekä Smithsonian museoon Washingtonissa. He esittivät olevansa tähän asti tuntemattomaksi jääneen heimon jäseniä Karibian meren saarelta. Taiteilijat olivat pukeutuneet erikoisiin asuihin ja harjoittivat häkissä erilaisia käsitöitä, tansseja ja muita "eksoottisia" toimia mutta käyttivät myös muun muassa tietokoneita. Heitä vietiin vessaan kaulahihnassa ja ruokittiin kaltereiden läpi. Yleisö sai ottaa kuvia itsestään poseeraamassa "alkuasukaiden" häkin edessä.

Performanssi oli kommentti Amerikan "löytämisen" 500. juhlavuoteen. Häkin vieressä oli lisäksi esillä tietoa human zoo -näyttelyiden historiasta. Taiteilijat liittivät siten oman kokemuksensa tämän kolonialistisen historian jatkumoon ja sen ilmenemismuotoihin niin tieteessä, viihteessä kuin kulttuurissa. Heidän suureksi hämmästykseksensä huomattava osa performanssin yleisöstä ei havainnut esityksen ironista sävyä vaan otti sen todesta.<sup>16</sup> Tavallaan tekijät siis päätyivät oman teoksensa materiaaliksi ja tulivat ob-



jektivoiduiksi eri tavalla kuin olivat suunnitelleet. Performanssin sijaan osa yleisöstä tulkitisi heidät löydetyiksi, esille asetetuiksi eksemplaareiksi tuntemattomasta maailmasta.

Ajatukselle ihmisistä taiteen materiaalina voi nähdä yhteyksiä myös valokuvan perinteeseen ja jotkut, muun muassa Tunick, käyttävätkin valokuvamediaa työssään. Valokuvan mutkikkaasta subjekti-objekti-problematiikasta kertovat kiistat, joita on käyty kuvaajien oikeudesta käyttää muita ihmisiä kuviensa kohteena. Aihe liittyy tuonempana käsiteltävään kysymykseen tekijän ja objektin suhteesta ja moraalisisista oikeuksista. Suuri osa ihmismateriaalia käyttävistä taiteilijoista ei kuitenkaan työskentele ainaakaan ensisijaisesti valokuvan avulla tai he käyttävät valokuvausta lähinnä live-tilanteen dokumentointiin.

### **Readymade-ihmiset**

Ihmisten esille asettamisessa on yllä esitetyn mukaisesti yhteyksiä performanssitaiteen ja osin valokuvan historiaan. Tästä huolimatta näistä kuvataiteen suuntauksista ei löydy suoraa historiallista edeltäjää puheena olevalle taiteelle, jossa fyysisesti asetetaan esille tai

teilijan värväämä ihminen tai joukko ihmisiä. Ehdotankin että nykyiset ihmisiä objektivoidut teokset asetuvat pikemminkin esinetaitteen jatkumoon ja ovat siinä uusi vaihe.

Mitä perusteita on kutsua tätä taidetta readymade-taiteeksi? Ensinnäkin siinä toteutuu esinetaitteen tuoma taiteen tekemisen uusi menetelmä: valinta. *Objet trouvé* -periaatteella taiteilija löytää maailmasta elementtejä – tässä tapauksessa ihmisiä – jotka hän siirtää taiteen pariin. Esineet de- ja re-kontekstualisoidaan, asetetaan esille, nimetään ja signeerataan.

Taiteen erottaminen tekemisestä tai valmistamisesta muutti perusteellisesti taidekäsitystä. Esineiden löytäminen ja ottaminen ei suinkaan vakiintunut taiteeseen vuoden 1917 ensimmäisen kokeilun seurauksena; kului useampi vuosikymmen ennen kuin Duchamp itsekään ryhtyi edistämään readymade-taidetta systemaattisemmin.<sup>17</sup> Alun täydellinen tyrmäys ja pitkä kypsymisaika kertoo toimintatavan vallankumouksellisuudesta suhteessa vallinneeseen modernistiseen taidekäsitykseen, klassisesta puhumattakaan. Se yksinkertaisesti putosi taiteen määritelmän ulkopuolelle. Edes kubistien maalauskaalle lisäämät materiaalinäyt-

teet eivät aiheuttaneet vastaavaa katkosta taiteen tekemisessä: arkiesineen siirtäminen kutakuinkin sinällään taiteeksi edusti eräänlaista paradigmaattista hyppyä.<sup>18</sup>

Valinta merkitsee jonkin maailman osan nimeämistä taiteeksi. Boris Groys näkee valitsemisen koko nykytaidetta ohjaavana toimintaperiaatteena: museo tai jokin komitea valitsee kuraattorin, kuraattori valitsee taiteilijat, taiteilija valitsee työnsä elementit.<sup>19</sup> Groysin näkemyksen mukaan nykytaiteesta muodostuu erilaisten valintaketjujen verkosto, jossa kuraattorin ja taiteilijan työmenetelmät yhtenäistyvät eikä kuratointia ja taiteen tekemistä voi enää erottaa toisistaan. Niinpä ei ole ihme, että kuraattorit pitävät työtään taiteen tekemisenä ja taiteilijat puolestaan kuratoivat joko osana taideprojektejaan tai satunnaisina näyttelykuraattoreina.

Puheena olevissa teoksissa taiteilija valitsee teokseensa tarvitsemansa ihmisen tai ihmiset. Valinnan kriteerit vaihtelevat projektin mukaan; ne voivat olla esteettisiä, kulttuurisia, sosiaalisia tai poliittisia. Taiteilija ei valmista tai itse esitä teoksessa olevaa vaan siirtää teokseen elementin jostain toisenlaisesta ympäristöstä. Sierra tarvitsi asunnotoman, Tunick paljon alastomia kehoja.



Toiseksi ready-made-ihmistaidetta ohjaa sama arjen ja taiteen ulkopuolisen todellisuuden kaipuu kuin esinetaidetta: teokset eivät pelkästään viittaa vaan vielä vahvemmin tuovat arjen suoraan mukaan taideteokseen ja solmivat taiteen yhteyden elämään. Ihmis-materiaali samoin kuin esinemateriaali tekee teoksen rajaamisesta haasteellista: ready-made-taidetta ei erota taiteeksi materiaalien perusteella, sillä samat esineet voivat esiintyä taiteessa ja ei-taiteessa ja samat ihmiset voi kohdata taiteessa ja sen ulkopuolella. Readymadet onkin kehystettävä diskursiivisesti tai institutionaalisesti. Esineellisyys on todellista, sitä kantaa toden tuntu. Claire Bishopin mukaan myös ihmistaiteen tärkeät kvaliteetit ovat autenttisuus ja elämänmakuisuus, jotka ihmiset teoksen osana tuovat.<sup>20</sup> Kuopassa istuva mies ei esitä asunnotonta vaan on sellainen. Jos taiteilija itse esittäisi asunnotonta, esitys olisi teatteria ja asettuisi toisenlaiseen katsomiskontekstiin. Tehdäkseen ihmisreadymaden hänen on löydettävä ainekset muualta.

Tästä syystä en pidä perusteltuna Bishopin näkemystä ihmisten mukaan ottamisesta ulkoistamisena. Hänen käsitteensä ulkoistettu (outsourced) tai delegoitu performans-

si (delegated performance) kuvaavat sitä, miten taiteilija palkkaa ihmisiä esiintymään puolestaan. Heidän tehtävänsä on ”esittää itseään”.<sup>21</sup> Taiteilija ei kuitenkaan tarvitse korviketta itselleen vaan nimenomaan ihmisen tai ihmisiä, jotka edustavat jotain muuta kuin hän itse. Hän ei siis palkkaa toista tekemään projektistaan jonkin osan pystyäkseen itse keskittymään olennaiseen ydintoimintaan (ulkoistus, delegointi), vaan hän tarvitsee teokseensa jonkin tietyn ominaisuuden (asunnottomuus) tai suuren määrän (alastomat). Pysyäksemme liike-elämän terminologian parissa taiteilija ei ulkoista vaan päinvastoin ostaa sisään eräänlaista erityisosaamista, jotain mihin hän itse ei kykene. Tähän tarkoitukseen hän etsii ja löytää valmiin tekijän tai tekijät.

Ihmisreadymadeja ei voi teoretisoida myöskään yhteisötaiteen kehyksessä. Yhteisöllinen lähestymistapa kohtelee osallistujia taiteilijan kanssa ellei täysin tasavertaisina niin ainakin merkittävänä taiteen sisältöön vaikuttavina tekijöinä. Taiteilija pikemmin luo alustoja tai kehyksiä muiden toiminnalle ja toimii mahdollistajana tai projektin ohjaajana eikä yksin teoksen sisällön ja muodon päättävänä auteur-tekijänä. Puheena olevassa

ihmisreadymadeja käyttävässä taiteessa taiteilijan rooli sen sijaan on muuttumaton, hän yksin hallitsee koko prosessia ja sen tulosta. Kun tätä taidetta yrittää jäsentää yhteisötaiteen kehikossa, näyttäytyy se pelkästään epäonnistumisena. Tämä on ymmärrettävää, koska kyseinen taide ei edes pyri toimimaan yhteisötaiteen paradigman sisällä. Tällaiseen näkemykseen päätyy esimerkiksi Grant Kester, joka tuomitsee muun muassa Santiago Sierran taiteen kelvottomaksi, koska se ei kunnioita osallistujien autonomiaa oman toimintansa subjekteina.<sup>22</sup> Johtopäätös tässä tapauksessa mielestäni pitäisi olla, että tarkastelukehys on väärä ja olisikin hyvä löytää parempia työkaluja kyseisen taiteen tarkasteluun pikemmin kuin pyrkiä sovittamaan sitä sääntöihin, joita se ei edes pyri noudattamaan.

Bishopin puolestaan ei näe arvoa yhteisötaiteen lähestymistavoissa vaan kritisoi sitä sosiaalisten kriteereiden asettamisesta taiteellisten kriteereiden edelle. Hänkin katsoo kohdettaan sille vastakkaisten kriteerien läpi. Sen sijaan hän suhtautuu myönteisesti puheena olevaan ihmisiä esineellistävään taiteeseen ja käsittelee sitä antagonistisen poliittisen teorian puitteissa.<sup>23</sup> Oma ehdotuk-



seni on tarkastella sitä ihmisreadymade-taiteena.

Puheena olevassa taiteessa ei siis ole kyse performanssista eikä yhteisötaiteesta. Valinta taiteen tekemisen menetelmänä ja arkitodellisuuden tunkeutuminen teokseen ovat piirteitä, joiden perusteella sijoitan ihmistaiteen readymade-taiteen kehikseen. Ihmisten ottaminen osaksi taideteoksia tuo kuitenkin yhteneväisyyksien lisäksi myös seuraavassa osiossa käsiteltäviä uusia elementtejä readymade-taiteeseen ja taiteen tekemisen ylipäätään.

### Taiteeksi tekemisen valta

Ihmisten käyttäminen taiteen materiaalina herättää monenlaisia kysymyksiä, etenkin eettisiä. Esineiltä ei kysytä lupaa taidekäyttöön, mutta ihmisten kanssa pitää luoda jonkinlainen sopimus yhteistyöstä. Ihmisten asettaminen esineen asemaan herättää myös moraalisia kysymyksiä.

Toisin kuin yhteisöllisemmissä taidemuodoissa puheena olevissa teoksissa taiteilija pidättää itsellään täyden määrittelyoikeuden siitä, mitä teos sisältää ja mikä osallistuvan ihmisen rooli siinä on. Asetelma taiteilijan ja osallistujan välillä on siten lähtökohtaisesti

epäsymmetrinen; teoksen kontekstissa toisella on enemmän valtaa kuin toisella. Esinetaiteessa – ja analogisesti ihmisesinetaiteessa – taiteilija käyttää esillepanovaltaa, Mieke Balin sanoin *expository agency*, joka perinteisesti on ollut museointendenttien tai kuraattoreiden hallussa.<sup>24</sup> Boris Groysin kuvaaman menetelmällisen yhtenäistymisen seurauksena valinnasta ja esillepanosta on tullut myös taiteilijan työmenetelmä. Balin mukaan kyse ei ole pelkästään rutiininomaisesta käytännöstä, eleestä tai ehdotuksesta vaan teosta: esille asettaminen luo kohteen taiteena ja huomion arvoisena. Esillepanovaltaa käyttävä on Balin skeemassa 'ensimmäinen persoona', esille pantua katsomaan saapuva yleisö on 'toinen persoona' ja esille pantu puolestaan 'kolmas persoona'. Esinetaide murtaa peruskuviota siten, että taiteilija anastaa instituution antamaa esillepanovaltaa itselleen. Kolmas persoona, oli se sitten esine tai ihminen, on joka tapauksessa mykkä ja vailla toimintavaltaa.

Asunnottoman asettaminen kuoppaan ei eroa olennaisesti historiallisista ihmisenäytelystä. Asetelma muistuttaa hyvinkin Fuscon ja Gómez-Peña häkkiperformanssia ja sen esikuvia. Kun *freak shown* ihmiset valikoitui-

vat jonkin näkyvän, fyysisen ominaisuuden perusteella, asunnottoman tapauksessa kriteerinä on sosiaalinen poikkeama. Tässä tapauksessa taide mahdollistaa esittämisen, joka muilla elämän alueilla on karsittu pois alentavana: ihmisen asettamisen esille marginalisoidun ihmisryhmän tai kategorian edustajana. Hyvin suoraviivaista objektivointia harjoittaa myös Vanessa Beecroft live-installaatioissaan ja valokuvissaan. Hän asettaa esille useimmiten pelkästään naisia, käsittelee heidän alastomat vartalonsa pyrkien yhtenäistämään nämä toistensa kopioiksi ja laittaa heidät seisomaan liikkumatta tuntikausiksi tilaan, jossa katsojat pääsevät lähietäisyydelle. Jokin lisävaruste, esimerkiksi korkokengät, ja ohje olla ottamatta katsekontaktia yleisöön korostaa edelleen esineen kaltaisuutta.

Osallistuminen teokseen taiteilijan materiaalina perustuu kuitenkin vapaaehtoisuuteen ja toimijoiden välille muodostuu jonkinlainen sopimus. Sopimus voi olla suullinen tai kirjallinen, muodollinen tai epämuodollinen, mutta jonkinlainen yhteisymmärrys tehtävästä ja mahdollisesta korvauksesta syntyy. Joissain tapauksissa osallistumisesta maksetaan palkkio, toisissa ei.

Teoksen luonteesta sinänsä ei suoraan voi



tehdä päätelmiä siitä, maksetaanko tehtäväs-  
tä korvausta vai ei. Sierra maksaa aina koh-  
teilleen ja tämä rahaan perustuva suhde on  
osa hänen projektiensa sisältöä. Sen sijaan  
esimerkiksi Francis Alÿs ei maksanut korvaus-  
ta teoksessaan *When Faith Moves Mountains*,  
jossa viisisataa perulaista opiskelijaa teki ras-  
kasta fyysistä työtä lapioidulla hiekkadyyniä.  
Hänen tarkoituksensa oli luoda yhteinen pon-  
nistus, johon osallistutaan sen idean vuoksi,  
ja rahallinen korvaus olisi hänen mukaansa  
muuttanut teoksen luonnetta olennaisesti. Tu-  
nick ei palkitse mallejaan rahallisesti, mutta  
Beecroft sen sijaan palkkaa alastonmallinsa.  
Projektit ovat toki keskenään hyvin erilaisia.

Vaihtosuhde ei välttämättä perustu ra-  
haan, vaan ihmisillä voi olla jotain muuta saa-  
tavaa tilanteesta. Motiivina voi olla yksinker-  
taisesti halu auttaa taiteilijaa työssään ja siitä  
saatava hyvä mieli tai erikoisesta tilanteesta  
syntyvä erityinen kokemus. Elämyksellisyys  
on epäilemättä yksi ylipäätään nykytaitee-  
seen liittyvä piirre, joka houkuttelee ihmisiä  
sen pariin. Tunickin projekteihin osallistuneet  
kuvaavat kokemusta usein eräänlaiseksi on-  
ce-in-a-lifetime-elämykseksi.<sup>25</sup> Tino Sehgalin  
Tate Modernin Turbine Halliin tehtyä projek-  
tia *These Associations* (2012) ja sen työs-

töön liittynyttä workshopia markkinoitiin juuri  
elämyshoukuttimella.<sup>26</sup> Elämys toimii näin  
vaihdannan välineenä. Sehgal käytti osal-  
listujia materiaalinaan teoksen kehittämisessä;  
osa osallistujista jäi myös toteuttamaan esi-  
tystä, siinä vaiheessa palkattuina.

Toisaalta aina ihmisten yksityiset motiivit  
eivät näy päälle päin. Kaksi taiteilija-aktivistia  
ilmoittautui Beecroftin projektiin tarkoitukse-  
naan sabotoida esitystä protestina naismal-  
leja objektivoivaa toimintaa vastaan. Heidän  
kaavailemansa lopputulema oli jotain muu-  
ta, kuin mitä taiteilija tai kukaan mukaan oli  
suunnitellut. Prosessin kuluessa he kuitenkin  
muuttivat mielensä eivätkä lopulta toteutta-  
neet suunnitelmaansa.<sup>27</sup> Bishop puolestaan  
spekuloi itsensä objektivoivien motiiveista ar-  
vellen takana olevan jonkinlaista masokistista  
mielihyvää.<sup>28</sup> Hän ei kuitenkaan esitä mitään  
todisteita näkemykselleen. Ainakaan yhden  
kuopassa istujan tapauksessa tämä ei pitänyt  
paikkaansa, vaan hänellä oli osallistumiseen-  
sa perin rationaaliset syyt.<sup>29</sup> Yksittäiset tarkoi-  
tuserät ja projektista saatava ”palkkio” eivät  
sitä välttämättä näy ulospäin.

Yhteistyön ja hyväksikäytön raja ei sil-  
ti suinkaan ole itsestään selvä tai ilmeinen.  
Toisinaan on perusteltua kysyä, ovatko so-

pimuksen osapuolet tasa-arvoisessa neu-  
vottelutilanteessa, toisin sanoen, pystyisikö  
toinen osapuoli kieltäytymään ilman seu-  
raamuksia. Tämä ei selvästikään Sierran  
tapauksessa ole tilanne, vaan hänen sopi-  
muskumppaninsa ovat jo lähtökohtaisesti  
heikommassa neuvotteluasemassa. Ongel-  
ma näyttyy erityisesti, jos taiteilijan ja koh-  
teen välinen ero – taloudellinen, sosiaalinen,  
kulttuurinen – on suuri ja taiteilijan asema  
vahvempi kuin osallistujien. Asetelma ei ole  
Sierran aiheuttama, vaan hän operoi valmiik-  
si epätasa-arvoisessa tilanteessa ja ikään  
kuin siirtää sen sellaisenaan taiteeseensa.  
Sosiaalis-taloudellinen syrjäytyneisyys on  
teoksen materiaalia ja sen aihe.

Katsojan kannalta tavallisen ihmisen koh-  
taaminen taideteoksessa on eri asia kuin tai-  
teilijan performanssin katsominen. Tietoisuus  
siitä, että teoksessa on toinen itsen kaltainen  
ihminen – ei taiteilija – tekee kohtaamisesta  
erityisen. Kuopassa istuu samanlainen, haa-  
voittuva ja tunteva olio. Myös valokuvassa  
välittyvä tilanne tulkitaan samaan tapaan,  
tavallisen ihmisen näkökulmasta, kuten re-  
aktiot Tunickin valokuviin kertovat.

Ihmisobjekteja käyttävät projektit operoi-  
vat yleensä nimenomaan visuaalisuuden



alueella. Verrattuna yhteisöllisempiin projekteihin, jotka usein perustuvat osallistujien äänen kuulumiseen, näissä osallistujien on mykkä, vailla sanan valtaa: Mieke Balin mykistetty 'kolmas persoona'. *Undiscovered Amerindians* -teoksessa Fusco, joka yleensä käyttää tekstiä ja puhetta performansseis-  
san, teki hiljaisuuslupauksen objektivoiden siten itsensä kaksinkertaisesti.<sup>30</sup> Sen sijaan esimerkiksi jo mainitussa *One & Other* -teoksessa osallistujien ääni kuului sekä symbolisesti – he vastasivat sisällöstä – että konkreettisesti. Jalustalla olevaa ihmistä saattoi seurata paitsi paikan päällä myös nettistrea-  
mauksena, jossa kunkin osallistujan viesti ja ääni saavutti kuulijat. Samaan tapaan useassa maassa toteutettu Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen *Valituskuoro* perustuu osallistujien ääneen: he tuottavat kuorokappaleen sanoituksen ja myös esittävät sen. Äänettä ei ole yllättävää silloin, kun ihminen rinnastetaan esineeseen, mutta ihmisen kohdalla potentiaalisen äänen puuttuminen korostaa menetettyä toimijuutta ja katseen kohteena olemista.

Korostunut näkyvyys voi saada monitahoisia merkityksiä. Se voi paljastaa, asettaa alttiiksi ja suojattomaksi, mutta se voi myös

tarjota näyttämön piilossa pidetyille ja syrjityille. Jälkimmäinen ulottuvuus on keskeinen erilaisten vähemmistöjen strategioissa päästä osaksi poliittista keskustelua. Kuten Judith Butler muistuttaa: "For politics to take place, the body must appear."<sup>31</sup> Mierle Laderman Ukeles toi projektissaan *Touch Sanitation* (1977–1980) näkymätöntä puhtaanapitotyötä kaupunkilaisten tietoisuuteen. Vuoden kestäneen projektin aikana hän kätteli kaikki New Yorkin puhtaanapitolaitoksen työntekijät, "roskakuskit", ja kuvasi kohtaamiset. Työntekijät olivat hänen materiaalinaan, sillä he pelkästään toteuttivat taiteilijan antaman tehtävän, mutta tässä tapauksessa näkyvyys palveli voimauttavaa tavoitetta.

Toisenlaisen näkemyksen tuo Peggy Phelan, joka varoittaa näkyvissä olon ambivalenttisuudesta ja kontrollinäkökulmasta. Hänen mukaansa näkyvyyden asettamat ansat ovat valvonta, fetisismi, voyeurismi ja kolonialistinen omistushalu.<sup>32</sup> Tähän ansaan putosivat esimerkiksi Fusco ja Gómez-Peña häkkiteoksellaan, jonka oli tarkoitus juuri käsitellä tuota väkivaltaista esille asettamista ja etenkin kolonialistista omistushalua.

Ennen Suomeen tuloaan Sierra hyödynsi näkyväksi tekemisen valtaa teoksessaan

Venetsian biennaalissa 2001. Siellä hän värjäsi laittomien katukauppiainden hiuksia valkoisiksi (*200 personas remuneradas para se tenidas de rubio*). Palattuaan toimeensa Venetsian kaduille valkoshiuksiset aasialaisia afrikkalaisperäiset kaupustelijat erottuivat kollegoidensa joukosta ja muodostivat biennaalin avajaisvieraille taideteoksen. Sierran mallit olivat vapaaehtoisia ja saivat korvauksen osallistumisestaan, mutta sama tekniikka on käytössä Meksikon ja USA:n rajapoliisilla: kiinni jääneet laittomat rajanylittäjät värjätään, jotta heidät on helpompi havaita vastaisuudessa.

Ei ole yksiselitteistä arvioida ihmisready-made-teoksia, ei edes Sierran tapauksessa, sen perusteella onko niissä näkyvyyden käyttö voimauttavaa vai alistavaa.<sup>33</sup> Jos Sierra asettaa asunnottoman kuoppaan tai värjää laittoman siirtolaisen hiukset, hän ei tee sitä viranomaisena eivätkä seuraamukset ole samanlaisia. Hän tekee sen taiteilijana ja siirtää ihmisen ja ilmiön maailmasta taiteeseen. Hänen eleensä tavallaan toistaa ja liioittelee yhteiskunnan hierarkiaa, mutta samalla se tuo koko asetelman, ei pelkästään ihmistä, näkyväksi. Bishop on tulkinnut näin toimivaa taidetta poliittisena puheenvuorona, jossa



julkista tilaa käytetään yhteiskunnan konfliktien käsittelyyn.<sup>34</sup> Tunickin valokuvat puolestaan tuovat intiimiä ja yksityistä edustavan haavoittuvan ja hauraan alastoman ihmiskehon julkiseen tilaan. Nämäkin kuvat on joissain tulkinnoissa nähty ihmisarvoa riistävinä mutta yhtä lailla niitä on tulkittu vapauttavina ja voimauttavina.

### **Esineellisuuden kaksi suuntaa**

Vaikka Duchampille teollisesti massatuotettu esine toimi taideteoksen anti-esteettisenä vapauttajana, jälkipolville pullonkuivaajat ja urinaalit näyttäytyivät helposti romanttisemmassa valossa. Myöhempi esine taide ylipäänsä ei ole välttämättä seurannut uskollisesti duchampilaista älyllisen toteavaa linjaa vaan on varustanut esineitä materiaalitunnolla, historiallisilla tarinoilla ja muilla tunteisiin ja aisteihin vetoavilla ominaisuuksilla. Stephen Zepken mukaan readymade-taiteessa kulkeekin kaksi traditiota, duchampilainen ja vasta-duchampilainen, käsitteellinen ja affektuaalinen.<sup>35</sup> Ensimmäinen korostaa esineen informaatiotehtävää, jossa esteetikalla, maulla tai taidolla ei ole väliä, vaan mikä tahansa esine voi tulla taiteeksi. Kyse on käsitteellisestä päätöksestä ja esineen

nimeämisestä taiteeksi. Linjan jatkajiksi nimitetään yleensä mm. Andy Warhol, Elaine Sturtevant, Jeff Koons, Sylvie Fleury ja Damien Hirst.<sup>36</sup> Jälkimmäinen, jonka tulkitsijaksi Zepke paikantaa Felix Guattarin readymade-luennan, puolestaan korostaa esineiden muistia, historiaa, materiaalisuutta, auraa ja singulaarisuutta. Tällaisesta anti-duchampilaista readymaden käyttöä voi nähdä surrealistien pyrkimyksessä liittää esineitä alitajunnan prosesseihin tuottamaan reaktioita ja elämyksiä tai arte poveran tavassa ladata materiaalit ja tavarat historialla, käytön jäljillä ja taktiillisuudella. Kun ensimmäinen linja on epistemologinen ja institutionaalinen, jälkimmäinen on eksistentiaalinen ja ontologinen.<sup>37</sup>

Zepken analyysissä readymade paradoksaalisesti mahdollistaa sekä instrumentaalisoinnin että sen vastavoiman. Duchampilainen tie johtaa kapitalismin logiikan mukaan esineiden ja ihmisten hyödykkeistämiseen. Hyödykkeen suhde materiaalisuuteensa ei ole oleellinen, vaan se rinnastuu muihin hyödykkeisiin, se on vaihdettavissa toiseen. Affektiivinen readymade, Zepken mukaan, sen sijaan on poliittisesti resistentti ja kestää kapitalistisen mekanisaation. Tähän perustuu esteettisen paradigman poliittisuus.

Toisin kuin kapitalistinen vaihdettavuus (sarjatuotanto) tai mekaaninen toistettavuus (valokuva), jotka tuhoavat esineen auran, taiteen pariin siirretty tavarain tai materiaalin aura kirkastuu. Ne siirtyvät vaihtotaloudesta symbolitalouteen. Readymade voi siis joko vapauttaa materian hyödykeasemasta tai korostaa sen hyödykeluonnetta.

Ihmisreadymadejen kohdalla näitä kahta mallia voidaan ajatella tutkimus- ja tulkintakehyksinä pikemmin kuin teoksen ominaisuuksina. Ne avaavat samastakin teoksesta useampia mahdollisia, jopa vastakkaisia, tulkintamahdollisuuksia. Edellinen ulottuvuus on, jotta tietäisimme, jälkimmäinen, jotta tuntisimme. Duchampilais-kognitiivisesta näkökulmasta Sierran asunnon tai katukaupustelijaa voidaan vaihtaa toiseen ilman, että teos siitä muuttuu; he eivät tuo teokseen muistiaan, historiaansa tai yksilöllisyyttään. Siitä huolimatta, oli esillepano kuinka mekaaninen tahansa, elävän ihmisen kohtaaminen koskettaa ja herättää katsojan tuntemuksia tuottamalla sekä samastumista että torjuntaa eli vetoaa affektiiviseen vastaanottoon. Tunickin alastomat kehot on niin ikään riisuttu yksilöllisyyden merkeistä ja esitetty anonyymisti osana ihmismassaa mutta niitä voi



tarkastella myös alastomuuden haurauden näkökulmasta. Täydellinen käsitteellinen viileys onkin ihmisreadymadejen kohdalla vaikea saavuttaa, koska ihmiset ovat paitsi aina 'affektiivisia' myös arvaamattomia. Jopa äänettömäksi vaiennettu asunnoton kuopassa ottaa hetkeksi toimijuutensa omiin käsiin ja vilkuttaa vierailijoille museon sisällä: katsoja huomaa sen ja hymyilee. Beecroft pääsee tavoitteessa melko pitkälle muuntamalla mallinsa ehostuksen avulla kuvan kaltaisiksi ja etäännyttäen heidät live-tilanteesta kieltämällä heiltä katsekontaktin yleisön kanssa.

Zepken kaksi linjaa rinnastuu kahteen piirteeseen, joiden perusteella tunnistan ihmisprojektit readymadeiksi: valinta taiteen tekemisen metodina vastaa kognitiivista moodia; toden tunnun tavoittelu taas affektiivista. Ready-made-teoksissa taiteilija siis valitsee ja nimeää elementtejä maailmasta osaksi teostaan. Toisekseen arki, autenttisuus ja 'tosi elämä' tulee teokseen ihmiskehon myötä ja sysää liikkeelle teoksen katsojan/kohdattajan affektiivisen reaktion koskettamalla tätä lihallisena ja historiallisena ihmisenä.

Tässä artikkelissa olen kuvannut yhden osallistavan taiteen tyyppin, jonka olen nimenyt ihmisreadymadeiksi, ja ehdottanut

sen tarkasteluun aiemmin käyttämätöntä esinetaitteen viitekehystä. En sulje pois muita käytössä olevia osallistavan taiteen genealogioita (yhteisötaide, performanssi, installaatio, interaktiivinen taide jne.), mutta esitän, että juuri tämän tyyppisen taiteen erityispiirteet selittyvät parhaiten tässä kehyksessä. Ihmisreadymade nojaa perinteiseen taiteilijäkäsitykseen, jossa taiteilijan valinnat ja päätökset säätelevät lopputuloksen ja jossa osallistuminen palvelee taiteilijan ilmaisua, ei osallistujan, toisin kuin yhteisöllinen tekeminen, jossa taiteilija avaa luomisprosessin muille. Ihmisten läsnäolo readymadeina, taiteilijan materiaalina, perustuu vapaaehtoiseen itsensä objektivointiin ja omasta toimijuudesta luopumiseen rajatun toimintakehyksen sisällä. Valintojen olosuhteita määrittää voimien ja mahdollisuuksien epätasapaino, joka usein muodostaa osan itse teoksesta. Lopputuloksessa osallistujien konkreettinen ja ruumiillinen läsnäolo, jopa raatava ja kärsivä keho tulee osaksi immateriaalista merkitysten tuotantoa. Yksittäisten teosten tulkintoja ei tässä kuitenkaan ole ollut mahdollista analysoida.

## Viitteet

- 1 Grönlund–Nisunen: Grey Area. Helsingin Taidesali <http://taidehalli.fi/nayttelyt/gronlund-nisunen> (haettu 26.2.2017).
- 2 Olen käsitellyt näitä kategorioita systemaattisemmin väitöskirjassani *Art of Engagement: Audience Participation and Contemporary Art* (Courtauld Institute of Art, 2015).
- 3 [http://www.santiago-sierra.com/200111\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200111_1024.php) Haettu 4.10.2017.
- 4 Teoksen toteutusprosessi on kuvattu artikkelissa Leevi Haapala, "Dokumentaarin käännös. Neuvotteluja dokumentin ja taideteoksen välillä", teoksessa *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa. Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*, toim. Päivi Rajakari (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2008), 107–126. Ks. myös *ARS 01: Unfolding Perspectives*, toim. Maria Hirvi (Helsinki: Nykyaikaisen taiteen museo Kiasma, 2001).
- 5 Ympäristöministeriön tiedote 13.6.2006. <http://www.ymparisto.fi/default.asp?contentid=188260&-lan=fi> Luettu 15.4.2012. Teosteksti virheellisine numeroineen löytyy edelleen Santiago Sierran kotisivulta [http://www.santiago-sierra.com/200111\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200111_1024.php) Luettu 12.1.2016.
- 6 Kuvaus perustuu omaan kokemukseen mukanaolosta. Ks. myös Marjaana Toiminen, "Hyvien ihmisten juhla", *Image* 06, 2002: 56–61.
- 7 Tunickin kuvausessioiden ympärille on kehittynyt eräänlainen Tunick-turismi. "The Spencer Tunick Experience"-kotisivu <http://www.spencertunickforum.org> kokoaa asiaa harrastavia ihmisiä, jotka järjestävät yhdessä matkoja kuvauspaikoille ja jakavat kokemuksiaan niistä.
- 8 Gerald Matt, *Interviews 2, Kunsthalle Wien*. (Köln: Walther König, 2008), 284–289. "Helsinki riisuutuu Spencer Tunickille", *Kaleva* 1.8.2002.
- 9 Spencer Tunick kotisivu <http://www.spencertu->





[nick.com/index.html](http://nick.com/index.html).

- 10 Helena Kontova & Massimiliano Gioni, "Vanessa Beecroft: Skin Trade", *Flash Art* 36, Jan-Feb, 2003: 94–97. Thomas Kellein, "The secret of female intimacy", teoksessa *Vanessa Beecroft. Photographs, films, drawings*. (Kunsthalle Bielefeld. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), 9 & 143.
- 11 *Marina Abramović: The Artist is Present*, toim. Marina Abramović & Klaus Peter Biesenbach. (New York: Museum of Modern Art, 2010), 17, 24. Rudolf Frieeling, Boris Groys, Robert Atkins & Lev Manovich, *The Art of Participation: 1950 to now*. (New York & London: Thames & Hudson, 2008), 39–40. Zoe Kosmidou, "Transitory Objects: A Conversation with Marina Abramovic". *Sculpture Magazine*, November, 2001, Vol. 20 No.9.
- 12 Andrea Fraser, *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, toim. Alexander Alberro. (Cambridge, Ma.: MIT Press, 2005), 107.
- 13 Teos liittyy myös Fraserin näkemykseen taiteesta palveluna (Fraser, *Museum Highlights*, 153–161).
- 14 Teosta kuvaa mm. Claire Bishop (*Artificial Hells*, 113–118) ja nimeää tämän sekä pari muuta vastaavaa tapausta yksittäisiksi edeltäjiksi työskentelytapausta, joka yleistyi vasta 1990-luvulla. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (London, New York: Verso 2012).
- 15 Eksotisoidut toiset näyttelyissä ks. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, toim. Ivan Karp & Steven D. Lavine. (Smithsonian Institution Press, 1991.)
- 16 Coco Fusco, "The Other History of Intercultural Performance", teoksessa Coco Fusco, *English is broken here*. (New York: The New Press, 1995), 50.
- 17 Martha Buskirk käsittelee Duchampin aktiivista työtä readymade-teosten vakiinnuttamiseksi taiteena 1950- ja 60-luvuilla. Tämä tarkoitti mm. kadonneiden esineiteosten replikoiden uudelleen hankkimista tai

valmistamista ja diskursiivisen tarkastelukehityksen luomista tälle taiteelle. Readymade-taiteen nousuun vaikutti myös muutamien museonjohtajien ja kuraattorien kiinnostus tuottaa näyttelyitä. Martha Buskirk, "Thoroughly Modern Marcel", teoksessa *The Duchamp Effect*, toim. Martha Buskirk & Mignon Nixon. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 191–203.

18 Ajattelutavan muutoksen radikaaliutta käsittelee esimerkiksi Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. (Paris: Gallimard, 2014.)

19 Boris Groys, "Multiple authorship", teoksessa *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, toim. Barbara Vanderlinden & Elena Filipovic. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 93–100.

20 Bishop *Artificial Hells*, 236–238.

21 Bishop *Artificial Hells*, 220–239.

22 Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. (Durham, N.C.: Duke University Press, 2011), 32, 82–85. Myös Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. (Los Angeles: University of California Press, 2004.)

23 Bishop käyttää Chantal Mouffen ajattelua. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110, Autumn, 2004; Claire Bishop, "The social turn: Collaboration and its discontents", *Artforum*, February, 2006, 179–85. Tässä ei ole mahdollista paneutua Bishopin yhteisötaidekritiikkiin lähemmin.

24 Mieke Bal, *Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis*. (London, New York: Routledge 1996.) Balin termi viittaa instituutioon pikemmin kuin henkilöön.

25 Paal Aarsaether, "Getting naked at Helsinki photo shoot", *The Baltic Times*, 2002, August 22<sup>nd</sup>. Ks. myös

The Spencer Tunick Experience.

26 "An opportunity to work with a world-famous artist ... offering a unique opportunity to work in the Turbine Hall out of the normal opening hours." Markkinointipuheen toteuttaja ei välttämättä ollut taiteilija itse vaan projektin organisoinut museo. Museon tiedote "Tino Sehgal workshops" <https://www.facebook.com/southwarkevents/posts/10150315716327843> Luettu 22.10.2012.

27 Julie Steinmetz, Heather Cassils & Clover Leary, "Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 31.3.2006, 1–30.

28 Bishop *Artificial Hells*, 236–238.

29 Projektiin osallistuneen, entisen asunnottoman haastattelu 5.2.2014.

30 Fusco *English is broken here*, 39.

31 Judith Butler, "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", *Transversal*, 2011. <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en> Luettu 28.9.2013.

32 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*. (London & New York: Routledge, 1993), 6.

33 Vastaava asetelma on valokuvan yhteydessä toistuva keskustelu alistettujen tai kärsivien ihmisten esittämisestä kunnianosoituksena tai "sosiaaliporona". Taidenäyttely-yhteydessä tällaista keskustelua on käyty esimerkiksi Alfredo Jaarin valokuvista (esim. Hanna Kuusela, "Kun politiikka ei riitä", *Voima*, 4, 2014.) tai Sebastiao Salgadon kuvista Sahelin nälänhädästä, ks. David Levi Strauss, "Epiphany of the Other", teoksessa Levi Strauss, David, *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*. (New York: Aperture, 2003), 46–49. Kiistaa herättävät myös Mari Koutaniemen ympärileikkausta dokumentoivat kuvat, jotka sittemmin ovat olleet esillä myös Kiasmassa. Ks. myös Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. (New York: Picador/Farrar, Straus and



Giroux 2003.) Valokuvaajan ja mallin suhteesta, ks. Julian Stallabrass, "What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography", *October* 122, Fall, 2007, 71–90.

34 Bishop "Antagonism and Relational Aesthetics", 65–68.

35 Stephen Zepke, "The Readymade: Art as the Refrain of Life", teoksessa *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, toim. Simon O'Sullivan & Stephen Zepke. (London: Continuum. 2008), 33–44. Saman asetelman kuvaa myös Jaimey Hamilton Faris, Tim Mitchell & Holly Rose, *Uncommon Goods: Global Dimensions Of The Readymade*. (Bristol: Intellect, 2013), 11–.

36 Esim. Hamilton & al., *Uncommon Goods*, 8.

37 Zepke "The Readymade", 33–35.

**PhD Kaija Kaitavuori on taidehistorioitsija ja museopedagogi, joka on kiinnostunut taiteesta, ihmisistä ja niiden yhdistelmästä. Väitöskirja nykytaiteesta ja osallistumisesta valmistui vuonna 2015 (Courtauld Institute). Tätä ennen hän työskenteli taidemuseoiden ja yleisöjen parissa museolehtorina Kiasmassa ja yksikön johtajana Kehyksessä, Valtion taidemuseossa.**



# Pyhän lapsuuden paljastama tabu: Näkökulma Sami Saramäen Tom of Finland -muumeihin ja Dana Schutzin *Open Casket* -maalaukseen

Heidi S. Kosonen

## Kaksi maaliskuista kuvaskandaalia<sup>1</sup>

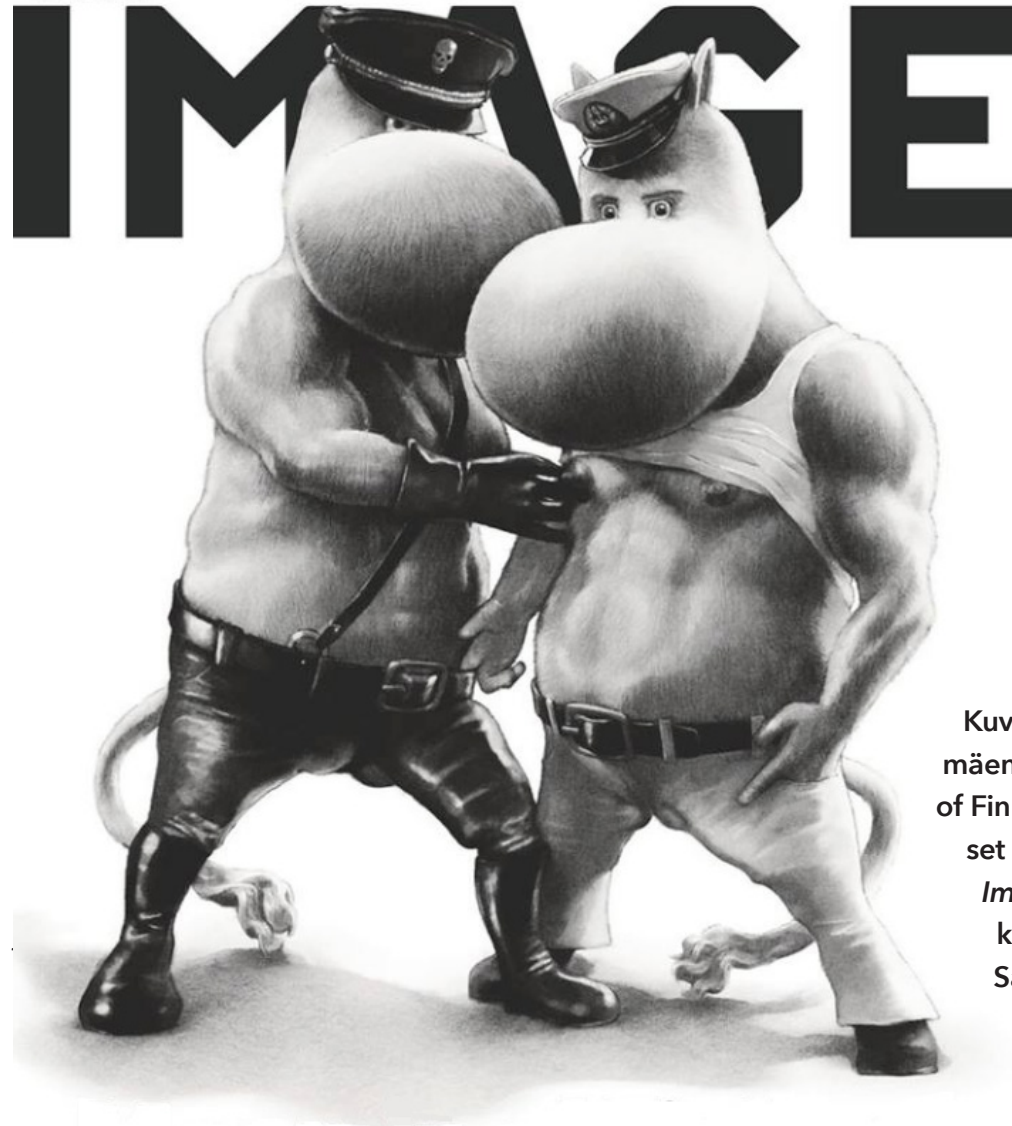
Yhdysvalloissa rodullisen väkivallan historiaa kommentoiva taideteos politisoituu tullessaan tulkituksi valkoisen taide-eliitin fetissinä. Suomessa kuvalehden kannessa nahkaan puettu lastenkulttuurin ikoni herättää keskustelua sulautuessaan osaksi es-tetiikkaa, joka on ominaista alakulttuuriselle seksuaalisuudelle. Kyseessä on kaksi varsin erilaista kuvakiistaa, jotka omilla tahoillaan kohahduttivat "globitaalia"<sup>2</sup> länttä maaliskuussa 2017. Ensimmäinen tapauksista, Dana Schutzin Whitney-museon biennaalis-sa esitetty ekspressionistinen maalaus *Open Casket* (2016), kytkeytyy rotusorron histo-

riaan ja herättää kysymyksen rodullistetun kuoleman kulttuurisesta omimisesta valkoiseen spektaakkeliin. Performatiivisen protestin kohteeksi asettunut teos on kohdannut lukuisten taiteilijoiden ja mediapersoonien vaatimuksia teoksen sensuroinnista ja jopa tuhoamisesta. Toinen tapauksista, Sami Saramäen kolme mustavalkoilustraatiota Antti Holman artikkeliin *Image*-lehdessä, puolestaan päivittää kotosuomalaisia Muumi-hahmoja. Hahmojen luvaton lainaaminen Touko Laaksosen pornografisesta taiteesta tuttuun kuvastoon aiheutti tekijänoikeuskiistan, joka on jakanut mielipiteitä internetin keskustelupalstoilla.

Kummassakin kuvaamassani tapaukses-sa liikutaan saman affektiivisen ilmiön, lapsuuden, äärellä, vaikka ensimmäinen kiista sivuaakin kärsimyksen ja kuoleman kuvaamisen etiikkaa ja toinen liukuu tekijänoikeuskysymyksistä aina seksuaalisuuden esit-tämisen problematiikkaan. Ensimmäisessä tapauksessa kuollutta lasta kuvaavaa taideteosta ja sen luoneen valkoisen taiteilijan empatiaa puolustetaan perhearvoihin ja äidillisiin tunteisiin vedoten. Toisessa tapauksessa taiteen vapaus taas kyseenalaistuu vääränlaisessa lapsuuden representaatiossa: kansikuvassa nähdään kaksi kategori-sesti erillistä Suomi-brändäyksen välinettä, muumit ja Tom of Finland, joista ensimmäinen edustaa lastenkulttuuria ja toinen liberaalin modernismin lippulaivaa: seksuaalista tasa-arvoa. Molemmat kuvakiistat tuntuvat myös liittyvän yhteiskunnalliseen murrokseen, vastakkainasetteluun hegemonian ja vähemmistön ja kahden kilpailevan ideologian välillä. Siten niiden kohtaaminen tabun käsitteen välityksellä vaikuttaisi relevantilta.

Tabun käsitteeseen ja yhteiskunnalliseen murrokseen kytkeytyvän näkökulman hyödyntämistä puoltaa etenkin se, että monen mediakiistan ja moraalisen paniikin voidaan





Kuva 1. Sami Saramäen piirtämät Tom of Finland -vaikutteiset muumihahmot *Imagen* (3/2017) kannessa. Kuva: Sami Saramäki / Image.

vääränlaisten kuvien kohteena että vastaanottajana ja yhdistänyt monenlaisia sisältöjä aina väkivallan ja kuoleman kuvatuksista seksuaalisuuteen ja sen epäsovinnaisiksi koettuihin olomuotoihin saakka.<sup>5</sup> Näin ollen lapsi on heijastellut monenmuotoisia pelkoja; median maalaamat uhkakuvat ovat kytkeytyneet niin representaatioiden traumatisoiviin vaikutuksiin, vääränlaisten mallien uhkaamaan ”mimeettiseen” tartuntaan kuin yleiseen moraalisen turmeluksenkin vaaraan. Sekä näiden vaarojen että julkisista yksityisiin vaihtelevien altistumispaikkojen monilukuisuus ovat sallineet lapsen määrätä ikärajoitusten lisäksi myös sensuurin välineistä ja resursseista.<sup>6</sup> Lapsi seisoo vaakaana etenkin rahaan liittyvien kysymysten rinnalla: monissa kuvakulttuurisissa kiistoissa lasta uhkaavien sisältöjen syytetään usein olevan materialistisista lähtökohdista syntyneitä tai verorahoilla maksettuja.<sup>7</sup> Huoli lapsesta yhdistää kuvakulttuurin kiistat myös laajempaan trendiin. Lee Edelmanin sanoin, ”jokaisen yleisesti hyväksytyyn linjauksen alituisessa horisontissa hämmöttää lapsi, tuo jokaisen poliittisen intervention fantasmaattinen edunsaaja”.<sup>8</sup>



Näitä läntisissä kulttuurikiistoissa toistuvia argumentteja sekä lapsen kohtaamasta harmista että taustalla vaikuttavasta epäreilusta rahasta on eritelty monien eri tieteenalojen risteyksessä. Tutkijoiden käsissä moraalipaniikista toiseen kiertävä vaarantuneen lapsen hahmo onkin tullut tarkastelluksi tietynlaisena myyttinä ja ideologisen hallinnan välineenä. Walter Kendrickin klasikkotutkimuksessa lapsen figuuri kytkeytyy historiallisiin pelkoihin nuoruudelle ominaisesta vaikutusalttiudesta ja muuntuu lapsen "hypoteettiseksi instituutioksi" piiloutumalla tietynlaisen lapsuuden rakennelman ja ideaalin taakse.<sup>9</sup> Kuten Edelman ja Henry Jenkins puolestaan vihjaavat, juuri hahmon fantasmaattisuus mahdollistaa siihen liitettyjen uhkakuvien loputtomuuden.<sup>10</sup> Antropologi Mary Douglas taas kirjoittaa: "*Antropologit ovat varmasti yhtä mieltä siitä, että ruumista, lasta ja luontoa uhkaavat vaarat ovat käyttökelpoisia aseita taistossa ideologisen valta-aseman turvaamiseksi.*"<sup>11</sup> Nämä toistuvat väitteet lapsen välineellisyydestä saattavat monesta lukijasta vaikuttaa tunteettomilta, mutta kritiikin kohteena ei koskaan ole lapseen liittyvä huoli sinänsä. Argumentit välineellisyydestä pikemminkin ottavat huomioon lapsikuvan

sosiokulttuurisen rakentuneisuuden ja huomioivat, että mediadiskurssit nojaavat usein juuri lapsen symboliseen ja affektiiviseen *arkkityyppiin*, tietynlaiseen itsestäänselväksi muuttuneeseen käsitykseen lapsesta.

Jenkinsin tulkinnassa lapsi näyttäytyykin nimenomaan barthesilaisena myyttinä, kulttuurisesti rakentuneena konstruktiona, joka on toiston myötä ja tietyistä ideologisista lähtökohdista käsin litistetty itsestäänselväksi "luonnoksi".<sup>12</sup> Juuri sentimentaalisuutensa, symbolisen merkitysvoimansa ja myyttille ominaisen kyseenalaistamattoman "luontonsa" tähden lapsi tulee usein hyödynnetyksi Edelmanin ja Douglasin mainitsemissa poliittisissa diskursseissa, joissa sillä on valta auttaa litistämään myös muunlaisia semioottisia rakennelmia luonnoksi.<sup>13</sup> Yhteiskunnan ja median "vaaratilanteissa" lapsi esiintyykin, paitsi luonnonhahmona, sentimentaalise- na kitsch-objektina, joka on Richard Solomonin määritelmän mukaan, "*tarkoituksella suunniteltu liikuttamaan meitä siten, että se esittää meille huolella valitun ja kenties myös rajusti editoidun version jostain tietystä ja ennalta-arvattavan sentimentaalisesta yhdistävästä kokemuksesta.*"<sup>14</sup> Myös juuri kuvakulttuuria koskettavissa kiistoissa tämä

tunteisiin vetoava lapsen figuuri on hallinnut sellaisia debatteja, joiden välityksellä turvallista turvattomasta, sopivaa epäsovivasta ja moraalista moraalittomasta erottavia rajoja on pyritty joko vahvistamaan tai siirtämään.<sup>15</sup> Tällöin median hyödyntämän lapsikuvan voidaan todeta näyttäytyvän tietyllä tavalla sekulaarina "pyhänä", joka yli yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muurien aktivoi ihmisiä yhteisen agendan ääreen.

Tässä artikkelissa tarkastelen yllä esitteleinäni kahta maaliskuista kuvakiistaa suhteessa juuri lapsen myyttiseen hahmoon ja sitä luonnollistaneeseen kuvaperinteseen. Molemmat tarkastelemistani tapauksista kytkeytyvät laajalti kiertävän lapsikuvaston etuoikeutettuihin representaatioihin: Sami Saramäen kuvitus haastaa lapsuuden sen pyhitetyssä viattomuudessa, Schutzin maalaus puolestaan turmelee tämän viattomuuden osana länsimaista humanitääristä kuvastoa. Humanitäärisessä kuvastossa rodullistetun lapsen traaginen kärsimys rakentaa usein siltaa empatialle ja siten yllyttää aikuista tarttumaan toimeen, mutta Schutzin maalauksen vastaanotossa tämä kulttuurisessa toistossa automatisoitu kaanon kyseenalaistuu. Niin kuvakiistoissa itsessään



kuin niiden taustalla pilkottavissa keskustelukulttuureissakin on paljon eroavaisuuksia. Pyrin artikkelissani kuitenkin kommentoimaan tapauksia niitä yhdistävien suurten linjojen valossa, huolimatta tapausten ”epäsymmetrisyydestä.

### ”Moomin of Finland”: tahrattu lapsuus

Huhtikuun 2017 *Image*-lehden kantesa koreilevat ennennäkemättömän lihaiset muumihahmot Tom of Finland -vaikutteisine nahkapöksyineen ja koppalakkeineen – jopa kolmena eri versiona. Sami Saramäen piirtämät kuvat kytkeytyvät numerossa julkaistuun artikkeliin ”Munavangin laulu”, jossa näyttelijä-kirjailija Antti Holma reflektoi vallitsevia homostereotyyppisiä suhteissa juuri ”machon” ja ”pornon” Tom of Finlandin salonkikelpoistumiseen.<sup>16</sup> Kuten Holma artikkelissaan huomauttaa, Touko Laaksosen koppalakkiset Kakat ovat muuntuneet kotoistetuiksi vientituotteiksi Finlaysonin lakanoissa ja Dome Karukosken ohjaamassa tuoreessa henkilö(elo)kuvassa, ikään kuin ne olisivat yhtä pörröisiä ja harmittomia kuin Tove Janssonin luomat muumihahmot. Tom of Finlandin salonkikelpoistaminen ja venti-

tuotteistaminen puhuvat homoseksuaalisuuden *kotoistamisesta*: Laaksosen piirtämät maskuliinisuuden kulttia ylläpitävät hahmot on myös Holman mukaan kuvakulttuurin kierrossa kastoitu.<sup>17</sup>

Juuri Saramäen artikkeliin laatimat kuvat, joissa muumihahmot esiintyvät Tom of Finlandin estetiikkaa mukailevissa S&M -kuvastoissa, tuntuvat kuitenkin palauttavan Kakeille näiden transgressiivisen luonteen. Liberaali media ottaa Saramäen pastissit ensin innostuneena vastaan, mutta verkolehtien kommenttibokseissa ja internetin keskustelupalstoilla vastaanotto ei ole yhtä riemukasta; pikemminkin kahtiajakautumisesta viestivää. Muumihahmojen käyttö myös paljastuu luvattomaksi. – Kuten seuraavat otsikot kirkuvat, hahmojen lainaaminen rikkookin ”liikemiesetiikkaa”. Huomattavaa kuitenkin on, että vaikka *Moomin Characters* -yhtiön toimitusjohtajan mukaan polemiikin taustalla on lehden kuvaotsikossa ”Moomin of Finland” esiintyvä tuotenimi,<sup>18</sup> yhtiön *Image*-lehdelle jättämän korvausvaatimus on tietynlainen ennakkotapaus.<sup>19</sup> Siten Tom of Finland -muumeissa tuntuisi osin kuohuttavan juuri tulenarka seksuaalisuus.

Muumimaisten, Tom of Finland -hengessä

piirrettyjen hahmojen epäsoviva seksuaalisuus paljastuu jo tapausta kehystäneistä otsikoista, jotka maalaavat mielikuvia ”seksikkäistä symppiksistä”<sup>20</sup> tai ”nahkamumeista”,<sup>21</sup> joista toinen ”nipistää toista nännistä”.<sup>22</sup> Lehtien kommenttiketjuissa ja keskustelupalstoilla kekseliäistä otsikoista ja kansikuvien kesystä estetiikasta päädytään luontevasti astetta raisumpaan ”homomuumikohuun”<sup>23</sup> ja ”nahkahomomumeihin”.<sup>24</sup> *Kaksplus*-siivuston keskustelupalstalla Holman kastoiduksi kritisoima Tom of Finland johtaa lopulta keskustelijat asian ohi ja silti suoraan sen ytimeen otsikossa: ”Onko oikein, että muumit laittavat toisiaan anukseen?”<sup>25</sup> Kriittisten kommenttien ennalta-arvattavan konservatiivisista reaktioista huolimatta on silti selvää, ettei Tom of Finland -muumeihin liittyvää kuohuntaa, saati Moomin Characters oy:n tekemää korvausvaatimusta, voi selittää tyhjentävästi homofobialla. ”Nahkahomomuumikohulla” on harvinaisen onnellinen loppu kiistan ratkettua huhtikuun alussa Janssonin perikunnan rohkaisemaan, *Imagen* Setalle tekemään lahjoitukseen.<sup>26</sup>

Oma tulokulmani liittyikin juuri seksuaalisoitujen muumien lastenkulttuuriseen kytkökseen, tai tarkemmin ottaen niiden rikko-



mukseen vallitsevaa lapsikuvaa vastaan. Johdannossa mainitsemani mediaskandaalit ja moraalipaniikit kun yhdistyvät usein juuri pelossa, että symbolisesti merkitysvoimainen, tulevan yhteiskunnan kuvana pyhitetty lapsi saattaisi menettää luonnollistetun viattomuutensa. Siten etenkin sellaiset representaatiot, joiden on syystä tai toisesta koettu uhkaavan lasta seksuaalisuudella tai seksualisoivan tätä, ovat nousseet herkäksi skandaalien kohteeksi läntisen median tiukentuneessa seulassa, kuten myös kotimaisten visuaalisen kulttuurin tutkijoiden Annamari Vänskän ja Harri Kalhan tutkimukset osoittavat.<sup>27</sup> Tom of Finland -muumeissa suomalaisuutta määrittelevä ja lapsuuteen kytkeytyvä lastenkulttuurin ikoni kohtaa vieläpä kaksi hyväksyttävän seksuaalisuuden rajamaille survottua tekijää: homoseksuaalisuuden ja sadomasokistiset nahkaleikit.

Yhteistä sekä median monille huolidiskursseille että ”nahkahomomuumeissa” uhatuksi tulevalle lapsuudelle on niiden pohjana toimiva essentialistinen lapsikuva, joka on mannermaisen valistusfilosofian seurauksena rakentunut korostamaan lapsen ”luonnollista” viattomuutta.<sup>28</sup> Modernien instituutioiden toimesta lapsuuteen sijoitettua viattomu-

den tilaa on, paitsi normalisoitu, myös romantisoitu.<sup>29</sup> Etenkin uusromantismien kulttuurinen kierto on auttanut vakauttamaan tätä ideaalia lapsikuvastoon ja muovannut lapsesta viattomuuden symbolia pelkän viattoman olennon sijaan.<sup>30</sup> Vallitsevia mediadiskursseja tarkastellessa juuri viattomuuden voidaankin nähdä luonnollistuneen onnellisen lapsuuden kivijalkana, vaikka lapsi ei enää ongelmattomasti näyttäytykään tämän viattomuuden plastisuudesta ponnistavana ”tyhjänä tauluna”. Huoli viattomuudesta määrittää usein myös median kriiseilyä vääränlaisista ja vaarallisista representaatioista. Kuten Jenkins kuvaa, arvostettu viattomuus on haurasta ja lapsen lapsuus vaarassa kadota juuri viattomuuden vaarantuessa.<sup>31</sup>

Mikä siis on johtanut nykyiseen, kireään asenneilmapiiriin, jossa lapsia ja lapsen kuvia on suojeltava, paikoin jopa hampaat irvessä, erityisesti aikuisten maailmaan kategorisoidulta seksuaalisuudelta? Yhtäältä seksualisoivat ja seksuaalisuuden tartuntavaaralla uhkaavat representaatiot ovat muuttuneet erityisen herkiksi aatehistoriassa, jossa viattomuus ja seksuaalisuus on määritelty poissulkevassa suhteessa toisiinsa.<sup>32</sup> Kulttuurisessa toistossa myös viattomuuden kautta määritel-

ty lapsi on itsessään nähty aseksuaalisena. Kuten Beth Bailey on ehdottanut, läntisessä maailmassa seksuaalisuutta voi jopa tarkastella sinä rajana, joka *erottaa* lapsuuden aikuisuudesta.<sup>33</sup> Siten sellaiset representaatiot, jotka tuovat lapsuuden ja seksuaalisuuden yhteen, eivät ole pelkästään transgressiivisiä representaatioita vaan kategorisia transgressioita; uhkatekijöitä, jotka haastavat moraalil lisäksi luonnonjärjestyksen.

Myös ”nahkahomomuumit” pingottuvat tämän dynamiikan varaan. Lastenkulttuuriset muumit on lapsen figuurin lailla pyritty pyyhkimään puhtaiksi seksuaalisuudesta, ja Touko Laaksosen aikuisille suunnattu sarjakuvakuvasto uhkaa hahmojen viattomuutta. Pornoutetut muumit näyttäytyvätkin ikään kuin kahden kategorisesti erillisen maailman epäpuhtaana hybridinä. Toisaalta, myös Saramäen muumimaisissa hahmoissa lapsuuden lähtökohtaisesti turmeltumaton mutta helposti turmeltavissa oleva symboli paljastaa uhan, joka vaarantaa sosiaalisen kudoksen, kuten niin moni muukin kuvakiistan kohde Tom of Finland -muumeja ennen. Tapauksessa uhatuna on heteroseksuaalisen perherakenteen varaan rakennettu järjestys, joka on samanaikaisesti sosiaalista, moraalista ja luonnollista.



Siten tapaus havainnollistaa mielestäni oivallisesti, mitä tapahtuu kun lasten maailmaan luokiteltu objekti esitetään *kategorisesti väärin* aikuisuuteen luokitellun seksuaalisuuden – ja vieläpä sosiaalista järjestystä haastavan seksuaalisuuden – kehyksessä.

Vaarassa oleva luonto-kulttuurinen järjestys mahdollistaa moraalipaniikkien ja mediaskandaalien sitomisen tabun käsitteeseen myös ”puhekiellon” tuolla puolen. Antropologiasta käsin lähestyttynä tabu voidaan määrittellä sellaiseksi moraaliseksi rakenteeksi, joka ylläpitää sosiaalisen järjestyksen pohjalla olevaa luonto-kulttuuri -matriisia. Franz Steinerin määritelmän mukaan tabu on yhteiskunnallinen vaararakenne, joka ilmaisee ja suojelee vallitsevia arvoja.<sup>34</sup> Steinerin oppilaan Mary Douglasin teesien ja Valerio Valerin mukaan tämä vaararakenne suojelee näitä arvoja nimenomaan yllämainitusta matriisista käsin: heidän mukaansa tabu vaikuttaa juuri moraalisen rakenteen kannalta oleellisia kategorisia rajanvetoja ja torjuu niitä uhkaavia poikkeustapauksia, siis ”luontoa” ja ”normatiivista järjestystä” uhkaavia transgressioita, anomalioita ja hybridejä.<sup>35</sup> Tabuun sisältyvien, myyttien ylläpitämien kieltojen voidaankin nähdä kesyttävän erityisesti sel-

laisia vaaratekijöitä, jotka voisivat uhata vallitsevaa järjestystä sen luonnollistetuista juurista käsin. Tabun käsitteellistämistä ohjanneiden paradigmojen tähden tämä vaararakenne on kytketty erityisesti magiaan, uskontoon ja ”pyhän” käsitteeseen. Tällöin tabun on usein nähty suojelevan yhteisöä ja sen järjestystä vaaralliselta lialta, ”pyhältä tartunnalta”.<sup>36</sup>

Antropologien määrittelemälle tabulle ominainen ”tartunnan pelko” on erityisen helppo tunnistaa myös sekulaareista moraalipaniikeista, joita yhdistää lapsen alttiina määritelty hahmo: tätä uhkaavat usein juuri turmeleviksi ja helposti tarttuviksi käsitetyt vaikutteet. Oireellisen tartuntavaaran lisäksi samat moraalipaniikit kytkeytyvät tabua määrittäneeseen rooliin rajanvartijana. Median välittäessä tunteellisia reaktioita minkä kategorisia rikkomuksia vastaan kategorioiden puhtautta suojeleva tabu tuntuisi näyttäytyvän erityisesti vastustuksessa sellaisia esityksiä kohtaan, joiden seurauksena puhdas lapsuus tavalla tai toisella likaantuu. Vaikka tabun käsite on tullut haastetuksi modernismin lupaamassa vapautumisesta, viattoman lapsen ”pyhydessä” tabu yhä vaikuttaisi näyttäytyvän.

Jos tabureaktioiden taustalla hämöttää osin juuri pyhä lapsuus, millaisessa pyhydessä on kyse? Olen toistaiseksi viljellyt monitulkintaista käsitettä sitä juuri selittämättä. Median kiistoissa pyhää käytetään helposti joko ylisanaan tai argumenttina liian affektivisia suhteita kohtaan. Juuri lapsesta puhuttaessa voisi kuitenkin olla hyödyllistä ottaa huomioon Émile Durkheimin tunnettu määritelmä, jossa tämä näkee pyhydessä ”*vain yhteiskunnan transfiguroituna ja symbolisesti ilmaistuna*.”<sup>37</sup> Chris Jenks on havainnut, että lapsuus on rakennettu poissulkevassa suhteessa aikuisuuteen ”tulemisen tilana”.<sup>38</sup> Teleologista kuviota voi jatkaa myös ehdottamalla, että tässä pyhitetyssä jatkuvaa muutosta edustavassa lapsessa on pyhitetty juuri yhteiskunnan ideaalinen kuva.

Itse näkisin myös jälkimodernissa tabussa erityisesti uhan alle asetetuille suljetuille sosiaalisille järjestyksille ominaisen vaararakenteen. Pirstaloitunutta länttä yhdistävässä myyttisessä lapsessa sormeaan heristelevä tabu tuntuisikin monesti heijastelevan juuri yhteiskunnan muuttumiseen kytkeytyviä pelkoja. Erityisesti yhteiskuntajärjestyksen syväkudoksia uhkaavien ei-binääristen seksuaalisuuksien ja sukupuolisuuksien





vapautuminen on edesauttanut monien tabukäyttäytymiselle ominaisten piirteiden esiinnousua. Sama murros ja sen aiheuttamat pelot näyttäytyvät myös Tom of Finland -muumeja keskustelun kahtiajakautuneessa luonteessa: Moomin Characters oy:n korvausvaatimus Imagelle ei miellytä liberaaleja keskustelijoita, eikä 3000 euron lahjoitus Setalle puolestaan konservatiivisempia.

”Moomin of Finland” -tapauksessa uhaetuiksi tulevat nähdäkseni kaksi ”pyhää” järjestystä, päällekkäiset mutta tarkoituksella erossa pidetyt. Päällimmäisenä on lapsuutta aikuisuudesta, lasten maailmaa aikuisten maailmasta erotteleva matriisi, alempana seksuaalisuuksia normittava heteromatriisi. Samalla kun Saramäen muumimaiset hahmot ovat *kategorisesti väärin*, sitä kehystävissä keskustelussa toistuu läntisille media-paneille ominainen tapa nivoa ihanteellisen yhteiskunnan symbolinen tiivistymä, viaton ja muovattava lapsi, sosiaalista järjestystä ja sitä ylläpitävää seksuaalimoraalia uhkaaviin tartuttaviin ”anomalioiden”.

Visuaalisen kulttuurin aikaansaamien paniikkien tarkempi tutkiminen onkin paljastanut, että nämä kaksi erillistä myyttistä rakennetta – kaksi luontona esitettävää

konstruktiota – esiintyvät usein yhdessä. Seksuaalibinääriä haastavia tekijöitä vastaan hyökätään usein juuri välineellisen lapsen avustuksella. Lapsi siten päätyy stabiiloimaan myyttiä oikeanlaisesta perheestä<sup>39</sup> ja osallistuu vaarantuneen sosiaalisen järjestyksen puolustamiseen. Lauren Berlantin mielessä ovatkin juuri perheysikköön kytkeytyvät seksipaniikit – aborttia ja homo-seksuaalisuutta koskevat – hänen kirjoittaessaan: *”Prosessissa, jossa poliittinen ja henkilökohtainen on sulautettu yhteen julkisen intiimiyden valtakunnaksi, aikuiskansalaisille luotu valtio on tullut sikiöille ja lapsille kuvitellun valtion syrjäyttämäksi.”*<sup>40</sup>

### **Emmett Till: lapsi humanitäärisessä kriisissä**

Samalla kun seksuaalisoitujen muumien nousua suomalaisiin otsikoihin voi tarkastella vallitsevasta, ”pyhitetystä” lapsikuvasta käsin, lapsuus ja sen kuvahistoria näyttävät vaikuttavan myös *Open Casket* (2016) teoksen vastaanotossa Yhdysvalloissa. Nykytaiteilija Dana Schutzin maalaaman teoksen kuvakohteena on kuollut lapsi: 14-vuotias Emmett Till, joka 1950-luvulla muuttui kansalaisyhteiskuntaa kiihdyttäneeksi sym-

boliksi raa’an murhansa ja sen mediaation myötä. Schutzin Maalaus perustuu valokuvien tunnistamattomaksi runnellusta pojasta arkussaan, jotka julkaistiin *Jet*-lehdessä tämän äidin, Mamie Till-Mobley, päätöksestä, jotta ”koko maailma saisi nähdä mitä hänen pojalleen oli tehty”.<sup>41</sup>

Schutz on kertonut maalaaneensa kuvan kesällä 2016, jolloin *Black Lives Matter*-kampanja ja Yhdysvaltain rodullistetut poliisimurhat olivat näkyvimmillään mediassa. Hänen maalauksensa avaakin näkymän Tillin poliittisesti latautuneeseen ”avoimeen arkkuun” yläviistosta vasemmalta: Till on puettu smokkiin, jonka napinlävessä on punainen neilikka, ja hänen runneltujen kasvojensa vammat häipyvät ekspressionistisiin siveltimenjälkiin. Whitney-biennaalia ennen *Open Casket* on ollut näytteillä vain Schutzin yksityisnäytelyssä Berliinissä, syys-lokakuussa 2016.<sup>42</sup>

Tekijänsä empaattisista pyrkimyksistä huolimatta *Open Casket* on vallannut keskiön biennaalista käydyissä keskusteluissa teokseen liittyvien rotupoliittisten kysymysten tähden. Kohun syntymistä on edesauttanut se, että teos nousi suuren yleisön tietoisuuteen varsin herkkänä ajankohtana. *Black Lives Matter*-kampanja on nostanut kysymyk-



sen rodullistettujen kuolemien kulttuurisesta speaktaakkelista pinnalle, jonka lisäksi historioitsija Timothy Tysonin tammikuussa 2017 julkaiseman kirjan voidaan nähdä avanneen erityisesti Emmett Tillin tapaukseen liittyvät haavat. Tysonin julkaisemassa haastatteluaaineistossa pojan lynkkaajien vapauttamiseen johtanut lausunto varmistuu valheeksi.<sup>43</sup> Ei olekaan yllätys, että taidekriitikoiden ylistävän ennakkopalautteen jälkeen musta taidemaailma reagoi. Biennaalin ensi-ilta- viikonloppuna taiteilija Parker Bright eteni protestoimaan maalauksen läheisyyteen päällään paita, jonka selkämykseen oli kirjoitettu ”Black death spectacle”, paikoin estäen ihmisiä näkemästä taideteosta. Brittitaiteilija Hannah Black puolestaan kirjoitti taideteoksen tuhoamista vaatineen avoimen kirjeen verkossa levitettäväksi.<sup>44</sup> Maaliskuun puolivälistä lähtien kolumneissa ja blogeissa onkin puolin ja toisin otettu kantaa, onko valkoisella naistaiteilijalla oikeutta kuvata mustaa kuolemaa ja onko Blackin vaatimus taideteoksen tuhoamisesta oikeutettu.<sup>45</sup>

Kuten Jo Rosenthal tiivistää i-D Vicen julkaisussa, kuvaskandaalin ytimessä on kysymys kulttuurisesta omimisesta: ”onko valkoinen taiteilija ominut mustan nuoren kokeman

kuolettavan trauman henkilökohtaisen uransa ja mahdollisen hyötynsä välineeksi.”<sup>46</sup> Kriitikkiä ovat aiheuttaneet erityisesti yhteiskunnalliset, myös taidemaailmassa piilevät epäoikeudenmukaiset rakenteet, jotka antavat Schutzille mahdollisuuden tienata ja Whitneyyn kohentaa profiiliaan mustan trauman kustannuksella.<sup>47</sup> Kuvakiistoille ominainen syytös toisten kärsimyksellä rahastamisesta onkin nostettu esille monesta näkökulmasta. Kuten yleensäkin kuolemaa kuvattaessa, teosta syytetään myös abstrahoinnin etäännyttävästä vaikutuksesta: ekspressiivinen tyyli muovautuu kysymykseksi esteettisestä valkopesusta.<sup>48</sup> Merkitystä näyttäisi olevan myös sillä, missä teoksia katsoo: monille kommentoijille taidegalleria ei ole ympäristönä riittävän harras.<sup>49</sup>

Selvää on, että kysymys ei ole pelkästä kuoleman kulttuurisesta speaktaakkelista, joka väritytty helposti mustaksi ja pinkiksi valkoisessa mediassa ja siten esittää kuolemaa eriarvoistaen. Kuten keskustelun monet osapuolet taiteilijaa itseään myöten ovat todenneet, debatin kiihkeys liittyy juuri *Jet*-lehdessä julkaistujen alkuperäiskuvien pyhitettyyn asemaan.<sup>50</sup> Schutz kuvaa NBC:lle antamassaan lausunnossa: ”Ymmärrän tuohtumuksen. Till-

lin valokuva oli kansalaisyhteiskunnalle pyhä kuva ja itse olen valkoinen nainen.”<sup>51</sup> Myös kysymykset teoksen estetiikasta ja taidegallerian sopivuudesta kytkeytyvät juuri alkuteoksen ikoniseen luonteeseen: tulkitaan ekspressionistisen tekniikan sitten rumentavan tai kaunistavan, työntävän luotaan tai fetisoivan, maalaus on tuomittavissa koska se kajoaa valokuvaan, joka on pyhitetty kansalaisyhteiskunnan ja rotuerottelun symbolina.

Monet kommentoijat ovatkin huomauttaneet että Schutzilla olisi ollut myös ongelmattomampia vaihtoehtoja osoittaa tukensa *Black Lives Matter* -kampanjalle. Historiallisesti merkittävän valokuvan mukaelman sijaan taiteilija olisi voinut maalata Emmett Tillin tarinan ”valkoisesta perspektiivistä”, tarkastella empatiaansa maalaamalla Mamie Till-Mobleyn tämän pojan sijaan tai kohdata omat pelkonsa maalaamalla oman poikansa Tillin avoimeen arkkuun.<sup>52</sup> Maalatessaan version kuollutta poikaa kuvaavasta tunnistettavasta valokuvasta taiteilija on, kuten Christopher Benson huomauttaa: ”ominut tuon narratiivin kaikista pyhimmän elementin, tehden siitä omansa”.<sup>53</sup>

Toisaalta, jos juuri mustien yleisöjen oletetaan reagoivan tämän niin kutsutun ”ikonin”



häpäisyyden, en itse koe valkoisen yleisön suhtautumisen olevan senkään aivan ”profanaani”. Pikemminkin kiistan taustalla vaikuttaisi piilevän jakautuneiden yleisöjen eri tavoin ”harras” suhtautuminen kuvaan kärsivästä, rodullistetusta lapsesta. Schutzin valinta reagoida maailman pahuuteen omalla versioltaan ikonisesta, kuollutta poikaa kuvaavasta valokuvasta heijasteleekin valkoisen humanitäärisen kampanjan toimintaa. Silläkin riskillä, että geopolitiisesti etäisenä valkoisena tutkijana tulkitseen kuvaskandaalia ”väärin”, oma tulokulmani Schutzin maalaukseen on siten juuri turmellun lapsuuden pyhitetty kuvahistoria.

On mahdollista esittää kärjistäen, että yhtä usein kuin valkoinen lapsi esiintyy mediasa huolettomana, rodullistettu lapsi esiintyy humanitääristen kampanjoiden kaanoneissa kärsivänä.<sup>54</sup> Filantrooppinen projekti on pyrkinyt aktivoimaan kansaa omimalla kolmannen maailman kärsimyksen kampanjojensa vetoaviin julisteisiin juuri lapsenhahmoisena. Tunteisiin vetoava kuvasto on suunniteltu ylittämään katsojien ennakkoluulot: kuten Patricia Holland on esittänyt, toisin kuin ennakkoluuloissa uhkaavaksi värittyvä mies tai seksuaalisoituva nainen, lapsi on viattomuuden

kaanonin toistossa muovautunut puhtaaksi ja vapaaksi näistä ennakkoluuloista.<sup>55</sup>

Humanitäärisissä kampanjoissa lapsi on siten samoista syistä ”välineellinen” kuin lännen mediapaniikeissa sosiaalista järjestystä ylläpitävä viattoman lapsen figuuri. Rodullistettu kärsivä lapsi vain toimii viattomaan figuuriin heijastettujen pelkojen ruumiillistumana ja siten osallistuu sosiaalisen järjestyksen ylläpitämiseen näyttäen totena läntisessä mediassa toistuvan huolen. Humanitäärisistä kampanjoista, lööpeistä ja viihteestä tutut vastakuvastot, joissa esiintyvät niin kehitysmaihin etäytetyt kärsivät lapset kuin marnigalisoidut ”paholaislapsetkin”, auttavat näin omalta osaltaan vakauttamaan epävakaa, pyhitettyä viattomuutta lapsen luonnollisena tilana.<sup>56</sup> *Open Casketin* vastaanotossa tämä valkoisen median toistoon vakiinnutettu rodullistetun lapsen ”martyyrikuolema” on kuitenkin kyseenalaistettu itsekin rodullistettujen yleisöjen toimesta

Jos humanitäärisiin kampanjoihin ikuisitetun kärsivän viattoman lapsen odotetaan usein tavoittavan kaikkien ”normaalien”, rationaalisten ja lapsia rakastavien aikuisten sydämet, kuten Kincaid kuvaa,<sup>57</sup> samalla agendalla on eittämättä ollut myös *Open Casket*

– ja maalauksen jouduttua ristituleen myös Schutzin apologia. *The New York Times* ja *Artnews* -julkaisuille antamissaan haastatteluissa taiteilija toteaa:

En tiedä, millaista on olla musta Amerikassa, mutta tiedän, millaista on olla äiti. Emmett oli Mamie Tillin ainoa poika. Ajatus jonkin pahan tapahtumisesta omalle lapsellesi on käsityskyvyn tuolla puolen. Lapsesi kipu on omaasi. Kiinnityin tähän kuvaan Emmettin äitiä kohtaan tunteiden empatian välityksellä.<sup>58</sup>

Se oli se ymmärryksen tunne, kokemus jaetusta kivusta ja kauhusta. En voisi ikinä, ikinä, tietää hänen kokemustaan, mutta tiedän miltä tuntuu rakastaa lastaan. En tiedä, voisiko tätä aihetta kohdata jollakin toisella tavalla, lähestymättä sitä henkilökohtaisella tasolla.<sup>59</sup>

Sekä taiteilija että valkoinen media ovat pyrkineet puolustamaan taiteilijaa ja normalisoimaan maalauksen kuvittamaa traumaa vetoamalla yhteiskunnalliset rajat ylittävään äidinrakkauteen: lehdistö on paitsi kierrättänyt Schutzin empatiaa painottavia lausuntoja, myös asetellut taiteilijaa pehmeiden arvojen värittämään kontekstiin. Esimerkiksi *New*



*Yorkerin* henkilötarinassaan Calvin Tomkins maalaa kuvaa Schutzin Batman-viittaan puheutuneesta pojasta ja korostaa taiteilijan äitiyttä tuomalla ilmi tuoreet raskausuutiset.<sup>60</sup> Jos onkin hankala väittää, että Schutzin kiistanalaisessa teoksessa lapsuus olisi välineellinen, se on sitä ainakin taiteilijaa puolestavissa argumenteissa.

Vastarinta ei ole arvattavastikaan niellyt valkoisen median kierrättämiä puolustuspuheita mukisematta, vaan on syyttänyt niitä muun muassa "falskista empatiasta".<sup>61</sup> Sascha Behrendt tarttuu intersektionaalisuuden ohi puhuvan "äitikortin" ongelmiin *artcritical* -julkaisun puheenvuorossaan: "On naiivia kuvitella että yksinomaan äitiys ja kyky maalata riittävät sen valtavan kuilun ylittämiseen, joka Schutzin ja Mamie Tillin todellisuuksien välillä vallitsee."<sup>62</sup> Perustellessaan teosta äidinrakkaudella maalaus päättyy, John Jenkinsin sanoin, syrjäyttämään Till-Mobley'n rohkeuden tämän päätöksessä jättää poikansa arkku avoimeksi ja paljastaa tämän runneltu ruumis maailmalle.<sup>63</sup>

Kiistan molempia osapuolia tuntuu yhdistävän harras ja vaikea suhtautuminen juuri kuolleen lapsen kulttuuriseen traumaan, joka saa erilaisia lisämerkityksiä näkökul-

masta riippuen. Valkoiselle yleisölle kuvat rodullistetun lapsen kärsimyksestä avautunevat juuri humanitäärisestä kuvastosta ja sen tarjoamasta empatian mahdollisuudesta käsin. Tällöin alkuperäisten katalyyttisten valokuvien erityislaatuisuus saattaa kuitenkin kadota. Myös Schutz tuntuu kompastuneen juuri kärsivän lapsen kuvaamisen kulttuurisiin käytänteisiin siinä, että on tyylistään poiketen maalannut kuolleesta pojasta juuri lähikuvan. Afroamerikkalaiselle yleisölle kuvan symboli on kuitenkin monimutkaisempi kuin Schutzin "amerikkalaiseksi kuvaksi"<sup>64</sup> tulkitsema kansalaisoikeustaistelun symboli tai lapsen "pyhän" kärsimyksen ikoni.

Periaatteessa *Open Casket* -teoksen kohtaamassa debatissa ideologioiden yhteentörmäys on hyvin samankaltainen kuin Tom of Finland -muumeissa, joka paljastaa yhteentörmäyksen heteroseksuaalisen hegemonian ja sen kategorioita purkavan seksuaalivähemmistön välillä. Myös Whitney biennaalissa kuohuttanut teos ja sitä ympäröinyt keskustelu heijastelevat yhteiskunnallista kahtiajakautumista tavalla, jossa suljettua sosiaalista järjestystä uhkaava murrostila paljastuu.: debatissa onkin ollut esillä juuri valkoisen hegemonian suhde sorrettiun vä-

hemmistöön. Vaikka olen itse poiminut juuri Schutzia kritisoivia ääniä sitaattivalikoimaini, rintama ei ole ollut monoliittinen.

Mediakeskustelu osoittaakin, että yhtäältä kuvan puolustajat pyrkivät humanitäärisessä hengessä ylittämään kategorisen jaottelun ja toisaalta ovat sen hierarkkisille implikaatioille sokeita. Kuvan kieltäjät puolestaan vaativat ikoniseen kuvaan yksinoikeutta tavalla, joka vääntyy vallitsevien sosiaalisten kategorioiden puolustukseksi. Kysymys siitä, kenellä on lupa maalata ikonista kuvaa, on laajentunut kysymykseksi siitä, kenellä on lupa katsoa sitä. Internetissä on muun muassa kiistelty Mamie Till-Mobley'n lausunnon tarkasta sanamuodosta: halusiko tämä maailman kaikkien ihmisten vai pelkän mustan yhteisön näkevän järkyttävät kuvat pojastaan arkussa.<sup>65</sup> Samalla keskustelu, joka ottaa kantaa valkoisen yleisön kykyyn *tuntea* empatiaa, on saanut etäisen lukijan silmissä essentialistisia sävyjä. Voitaisiinkin tiivistää, että rajoja on tapauksessa pyritty vetämään uudelleen monesta näkökulmasta.

## **Päätäntö; pyhä lapsuus alttiina tabuille**

Molempia tässä artikkelissa tarkastelemiani



kuvakiistoja yhdistää tietynlainen kuvakulttuuriin ja sen välityksellä vakiinnutettu lapsikäsitys, sen pyhyys ja välineellisyys. Yhtäältä lapsen kuvan on huomattu olevan hyvin varjeltu. Tästä puhuvat myös lastenkulttuurin kautta helposti tulkittaviksi tulevat Saramäen ”nahkahomomuumit”, vaikka ne eivät monen tekijän summassa todistakaan lapsen kuvan suljetusta luonteesta aivan yhtä kiihkeästi tai eksplisiittisesti kuin monet lapsuuden seksualisoitumiseen sitä ennen reagoineet kuvakandaalit. Toisaalta lapsikuvan on havaittu olevan välineellinen poliittisesti värityneissä läntisissä moraalipaniikeissa ja humanitääristen kampanjoiden kuvastoissa. Tämä välineellisyys tuntuisi molemmissa merkityksissään havainnollistuvan myös Dana Schutzin *Open Casket* -teokseen liittyvässä keskustelussa, jossa toisteiseen kuvaan rodullistetun lapsen kärsimyksestä reagoidaan negatiivisesti ja jossa tätä kuvaa puolustetaan normalisoitujen perhearvojen välityksellä.<sup>66</sup>

Oma lähestymistapani paljon tutkittuun aiheeseen nojaa etenkin lapsen ”pyhyteen” ja ”pyhään välineellisyyteen” siinä, miten lapsen kytkeytyvien ja lapsuutta hyödyntävien skandaalien ja moraalipaniikkien voidaan nähdä jäsentävän ja vahtivan läntisiä dis-

kurseja ja läntistä maailmajärjestystä varsin samankaltaisin tavoin, joilla ”vaararakenne” tabun on nähty operoivan. Juuri lapsen pyhyys on kiinnostavaa verrattaessa mediakulttuurin ”rajapolitiikkaa” tähän luonto-kulttuuria puolustavaan vaararakenteeseen, jonka on usein tulkittu merkitsevän koskemattomaksi sen, mikä on yhteisölle pyhää. Tabu on käsitehistoriassaan suojellut tätä pyhää järjestystä myyteissä ”pyhästä tartunnasta”, jonka ambivalentti luonne on usein näyttäytynyt länsimaisille tulkitsijoille irrationaalisen taikakona. Dualistiseen maailmankatsomukseen sovitettuna tabutartunnan logiikkaa voitaisiin kuitenkin purkaa selittämällä, että tabujen ylläpitämässä järjestyksessä sosiaaliset uhkatelijät puetaan myyteiksi hyvästä ja pahasta: luonnontilasta ja sitä uhkaavien tekijöiden lievittämästä liasta.<sup>67</sup> Pyhä ei tässä ole kirokana. Durkheimilaiseen pyhyyskäsitteeseen nojautuvan Douglasin sanoin, ”ainoa ihminen, joka ei pidä mitään pyhänä on se, joka ei ole sisäistänyt minkään yhteisön normeja.”<sup>68</sup>

Monissa ideologisesti värityneissä mediatapauksissa affektiivisen vetovoimainen lapsi ja hänen pyhitetty lapsuutensa asettuvat samalla tavalla alttiiksi kategoristen anomalioiden ja transgressiivisten esitysten lialle

ja tartuntavaaralle, *tabuille aiheille*, jotka on kytketty matalaan, epäsovivaan ja likaiseen. Myös Tom of Finland -muumeissa anomaaliseksi määritelty seksuaalisuus uhkaa lapsen puhtautta ja lapsessa tiivistyvää tulevaisuutta. Taustalla näyttäytyy juuri pelko vallitsevaa (seksuaali)järjestystä uhkaavasta muutoksesta. Kuten Jenkins kirjoittaa: ”*Usein retoriikkasamme lapsi edustaa muutosta, sen uhkaa ja mahdollisuutta.*”<sup>69</sup> Toisaalla Schutzin *Open Casket* -teoksessa vaarantuu juuri ikoninen kuva, altavastaajien pyhitetty vastanarratiivi, joka puoli vuosisataa sitten auttoi lievittämään yhdysvaltalaisista rotusyrjintää kansanoikeustaistelun kansikuvana. Uuden kuohunnan aikana kuvaan kajoavan valkoisen hegemonian näpit näyttäytyvät tahmaisilta, vaikka tarkoituksiperät olisivatkin puhtaat.

## Viitteet

- 1 Haluaisin kiittää kahta anonymia refereeitäni, joista etenkin toisen huolellisesti laatima palaute sekä inspiroi että oli suureksi avuksi manuskriptia kehitettäessä.
- 2 Readingin kehittämä globaalin käsite viittaa erityisesti globaaliin bittikulttuuriin. Anna Reading, *Gender and Memory in the Global Age* (London: Palgrave MacMillan, 2016), 46.
- 3 Luonto-kulttuurinen järjestys viittaa tässä antropologiseen paradigmaan, jossa sekä kulttuurin että luonnon järjestysten – ja siten myös niiden tabuoidujen



kategoristen anomalioiden – koetaan hahmottuvan samoista yhteiskunnallisista, usein moraalisisista lähtökohdista käsin ja kietoutuvan symbolisesti yhteen. Ks. esim: Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* (Barrie & Rockliff: The Cresset Press, 1970); Valerio Valeri, *The Forest of Taboos: Morality, Hunting and Identity Among the Huauili of the Molucas* (Madison: Wisconsin University Press, 2000).

4 Esim. Robert Atkins and Svetlana Mintcheva, ed., *Censoring Culture: Contemporary Threats to Free Expression* (New York: The New Press, 2006), 228–240; Marjorie Heins, *Not in Front of the Children: 'Indecency,' Censorship and the Innocence of Youth* (New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2001); Harri Kalha, "What the hell is the figure of the child? Figuring out figurality in, around, and beyond Lee Edelman", *Lambda Nordica* 2–3 (2011), 17–48; Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (New York: Penguin Books, 1988), 67–94; Kenneth Thompson, *Moral Panics* (London and New York: Routledge, 1998).

5 Esim.: Martin Barker and Julian Petley, ed., *Ill Effects: The Media/Violence Debate* (London and New York: Routledge, 1997); Steven C. Dubin, *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions* (London and New York: Routledge, 1992); Jenny Kitzinger, *Framing Abuse: Media Influence and Public Understanding of Sexual Violence against Children* (London: Pluto Press, 2004).

6 Kirsten Drotner, "Dangerous media? Panic Discourses and Dilemmas of Modernity", *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education* 35 (1999), 593–619; Heins, *Not in Front of the Children*.

7 Arthur Danto, *Philosophizing Art: Selected Essays* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), 251–254; Dubin, *Arresting Images*; Vilis R. Inde, *Art in the Courtroom* (Westport, Connecticut

and London: Praeger Publishers, 1998); Anthony Julius, *Transgressions. The Offences of Art* (London: Thames & Hudson, 2002); Michael Kammen, *Visual Shock. A History of Art Controversies in American Culture* (New York: Alfred A. Knopf, 2006); Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure. Art in an Age of Fundamentalism* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995).

8 "That child remains the perpetual horizon of every acknowledged politics, the fantasmatic beneficiary of every political intervention." Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham and London: Duke University Press, 2004), 2–3. Artikkelin käännökset ovat omiani.

9 Kendrick, *The Secret Museum*, 67–94.

10 Edelman, *No Future*, 2–3; Henry Jenkins, "Introduction: Childhood Innocence and Other Modern Myths", in *The Children's Culture Reader*, ed. Henry Jenkins (New York: New York University Press, 1998), 1–37.

11 "Anthropologists would generally agree that dangers to the body, dangers to children, dangers to nature are available as so many weapons to use in the struggle for ideological domination." Mary Douglas, *Risk and Blame: Essays in Cultural Theory* (London and New York: Routledge, 1996), 13.

12 Jenkins, "Introduction: Childhood Innocence", 15. Barthesin teoriassa myytin käsite viittaa luonnollistettuihin semioottisiin ketjuihin ja "puheen tapoihin". Roland Barthes, *Mythologies* (London: Vintage Books, 1957), 131–187.

13 Douglas, *Risk and Blame*; Edelman, *No Future*. Ks. politisoituneista myyteistä myös: Ernst Cassirer, "The Technique of Our Modern Political Myths", in *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945*, ed. Donald P. Verene (New Haven & London: Yale University Press, 1979), 243.

14 "Kitsch is art that is deliberately designed to move us, by presenting a well-selected and perhaps much-edited version of some particularly and predictably moving aspect of our shared experience." Robert C. Solomon, "On Kitsch and Sentimentality", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1991), 454. Ks. myös: Lauren Berlant, "The Subject of True Feeling: Pain, Privacy and Politics", in *Cultural Pluralism, Identity Politics and the Law*, ed. Austin Sarat and Thomas R. Kearns (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999), 49–84.

15 Esim. Dubin, *Arresting Images*; Julius, *Transgressions*; Juulia Jyränki ja Harri Kalha, *Tapaus Neitsythuorakirkko* (Helsinki: Like, 2009); Kalha, "What the hell is the figure of the child?"; Harri Kalha, "Pornografia halun ja torjunnan kulttuurissa," teoksessa *Pornoakatemia!*, toim. Harri Kalha (Turku: Eetos, 2007), 11–76.

16 Antti Holma, "Munavangin laulu", *Image* 3 (2017), 24–31.

17 Holman väitteen voidaan nähdä nojaavan Harri Kalhan argumenttiin Tom of Finlandin salonkikelpoisuudesta. Ks. Harri Kalha, *Tom of Finland: taidetta seksin vuoksi* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2012). Kotoistamisen käsite viittaaakin tässä yhteydessä, Sanna Karkulehdon sanoin, *seksuaalisuuden julkiseen kesyttämiseen*. Sanna Karkulehto, *Seksin mediemarkkinat* (Helsinki: Gaudeamus, 2011), 105–122.

18 "Muumit poseeraavat Image-lehden kanssa Tom of Finland -tyyliin nahkahousuissa – Tove Janssonin perilliset selvittävät jatkotoimia", *Helsingin Sanomat* 24.3.2017, Luettu 16.4.2017, URL: <http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005141267.html>; "Moomin Charactersin toimitusjohtaja Imagen luvattomista muumeista: "Aivan poikkeuksellinen tapaus", *Iltalehti* 25.3.2017, Luettu 16.4.2017, URL: [http://www.iltalehti.fi/viihde/201703252200091714\\_viihde.shtml](http://www.iltalehti.fi/viihde/201703252200091714_viihde.shtml)

19 Jussi Kari, "Nahkahomomuumien immateriaa-



lioikeuksista”, *Jussi Karin blogi* 28.3.2017, Luettu 16.4.2017, URL: <http://www.jussikari.fi/nahkahomomuumien-immateriaalioikeuksista/>; “Muumit ja tekijänoikeudet”, *Kvaak.fi*-sivuston keskustelupalsta, Luettu 16.4.2017, URL: <http://www.kvaak.fi/keskustelu/index.php?topic=17829.0:wap2>

20 “Sympppikset seksikkäinä – Image puki muumit Tom of Finland -nahkaan”, *Helsingin Uutiset* 24.3.2017, Luettu 16.4.2017, URL: <http://www.helsinginutiset.fi/artikkeli/500743-sympppikset-seksikkaina-image-puki-muumit-tom-of-finland-nahkaan>

21 “HS: Nahkamuumit Imagen kanssa suututtivat Tove Janssonin perilliset – vaativat lehdeltä korvauksia”, *MTV* 25.3.2017, Luettu 16.4.2017, URL: <http://www.mtv.fi/uutiset/kotimaa/artikkeli/hs-nahkamuumit-imagin-kannessa-suututtivat-tove-janssonin-perilliset-vaativat-lehdelta-korvauksia/6363766>

22 “Tom of Finland -tyylinen muumi nipistää toista nännistä Imagen kanssa – HS: Tove Janssonin perilliset selvittävät jatkotoimia”, *Ilta-Sanomat* 25.3.2017, Luettu 16.4.2017, URL: <http://www.is.fi/viihde/art-2000005142160.html>

23 “Homomuumikohun uusi käänne: Image kiristettiin maksamaan 3000 euroa Setalle!”, *Vauva.fi*-sivuston keskustelupalsta, Luettu 16.4.2017, URL: <http://www.vauva.fi/keskustelu/2832901/homomuumikohun-uusi-kaanne-image-kiristettiin-maksamaan-3000-euroa-setalle>

24 Jussi Kari, “Nahkahomomuumien immateriaalioikeuksista”, *Jussi Karin blogi*.

25 “Onko oikein, että muumit laittavat toisiaan anukseen?”, *Kaksplus.fi*-sivuston keskustelupalsta, Luettu 16.4.2017, URL: <https://kaksplus.fi/threads/onko-oikein-ettae-muumit-laittavat-toisiaan-anukseen.2488820/>

26 “Muumit ja Image-lehti sopivat riitansa Tom of Finland -henkisestä muumikuvasta lehden kanssa”, *Helsingin sanomat* 3.4.2017, Luettu 10.4.2017, URL:

<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005154180.html>

27 Jyränki ja Kalha, *Tapaus Neitsythuorakirkko*; Harri Kalha, “Esipuhe: Hirviö euroviisukylässä,” teoksessa *Pornoakatemia!*, toim. Harri Kalha (Turku: Eetos, 2007), 6–9; Kalha, “What the hell is the figure of the child?; Antu Sorainen, ”Turmeltuuko suomalainen lapsi? Pornografia, pedofilia ja pelottamisen taide”, teoksessa *Pornoakatemia!*, toim. Harri Kalha (Turku: Eetos, 2007), 198–239; Annamari Vänskä, “Erään skandaalin anatomia: Tapaus Ulla Karttunen”, teoksessa *Skandaali! Suomalaisen taiteen ja politiikan mediakohut*, toim. Susanna Dahlgren, Sari Kivistö ja Susanna Paasonen (Porvoo: Bookwell Oy, 2011), 21–49.

28 David Archard, *Children: Rights and Childhood* (London: Routledge, 1993); Philippe Ariès, *Centuries of Childhood* (London: Pimlico, 1996); Paula Fass, ed., *The Routledge History of Childhood in the Western World* (London and New York: Routledge, 2013); James R. Kincaid, *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture* (New York and London: Routledge, 1992).

29 Fass, ed., *The Routledge History of Childhood in the Western World*.

30 Johanna Frigård, *Alastomuuden oikeutus: Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideoita Suomessa 1900–1940* (Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki, 2008); Anne Higonnet, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood* (London: Thames and Hudson, 1998); Patricia Holland, *What is a Child? Popular Images of Childhood* (London: Virago Press, 1992); Annamari Vänskä, *Muodikas lapsuus: lapset mainoskuviissa* (Helsinki: Gaudeamus, 2012).

31 Jenkins, “Introduction: Childhood Innocence”, 3–4, 18. Ks. myös: Larry Wolf, “Childhood and the Enlightenment”, in *The Routledge History of Childhood in the Western World*, ed. Paula Fass (London and New York: Routledge, 2013), 78–100.

32 Beth Bailey, “The Vexed history of Children and Sex”, in *The Routledge History of Childhood in the Western World*, ed. Paula Fass (London and New York: Routledge, 2013), 191–210; Kincaid, *Child-Loving*; Kerry H. Robinson, *Innocence, Knowledge and the Construction of Childhood: The Contradictory Nature of Sexuality and Censorship in Children’s Contemporary Lives* (London and New York: Routledge, 2013).

33 Beth Bailey, “The Vexed history”, 191–210.

34 Franz B. Steiner, “Taboo”, in *Franz Baerman Steiner Selected Writings Volume I: Taboo, Truth and Religion*, ed. Jeremy Adler and Richard Fardon (New York and Oxford: Berghahn Books, 1999), 107–109.

35 Mary Douglas, *Purity and Danger. An analysis of concept of pollution and taboo* (London and New York: Routledge, 2002); Mary Douglas, “Taboo”, in *Man, Myth, and Magic*, ed. Richard Cavendish (London: PBCC/ Phoebus Publishing, 1979), 72–76; Valeri, *The Forest of Taboos*, 41–113. Vrt. Freudin laajalti levinnyt määritelmä, jonka mukaan tabu kesyttää asosiaalisia viettejä. Sigmund Freud, *Totem and Taboo: Resemblances between the Psychic Lives of Savages and Neurotics* (New York: Dover Publications Inc., 1998).

36 Esim. Douglas, *Purity and Danger*; Edmund R. Leach, “Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse”, in *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, ed. William A. Lessa and Evon Z. Vogt (New York: Harper & Row, 1939), 153–166; Anthony R. Radcliffe-Brown, “Taboo”, in *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, ed. William A. Lessa and Evon Z. Vogt (New York: Harper & Row, 1939); Steiner, “Taboo”; Valeri, *The Forest of Taboos*.

37 “I see in the divinity only society transfigured and symbolically expressed.” Émile Durkheim, “The Determination of Moral Facts”, in *Sociology and Philosophy*, ed. Émile Durkheim (New York: The Free



Press, 1974), 52; Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* (New York: Collier Books, 1961), 466.

38 Chris Jenks, *Childhood* (London and New York: Routledge, 1996).

39 Kris Orfali et al., “Nations of Families”, in *A History of Private Life V: Riddles of Identity in Modern Times*, ed. Antoine Prost et al. (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 415–594.

40 “*In the process of collapsing the political and the personal into a world of public intimacy, a nation made for adult citizens has been replaced by one imagined for fetuses and children.*” Lauren Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (Durham and London: Duke University Press, 1997), 1.

41 “Nation Horrified by Murder of Kidnapped Chicago Youth”, *Jet Magazine* 15.9.1955, Luettu 10.4.2017, URL: <http://jetcityorange.com/emmett-till/>

42 “Creator of Emmett Till ‘Open Casket’ at Whitney Responds to Backlash”, *NBC News* 26.3.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <http://www.nbcnews.com/news/nbcblk/creator-emmett-till-open-casket-whitney-responds-backlash-n736696>; “Dana Schutz Responds to the Uproar Over Her Emmett Till Painting at the Whitney Biennial”, *Artnews* 23.3.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-responds-to-the-uproar-over-her-emmett-till-painting-900674>; Calvin Tomkins, “Why Dana Schutz Painted Emmett Till”, *The New Yorker* 10.4.2017, Luettu 14.4.2017, URL: [http://www.newyorker.com/magazine/2017/04/10/why-dana-schutz-painted-emmett-till?mbid=social\\_twitter](http://www.newyorker.com/magazine/2017/04/10/why-dana-schutz-painted-emmett-till?mbid=social_twitter)

43 Timothy B. Tyson, *The Blood of Emmett Till* (New York: Simon & Schuster, 2017).

44 “Submission: Please read & share Hannah Black’s open letter to the curators and staff of the Whitney Biennial”, *Tumblr* 21.3.2017, Luettu

16.4.2017, URL:

<http://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks>; “The Painting Must Go’: Hannah Black Pens Open Letter to the Whitney About Controversial Biennial Work”, *Artnews* 21.3.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <http://www.artnews.com/2017/03/21/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work/>

45 M Neelika Jayawardane, “Abstracting the savaged body of Emmett Till”, *Al Jazeera* 2.4.2017, Luettu 10.4.2017, URL: <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2017/03/abstracting-savaged-body-emmett-170330113528259.html>

46 “*The central issue: whether or not a white artist is appropriating a fatal trauma experienced by a black youth for her personal practice and potential profit.*” Jo Rosenthal, “A Timeline of the Dana Schutz Emmett Till Painting Controversy”, *i-D Vice* 23.3.2017, Luettu 10.4.2017, URL: [https://i-d.vice.com/en\\_us/article/a-timeline-of-the-dana-schutz-emmett-till-painting-controversy](https://i-d.vice.com/en_us/article/a-timeline-of-the-dana-schutz-emmett-till-painting-controversy)

47 Josephine Livingstone and Lovia Gyarkye, “The Case Against Dana Schutz”, *New Republic* 22.3.2017, Luettu 10.4.2017, URL: <https://newrepublic.com/article/141506/case-dana-schutz>

48 DeWitt Cheng, “Disturbing Subjects”, *Visual Art Source* 10.4.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <http://www.visualartsource.com/index.php?page=editorial&alD=3953>; Coco Fusco, “Censorship, Not the Painting, Must Go: On Dana Schutz’s Image of Emmett Till”, *Hyperallergic* 27.3.2017, Luettu 10.4.2017, URL: <https://hyperallergic.com/368290/censorship-not-the-painting-must-go-on-dana-schutzs-image-of-emmett-till/>; Jayawardane, “Abstracting the savaged body”, *Al Jazeera*; “Open Casket: ‘Enquête’ regarding the Dana Schutz affair, the painting, the protests”, *artcritical* 27.3.2017, Luettu 10.4.2017, URL: <http://www.artcritical.com/2017/03/27/open-casket-enquete/>;

Cherise Smith, “Should a White Artist Paint Emmett Till”, *The Dallas News* 29.3.2017, Luettu 10.4.2017, URL: <https://www.dallasnews.com/opinion/commentary/2017/03/29/white-artist-paint-emmett-till/>

Lisa Whittington, “#MuseumsSoWhite: Black Pain and Why Painting Emmett Till Matters”, *NBC News* 26.3.2017, Luettu 10.4.2017, URL: <http://www.nbcnews.com/news/nbcblk/museumsso-white-representation-black-pain-why-emmett-till-painting-matters-n737931>

49 Jayawardane, “Abstracting the savaged body”, *Al Jazeera*; Livingstone and Gyarkye, “The Case Against Dana Schutz”, *New Republic*; “Why Dana Schutz’s Emmett Till Painting Must Stay: A Q&A With the Whitney Biennial’s Christopher Lew”, *Artnews* 30.3.2017, Luettu 10.4.2017, URL: <https://news.artnet.com/art-world/whitney-biennial-christopher-lew-dana-schutz-906557>

50 Devery S. Anderson, *Emmett Till: The Murder That Shocked the World and Propelled the Civil Rights Movement* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2015); Jayawardane, “Abstracting the savaged body”, *Al Jazeera*; “Open Casket: ‘Enquête’”, *artcritical*.

51 “*I understand the outrage. Till’s photograph was a sacred image of the Civil Rights movement and I am a white woman.*” “Creator Responds to Backlash”, *NBC News*.

52 Livingstone and Gyarkye, “The Case Against Dana Schutz”, *New Republic*; “Open Casket: ‘Enquête’”, *artcritical*; Whittington, “#MuseumsSoWhite”, *NBC News*.

53 “*But she has appropriated the most sacred element of that narrative, making it her own.*” Christopher Benson, “The Image of Emmett Till”, *The New York Times* 28.3.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <https://www.nytimes.com/2017/03/28/opinion/the-image-of-emmett-till.html>





54 Ks. esim: Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London and New York: Verso, 2009); Sara Fiedston, *Raising the World: Child Welfare in the American Century* (Cambridge: Harvard University Press, 2015); Holland, *What Is a Child?*, 148–173; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003).

55 Holland, *What Is a Child?*, 148–173.

56 Berlant, *Queen of America*, 56; Holland, *What Is a Child?*, 148–173; Jenks, *Childhood*, 62–72.

57 Kincaid, *Child-Loving*, 3.

58 *“I don’t know what it is like to be black in America but I do know what it is like to be a mother. Emmett was Mamie Till’s only son. The thought of anything happening to your child is beyond comprehension. Their pain is your pain. My engagement with this image was through empathy with his mother.”* “White Artist’s Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Draws Protests”, *The New York Times* 21.3.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html>

59 *“It was the feeling of understanding and sharing the pain, the horror. I could never, ever know her experience, but I know what it is to love your child. I don’t know if there would be a way to address the subject without some way of approaching it on a personal level.”* “Dana Schutz Responds”, *Artnews*.

60 Tomkins, “Why Dana Schutz Painted Emmett Till”, *The New Yorker*. Ks. myös: Livingstone and Gyarkye, “The Case Against Dana Schutz”, *New Republic*.

61 “George Baker on Painting, Critique, and Empathy in the Emmett Till / Whitney Biennial Debate”, *Texte Zur Kunst* 29.3.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <https://www.textezurkunst.de/articles/baker-pachyderm/>

62 *“It is naive to imagine just being a mother and to paint is enough to bridge the huge chasm between*

*Schutz’s reality and that of Mamie Tills.”* “Open Casket: ‘Enquête’”, *artcritical*.

63 Benson, “The Image of Emmett Till”, *The New York Times*.

64 Tomkins, “Why Dana Schutz Painted Emmett Till”, *The New Yorker*; “Open Casket Artist Defends Her Emmett Till Painting: ‘I Feel Somehow That It’s an American Image’”, *The Vulture* 3.4.2017, Luettu 14.4.2017, URL: <http://www.vulture.com/2017/04/open-casket-dana-schutz-artist-defends-emmett-till-painting.html>

65 Fusco, “Censorship, Not the Painting, Must Go”, *Hyperallergic*; Smith, “Should a White Artist Paint Emmett Till”, *The Dallas News*; “Submission”, *Tumblr*.

66 Noora Kotilainen ja Saara Särmä tuovat samankaltaisen asetelman esiin toisessa ajankohtaisessa tapauksessa. Ks: Noora Kotilainen ja Saara Särmä. “Globaalia oikeudenmukaisuutta välimeren hukkuneen lapsen kuvalla”, *Politiikasta* 27.4.2017, Luettu 27.4.2017, URL: <http://politiikasta.fi/globaalia-oikeudenmukaisuutta-valimeren-hukkuneen-lapsen-kuvala/>

67 Douglas, *Purity and Danger*; Steiner, “Taboo”.

68 *“The only person who holds nothing sacred is the one who has not internalized the norms of any community.”* Mary Douglas, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology* (London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1975), xv.

69 *“Often, in our rhetoric, the child embodies change, its threat and its potential.”* Jenkins, “Introduction: Childhood Innocence”, 5.

**FM Heidi S. Kosonen on kiinnostunut tabun käsitteestä ja jälkimodernin kuvakulttuurin tabuilmioista. Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitokselle laatimassa väitöskirjassaan *“Invisibly Visible: Taboo, Sexuality and Death in a Visual Culture”* hän tarkastelee tabua erityisesti seksuaalisuuteen ja kuolemaan kohdistuvassa biovallassa. Väitöskirjanjälkeisessä tutkimuksessa Kosonen suunnittelee keskittyvänsä tabuun suremisen ja syömisnormatiivisten diskurssien ja “sosiaalisen ruumiin” kytköksissä. Kososen tutkimusta voi seurata myös tämän tutkimusblogissa: <https://theoryoftaboo.wordpress.com/>.**



# Valokuvataiteen uusia virtauksia

Jane Vuorinen

Tutustuin syksyllä 2016 kahden merkittävän kansainvälisen valokuvataiteen tapahtuman tarjontaan. Tässä matkapäiväkirjassa jaan ajatuksiani ja vaikutelmia näistä kahdesta varsin erilaisesta tapahtumasta.

## Unseen Photo Fair & Festival, Amsterdam 16.–25.9.2016

Unseen-valokuvafestivaali esittelee nimensä mukaisesti suurelta osin uutta ja ennen esitämätöntä valokuvataidetta. Jokavuotinen tapahtuma järjestettiin nyt viidennettä kertaa.

Unseen koostuu monesta eri osasta. Varsinainen tapahtuman ydin on pieni Westergasfabriekin kulttuurikeskus hieman etäällä Amsterdamin keskustasta (Unseen Photo Fair). Toinen näyttelyiden keskus oli tällä kertaa läheinen Spaarndammerbuurtin alue, jossa näytteillä oli erilaisia kuratoituja kokonaisuuksia (Unseen Photo Festival).

Spaarndammerbuurtin alueelle levittäytynyt Unseen Photo Festival järjestettiin varsinaisen tapahtuman Unseen Photo Fairin kyljessä nyt toista kertaa. Festivaalin aikajänne oli pidempi, kymmenen päivää, siinä missä varsinainen tapahtuma Westergasfabriekissa kesti kolme päivää ja toimi samalla festivaalin loppuhuipentumana. Näiden lisäksi eri puolilla Amsterdamia sijaitsevilla taidemuuseoissa ja gallerioissa oli tapahtuman aikana monenlaisia valokuvaan liittyviä näyttelyitä, jotka muodostivat vielä yhden lisäosan ohjelmaan.

Päätapahtuma Westergasfabriekin vanhassa kaasukellosa kokosi yhteen 53 galleriaa ympäri maailmaa. Ympyrän muotoinen kaasukello toimi näyttelytilana hyvin, näyttelleasettajien osiot pystyi kiertämään järjestelmällisesti, ja ympyrän keskeltä käsin oli myös helppo palata kiinnostavimpiin osiin.

Westergasfabriekin alueella sijaitsi myös toinen, hieman pienempi näyttelysali, valokuvakirjojen myyntinäyttely sekä erilaisia pienempiä projektitiloja. Myös luentoja ja paneelikeskusteluita, taiteilija- ja kuraattoritapaamisia oli yleisölle tarjolla.

Unseen Photo Festivalin päänäyttämö, Spaarndammerbuurtin alue, on jo itsessään

kiinnostava nähtävyys. Vanha työläiskaupunginosa on tunnettu Amsterdamin koulukunnan tiilivoittoisesta ja orgaanisia muotoja suosineesta arkkitehtuurista, joka sattumoisin vietti 100v.-juhlavuottaan 2016. Festivaalin päänäyttely oli sijoitettu Het Schip – museoon, joka on malliesimerkki tästä suuntauksesta.

Valokuvaaja ja elokuvaohjaaja Anton Corbijnin kuratoima *Touched – Craftsmanship in Contemporary Photography* vaikutti alkuun päänäyttelyksi pieneltä, sillä mukaan oli valittu töitä kahdeltatoista nykyaiteilijalta ja vain muutama teos kultakin. Teeman monipuolisuuden ansiosta se kuitenkin tarjosi paljon ajattelemisen aihetta. Käsityöläisyys ja hitaus valokuvalla ominaisina piirteinä saattavat vaikuttaa nykyisen digitaalisen kuvankäsittelyn helppouden ja nopeuden rinnalla ainakin osalle yleisöä erikoisilta. Näyttelyssä tuotiinkin hyvin esille valokuvalla ominaista materiaalista vetovoimaa, jonka filmille kuvaamaan tottuneet ja pimiöissä aikaansa

### Seuraavan sivun kuvat:

**Kuva 1. Unseen 2016 © Joyce Dekker 4.**

**Kuva 2. Unseen 2016 © Iris Duvekot 1.**

**Kuva 3. Unseen 2016 © Iris Duvekot 8.**







**Kuva 4. Museum Het Schip 'Touched'  
© Ernst van Deursen.**

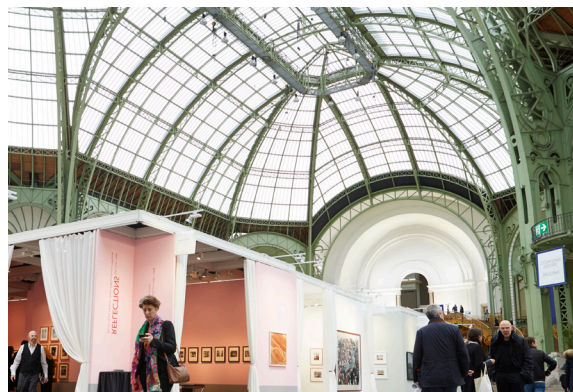
viettäneet mieltävät valokuvauksen ytimeksi, mutta joka nuoremmalle sukupolvelle saat- taakin olla ”uutta”.

Mikään historiallinen näyttely ei kuiten- kaan ollut kyseessä, päinvastoin esille ha- luttiin nostaa nimenomaan käsityöläisyyden teemoja nykypäivän valokuvauksessa. Mo- nissa teoksissa oli käytetty sekä analogisia että digitaalisia työkaluja, mikä ei aina näky- nyt lopputuloksessa. Tästä syystä moni teos avautuikin vasta lukiessa näyttelytekstiä, joka oli jätetty melko niukaksi. Teokset kyllä puhuivat puolestaan, mutta useista olisi mie- lillään lukenut enemmänkin.

Kotikutoisuus ja itse tekeminen nousi- vat tärkeiksi teemoiksi festivaalilla. Erityis-

huomiota saivat valokuva-zinet, pienellä budjetilla ja tee-se-itse -hengessä tehdyt lehtiset. Näitä oli esillä erillisenä näyttely- kokonaisuutena OBA-kulttuurikeskuksessa Spaarndammerbuurtin alueella, jossa pääsi myös osallistumaan zine-workshopiin. Lisäk- si gallerioiden joukossa Westergasfabriekin kaasukellosa zine-toimintaansa esitteli New Yorkissa pääosin toimiva 8-ball -yhteis- ö, jonka osastolla toimi zinejen vaihtopiste. Myös kirjojen myyntipisteillä esillä oli paljon zine-tyyppisiä kokeellisia julkaisuja perinteis- mien, kiiltäväpintaisten ja suurikokoisten valokuvakirjojen rinnalla.

Valtava tarjonnan runsaus teki vaikeak- si valita, mitkä näyttelyt pitäisi ainakin ehtiä näkemään tapahtuman aikana, eivätkä festi- vaaliohjelman suppeat kuvaukset tässä pal- jon auttaneet. Kohteet olivat melko kaukana



toisistaan, ja jonkinlaisista esivalinnoista tai vaikkapa kuraattoreiden omista tärpeistä oli- si ollut hyötyä.

Parhaiksi kokonaisuuksiksi sekavasta vyyhdestä nousivat omasta mielestäni lo- pulta näyttelyt, jotka eivät varsinaisesti edes olleet osa Unseenin ydinohjelmaa, vaan yhteistyökumppaneina toimineiden museoi- den järjestämiä: Eye Filmmuseumin filmiä taiteen materiaalina pohtinut *Celluloid* sekä FOAM:in (Fotomuseum Amsterdam) näyt- telyistä Melanie Bonajon psykedeelinen vi- deotrilogia-installaatio *Night Soil*, Olya Olei- nicin kulutuskulttuuria ja sen aitoutta pohtinut *Made of China* sekä albanialaisen Marubin valokuvastudion tuotantoa 1800-luvun lo- pusta ja 1900-luvun alusta esitellyt *Dynasty Marubi*.

Jättimäiseksi paisuneen ohjelman hyvä kääntöpuoli oli se, että toisaalta tapahtumas- ta varmasti löytyi jokaiselle jotakin. Yksittäi- set näyttelyt olivat hyviä ja mukaan päässei- den gallerioiden taso korkea.

**Kuva 5. Paris Photo 2016 © Jeremie Bouillon**



## Paris Photo, Pariisi 10. – 13.11.2016

Perinteikäs Paris Photo järjestettiin jo 20:ttä kertaa Grand Palais'ssa Pariisissa. Esillä oli 153 galleriaa ja kävijöitä koko tapahtuman aikana 62 000.

Kuten Unseenissa, myös Paris Photossa tärkeän osan tapahtumaa muodosti kirjojen myyntinäyttely, mikä kertoo valokuvakirjojen viimeaikaisesta arvostuksen noususta valokuvien esittelyn kanavana perinteisten näyttelyiden rinnalla. Lisäksi Paris Photossa jaettiin Aperture Foundationin valokuvakirjapalkinto, ja kilpailuun osaa ottaneita valokuvakirjoja pääsi selailemaan erillisessä näyttelytilassa.

Hankintoja ajatellen Paris Photo on tärkeä kohde paitsi yksityisille taiteenkerääjille, myös esimerkiksi museoille. Museoita oli myös näytteilleasettajien joukossa. Centre Pompidoun valokuvakokoelman hankintoja kymmenen viime vuoden ajalta esiteltiin erillisessä näyttelyssä *Pencil of Culture*, joka nimellään viittasi valokuvan historian klassikkoteokseen, Henry Fox Talbotin *Pencil of Natureen* vuodelta 1844. Tällä viittauksella haluttiin tuoda esille valokuvan kehitystä meitä ympäröivän fyysisen todellisuuden tallentajasta kulttuuristen ilmiöiden sekä sosiaalis-



Kuva 6. Paris Photo 2016 © Jeremie Bouillon.



Kuva 7 (alla). Paris Photo 2016 © Jeremie Bouillon



töiden, installaatioiden ja muiden valtavirrasta poikkeavien teosten esittelyyn.

Valtaosa teoksista Paris Photossa oli kuten aina suuria ja näyttäviä, minkä vuoksi kaikki pienemmän mittakaavan teokset nousivatkin positiivisesti esille. Kuten Unseenissa, myös Paris Photossa vahvana teemana näkyi kiinnostus käsin tekemiseen ja veistoksellisuuteen. Paljon oli esillä teoksia, jotka venyttivät perinteisiä käsityksiä valokuvan materiaalisista reunaehdoista. Oli valokuvapaperista tehtyjä veistoksia, valokuvaa ja tekstiiliä yhdistäviä teoksia sekä erilaisia vedostusmateriaalikokeiluja.

Paris Photoa ei turhaan pidetä tärkeimpänä eurooppalaisena valokuva-alan tapahtumana. Mukana olleiden gallerioiden tarjonta oli huipputasoa, ohjelman muut osat olivat huolella valittuja ja loppuun asti mietittyjä. Eri näyttelykokonaisuudet täydensivät toisiaan ja kaikki käytännön järjestelyt toimivat hyvin suurista kävijämääristä huolimatta.

## Lopuksi

Siinä missä Unseen vielä etsii itseään, on Paris Photo paikkansa vakiinnuttanut. Unseen on kokeellisuudessaan Paris Photoa ketterämpi ja nopeammin uudistuva, joskaan

Paris Photolla ei ole samanlaisia paineita vuosittaiseen uudistumiseen kuin pienemmillä tapahtumilla.

Yhteisiä teemoja tapahtumissa olivat käsin tekeminen ja materiaalikeskeisyys. Myös kiinnostus japanilaiseen valokuvaan ja sen historiaan erottui yhtenä erikoisteemana: Unseenissa esiteltiin japanilaista nykytaidevalokuvaa *Lumix meets Beyond 2020* -näyttelykokonaisuudessa Josilda da Conceição -galleriassa, ja Paris Photossa keskusteltiin kultin asemaan nousseen Provoke-valokuvalehden historiallisesta kontekstista taiteen ja politiikan leikkauspisteessä sekä lehden merkityksestä performatiivisten taiteiden esiinnousuun Japanissa 1960-luvulla.

Molemmissa tapahtumissa erikoishuomiota annettiin myös valokuville keräilykohteena. Valokuvateosten ostamiseen ja kokoelman kartuttamiseen opastettiin, Unseenissa varsin leikkimielisellä otteella: festivaalilta sai mukaansa kustomoidun Unseen-vasaran ”after you’ve nailed buying your first artwork”.

Suomalaisia gallerioita ei Unseenissa ollut mukana, joskin suomalaisten taiteilijoiden teoksia oli kyllä esillä gallerioiden osastoilla ja erityisesti suomalaiset naistaiteilijat olivat hyvin edustettuina. Paris Photossa suoma-

laista eturivin valokuvataidetta esitteli nykyisin Berliinissä toimiva Taik Persons -galleria.

Sekä Unseen että Paris Photo järjestetään myös vuonna 2017.

**FM Jane Vuorinen valmistelee väitöskirjaa valokuvan ja materiaalisuuden välisestä suhteista nykytaiteessa Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa.**



# ”Urbaania energiaa” – monitieteinen tutkimus Helsingin voimalaitosarkkitehtuurista

kirja-arviot

Kaisa Broner-Bauer

## Väitöskirja-arvio.

**Pirvola, Ilkka. Urbaania energiaa.**

**Suvilahden, Hanasaaren A- ja**

**Vuosaaren voimalaitokset osana**

**helsinkiläistä kaupunkiympäristöä.**

**Helsinki: Helen Oy, 2016, 203**

**sivua. [http://www.doria.fi/](http://www.doria.fi/handle/10024/123717)**

**handle/10024/123717**

Ilkka Pirvolan väitöskirja Urbaania energiaa. Suvilahden, Hanasaaren A- ja Vuosaaren voimalaitokset osana helsinkiläistä kaupunkiympäristöä (Helen Oy, Helsinki 2016, 203 sivua) käsittelee Helsingin kaupungin energiahuoltoon liittyviä voimalaitoksia 1900-luvun muuttuvissa yhteiskunnallisissa, taloudellisissa ja sosiaalipoliittisissa konteksteissa. Tutkimuksen keskiössä ovat voimalaitosarkkitehtuurin tuotannollis-tekniset, rakennustypologiset, rakennushistorialliset ja arkkitehtoniset sekä kaupunkikuvalliset ja ympäristöesteettiset ominaisuudet, joita tutkija monisäkeisesti

analysoi. Aiheeltaan väitöskirja on ajankohtainen, sillä ovathan energiakysymykset päivän polttava teema, ja toisaalta voimalaitosarkkitehtuuri on meillä Suomessa ollut tähän asti lähes tutkimaton alue.

Taidehistorian oppiainetta ja sen piirissä lähinnä teollisuusarkkitehtuurin tutkimusta edustavan väitöskirjansa esimerkkohteiksi Ilkka Pirvola on valinnut arkkitehti Selim A. Lindqvistin suunnitteleman, 1910-luvulla valmistuneen jugend-tyylisen Suvilahden voimalaitoksen, kaupunginarkkitehti Vera Rosendalin suunnitteleman ja 1950-luvulla valmistuneen, tyyliiltään funktionalistisen Hanasaari A:n voimalaitoksen sekä Arkkitehtitoimisto Virkkunen & Co:n suunnitteleman, 1990-luvulla valmistuneen myöhäismodernismia edustavan Vuosaari A:n ja B:n muodostaman voimalaitoskokonaisuuden. Tutkimuksen tavoitteena on ollut selvittää kokonaisvaltaisesti esimerkkohteiksi valittujen voimalaitosten taustoja, rakentumisen prosesseja sekä arkkitehtuuriin ja ympäristöestetiikkaan liittyviä kysymyksiä monialaisen

kontekstianalyysin kautta. Tutkimuksessa käsitellään myös voimalaitosten rakennussuojelun ja mahdollisen uusiokäytön problematiikkaa. Kolmesta kohteesta muodostuukin kolme erilaista tapaushistoriaa. Niistä Suvilahti on suojelukohde edustaen nykyisin kulttuurialan uusiokäyttöä, Hanasaari A sai purkutuomion siitä huolimatta, että herätti rakennussuojeluaktivistien piirissä paljon säilyttämistä puoltavaa keskustelua, kun taas Vuosaari A ja B nähdään nykyisin Helsingin Energialaitoksen ajanmukaisina lippulaivoina.

Tutkimuksesta muodostuu moniulotteisesti polveileva historiallinen kertomus, joka kuvaa paitsi pääkaupunkimme energiapoliittista päätöksentekoa 1900-luvulla myös helsinkiläisen voimalaitosarkkitehtuurin rakennusteknistä ja tyyllistä kehitystä sekä voimalaitosrakennusten kaupunkikuvaan vaikuttavia ympäristöesteettisiä ja kokemuksellisia seikkoja. Vertailumateriaalina Pirvola on käsitellyt voimalaitosrakentamista myös muualla Suomessa sekä eräissä eurooppalaisissa kaupungeissa.



## **Määrällistä ja laadullista tieteidenvälistä tutkimusta**

Vaikka väitöskirja on esitetty taidehistorian oppiaineessa, näkökulmiltaan se on selkeästi monitieteinen. Ilkka Pirvolan oma tausta – diplomi-insinöörin työuraa ovat täydentäneet taidehistorian maisteriopinnot – onkin määrittänyt ratkaisevasti tutkimuksen suuntaa ja sisältöä.

Menetelmältään Pirvolan väitöskirja on sekä määrällistä että laadullista tutkimusta käsittäen niin yhteiskuntapoliittista ja arkkitehtuuri- ja kaupunkihistoriallista tarkastelua kuin myös ympäristöestetiikkaa, kokemuksellista ja osittain subjektiivista pohdintaa. Ympäristöestetiikan alueella tekijä on hakenut pohjaa muiden muassa Yrjö Sepänmaan ja Kevin Lynchin teorioista.

Tutkimusmetodin valinta on perusteltu, vaikka laadullinen eli kvalitatiivinen tutkimus ei olekaan aivan ongelmatonta, kun kysymyksessä on historiallisen aineiston käsittely. Metodi antaa mahdollisuuden merkitysten subjektiiviseen tulkintaan, mutta pääsääntöisesti Pirvolan tutkijanote on objektiivista ja argumentointi johdonmukaista. Arkkitehtuurin tyylianalyysien osalta tutkimus on hieman epävakainen perustuen usein ulkopuolisiin lähteisiin.

Tutkimuksen lähdeaineisto on laaja käsittäen sekä painamatonta asiakirja-aineistoa että painettua kirjallisuutta. Keskeisen osan muodostavat Helsingin

kaupungin energialaitoksen primäärlähteet, joiden käsittelyyn Pirvolalla on ollut erinomainen tilaisuus aikaisemman työuransa perusteella Helsingin kaupungin energialaitoksen palveluksessa.

### **Aiheen taustat**

Väitöskirjan ensimmäinen eli johdantoluku käsittää tutkimusaiheen, lähdeaineiston, menetelmien sekä tutkimusongelman ja kysymysten esittelyn. Siinä tekijä käy läpi työnsä taustat ja lähtökohdat sekä tutkimuksen viitekehykset.

Toisessa luvussa Pirvola käsittelee teollisuusalueiden rakentamista osana kaupunkiympäristöjä sekä voimalaitosarkkitehtuurin rakennustypologiaa ja osuutta kaupunkisuunnittelussa. Historiallinen katsaus maamme teollisuusrakentamisen alkuaikoihin luvun alussa on hyödyllinen syventäessään tutkimusaiheen taustatietoja. Pirvola esittelee myös kaupunki- ja teollisuusrakentamisen sekä ympäristöestetiikan aihepiiriin liittyviä tutkimuksia ja kirjallisuutta sekä tuo esiin rakennussuojelun ja rakennusten arvottamisen kriteereitä yleisellä tasolla.

Luvussa 2 on taustoitettu osaltaan modernin kaupunkisuunnittelun syntyä. Tutkija muun muassa esittää, että Tony Garnierin teollisuuskaupunkisuunnitelman (1917) lisäksi Camillo Sitten kirjaa *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889) voidaan pitää nykyaikaisen kaupunkisuunnit-

telun alkuna. Lähteenä tähän väitteeseen on käytetty Riitta Nikulan teosta *Focus on Finnish 20th Century Architecture and Town Planning. Collected Papers* (2006). Kuitenkin jos tutkii modernin kaupunkisuunnittelun alkua koskevia perusteoksia – esimerkiksi Leonardo Benevolon *Le Origini dell'urbanistica moderna* (engl. *The Origins of Modern Town Planning*, The MIT Press, 1967), Françoise Choayn *The Modern City: Planning in the 19th Century* (1969) ja edelleen useita modernin arkkitehtuurin historian teoksia, joissa on käsitelty myös kaupunkisuunnittelua, kuten Leonardo Benevolon teossarja *History of Modern Architecture* (MIT Press 1977, alkup. italiaksi) – niin modernin kaupunkisuunnittelun alku hahmottuu 1800-luvulle paljon ennen Camillo Sitteä. Yksi ensimmäisiä merkittäviä tapahtumia oli New Yorkin Manhattanin ruutukaava vuodelta 1811, jolloin luotiin tulevalle miljoonakaupungille moderni kaavapohja (grid plan). 1800-luvun puolivälissä keskiaikaista Pariisia uudistettiin radikaalisti hygieni- ja strategiaperiaatteilla. Vaikka niissä ei otettu huomioon kaupunkitaiteellisia arvoja, ne vastasivat modernia rationaalista näkemystä, joka pelasti Pariisin mittavilta liikenneongelmilta sata vuotta myöhemmin. Myös erittäin merkittäviä olivat 1800-luvun utopistien – Owenin, Fourierin ja Godinin – kehittämät ihanneyhdyskuntien suunnitelmat.

Nykyaikaisen kaupunkisuunnittelun alku voidaan siis nähdä jo paljon ennen Camillo Sitteä. Pirvolan





olisikin kannattanut tutustua laajemmin arkkitehtuuri- ja kaupunkisuunnittelun historiaa koskeviin perusteoksiin ja suhtautua valikoidummin yksittäisissä teoksissa esitettyihin näkemyksiin. Nikulan teoshan käsittelee modernin kaupunkisuunnittelun alkua Suomessa eikä ole yleistettävissä muualle. Suomi tuli pikemminkin jälkijunassa.

Luvussa 3 tutkija luo katsauksen maamme energiatuotantoon ja erityisesti 1900-luvun suomalaiseen moderniin voimalaitosrakentamiseen. Tässä luvussa Pirvola on käsitelty myös Helsingin ulkopuolisia voimalaitoksia Suomesta ja Euroopasta vertailukohteina. Esimerkiksi Wienissä sijaitsevan Spittelaun voimalaitoksen renovaatiota, jonka on suunnitellut taiteilija- arkkitehti Hundertwasser, on kuvattu erittäin osuvasti. Luku keskittyy paljolti voimalaitosarkkitehtuurin kaupunkikuvallisiin ja tyylillisiin seikkoihin. Tyylikäsitteitä kuten funktionalismi, modernismi, myöhäismoderni / myöhäismodernismi sekä postmoderni / postmodernismi on käytetty voimalaitosten arkkitehtuurin analyysissä, joskin näiden tyylien kriteerit ovat joissakin kohdin jääneet hieman epäselviksi.

### **Helsingin voimalaitokset**

Tutkimuksen ytimen muodostavat neljäs, viides ja kuudes luku. Keskiössä ovat otsikossa mainitut esimerkkikohteet, kolme helsinkiläistä voimalaitoskompleksia, joita on analysoitu kolmesta näkökulmas-

ta: urbaani kontekstianalyysi, rakennustypologinen ja arkkitehtoninen tyylianalyysi sekä kaupunkikuvallinen ja ympäristöesteettinen tarkastelu.

Neljäs luku on kauttaaltaan hyvin dokumentoitu ja sujuvasti kirjoitettu. Se on elävä kuvaus vuonna 1910-luvulla valmistuneen jugend-tyylisen Suvilahden voimalaitoksen rakentamisesta, arkkitehtuurista ja toiminnasta kaikissa niissä kolmessa eri kontekstissa, joita tutkija on selvittänyt. Luvussa on kuvattu seikka-peräisesti niin rakennuksen syntyhistoriaa kuin käytön historiaa nykyiseen kulttuurialan uusiokäyttöön asti.

Yksi asiahuomautus kuitenkin. Sivulla 93 tutkija kirjoittaa: ”Ennen asemakaavalain voimaantuloa vuoden 1932 alusta Suomen kaupunkien rakentaminen perustui vuonna 1856 annettuun keisarilliseen asetukseen. Siinä keskityttiin pääasiassa rakennustavan ohjaamiseen, eikä kaupunkien ulkonäköä koskevia esteettisiä ja kaupunkikuvallisia vaatimuksia esitetty.” Ongelmana on, että Pirvola käyttää toisen käden lähdeä ja tekee siitä johtopäätöksiä. Venäjän keisarin vahvistamalla rakennusjärjestyksillä kyllä ohjattiin myös varsin tarkasti Helsingin kaupungin rakentamisen ulkonäköä. Esimerkiksi keisarillisessa rakennusjärjestyksessä vuodelta 1825 (”Hänen Keisarillisen Majesteettinsa Armollisesti vahvistama Rakennus-Järjestys Helsingin Kaupunkia varten”) annettiin varsin pikkutarkkoja ja yhteneväisiä määräyksiä koskien puurakennusten julkisivujen ja kattomallien estetiikkaa sekä värimaailmaa.

Luku 5 kuvaa kaupunginarkkitehti Vera Rosen-dahlin suunnitteleman ja 1960 valmistuneen Hanasaari A-voimalaitoksen kokonaisvaltaisen historian käsitäten hankkeen suunnittelun ja itse rakentamisen prosessin 1950-luvulla, tekniikan ja arkkitehtuurin analyysin sekä rakennuksen purkamista edeltävän ja sen jälkeisen kansalaiskeskustelun. Tämä osuus on erittäin hyvin kirjoitettu ja kuvattu. Tutkija on käsitellyt suurella tarkkuudella kyseisen voimalaitoksen eri kontekstit taustoineen ja nykyhetken probleemeineen. Myös Hanasaari A:n viereen rakennettua, Timo Penttilän suunnittelemaa ja vuonna 1974 valmistunutta Hanasaari B-voimalaitosta tutkija on käsitellyt tässä yhteydessä. Näin luku 5 on elävästi ja samalla kriittisesti kirjoitettu kappale sekä Helsingin kaupungin että maamme voimalaitosarkkitehtuurin historiaa. Myös tyyliä koskeva osuus on hyvin kirjoitettu.

Luvussa 6 Pirvola analysoi ja kuvaa Vuosaaren voimalaitosten rakentamisen kaupunkihistorialliset ja talouspoliittiset taustat ja prosessit sekä nykytilanteen. Luvun lopussa tutkija esittää vielä suuntaviivoja tulevaisuuden ratkaisuille, mm. seuraavasti:

On täysin epävarmaa ja omiin kokemuksiini perustuen jopa mahdotontakin kuvitella, että nykypäivän mukaisesti laajentuneesta Helsingin kaupungista helposti löytyi vielä uusia paikkoja suurempien voimalaitosyksiköiden sijoittumista varten. Toisena



vaihtoehtona on Helsingin luopuminen energian tuotannon omavaraisuusperiaatteesta, joka tähän asti on ollut ehdoton johtoajatus ja joka on vuosikymmenien mittaan osoittanut taloudellisuutensa. Helsingin energihuollon tulevaisuutta koskevan päätösprosessiin aivan viime metreillä kolmantena vaihtoehtona mukaan tullut esitys siirtyä yhä hajautetumpaan energiatuotantoon, antaa lähtökohdaltaan paremman mahdollisuuden miettiä tuon vaihtoehdon mukaan tuomien, kooltaan huomattavasti pienempien voimalaitosten sijoittamista lähemmäksi muuta urbaania yhdyskuntaa samalla tehden kaupunkikivusta monipuolisemman ja -arvoisemman. Täytyy muistaa, etteivät voimalaitokset tuota pelkästään sähköä, vaan kyseessä on lisäksi koko kaupungin lämmittäminen, joka ei ole mahdollista suhteettomien lisäkustannusten vuoksi kovin kaukaa kaupungin rajojen ulkopuolelta.

Näin siis päättyy kuudes luku antaen samalla kuvan siitä, miten monialaisesta tarkastelusta tutkimuksessa on kysymys. Siinä tutkijan ote on tarkka, ja tutkimuksellinen kertomus selkeää.

Tutkimuksen loppuosassa, luvussa 7, Pirvola painuu voimalaitosten kaupunkikuvallisiin kysymyksiin tarkastellen kutakin kolmea kohdetta ympäristöesteettisen elämyksen kannalta. Teoreettisena viitehyksenä referoidut Kevin Lynchin ja Yrjö Sepänmaan

kirjoitukset toimivat kuitenkin vain taustatietoina, sillä luku on kirjoitettu henkilökohtaisen esteettisen kokemuksen perusteella. Tekstinä se on persoonallisen vivahteikasta, paikoitellen jopa runollista, vastapainona väitöskirjan muiden lukujen raskaammalle sisällölle.

Edellä mainittujen lähestymistapojen lisäksi tutkimusta sävyttää vielä tutkijan kutsuma ”muutoksen näkökulma”, jonka muodostama aikaperspektiivi antaa kokonaisuudelle arkkitehtuuri- ja kaupunkihistoriallista syvyyttä. Esimerkkikohteiden tarkasteluissa Pirvola on tehnyt systemaattista tutkimustyötä, ja tuloksena on varsin elävää historiankirjoitusta Helsingin kaupungin 1900-luvun voimalaitosrakentamisesta.

#### **Lopuksi**

Ilkka Pirvolan väitöskirja on monella tapaa ansiokas tutkimus. Kokonaisuutena se rakentuu loogisesti, ja tuo uutta tietoa voimalaitosarkkitehtuurin kehityksestä maassamme ja valottaa erityisesti Helsingin kaupungin energialaitoksen historiallisia päätöksentekoprosesseja sähkön keksimisestä lähtien ja liittyen voimalaitosten rakentamiseen pääkaupunkiseudulla 1900-luvulla. Kolmen esimerkkikohteen moniulotteiset kontekstianalyysit on tehty tunnollisesti ja ne osoittavat tekijän laaja-alaista kokemusta ja tietämystä. Tutkimuksen ydinkysymykset on hyvin dokumentoitu, ja kirjallinen teksti on pääsääntöisesti sujuvaa. Myös kiinnostava kuvitus ansaitsee kiitoksen.

**Kaisa Broner-Bauer on arkkitehti SAFA (TKK 1975), tekniikan tohtori (TKK 1986) ja Oulun yliopiston arkkitehtuurin professori emerita. Hän on suorittanut myös Ranskassa tohtorin tutkinnon monitieteisen kaupunkitutkimuksen alalla (EHESS 1982) ja maisterin tutkinnon (MSc in Historic Preservation 1980) Columbian yliopistossa Yhdysvalloissa. Hän on työskennellyt arkkitehtina ja tutkijana edellä mainittujen maiden lisäksi Japanissa.**



# Taiteen nimeen – Thierry de Duve ja arviokyvyn ylistys

Roni Grén

**Duve, Thierry de. *Essais datés, vol. 1 – Duchampiana*. Genève: Musée d'art moderne et contemporain, 2014**

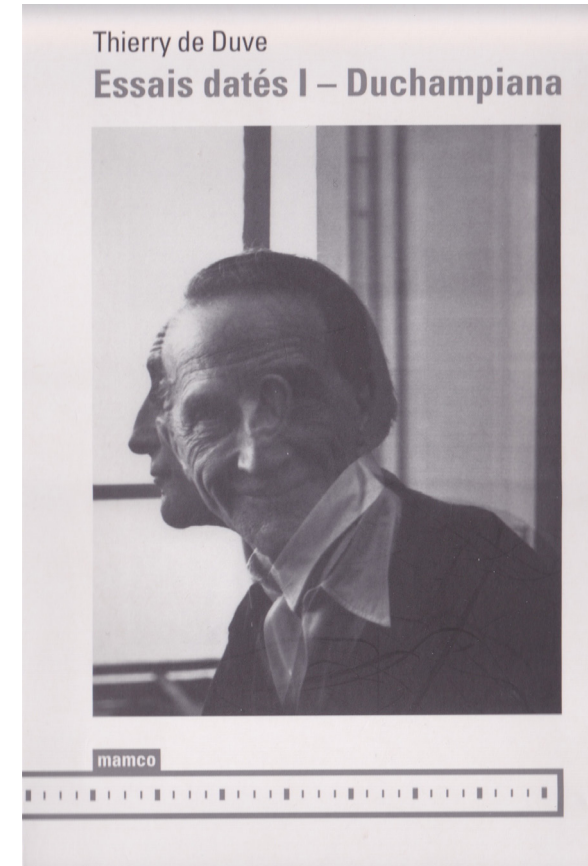
**Duve, Thierry de. *Essais datés, vol. 2 – Adresses*. Genève: Musée d'art moderne et contemporain, 2016.**

Geneven *Musée d'art moderne et contemporain* aloitti *kuvataiteellisen modernismin arkeologiastaan* ja terävänä Duchamp-tulkitsijana tunnetun belgialaisen kuraattorin ja taideteoreetikon Thierry de Duven (s. 1944) esseiden kokoomaniteiden julkaisemisen vuonna 2014. Projekti on nyt edennyt toiseen niteeseen asti ja lisää on luvassa. Tähän mennessä julkaistuista ensimmäinen ("Duchampiana") käsittelee nimensä mukaisesti Marcel Duchampia ja hänen vaikutusalaansa, kun taas toinen ("Adresses") koostuu taiteessa tapahtuvaan puhuttelemiseen<sup>1</sup> liittyvistä teksteistä. Nämä kaksi nidettä summaavat yhteen

de Duven uran kaksi tärkeintä teemaa. Tarjotessaan artikkelit kronologisessa järjestyksessä niteet antavat pätevän katsauksen teemojen syntyhistoriaan. Sen vuoksi de Duven melko kiemuraiset ja toisinaan ylinokkelat sanankäänteet avaavat ytimensä paremmin kuin esim. MIT Pressin julkaisemassa englanninkielisessä Duchamp-esseiden kokoelmassa *Kant after Duchamp*.<sup>2</sup>

## Taiteen ehdot ja antitaiteen ongelma

De Duven uran ratkaiseva oivallus syntyy 1970-luvun lopulla, jolloin hän keksii ajatuksen siitä, että Duchampin yritys asettaa kuuluisa *readymade*-teoksensa *Fountain* (1917) näytteille Society of Independent Artistsin näyttelyyn saattaisi sinällään tarjota mahdollisuuden tehdä foucault'laisittain "modernismin arkeologiaa". Tästä onkin kokonaisuutena kyse *Duchampiana* teksteissä. Tarkoituksena on käsitellä Duchampin elettä – epäonnistunutta yritystä asettaa pisuaari taideteoksena esille, epäonnistumista jonka myötä siitä tuli yksi vuosisadan tunnetuimmista taideteoksista – Foucault'n *tiedon arkeologian* mallia seuraten *lausumana [énoncé]*, joka voisi paljastaa vaatimukset joita taideteokseksi tulemisella on. Duchampin "Suihkukaivon" tarkasteleminen lausumana tarkoittaa pyrkimystä käsitellä sitä erossa sen symbolisista merkityksistä tai kausaalisista yhteyksistä; toisin sanoen tehtävänä on ymmärtää ne vähimmäisehdot, joilla "Suihkukaivon"



asettaminen taiteena toimi.<sup>3</sup>

Foucault'n arkeologian mukaan *lausuma* ei representoi, vaan presentoi jotakin muodossa "tämä on..." Täten Duchampin näyttelyyn lähettämästä pisuaarista, joka myöhemmin on otettu osaksi modernin taiteen kaanonin, voidaan de Duven mukaan todeta foucault'laisittain alkajaisiksi ainakin: "tämä on pisuaa-



ri”, ”tämä on taideteos”, ”tämä pisuaari on taideteos”.<sup>4</sup> Tulkinnan ymmärtämiselle on olennaista, että teosta ei sen mukaan pidä ymmärtää kriittisenä taiteellisenä eleenä taideinstituutiota itseään vastaan, vaan että de Duve pyrkii tulkitsemaan teosta ”kokeellisena artefaktina”<sup>5</sup>, jonka avulla Duchampin voidaan nähdä asetelleen myöhemmin kuuluisaksi tulleen kysymyksenä: ”Onko mahdollista tehdä teoksia, jotka eivät olisi taidetta?”<sup>6</sup>

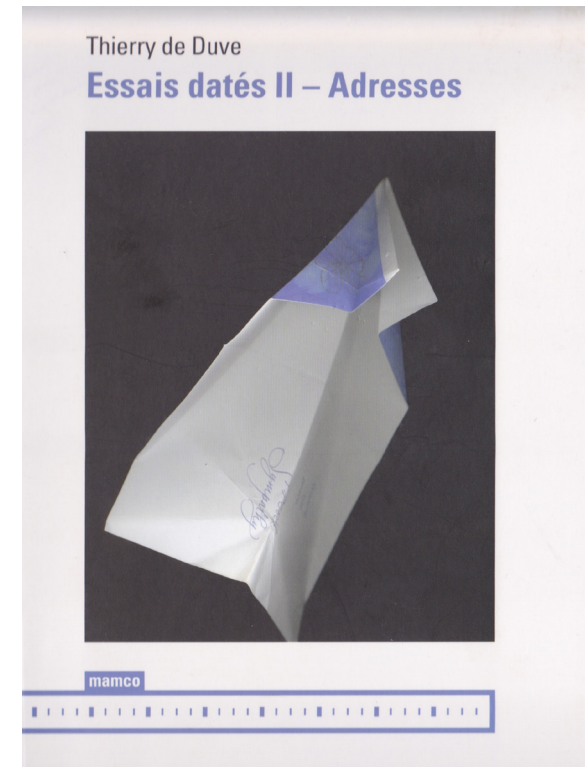
De Duve korostaa tulkinnassaan juuri sitä puolta, joka erottaa Duchampin hänen nimeensä vannoneesta 1960-lukulaisesta traditiosta joka mielellään näki readymadet taideinstituution kritiikkinä. Hän toteaa, että siinä kun Duchampin readymadet pyrkivät katsomaan kohti taiteen ehtoja, hänen jälkeensä tulleet helposti ymmärsivät, että readymade oli ollut niiden syy.<sup>7</sup> Toisin sanoen Duchampin teos ei de Duven mukaan tee taideinstituutiosta sellaista kritiikin lähdeä ja kohdetta, jonka nimissä mitä vain – esimerkiksi pisuaari – voidaan esittää taiteena, vaan se vain näyttää että taideinstituutio jo on sellainen.<sup>8</sup> Tekstissä ”À propos du readymade» (1977) de Duve selittää asiaa näin:

Täten readymade kuvailee ja tuo esiin välttämättömät ja riittävät historialliset ehdot sille, mikä on ‘taideteos’. Readymadeen liittyvä skandaali ei ole peräisin ikonoklastisesta eleestä vaan paljastamisesta [*mise à nu*]: mitä ikinä ajatellaankaan taiteen essentiaalis-

ta syistä (ajateltiin niiden tulevan löydytyiksi sitten teoksen luontaisesta arvosta tai historiallisesta dialektiikasta) tulee todistettua seuraavaa: on riittävää, että objekti (mikä tahansa), taiteilija (vaikka anonyymi), yleisö (satunnainen) ja museaalinen instituutio (jopa niin marginaalinen kuin *Salon des Indépendants*) ovat läsnä, sillä niiden kohtaaminen synnyttää jotakin, jota voidaan nimetä taiteeksi silloinkin vaikka kyseessä olisi kumouksellinen antitaiteen lajiin kuuluva työ.<sup>9</sup>

Taidetta on siis mikä tahansa (objekti), jonka esittää kuka tahansa (tekijä) millaiselle ja minkä kokoiselle väkijoukko tahansa (yleisö) ja minkä tahansa sellaisen instituution vallitessa, ”joka on valmiina vastaanottamaan mainitun objektin, attribuoimaan sen tekijälle ja välittämään [*communiquer*] sen yleisölle.”<sup>10</sup> Yllätyksenä saattaa tässä valossa tulla, että myöhemmin de Duve toteaa koko uransa olevan suunnattu institutionaalista taideteoriaa vastaan, toisin sanoen sitä joka perustaa väittämänsä taiteen luonnosta institutionaalisen kehityksen määräämään. Kritiikin kärki kohdistuu siihen, ettei taidetta hänen mukaansa saa erottaa esteettisestä alueesta, jolla arvostelma ”tämä on taidetta” on mahdollista tehdä. Taidetta ei siis voida yksinomaan määritellä ylhäältä käsin, vaan objektin arvo taiteena määräytyy tilanteissa, joissa arviokyky voi ottaa tilaa ja saada lausumaan lausuman ”tämä on taidetta”.

Ongelmaksi koituu tässä kontekstissa (Ducham-



pin töiden ollessa kyseessä) ymmärtää, miten myös antitaiteena ajateltu työ tai näyttelyistä hylätyt teokset päätyvät osaksi taiteen historiaa? Miten taiteen käsite siis kehittyy, ja miten antitaiteellinen ”rokotestrategia”<sup>11</sup> toimii taiteen käsitteen palveluksessa? Erityisesti Duchampin parrakasta Mona Lisa -postikorttia – *L.H.O.O.Q* (1919) – varten de Duve kehittää arkeologista metodia asian analysoimiseksi tekstissä «Les moustaches de la Joconde: petit exercice de



méthode” (1977) ja päättyy nelikohtaiseen analyysiin, jolla selittää taidekäsityksen kehitystä ja muutosta yksittäisten taiteellisten lausumien arvioinnissa.

Ensimmäinen analyysin osasista (1) on taideteoksen tuleminen esiin lausumana (*énoncé*), ”diskurssin atomina”<sup>12</sup> kuten Foucault sitä nimitti; toinen (2) on lausumisen tila (*Énonciation*), jolla de Duve tarkoittaa ”niiden ehtojen kokonaisuutta, jotka antavat lausumalle erityisyytensä ja tekevät siitä mahdollisen”, toisin sanoen niitä neljää ehtoa jotka jo edellä tulivat listatuiksi; kolmas (3) on näiden kahden edellisen suhde, joka tekee mahdolliseksi ”taiteen nimen” käytön kyseisen lausuman kohdalla; ja neljänneksi (4) diskurssiin asettuu lausumallinen funktio (*fonction énonciative*), jota de Duve nimittää myös ylittämisen funktioksi (*fonction de traverse*), ja joka muuttaa kolmantena ehtona mainitun suhteen laatua, siis taiteeksi luettavien lausumien kokonaisuutta.<sup>13</sup>

Täten taiteen käsite ei asetu stabiilille perustalle kuin siinä mielessä, että taiteeksi määrittelemisen edellyttää objektia, josta voidaan antaa kulloisessakin tilanteessa arvio: ”tämä on taidetta”. Modernista ajasta tekee kuitenkin erilaisen suhteessa aiempiin kausiin ainakin se, että tämä arvostelma ei *välttämättä* ole sidoksissa mihinkään muuhun arvoon kuin ”taiteeseen” itseensä – esimerkiksi kauneuteen, totuuteen, tiettyyn tunnettuun makuun tai objektien lajiin. Tästä syystä jokainen esine pitää potentiaalisesti sisällään taideteorian riippumatta

esineen laadusta. De Duve muotoilee asian tunnusomaisesti humoristisella tavallaan Bertrand Lavierin taidetta käsittelevässä tekstissä ”Lavier/Sélavy” (1990):

Oletetaan, että esine pitää sisällään teorian. Oletetaan, että tämä esine pitää sisällään juuri taideteorian, koska muuten esine ei olisi taidetta, jollette te sitä taiteeksi nimeäisi. Vain taiteeksi nimeämällä, sitomalla esine teidän esteettiseen arvostelmaanne, syntyy se tunne, että juuri tämä esine sisältää taideteorian. Todellisuudessa teidän arvostelmaanne on taideteorian esineeseen asettanut ja siitä sen johtanut johtanut reflektion keinoin. Ehkäpä muodostatte vielä toisen yleistävemmän ajatuksen (jollaisia teoreettisessa ajattelussa täytyy tehdä) kautta sen johtopäätöksen, että ”taide yleensä”, tai pikemminkin ”taide” sen kaikkein yleisimmin käsitetyssä merkityksessä, yhtenäisenä, on juurikin sitä mitä vain kutsumme taiteen nimellä. Mutta ei teillä ole teoriaa, pikemminkin teillä on *aivan kuin* -teoria. Sillä yleisesti ottaen, siis juuri teidän tapauksessanne, on jonkin asian taiteeksi kutsumisessa kysymys nimenomaan teidän esteettisestä vastuustanne.<sup>14</sup>

Kokoelman ensimmäinen nide on mitä mainion johdatus de Duven taidekäsitykseen. Keskittymällä modernismin arkeologian syntyyn – valikoimassa painottuvat 1970-luvun lopulla kirjoitetut tekstit – se avaa

mainiosti sekä hänen metodiaan että esittää ajatukset selkeillä tavoilla, toisinaan jopa numeroituina listoina. Sellaisinaan 1970-luvun tekstit ovatkin omituinen yhdistelmä tieteellistä järjestelmällisyyttä ja esseististä leikittelyä. Edellä lainatussa Lavier-esseessä mainittua ”esteettistä vastuuta” koskeviin raskaampiin kysymyksiin päästään syvemmin vasta 1990-luvulla ja *Adresses*-kokoelman teksteissä.

### Kaksivaiheinen puhuttelu

*Duchampianassa* luodut analyysit jättävät monilla tavoin avoimiksi modernin ”tämä on taidetta” -arvostelman eroavan suhteen menneiden aikakausien tarjoihin malleihin. Mikä siis erottaa de Duven mukaan modernia taidetta aiempien aikakausien vastaavista lausumista<sup>15</sup> – ei niinkään lausumien tunnustamisesta arvoissa, joita jokainen arvio aina voi tunnustaa tai jättää tunnustamatta taiteeksi nimeämisen tai esteettisen arvostuksen ollessa riippuvainen yksilön esteettisestä vastuusta, vaan tavassa jolla lausumat asetetaan? Ja mistä moderni aikakausi de Duven mukaan tällöin taiteiden osalta alkaa?

Nämä kysymykset ovat tarjonneet hänelle paljon päänvaivaa modernin murroksen syistä. Hän kokeilee uransa aikana vastauksiksi niin valokuvauksen saapumista<sup>16</sup>, Kantin ”kolmannen Kritiikin” luomaa teoreettista viitekehystä<sup>17</sup> kuin romantiikan edistämää subjektikeskeistä taidenäkemyistä<sup>18</sup>. Kaikilla näillä





Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, n. 1881. Öljyväri kankaalle, 96 x 130 cm. Courtauld Gallery, London. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Edouard\\_Manet%2C\\_A\\_Bar\\_at\\_the\\_Folies-Bergère.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Edouard_Manet%2C_A_Bar_at_the_Folies-Bergère.jpg) (haettu 28.2.2017).

on varmasti osansa, mutta modernismin arkeologian ongelmaan ne eivät yksinään vastaa riittävällä tavalla: millainen lausuma siis luo Duchampin kokeellisen teoksen paljastamat ehdot ja modernin esteettisen vastuun? Vakuuttavampi ratkaisu löytyy de Duvelle modernin puhuttelun kaksivaiheisesta luonteesta<sup>19</sup>: historiallisena maamerkinä hän tarjoaa vuoden 1863 Salon des Refusés'n, joka rikkoo akateemisen taiteenmäärittelyn hegemoniaa pariisilaisella taidekentällä,<sup>20</sup> ja hänen pikkutarkka analyysinsä Manet'n *Un bar aux Folies-Bergère*stä (n. 1881) toimii todisteluna siitä että moderni puhuttelun laatu on jo 1880-luvun alussa ottanut paikkansa.<sup>21</sup>

Modernin puhuttelun luonne on aiheena melkein kaikissa *Adresses*-kokoelman teksteissä, mutta tärkein niistä on epäilemättä vuonna 2000 esitetty kollokvioesityelmä "Chère Mieke" (2000–2015), joka on annettu vastauksena Mieke Balin tulkintaan de Duven teksteistä, minkä Bal oli antanut esitelmässään "Sadism, Masochism, and Other Stories: Second-Person Art".<sup>22</sup> Bal oli tulkinnut de Duven ajatusta puhuttelusta kulttuurisemioottisen otteensa kautta, keskusteluna viestien välityksellä, kun taas de Duve korostaa vastauksessaan, että hän kieltäytyy hyväksymästä Balin näkökulmaa joka käsittelee taideteoksia kulttuurisina viesteinä riippumatta niiden taiteellisesta kontekstista. De Duve pitää siis kiinni siitä, että taiteella on omat ehtonsa, joiden vuoksi taiteellisia lausumia ei voida



pelkistää tavallisen kommunikoinnin tasolle.<sup>23</sup>

De Duven mukaan modernina aikana tapahtuvaa taiteeksi asettamista määrittelee puhuttelun kaksivaiheisuus, jossa sekä teoksen tekijä että katsoja omista rooleistaan käsin puhuttelevat teosta. Taidehistoriallisessa mielessä hänen ajatuksensa voidaan helposti yhdistää ainakin Michael Friedin teoksessaan *Courbet's Realism* (1990) esittämään tulkintaan modernismin katsojasuhteen kehityksestä Gustave Courbet'n "realismissa", jonka 1850-luvun töitä läpäisevänä ongelmana Fried näki Courbet'n yrityksen kuroa umpeen viimeisen vuosisadan aikana syntyneitä kuilua tekijän ja teoksen katsojan positioiden välillä – siinäkin tapauksessa, että tekijä olisi ollut teoksen katsoja.<sup>24</sup> De Duven tulkinta, jonka hän laajassa muodossa esittää vastauksessaan Balille, liikkuu Friedin, T.J. Clarkin tai jo aiemmin monien muiden tutkijoiden modernin taiteen alkuun liittämien kysymysten äärellä: teoksen viimeistelemättömyyteen, taiteilijan epävarmuuteen vanhan maailman symbolisten koodien murtuessa, yleisöpohjan heterogenisoitumiseen.<sup>25</sup> De Duven omin sanoin:

[Puhuttelun] ensimmäinen hetki kestää tekemisen ajan, eli niin kauan kunnes taiteilija arvioi teoksensa olevan viety päätökseensä, mikä ikinä onkaan se viimeistelemättömyyden aste jolle hän sen päättää jättää. Sanokaamme yksinkertaistaaksemme asiaa, että

taidemaalarin tapauksessa tämä hetki kestää ensimmäisestä pensselinkosketuksesta viimeiseen. Koko tämän ajan taiteilija puhuttelee taiteensa välinettä kuin se olisi elävä – totuus, joka on vaistomaisesti helppoa ymmärtää taiteentekemisen tai taiteenrakastamisen kautta, mutta joka paljastuu teoreettisessa mielessä hyvin kompleksiseksi siinä tapauksessa jos se mitä se edellyttää otetaan tosissaan. On ensisijaisen tärkeää pitää kiinni siitä, että taiteilijan tekniset eleet ovat aina suunnattuja jollekin.<sup>26</sup> Kenelle? Koko kysymys on siinä. Sekä vanhassa maailmassa tilaajien toiveisiin vastannut taiteilija että 1800-luvun akateemisessa kehityksessä toiminut taiteilija oletivat – ensimmäinen järjellisistä syistä, toinen erheellisistä – että heillä oli tunnettavissa oleva yleisö, joka hallitsi sen merkkijärjestelmän jota maalaustaiteeksi kutsutaan. He osoittivat jokaisen siveltimenjälkensä tälle yleisölleen, oli se sitten todellinen tai kuvitteellinen, samaan tapaan kuin he myöhemmin osoittivat myös valmiin teoksensa sille. Puhuttelun hetkiä oli täten vain yksi, eikä puhuttelulla ollut kuin yksi vastaanottaja. Moderni taiteilija sen sijaan ei tiedä kuka hänen yleisönsä on.<sup>27</sup>

Tämä epävarmuus siirtyy myös taiteilijan tapaan puhutella, ja juuri siten taiteilija jää puhuttelemaan, ei yleisöään vaan teostaan, tai tarkemmin ottaen "taidetta", jonka partikulaariseksi ja yksilölliseksi hetkeksi hän teoksensa käsittää. Juuri tässä kohden de Duve

muistuttaa erostaan Balin projektiioon:

Tämän seikan merkitys on eettinen, ei sosiaalinen, kuten olet [de Duve osoittaa puheensa siis Balille] useissa kohdin painostanut minut myöntämään. Moderni taiteilija ei osoita omaa työtään taiteen käytännölle sen tavanmukaisessa ja sosiaalisessa yleisyydessä, vaan hän puhuttelee työtään kuin se olisi yksilöllinen instanssi 'maalaustaiteessa'. Tämä tarkoittaa, että hän osoittaa jokaisen siveltimenvetonsa, joita hän tekee teoksen valmistukseensa, ajatellen niiden ruumiillistavan taiteellista mediaa kokonaisuudessaan. Hän käsittelee 'maalaustaidetta' kuin se olisi ihmisolennon analogon (hän ei harjoita magiaa tai fetisismiä). Materiaalin kunnioitus, kuvapinnan integriteetti, autenttisuuden periaate ja muut modernismin esteettiset maksiimit ovat merkityksellisiä ainoastaan siinä määrin kuin maalaustelineen päällä olevaan esineeseen sovelletaan samoja yksityinen-yleinen-akselin suhteita kuin ne, jotka hallitsevat ihmisten välisiä eettisiä suhteita: ajatellen, että jokainen meistä myös ruumiillistaa ihmisyyttä.<sup>28</sup>

Koko de Duven tapaa esittää ajatuksensa voisi helposti kritisoida universalismista – yleistyksistä jolla se väittää tietävänsä mitä taiteilija tai yleisö ajattelevat teoksen edessä. On kuitenkin muistettava, että argumentti puhuu vain kahdesta hetkestä, jolloin teos vahvistetaan taiteena, eikä de Duve ole edes muista



tapauksista kiinnostunut. Juuri näiden kahden hetken välisestä murtumasta johtuen, de Duven väitteen mukaan, moderni aika intensifioi uudella tavalla jo pitkään taiteenteoriaa vaivanneen kysymyksen teoksen viimeisteleminen tasosta. Ristiriitaisella tavalla modernistitaiteilija sekä päättää itse paljon aiempien aikakausien taiteilijoita vapaammin teoksensa viimeistelystä että luovuttaa teoksen viimeisteleminen *taideteoksena* yleisölle. Tavallaan taiteilija ”keskeyttää ennenaikaisesti” [*l’arrêt prématuré*]<sup>29</sup> teoksensa synnyn – tai jos hän ei niin tee, sen tekevät häntä ympäröivät olosuhteet – eikä hän muuta voi, sillä puhuttelun toinen momentti ei enää kuulu hänelle.<sup>30</sup> Hän jättää teoksen ”kurjaan esineelliseen olemassa-oloon”<sup>31</sup> ja luottaa siihen, että katsoja osaa puhutella teosta yhtenä taidehistorian instanssina, toisin sanoen että katsoja osaa vahvistaa ”esteettisen arvostelman” keinoin teoksen olevan taidetta ja puhutella sitä vastaavasti kuin elävää olentoa, antaa sille äänen.<sup>32</sup> ”Katsojat tekevät teokset”, sanoi Duchamp, mutta tämä lause on usein huonosti ymmärretty”, de Duve huomauttaa.<sup>33</sup> Hän siis vihjaa, että Duchamp ei ai-noastaan tarkoittanut, että tulkinnat teosten sisällöistä vaihtelevat katsojalta toiselle ja siksi jokainen luo oman teoksensa, vaan että teos on taideteos vasta katsojan antaessa sille myöntävän esteettisen arvostelman, jolla vahvistaa teoksen aseman taiteena.

Tässä ajatuksessa modernismille ominaisesta kak-

sivaiheisesta puhuttelussa tiivistyy kaikki se kritiikki, jota de Duve johdonmukaisesti harjoittaa institutionaalista taideteoriaa kohtaan, mutta vastauksessa Balille se palautetaan myös sellaisia näkökulmia vastaan, joissa esteettinen palautetaan semioottiseen. Tietenkään de Duve ei kiellä instituutionaalisen esillepanon merkitystä arvioissamme siitä mikä on taidetta – tai sitä että taiteen avulla kerrotut viestit rakentuvat myös arkipäiväisten viestien tapaan semioottisten rakenteiden alla – mutta hän huomauttaa näiden näkökulmien riittämättömyydestä. ”Kaksivaiheinen puhuttelu repii semioottisen kentän ja avaa sen tilalle esteettisen kentän”, de Duve kirjoittaa, ”kentän joka on tehty luopumisesta ja rakastamisesta, kun se toteuttaa siirtymän taiteilijan antamasta tuomiosta siihen, jonka katsoja teokselle vastaavasti antaa.”<sup>34</sup>

#### Taiteeksi nimeämisen vastuu ja tradition rajat

De Duven romanttisuuden alla kuplii poliittinen huoli. Esteettinen rakkauden teko, joka saa taiteen katsojan haltioitumaan ja huokaisemaan ”sinä olet taidetta”, ei ole vailla seurauksia. Kyse ei ole vain siitä, että de Duve pyrkii palauttamaan yksilölle arvion antamisen siitä mikä on taidetta, toisin sanoen demokratisoimaan oikeuden nimetä objekteja taiteeksi, vaan myös siitä, mitä taiteena esittämisellä instituution suojissa saadaan aikaan – huoli, joka on varsin ymmärrettävä hänen kuraattorin urastaan lähtien.



**Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*. Düsseldorf Kunsthalle, May 16–July 9, 1972.**





Juuri tähän huoleen takertuvat monet tekstit, joiden myötä de Duve näyttää polttaneen siltojaan niin taide-teoreetikoihin kuin kuraattoreihinkin. On jopa hieman huvittavaa seurata *Adresses*-kokoelman teksteistä sitä, miten hän varsin omintakeisella ajattelullaan näyttää joutuneen törmäyskurssille milloin kenenkin tunnetun intellektuellipersoonan kanssa – joukossa pahimmin runneltuihin jo mainitun Balin lisäksi kuuluvat ainakin Picasso-museon johtaja, taidehistorioitsija Jean Clair (jota de Duve puhuttelee Clairin oikealla nimellä Gérard Régnier), Musée d'Orsayn johtaja Serge Lemoine ja Arlesin valokuvajuhlien (Rencontres internationales de la photographie d'Arles) taiteellinen johtaja Christian Caujolle. Ehkä vakavimman hyökkäyksen kohteeksi joutuu tekstissä "»Le musée a-t-il encore une légitimité?" (1998) nimenomaan Caujolle, joka oli kuratoinut mukaan Arlesissa pidettävään valokuvatapahtumaan Kambodzan kansanmurhan aikana pidätetyistä ihmisistä pidätyksen aikaan otettuja kuvia näyttelynimikkeellä S-21, kuvia joita myöhemmin mm. New Yorkin Museum of Modern Art oli ottanut esitettäväkseen.<sup>35</sup>

Huoli syntyy siitä, millaisen näkymän taiteena esittämisen mahdollisuuksiin Duchampin koe on avannut, ja tätä de Duve ruotii myös *Duchampiana*-kokoelman myöhäisimmissä teksteissä joissa analysoi Marcel Broodthaersin, Sylvie Blocherin ja Lavierin toimia post-duchampilaisessa tilassa.<sup>36</sup> Jos taiteen representoiva tehtävä kyseenalaistuu ja etusijan saa

"taiteen itsensä" presentaatio – esteettinen tila, "jossa representaatio oli jo pelkistettynä presentaatioksi"<sup>37</sup> – tarkoittaa se myös, kuten de Duve haluaa osoittaa Broodthaersin *Musée d'art moderne* -installaatioissaan ymmärtäneen, että museo- tai galleriatilassa esitettyjen esineiden eteen asetetuilla kylteillä "tämä ei ole taideteos" on vain myöntävä roolinsa täytettävänä; kylteistä itsestään tulee osa taideteosta, kuten René Magritten kirjoittamasta kuuluisasta lauseestakin, joka yrittää vakuuttaa ettei teokseen *La trahison des images* (1929) maalattu piippu "ole piippu" – piippu se ei ehkä ole, mutta taiteen historiaan niin maalaus, maalattu piippu kuin itse lausekin kuuluvat.<sup>38</sup>

Keskustelun alle siis nousee myös kuraattorin vastuu välittävänä osapuolena – tai taiteilijan kuraattorina, kuten Broodthaersin esimerkissä – lausuman "tämä on taidetta" presentoijana. Museaalisen taideinstituution tehtävänä on ennen kaikkea säilyttää ja esittää sitä, minkä se osoittaa taiteena ja minkä se siten pyytää myös yleisön todistamaan taiteena. Caujollen tapauksessa ongelma ei ole ainoastaan kansanmurhan estetisoinnissa, joka saattaisi ensimmäisenä tulla mieleen. De Duve on Malraux'nsa lukenut: kyse on ennemminkin taiteen luovasta voimasta, ja taiteen itsensä kyvystä muuntautua, jonka vuoksi sen esteetiikkaa ja merkityksiä ei voida pelkistää historiallisiin totuuksiin. Painokkaasti hän kysyy S-21-näytteen kuvien johdosta: "Onko siis taidemuseoilla, joiden

vastuuseen ja valtaan kuuluu taiteen nimissä esittää asioita etiketillä 'tämä on taidetta', legitiimi paikkansa niiden instituutioiden joukossa, jotka tekevät kulttuuri-työtä *muistamisen välttämättömyyden nimeen vannoen*?"<sup>39</sup> Kysymyksen kriittisestä sävystä huolimatta de Duve vihjaa sen avoimeksi jättämällä, että vastaus on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen.<sup>40</sup>

\*

De Duve on kiistatta hyvin omintakeinen teoreetikko, vaikeakin. Vaikeaksi hänen ajattelunsa tekee ehkä juuri tavallaan sen taustaoletuksen yksinkertaisuus, josta hän johtaa päätelmänsä: taideteoksille on yhteistä vain se, että niiden todetaan olevan taidetta. Moni kirjoittaja ei pääsisi väittämästä puusta pitkään vaan uppoaisi filosofisten tautologioiden suohon. De Duve sen sijaan onnistuu perusajatustaan johdonmukaisesti seuraamalla avaamaan harhapoluista ja epäonnistumisistakin huolimatta – kuten esimerkiksi hatariksi jääneet tulkinnat 1970-luvun teksteissä valokuvauksen osasta modernissa murroksessa – valtavan kontekstin ja käsitteistön. Etuna tuntuu olevan, että hän kirjoittaa voimakkaan eettisesti latautuneita tekstejä taiteesta, mutta erottautumalla silti täysin sekä puhtaasta estetiikasta että pragmaattisesta moraalista nimenomaan pitämällä kiinni vahvasta historiografisesta otteesta. Huikkeimillaan tekstit ovatkin ehkä silloin kun ne antavat tradition moniäänisyyden ja historian painon kuulua metodisen johdonmukaisuuden alta. Eräs tällainen hetki löytyy



aivan S-21-näyttelyä kritikoivan artikkelin lopusta, jossa de Duve ajattelee yhä taiteeksi nimeämisen logiikkaa, mutta siteeraa Jean-François Lyotardia esittelemässä Hannah Arendtin ajattelua: ”Syntymän, tradition ja tuomion [jugement] aiheistot ovat välttämättä vain yhtä, enkä päädy purkamaan niiden yhteyttä niin kuin se pitäisi tehdä.”<sup>41</sup>

### Viitteet

1 Käännän de Duven käyttämän sanan ”adresser” tässä artikkelissa toistuvasti ”puhuttelemiseksi”, koska se tuntuu sopivan useimmissa kohdin paremmin käyttämiini de Duven sitaattien käännöksiin kuin ehkä jossakin määrin suurempi käännös ”osoittaminen”. Mahdolliset merkityserot on kuitenkin hyvä pitää mielessä.

2 De Duven itse Duchamp-tekstiensä pääteoksena pitämä *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998) keräsi yhtenäiseksi kokonaisuudeksi tärkeimmät esseet hänen kahdesta ranskaksi julkaistusta teoksestaan *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité* (Paris: Minuit, 1989) ja *Résonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition* (Paris: J. Chambon, 1989), jotka oli julkaistu erillisenä niteinä kuvituksen asettamien vaatimusten johdosta (Duve, Thierry de, *Essais datés, vol. 1 – Duchampiana* [Genève: Musée d'art moderne et contemporain, 2014], 20).

3 Ajatuksen synnystä ja kehityksestä de Duven omin sanoin, ks. *ibid.*, 11–24.

4 *Ibid.*, 210–211.

5 *Ibid.*, 77.

6 *Ibid.*, 110.

7 *Ibid.*, 219–220.

8 De Duve siis kritisoisi sitä, että Duchampin teos asetettiin negatiivisen kritiikin pontimena, negatiivisuuden joka 1960-luvun käsitetaiteessa ulotettiin taiteen kaikkiin käytäntöihin tekijyydestä instituution iteensä asti. (ks. *ibid.*) Samasta syystä johtuen hän myös kommentoi, ettei Duchampin ”Suihkukaivon” perustamaa traditiota tässä mielessä ole, vaan koe on ainutkertainen; kyse on ennemminkin kokeellisen aselman luomasta ”resonanssista” (*ibid.*, 58). Jälkimmäinen väitteistä on toki melko helposti asetettavissa kiistanalaiseksi.

9 *Ibid.*, 59. ”Donc, le readymade désigne et explicite les conditions historiques nécessaires et suffisantes à ce qu'il y ait 'œuvre d'art'. Le scandale du readymade n'a pas été celui d'un geste iconoclaste, mais celui d'une mise à nu: quoi qu'on pense des raisons essentielles de l'art (qu'on pense les trouver dans la valeur intrinsèques de l'œuvre ou dans la dialectique de l'histoire), la preuve est faite: il suffit de la concomitance d'un objet (quelconque), d'un artiste (quasi anonyme), d'un public (aléatoire) et d'une institution muséale (même marginale comme le Salon des Indépendants), pour qu'à leur point de rencontre surgisse quelque chose qu'il faudra bien nommer art, ne fût-ce que l'espèce négatrice de l'anti-art.”

10 *Ibid.*, 58.

11 De Duve, *Adresses*, 27.

12 Michel Foucault, *Tiedon arkeologia*, suom. Tapani Kilpeläinen (Tampere: Vastapaino), 108.

13 De Duve, *Duchampiana*, 65–67

14 *Ibid.*, 133.

15 De Duven keskeisen historiografisen väitteen mukaan modernilla, postmodernilla ja nykytaiteella ei ole taiteen ehtojen kannalta olennaista eroa. Tämän hän tuo esiin ennen kaikkea Duchampia käsittelevissä klassikkoteksteissään. Erityisen painokkaasti ajatus modernin ja ”postmodernin” välisestä jatkuvuudesta tuodaan esiin *Kant after Duchampin* avausluvussa

”Art Was a Proper Name”. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998), 3–86.

16 Ks. erit. de Duve, *Duchampiana.*, 62–63. Valokuvauksen rooliin modernin taiteen murroksessa liittyvät myös reproduktion aikakauden ja taiteen historiografian suhteita pohtivat de Duven artikkelit André Malraux’n taidehistoriallisesta metodista ja ”imaginäärisen museon” ideasta: ”Le temps du readymade” (1976) ja ”La condition Beaubourg” (1980).

17 De Duve selittää ajatustaan modernin ”tämä on taidetta” -arvostelman yhteydestä kantilaiseen arvostelukyvyyn kritiikkiin tekstissään ”Cher Herman” (2002), joka on osoitettu kielifilosofi Herman Parret’lle (de Duve, *Adresses*, 95–121). Kantin merkityksen hän myöntää myös vuonna 2012 tekstiin ”À propos du readymade” lisätyssä viitteessä, jossa hän mainitsee että on ajatellut ”tämä on taidetta” -arvostelmaa yhteydessä kantilaisuuteen vuoden 1989 teoksestaan *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité* lähtien (de Duve, *Duchampiana*, 58n).

18 De Duve, *Duchampiana*, 62.

19 Jätän avoimeksi sen, mihin ajankohtaan de Duven oivallus kaksivaiheisesta puhuttelusta sijoittuu. *Adresses*-kokoelmassa on mukana tekstejä, jotka koskettelevat hänen ns. panttivankiteoriaansa, ja jotka liittyvät taiteellisen puhuttelun eri moodeihin: ”Glossaire” (1994), ”Bribes d’une théorie de l’otage et du témoin” (1994), ”Cher Gérard” (1997). Vuonna 2000 ensimmäisenä editiona julkaistuun teokseen *Voici, 100 ans d’art contemporain* (Antwerpen: Ludion) mennessä teoria oli viimeistään jo kypsynyt.

20 De Duve, *Duchampiana.*, 230.

21 De Duve, *Adresses*, 155–169. De Duve analysoi myös Manet’n vuoden 1864 teosta *Christ mort et les anges* (*ibid.*, 63–67) tekstissä ”Quelques remarques sur ‘représentation’, ‘présentation’, ‘incarnation’” (1996). Samat teokset löytyvät liitettynä moderniin puhutteluun laajemmaltikin teoksesta Thierry de



Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain* (Antwerpen: Ludion 2001).

22 Tekstin ”Chère Mieke” tärkeyttä korostaa kokoelmassa se, että vaikka de Duve on korostanut halunneensa painaa niteisiin kokoamansa tekstit alkuperäisessä muodossaan (niteiden toimituksen aikaan hän on lisännyt teksteihin niitä kommentoivia alaviitteitä), on Balille annettuun vastaukseen kirjoitettu neljä vuotta myöhäisempi alkuperäistä vastausta huomattavasti pidempi ”Post-scriptum”, jota on vielä kahdesti (vuosina 2008 ja 2015) korjailtu. Balin tulkinta koskee erityisesti puhutteluteorian muotoilua toisesta persoonasta, jonka de Duve antaa teoksessaan *Voici, 100 ans d'art contemporain*.

23 De Duve, *Adresses*, 123–147, erit. 139–144.

24 Michael Fried, *Courbet's Realism* (University of Chicago Press, 1990).

25 Sekä Fried että Clark ovat tuoneet asiaa koskevat merkintänsä huomattavimmin esiin Manet'ta käsittelevissä tutkielmissaan. Michael Fried, *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s* (University of Chicago Press, 1996) & T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (London: Thames and Hudson, 1990). Laajemmasta otannasta mainittakoon, että keskustelu puhuttelemisesta modernissa taiteessa on ollut yksi ranskalaisen teorian ominaispiirteistä viimeistään 1940-luvulta alkaen, jolloin Jean-Paul Sartre nosti sen esiin vuoden 1947 taidepoliittisessa pamfletissaan *Mitä kirjallisuus on?* (Jean-Paul Sartre, *Mitä kirjallisuus on?* [Helsinki: Otava, 1976], 53, 77 & 274). Sartre puolusti silloin ajatusta universaalista puhutte- lusta, jolla tosin voitiin vedota tiettyyn kohderyhmään, kun taas poeettisemmin asiaan suhtautuneet, eritoten surrealismin traditiota jatkaneet, halusivat nähdä tai- teellisen puhuttelun aina kohdistuvan tietylle kohteelle – vaikka sitten kuvitellulle kilpakumppanille, vihamie- helle, rakastetulle tai ystävälle. De Duve epäilemättä ottaakin tähän keskusteluun kantaa jo ”Adresses”-ko-

koelman muodollisissa piirteissä: tekstit ovat joko pää- tai alaotsakkeissaan osoitettuja joko tietyille henkilöille, tai kuten muutaman artikkelin tapauksessa ”jollekin”, ”teille” tai ”kaikille”.

26 De Duve lisää tähän kohden alaviitteen: ”Tämä koskee epäilemättä myös sellaista käsityöläistä, jonka hallussa on koko tuotantoprosessi ja joka työskentelee rakkaudesta ammattiinsa, mutta ei sen sijaan tehdastyöläistä, jonka työvoimaa Marx kutsuisi vieraantuneeksi” (de Duve, *Adresses*, 135n).

27 Ibid., 134–135.

28 Ibid., 135–136.

29 Ibid., 137.

30 Ibid., 136–137.

31 Ibid., 137.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Ibid.

35 Ibid., 89–90. Vuonna 2008 de Duve julkaisi aiheesta myös *Adresses*-kokoelmaan painetusta tekstistä eroavan englanninkielisen artikkelin ”Art in the Face of Radical Evil” (Thierry de Duve, ”Art in the Face of Radical Evil”, *October*, vol. 125, summer 2008: 3–23).

36 Broodthaersia käsittelee artikkeli ”Ceci ne serait pas une pipe” (1997), Blocheria ”La Déposition” (1993) ja Lavieria ”Lavier/Séavy” (1990).

37 De Duve, *Duchampiana*, 190.

38 Ks. *ibid.*, 183–202.

39 De Duve, *Adresses*, 91.

40 Ibid.

41 Ibid., 92. Alk. Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance* (Paris: Éditions Galilée, 1991), 67.

**FT, dos. Roni Grén toimii tutkijana Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Hän on tutkimuksissaan keskittynyt mm. modernistiseen taideteoriaan, ranskalaiseen filosofiaan, surrealismiin ja eläintaiteeseen.**



# Taiteilijat liikkeessä

## Tuija Hautala-Hirvioja

Vargas de Freitas Matias, Rita. *International Artists-in-Residence 1990–2010: Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices*. University of Jyväskylä, 2016. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/52174>.

MA Rita Vargas de Freitas Matias puolusti taidehistorian väitöskirjaansa Jyväskylän yliopiston Humanistisessa tiedekunnassa joulukuussa 2016. Hän tarkastelee tutkimuksessaan kansainvälisten residenssitaiteilijoiden työskentelytapoja ja niiden merkitystä erilaisissa viitekehyksissä sekä pohtii residenssitaiteilijoiden identiteettiä heille vieraan kulttuurin arkisissa käytänteissä. Tutkija pohtii myös sitä, miten matkustaminen vaikuttaa taiteilijoiden luovaan työhön ja luoviin prosesseihin ja miksi taiteilijat matkustavat ulkomaille. Lisäksi hän haluaa selvittää, mitä muutoksia viimeisen kymmenen vuoden aikana on ulkomailta työskentelyn mahdollisuuksissa tapahtunut ja millaisissa ympäristöissä taiteilijat ovat kuluneen 10 vuoden aikana työskennelleet.

Tutkimusaihe on ajankohtainen ja myös haastava.

Tutkimustavoite on jaettu kolmeen kysymykseen, joista ensimmäinen lähinnä pohtii taiteilijoiden syitä ja tarpeita matkustaa eri maissa sijaitseviin taiteilijaresidensseihin. Seuraavan kysymyksen avulla selvitetään vierailujen merkitystä itse taiteelle sekä miten nykyiset kommunikointivälineet tukevat heidän oleskeluaan. Tutkija analysoi residenssien vaikutusta itse teoksiin ja sitä, miten vaikutukset ilmenevät. Rita Vargas on itse ollut residenssitaiteilijana eri maissa, joten tutkijalla itsellään on paljon kokemuksellista ja ns. hiljaista tietoa tulkintojensa tueksi.

Tutkija toteaa, ettei matkustamisen historia tullut ensimmäisenä hänen mieleensä kun hän alkoi pohtia tämän päivän residenssitaiteilijoita ja heidän liikkumistaan. Ihmistä on aina ajanut tai piiskannut liikkeelle uteliaisuus ja halu oppia sekä kokea uusia asioita. Joskus on lähdetty ammatillisista syistä kuten nomadit aikoinaan, joskus eettisistä ja yleisistä syistä kuten pyhiinvaeltajat tai uutta etsimään kuten tutkimusmatkailijat tai vaihtelua halusta kuten turistit. Matkustamisen historiasta nouseekin paljon yhtymäkohtia nykypäivän kulkemiselle. Taiteilija, tiedemies tai turisti ei ole pohjimmiltaan kovin paljoa muuttunut viimeisen parin tuhannen vuoden aikana – liikkumistavat ja kommunikointivälineet ovat kehittyneet.

Historiallisen taustoituksen jälkeen Vargas pureutuu residenssitaiteilijoiden maailmaan, taiteeseen ja

liikkuvuuteen. Aiheen monisyisyyden takia tutkijan näkökulman on oltava monitieteinen ja aineistojen monipuolisia, kuten Vargasilla onkin. Menetelmällisesti tutkimus nojaa kahteen lähestymistapaan, laadulliseen sisällön analyysiin ja käsitteelliseen viitekehykseen. Aineistona ovat kyselyjen tuottama kokonaisuus, valitun viiden taiteilijan kotisivut ja teokset sekä aihetta käsittelevä kirjallisuus. Näennäisestä hajanaisuudesta huolimatta tutkija pitää nyörit käsissään ja analysoi aineistoaan hyvin ja johdonmukaisesti. Aineiston keruu ja luokitus on esitetty selkeästi, mitä lukuisat kaaviot osaltaan avaavat.

Pohtiessaan residenssitaiteilijan määritelmää ja niitä piirteitä, joita tältä vaaditaan sopeutumiseen vierasteen kulttuuriin, Vargas esittelee eräänlaisen kulttuurien välisen sopeutumismallin. Vaikka residenssitaiteilijat matkustavat heille vieraisiin kulttuureihin vapaaehtoisesti ja omasta kiinnostuksestaan, niin silti ympäristöllä ja päivittäisillä rutiineilla on merkityksensä. Vaikka on tärkeä ymmärtää taiteilijaa kulttuurien välisessä viitekehyksessä, niin tutkijan on kyettävä näkemään ja tulkitsemaan myös teoksien kautta, miten residenssitaiteilija kokemansa niissä ilmaisee. Tutkija pohtii myös, miten visuaalinen analyysi toimii alati muuttuvien dokumentointikäytänteiden ja uusien katsomistapojen risteyksessä. Ehkäpä molemmat ovat hybridisen identiteetin reunamilla ja eräänlaisessa välitilassa. Vargas erittelee myös erilaisia ulottuvuuksia, joiden avulla voi



tunnistaa kulttuurisia eroja ja helpottaa taidemaailman toimijoiden välisiä yhteyksiä.

Väitöksessä tutkija analysoi kahden suomalaisen ja kolmen japanilaisen residenssitaitelijan vastauksia, kotisivuja ja performatiivista taidetta. Residenssitaitelijoiden taiteessa ja arkielämässään keskeisiksi nousevat kokemukset välitilassa olemisesta sekä erilaiset esteet, jotka voivat olla sosiaalisia, teknisiä ja kulttuurisia. Vargasin tutkimus tuo esille residenssitaitelijoiden huolenaiheita, joista osa on yleensä maailmanpoliittisesta tilanteesta tai luonnon tilasta kumpuavia. Osa taas näyttää nousevan heidän sen hetkisestä elämäntilanteestaan kuten eristäytyneisyyden tunteet, yksityisyyden ja keskittymisen tarpeet. Paikan käsite tai paikkasidonnaisuus auttaa asioiden hahmottamista ja käsittelemistä samoin kuin ympäristön havainnointi ja turvallisuutta sekä järjestystä tuovat päivärutiinit. Tutkimuksen mukaan liikkuvuus asetti taiteilijat eräänlaiseen välitilaan. He omaksuivat hybridisen identiteetin, mikä puolestaan heijastui heidän taiteeseensa. Lisäksi tulokset osoittivat, että teknologian ja verkostoitumisen myötä taiteilijoiden liikkuvuus ja keskittyminen luovaan toimintaan helpottuivat sekä mahdollisuudet elinikäisen oppimiseen paranivat. Vargasin väitöksen yhtenä tutkimustuloksena voidaan pitää myös hänen kehittämänsä paikkasidonnaisten ja digitaalisen median kautta julkaistujen teosten tulkintamallia.

Rita Vargasin väitöskirja *International Artists-in-Residence 1990–2010: Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices* haarautuu moneen suuntaan. Se tuo esille erilaisia residenssitaitelijan elämään ja tuotantoon vaikuttavia tekijöitä sekä mahdollisuuksia ymmärtää ja tulkita heidän paikkasidonnaisia ja digitaalisen median kautta julkaistuja teoksiaan. Kuitenkin tutkimuksen punainen lanka - residenssitaitelijoiden rajat ylittävän toiminnan tarkastelu kulttuurisessa, sosiaalisessa ja teknologisessä kehikossa - säilyy selkeänä ja pitää haarautuvat löydöt ja tulkinnat yhdessä. Vargasin väitöskirjaa voi lämpimästi suositella lähteeksi ja tutustuttavaksi residenssivierailua suunnitteleville taiteilijoille, heidän kanssaan toimiville ja heidän teoksiaan tutkiville.

**FT Tuija Hautala-Hirvioja on toiminut syksystä 2014 Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan taidehistorian professorina. Hänen tutkimuskohteenaan ovat pohjoinen taide ja suomalainen nykyaide Jenny ja Antti Wihurin kokoelman viitekehysessä. Hän väitteli 1999 Jyväskylän yliopistossa aiheenaan Lappi-kuvan muotoutuminen suomalaisessa taiteessa ennen toista maailmansotaa. Hautala-Hirvioja toimi vuosina 1995–2004 taidehistorian lehtorina Lapin yliopistossa ja vuosina 1986–1995 amanuenssina Aineen taidemuseossa Torniossa.**



# Tammerkosken kansallismaisema teollisuusperintönä – Verkatehtaasta Finlaysoniin 1965-2005

väitökset

## Marja Lähteenmäki

### LEKTIO

Kunnioitettu kustos, arvoisa vastaväittäjä, hyvät kuulijat.

Yksi suosikkikirjailijoistani, Lauri Viita kuvasi ro-  
maanissaan *Moreeni* mieleenpainuvasti Finlaysonin  
tehdasyhdyskuntaa. Linaan Viitaa:

Katu oli suoraa ja sileää, korttelit säännöllisiä neliöitä, kaistale taivasta oli jokaisen kadun päällä. Mikäs oli astuessa selvää janaa edestakaisin, itään ja länteen! Ei ollut todellakaan liikaa vaadittu, että täysi-ikäisen miehen piti taluttamatta osata tehtaasta sänkyyn ja sängystä tehtaaseen. Siellä, poikkikadun varrella, oli sitten se puuvillatehtaan sairaalakin. Eipä ollut unohdettu sitäkään seikkaa, mikä erinomainen järjestys! Oli siinä jo kyllin aihetta arvella, että saattoipa hyvinkin olla olemassa myös puuvillatehtaan taivas ja puuvillatehtaan helvetti. Kovin turvallista ja täsmällistä oli kaikki, yhtäläistä kuin samanlainen. Talotkin olivat kuin yksi ja yksi: samanmuotoiset, samanväriset, samanlaiset ikkunat, samanlaiset halkoluukut. Mitä lienevät herrat suunnitel-

leet: pitikö myös asujien tulla aivan toistensa kaltaisiksi? Viime vuosikymmeninä suosituksi on noussut matkailu menestyskirjojen tai –sarjojen tapahtumapaikoille, jossa voi kuvitella fiktiivisten tarinoiden tapahtuneen. Hyvä esimerkki on kirjailija Dan Brownin romaani *Da vinci* –koodi, joka aiheutti vuosituhannen alussa ryntäyksen kirjassa kuvatuille historiallisille tapahtumapaikoille. Keksittyjen kertomusten kiinnittäminen konkreettiseen paikkaan tekee tarinasta uskottavamman, tapahtumista todentuntuisemman. Niihin on helpompi eläytyä.

Näin on ollut myös Tampereen teollisuusmaiseman kohdalla. Erilaiset kuvat ja kuvaukset Tampereesta tehtaiden kaupunkina vaikuttavat siihen, minkälaisena kaupunkilaiset näkevät Tammerkosken teollisuusympäristön. Kertomukset ja tarinat voivat tehdä tunte mattomastakin paikasta kiinnostavan ja merkityksellisen. Menneisyyden kertomukset ja kuvat vaikuttavat mielikuvina, jotka muokkaavat nähtyä nykyisyyden maisemaa. Rakennettu kaupunki saa jatkuvasti uusia merkityksiä ihmisten mielessä. Viidan kuvaamaa

miljöötä ei Tampereelta enää sellaisenaan löydy. Yksittäiset säilyneet rakennukset auttavat kuitenkin yhdistämään historialliset kuvaukset nykyhetken näkymään.

Tampereen mainetta tehtaiden kauniina kaupunkina, pumpulienkeleiden tai Tampereen likkojen kaupunkina pidetään edelleen hengissä. Kaupungin menneisyys on läsnä säilyneissä tehdasrakennuksissa ja kertomuksissa, joiden avulla teollisuusperinnön merkitystä rakennetaan ja pidetään yllä.

Tehtaiden historiallisen ja maisemallisen arvon muodostuminen ei ole kuitenkaan ollut itsestään selvää. Väitöskirjatutkimuksessani tarkastelen tehdasrakennusten muutosta arvokkaaksi kulttuuriperinnöksi Tampereella Verkatehtaan ja Finlaysonin alueiden kautta. Tapaukset muodostavat ajallisen jatkumon 1960-luvun puolivälistä 2000-luvun alkuun. Tutkimukseni laajempaan kontekstina käsittelen Tampereesta ja Tammerkosken teollisuusmaisemasta tuotettuja kuvauksia ja kuvia, jotka heijastavat muutoksia yhteiskunnassa. Mielikuvien syntymistä tutkin kirjallisuuden, dokumenttielokuvien



ja Tampereesta tehtyjen kuvateosten kautta.

Tammerkosken teollisuusympäristön merkitys suomalaisessa teollisuusperintökeskustelussa on ollut keskeisessä roolissa. Tampereen Verkatehtaan suoje- lukiista 1970-luvulla mainitaan yleensä ensimmäisten joukossa, kun puhutaan rakennussuojelun historiasta Suomessa. Mitä tuolloin oikeastaan tapahtui, kuka tai ketkä halusivat suojella tehtaaita? Miten tehdasra- kennusten merkitys rakentui ja muuttui 1970-luvun kuluessa?

1960-luvulle asti tehtaaita oli kuvattu kaupungin kaunistuksena ja vaurauden lähteenä koko kaupun- gille ja sen asukkaille. Kirjailija Hannu Salama yhdisti kaupunkikuvan ja tehtaiden merkityksen vähenemisen 1960-luvulla kirjassaan *Minä, Olli ja Orvokki*. Lainaan Salamaa:

Ajattelin poiketa ryyppylle, sitten ajattelin etten me- nekään, ja kävelin alas koskenrantaan jossa oli kirjasto puita ja piippu, nousi pimeydestä taivaankantta vas- ten, ruma vanha törö niin piippu kuin koko tehdas, tiilet lohkeilleet ja mureneet ja kappaleita varissut nurmikolle, lauta-aidan pieleen ja seljapuskan juurille jossa oli koiranpaskoja ja yleinen kusipaikka sillä puo- len koskea.

Kaunokirjallisuus heijasti yhteiskunnassa tapahtu- nutta muutosta. Teollisuustyöpaikkojen väheneminen

näkyi tehdasrakennusten arvon alenemisena. Mitä hyötyä on tehtaista, jos niissä ei tehdä työtä? Raken- nusten arvo oli sidottu niissä suoritettavaan toimintaan. Teollisuustuotannosta vapautunut tehdas oli monen mielestä turha. Arkipäiväisenä rakennuksena tehdas oli kaukana niistä historiallisesti arvokkaista kohteista, joita rakennussuojelun piirissä käsiteltiin. Tällaiset ajatukset vallitsivat tutkimani ajanjakson alussa.

Tutkimukseni keskeisiä käsitteitä ovat kansallis- maisema ja teollisuusperintö sekä näitä laajemmat käsitteet maisema ja kulttuuriperintö. Tutkimassani aineistossa Tammerkosken teollisuusympäristöä kuvattiin muun muassa koskimaisemana, teollisuus- maisemana tai kansallismaisemana. Etuliite kertoi näkökulmasta, siitä mikä maisemassa oli katsojan mielestä merkittävää.

Maiseman katsomiseen liittyy yleensä ihailu. Eri- tyisesti kaupunkilaisten mielipiteissä näkyi se, miten rakennusten hyväksyminen historiallisesti, kaupun- kikuvallisesti tai rakennustaiteellisesti arvokkaaksi muutti samalla kohteen esteettisen arvon. Ruma ja rapistunut muuttui kauniiksi. Maisema on kokonaisuus, katseella hallittavissa oleva. Samoin maisema vaatii aina katsojan ja katsojasta riippuu, mitä maisemassa nähdään. Maiseman merkitys korostui suojelukeskus- telussa. Nimenomaan Tammerkosken ja keskustan suunnasta katsottu teollisuusmaisema oli enemmistön mukaan suojelun arvoinen, samalla kun maiseman

taakse jääneet rakennukset eivät kaikkien mielestä olleet yhtä merkityksellisiä. Finlaysonin tapauksessa kaavoittaja kiinnitti kansallismaiseman arvon paikkaan rakennusten sijaan. Kaavoittaja perusteli 150 vuotta vanhan rakennuksen purkamista sillä, että paikalla oli aikaisemmin ollut vielä vanhempia rakennuksia, jotka myöhemmin purettiin pois kehityksen tieltä. Miksi näin ei voitaisi tehdä edelleen?

Tutkimuksessani kysyn, miten ja miksi Tammer- kosken rannalla sijaitsevat teollisuusalueet muuttuivat arvokkaaksi kulttuuriperinnöksi. Lähdän ajatuksesta, että todellisuus muodostuu sosiaalisissa suhteissa kielen, keskustelun ja ajattelun kautta, jolloin asioiden ja paikkojen merkitykset rakentuvat havaitun lisäksi mielikuvissa ja historiallisesti. Valitut sanat, kuvat ja tarinat kertovat siitä, minkälaisen mielikuvan kukin taho on tietystä paikasta halunnut antaa. Esimerkiksi Verkatehtaan tapauksessa kaupunginjohtaja Pekka Paavola kuvasi Hatanpään valtatieä reunustaneita tehtaita synkkänä ja likaisena tiilimuurina, joka esti näkymän koskelle. Kaupunkilaisten oli helppo yhtyä mielipiteeseen, kun samaan aikaan työpaikkojen määrä teollisuudessa laski.

Kaupunkikuvaa yli vuoden hallinneet puoliksi puretut tehdasrakennukset vahvistivat monien mielipiteitä teh- dasrakennusten rumuudesta. Suojelua puolustaneet näkivät saman paikan ainutlaatuisena, historiallisesti ja maisemallisesti arvokkaana. Heidän mielipiteissään



tehtaiden merkitys yhdistyi kaupungin ja koko maan vaurastumiseen ja kehitykseen agraariyhteiskunnasta hyvinvointivaltioksi. Oleellisimmaksi nousi lopulta tehdasrakennusten kiinnittäminen osaksi työläisten merkityksellistä menneisyyttä, tehtaiden säilyttäminen työläisten muistomerkinä.

Tehdasrakennusten arvot rakentuivat suojelukeskustelussa. Eli siinä vuoropuhelussa, jota eri osapuolet kävivät suojelukiistojen ja kaavoitusprosessin yhteydessä. Keskustelua käytiin niin asiakirjoissa kuin sanomalehdissä ja myöhemmin internetissä. Suojelukeskustelussa korostui totuuden sijaan se, kuka kertoo uskottavimman tarinan tai kenen tulkinta hyväksytään käytännössä. Suojelukiistojen tapaisissa konflikteissa vanhat käytännöt kyseenalaistuvat ja uudet tulkinnat ovat mahdollisia toimijoiden perustellessa omia näkökulmiaan.

Merkityksenanto tapahtuu suhteessa toisiin: esimerkiksi vastauksina, kritiikkinä tai uuden tiedon esiintuomisena käydyssä keskustelussa. Suuren yleisön hyväksynnän saamisella on yleensä vaikutusta, ja tätä eri toimijat keskustelussa tavoittelevat.

Erilaisia näkemyksiä tehdasrakennusten arvosta oli varmasti yhtä monta kuin oli mielipiteiden esittäjiäkin. Kaikilla ei kuitenkaan ollut yhtäläisiä mahdollisuuksia saada ääntään kuuluviin tai sanomaansa hyväksytyksi. Koska suojelusta asemakaava-alueella päätetään kaavoituksessa, kaupungin kaavoittajilla oli keskeinen

rooli tehdasrakennusten arvottamisessa. Kansalaisyhdistysten ja yksittäisten kaupunkilaisten näkemykset jätettiin helposti ulkopuolelle, kun suojelukysymystä tarkasteltiin kaupunkisuunnittelun lähtökohdista. Kansalaisyhdistysten sanoma tulkittiin helposti oman edun ajamiseksi, vaikka usein asia oli juuri päinvastoin: kansalaisyhdistykset ajoivat yhteistä etua taloudellisen ja poliittisen kentän toimijoiden yksityisiä tavoitteita vastaan. Kuitenkin kaavoittajat saattoivat sulkea myös suojeluviranomaiset päätöksenteon ulkopuolelle, jos heidän näkemyksensä olivat ristiriidassa kaupungin tai alueen omistajan tavoitteiden kanssa.

Mielenkiintoista teollisuusalueiden saamisessa merkityksissä oli se, miten ne heijastivat senhetkistä kaupunkitilaa, yhteiskuntaa ja paikkaan kiinnittyviä menneisyyden tarinoita. Kun verkatehtaan johto satoi työpaikkojen säilymisen vanhojen tehdasrakennusten nopeaan ja onnistuneeseen purkamiseen, moni työläinen halusi ennemmin säilyttää työnsä kuin entisen työpaikkansa. Tai kun entinen finlaysonilainen 30 vuotta myöhemmin muisteli työntekoa tehtaassa ja suri entisen työpaikkansa purkua, puoli kaupunkia nyökytteli ja oli samaa mieltä. Vaikka omakohtaiset kokemukset työnteosta puuvillatehtaassa saattoivat puuttua, kaupunkilaiset olivat lukemiensa muistelmien ja kertomusten kautta rakentaneet tehtaista merkityksellistä perintöä.

Miksi teollisuusperinnön säilyttämisestä sitten tuli niin tärkeää? Tampereen kaupungin historia on

tehtaiden ja tehdastyöläisten historiaa. Suorat siteet kaupungin teolliseen menneisyyteen vähenevät jatkuvasti, mutta teollisuusperinnön merkitys kuitenkin kasvaa. Kaupunkilaisten suhtautuminen rakennettuun kaupunkiin ja teollisen menneisyyden hyväksyminen keskeiseksi osaksi kaupunkilaisten kulttuurista identiteettiä on oleellisesti vaikuttanut tehdasrakennusten säilymiseen kaupunkikuvassa.

Yhteisesti koettu ja muistettu, ja yhteisesti hyväksytyjen arvojen varaan rakentunut teollisuusperintö toimii identiteetin rakennusaineena. Tämä näkyi 2000-luvun alussa käydyissä suojelukiistoissa Finlaysonin alueella. Suojelua puolustaneet kaupunkilaiset osallistuivat keskusteluun tehdasrakennusten arvoista ja järjestivät muun muassa mielenilmauksia. Yhteisöllisen toiminnan kautta he sitoivat itsensä osaksi kaupungin teollista menneisyyttä ja säilyneitä rakennuksia. Menneisyyden kertomukset työnteosta tehtaassa sekoittuivat kaupunkilaisten omakohtaisiin kokemuksiin tehdasalueesta ja jatkoivat näin teollisuusperinnön merkitystenantoa.

E erityisen kiihkeää keskustelu oli vanhan värjäämön tapauksessa, joka päättyi vuonna 2005 siihen, että suurin osa rakennuksesta purettiin. Toisaalta saman asian voi nähdä toisinpäin: rakennuksen vanhimman osan säilyminen oli vuosia jatkuneen kiistelyn ansiota. Tämän tutkimuksen alku on suorassa yhteydessä vanhan värjäämön purkamiseen. Sanomalehdis-





sä ja internetissä kuumana vellonut keskustelu sai kysymään, miten tämä oli mahdollista. Tampereella teollisuusperintö oli jo hyväksytty tärkeäksi osaksi kaupungin identiteettiä ja suhtautuminen tehtaisiin oli aivan toista luokkaa kuin 30 vuotta aikaisemmin. Miksi siis purkamiseen päädyttiin?

Teollisuusperinnön suojelukeskustelussa on korostunut lainsäädännön ja -tulkinnan merkitys, rakennussuojelun arvottamisen kriteerit ja kaupunkisuunnittelun suhde ja suhtautuminen rakennussuojeluun. Verkatehtaan suojelukiista 1970-luvulla osoitti juuri valmistuneen rakennussuojelulain heikkoudet käytännössä ja johti lainsäädännön uudistamiseen nopealla aikataululla. Ongelmana kuitenkin oli, että tuomioistuimet tekivät päätöksensä muilla perusteilla puuttumatta ollenkaan rakennusten historiallisiin tai muihin arvoihin. Päätösten perusteluina olivat muun muassa suojelun kohtuuttomuus ja epätarkoituksenmukaisuus, jolloin yksityistaloudelliset arvot korostuivat lain tulkinnassa rakennusperinnön arvojen jäädessä tulkinnan ulkopuolelle. Tähän uusikaan laki ei tuonut muutosta.

Toinen ongelma rakennussuojelussa oli tehdasrakennusten arvottaminen perinteisillä suojelukriteereillä. Tämä näkyi selkeästi vielä Finlaysoninkin tapauksessa 1990-luvulla. Perinteiset arvottamisen kriteerit alkupe räisyys ja rakennushistorialliset arvot eivät sopineet tehtaisiin, jotka olivat usein moneen kertaan laajennettuja ja muunneltuja ja joiden suunnittelu oli toteutettu

tuotannon ehdoilla.

Tämä näkyi käytännön suojelun tasolla. Vaikka koko tehdasalue olikin jo luokiteltu historiallisesti ja maise-mallisesti arvokkaaksi, kaavoittajat ja rakennushistorial-lisen selvityksen tekijä näkivät monet muutokset raken-nusten arvoa heikentävänä ja purkamista puoltavana. Kuitenkin teollisuushistorian näkökulmasta rakennus-ten laajennukset kertovat teollisuustoiminnan ja tuotan-totapojen usein nopeistakin muutoksista ja jatkuvasta kehityksestä. Samalla alkuperäisenä säilynyt rakennus, jonka rakennushistoriallinen arvo voi olla huomattava, voi teollisuushistorian näkökulmasta jäädä mykäksi. Se kertoo rakennusajankohdastaan, mutta ei juurikaan tehtaan kehityksestä vuosikymmenten kuluessa.

Tehtaiden suojelu on muita kohteita useammin si-dottu mahdollisuuksiin rakennusten uskäytöstä, sillä laajojen teollisuusalueiden suojelu käyttötarkoitusta muuttamatta ei yleensä ole taloudellisesti mahdollista. Myös tehtaiden koko ja muoto asettavat rajoituksia uskäytölle tai tekevät sen kokonaan mahdottomaksi. Tosiasia on, että massiivisten tehdasrakennusten suojelu ei ole halpaa puuhaa. Tästä syystä esimerkiki Tampereen kaupunki on osallistunut teollisuusalu-eiden käyttötarkoituksen muutoksiin useimmiten vain kaavoittajan roolissa, ei omistajan, vaikka kohteena on ollut kaupungin historian kannalta keskeinen men-neisyys. Päinvastoin kaupunki on hankkiutumassa eroon viimeisistäkin omistuksistaan Tammerkosken

rannalla. Frenckellin tehdasaluetta valmistellaan tällä hetkellä myyntikuntoon. Rakennukset tulevat säily-mään Tammerkosken rannalla, mutta kaupunkilaisten mahdollisuudet nauttia kansallismaisemasta voivat vaarantua. Paljon riippuu siitä, kuka alueen ostaa ja mitä tiloihin tulevaisuudessa tulee.

Palaan vielä kansallismaiseman käsitteeseen, joka löytyy myös nyt tarkastettavan väitöskirjan otsikosta. Ensisijassa käsite liittyy vuoteen 1993, jolloin valtio-neuvosto nimesi Tammerkosken teollisuusympäris-tön kansallismaisemaksi. Samana vuonna käyttöön tuli uusi 20 markan seteli, jonka toiselle puolelle oli kuvattu Tammerkosken kansallismaisema. Kansalli-nen huomio nosti teollisuusympäristön statusta myös paikallisesti. Tammerkoski oli kuitenkin keskeinen osa kansallista maisemakuvastoa jo 1800-luvulla, jolloin kuvaukset teollisuusmaisemasta kiinnittyivät kansalli-sen identiteetin rakentamiseen.

Vaikka virallinen nimitys tuli tutkimusajanjaksoa ajatellen myöhään, teollisuusympäristön kansallinen merkitys oli keskeinen osa teollisuusperinnön arvojen rakentamista. Jo verkatehtaan tapauksessa teolli-suusmaiseman kansallinen merkitys oli noussut esille, mutta virallinen nimitys antoi lisäarvoa, jonka teolli-suusalueiden omistajat näkivät taloudellisesta näkö-kulmasta. Toimistotila tai asunto kansallismaisemassa oli totta kai huomattavasti arvokkaampi eli kalliimpi kuin pelkkä toimistotila kaupungin keskustassa.



Kaupunkilaiset sen sijaan käyttivät kansallismaiseman käsitettä suojelukeskustelussa korostamaan alueen valtakunnallista merkitystä, mutta erityisesti kansallismaisema tarkoitti kaikkien yhteistä tilaa, johon kaikilla tuli olla vapaa pääsy. Tammerkosken kansallismaiseman ja teollisuusympäristön merkityksenantoprosessi kuitenkin jatkuu edelleen ja maiseman muutokset asettuvat osaksi kaupungin historiallisia kerrostumia.

Pyydän teitä, professori Marjaana Niemi tiedekunnan määräämänä vastaväittäjänä, esittämään ne huomiot, joihin katsotte väitöskirjani antavan aihetta.

**FT Marja Lähteenmäki valmistui filosofian maisteriksi Turun yliopistosta ja suoritti jatko-opinnot Helsingin yliopistossa. Tällä hetkellä hän työskentelee projektitutkijana.**



# Kielletty kupoli, avattu alttari – Venäläisyyden häivyttäminen Suomen ortodoksisesta kirkkoarkkitehtuurista 1918–1939

Hanna Kemppi

LEKTIO

”Silmiinpistävimpiä muukalaisuuksia” ja yksi ortodoksisen kirkon ”pahimpia kompastuskiviä suomalaisen kansallistunnon mailla” Karjalassa on kirkkojen vieras ulkoasu, venäläisyys.

”Sipulikupoli on venäläisissä kirkoissa melkein aina turmeltunut, laajentunut alaosaan liian leveäksi – varmaan syvästi itämaalainen piirre –, jonka vaikutus käy sitäkin epäedullisemmaksi, milloin se on maalattu räikeän viheriäksi.” Tällaiset kupolit viittaavat ”vielä kaukaisempiin itämaisiin lähteisiin, todella suoraan tataarilaisiin, islamilaisiin.”

Näin kirjoitti suistamolainen kirjailija ja runoilija livo Härkönen toimittamassaan *Toukomies*-lehdessä vuonna 1925. Samana vuonna hän, suomalaismiesten ortodoksien kirkolliskokousedustajana, teki

aloitteen siitä, että Suomen ortodoksinen kirkko, josta tuolloin käytettiin nimitystä Suomen kreikkalais-katolinen kirkkokunta, ryhtyisi karsimaan ulkoisesta olemuksestaan ja erityisesti kirkkoarkkitehtuuristaan venäläisinä pidettyjä piirteitä. Näin hänen mielestään päästäisiin eroon turmeltuneista muodoista, jotka edustivat hänen mukaansa myöhempiä lainoja ja kerrostumia. Venäjän vuosisatainen ortodoksinen traditio sai siis joko edustaa rappeutuneisuutta tai toimia vain välittäjänä romantisoituun Bysanttiin ja ortodoksian alkulähteille. Aikalaiskeskustelussa tähän yhdistyi voimakas siivoamisen ja puhdistamisen tematiikka. Venäläisinä nähdyt piirteet rumensivat maiseman. Vieraksi määriteltyjen vaikutteiden poispyyhkimisen jälkeen saataisiin esiin puhdas karjalaisuus tai puhdas suomalaisuus, kaunis ja terve ydin.

Tarkoituksena oli yhtäältä tehdä näkyväksi jo toteutettua kirkkopoliittikkaa, kuten kirkkokunnan hallinnon suomalaistamista ja kirkollisen ajanlaskun uudistusta.

Toisaalta kirkkokuntaa ohjattiin rakentamaan kirkko-taiteen ja maisemassa erottuvien pyhäkköjen avulla itsestään ulospäin oikeanlainen.

Käsittelen väitöskirjassani sitä, kuinka Suomen ortodoksisen kirkkoarkkitehtuurin muotokieltä muokattiin kohti suomalaisena pidettyä, kansallista asua sotien välisenä aikana eli vuodesta 1918 vuoteen 1939. Selvitän tutkimuksessani tämän kansallistamisilmiön sisältöä. Olen nähnyt sen kahtia jakautuvana ilmiönä, jonka painopisteiden väliin punoutuu monisäikeinen merkitysverkosto.

Yhtäältä tutkin, millaisia toimenpiteitä kohdistettiin olemassa olleisiin kirkkoihin. Nimittäin sisällissodan viime vaiheissa Suomen senaatti teki päätöksen ottaa Suomen valtion haltuun Venäjän valtion omistamat kiinteistöt irtaimistoiheen. Tässä oli kysymys hyvin laajasta ja vaihtelevasta omaisuudesta, jonka joukossa oli myös vähintään 80 ortodoksista kirkkoa tai kappelia. Kaiken niin kutsutun sotasaaliin joukossa ne



olivat kuitenkin hyvin pieni osuus. Useimmat takavarikoidut kirkot olivat venäläisiä sotilaskirkkoja, mutta joukossa takavarikoitiin myös eräiden seurakuntien ja yksityishenkilöiden omaisuutta. Ortodoksisten seurakuntakirkkojen osalta takavarikko peruutettiin yleisesti ottaen hyvin nopeasti, mutta sotilaskirkot jäivät Suomen valtiolle. Tämän vuoksi ne myös muutettiin toiseen käyttöön, esimerkiksi luterilaisiksi sotilaskirkoiksi, mutta myös muihin uusiin käyttötarkoituksiin. Takavarikoiduista rakennuksista tuli kansallista omaisuutta suomalaiselle käyttäjäkunnalle. Niiden ulkonäköä saatettiin muuttaa radikaalisti. Tällöin myös maisema ja kaupunkikuva muuttuivat merkittävästi. Venäläisinä pidettyjä piirteitä vähennettiin tai poistettiin, jolloin voidaan ajatella, että koko se näkymä, johon rakennus oli vaikuttanut ja jonka osana se oli ollut, muuttui suomalaiskansallisempaan suuntaan. Sekä takavarikko että myös myöhempi kirkkorakennusten ulkonäön muokkaus esimerkiksi korjaustöiden yhteydessä olivat merkkejä siitä, että kaupunkikuvassa ja maisemassa oli ollut läsnä jotakin sinne kuulumattomaksi koettua, ”vääränlaista” ja ”vierasta”.

Toiseksi tutkin, millaisia olivat uusien kirkkojen ja kappelien suunnitelmat ja toteutukset. Vaikka Härkösen sanallistama kansallistamisohjelma oli sangen yksityiskohtainen, oli se samalla melko abstrakti. Se ei esimerkiksi määritellyt täsmällisesti sitä, mihin vedettäisiin raja eli mihin työ ei ulottuisi. Kaiken kaikkiaan

sotienvälisenä aikana rakennettiin vain vähän kokonaan uutta ortodoksista pyhäkkökantaa, yhteensä 18 pyhäkköä, joista kirkkoja oli vain viisi. Loput olivat vaatimattomia kyläkappeleita. Toteutuksia hallitsee klassistinen ilme, jossa ei aina ole havaittavissa kovin ilmeisiä viitteitä ortodoksiseen kirkkorakennukseen.

En ole lähtenyt tutkimaan tätä aihetta pelkästään selvittääkseni ortodoksisten kirkkojen ja rukoushuoneiden rakennushistoriaan luettavia seikkoja, vaan minua on kiinnostanut pohtia temaattisia ilmiötason kysymyksiä, pyrkien ymmärrykseen ja kulttuurihistorialliseen tutkimusotteeseen. Tutkimukseni punaisena lankana ovat historian ja kulttuurin jatkumot ja katkokset sekä suomalaisuuden, karjalaisuuden ja venäläisyyden välillä tehtyjen yksinkertaistavien rajankäyntien avaaminen.

Keskeisiä toimijoita tutkimuksessani ovat Suomen valtio, sotasaalisviranomaiset, muinaismuistohallinnon ja kirkon museoviranomaiset sekä kirkkokunnan suomalaismielinen hallinto ja sen alaisuudessa toiminut niin kutsuttu kansallistuttamiskomitea. Viimemainittu perustettiin vuoden 1925 kirkolliskokouksessa suunnittelemaan käytännössä niitä kirkkotoiteen uudistuksia, joita yhtäältä Suomen valtio edellytti, ja toisaalta joita kohti kirkkokunnan suomalaismieliset piirit pyrkivät. Komitea tilasi uusia kirkkoja ja rukoushuoneita varten joukon piirustuksia arkkitehti Veikko Kyanderilta, joka on jäänyt melko tuntemattomaksi arkkitehtinimeksi.

Vaikka valtaväestö ei itsenäisyyden ajan alussa eikä välttämättä vielä myöhemminkään yksimielisesti suhtautunut karjalaisiin samanarvoisina suomalaisina, oli sinäsä heterogeeninen karjalaisuus kuitenkin se voimavara, jonka avulla ortodoksinen kirkko saattoi olla jonkinlainen hyväksytyt osa suomalaisuutta. Osoitan tutkimuksessani, että silti suomalaismielisten ortodoksien tai karjalaisten kirkon jäsenten keskuudessa ei oltu yksimielisesti kirkkotoiteen uudistusten takana. Suomalaistamistoimien kohteena ollut ortodoksinen kulttuuri oli moniääninen ja heterogeeninen. Vähemmistöuskonnon sisällä oli oma, merkittävä venäläinen vähemmistönsä, joka sekään ei muodostanut kulttuuritaustaltaan täysin yhtenäistä ryhmää. Kansallistamisessa tehtiinkin rajankäyntejä suomalaisten ja venäläisten välillä kirkkopoliittisten jakojen mukaan eikä välttämättä etnisten jakojen mukaan.

Tutkimukseni lähti liikkeelle siitä, että kiinnitin huomiota asiakirjalähteistä ilmenevään, vuoden 1930 kirkolliskokouksessa esiin nousseeseen kritiikkiin ja hämmennykseen, joka koski uudistussuunnitelmia, ja nähtävästi myös arkkitehti Kyanderin laatimia piirustuksia. Hämmennyksen ja vastareaktioiden täsmällisestä syystä oli kuitenkin vaikea saada käsitystä asiakirjalähteiden tai kirjallisuuden pohjalta. Siellä täällä kirjallisuudessa esiintyneet kuvat 1930-luvulla rakennetuista, useimmiten vaatimattomista ja yleisilmeeltään eklektisen klassisoivista rukoushuo-



neista eivät vielä avanneet ymmärrystä siihen, miksi kirkolliskokouksessa reagoitiin niin vahvasti. Tämä herätti uteliaisuuteni ja halun tietää, mikä oli kirkkoarkkitehtuurisuunnitelmien visuaalinen sisältö, sekä halun ymmärtää, mistä tässä keskusteltiin.

Itse piirustuksia ei kuitenkaan tuntunut löytyvän mistään, eikä aiempi tutkimus ole tuntenut niitä. Mielestäni niiden tuntemattomaksi jääminen esti muodostamasta tyydyttävää näkemystä kokonaisuudesta. Tutkimukseni avaimiksi nousikin pyrkimys saada selvää siitä, mitä piirustuksille oli tapahtunut. Suomen Karjalan alueen arkistojen sodanaikaisia kohtaloita tuntien on ollut luonnollista olettaa niiden mahdollisesti tuhoutuneen. Arkistoissa ei ole säilynyt edes kopioita, tai sitten niitä ei ole osattu yhdistää tähän asiaan. Alkuperäiset piirustukset ovat kaiken aikaa olleet kuitenkin arkkitehdin jäämistössä. Silti niiden löytyminen ei ollut yksinkertaista, sillä perikunnallekin ne olivat tuntemattomia. Veikko Kyanderin ehkä 1950-luvulla paketoima, tähän asti avaamattomana ollut piirustuskäärö löytyi vasta perinpohjaisten etsintöjen jälkeen eräästä puuarkusta, jossa se oli muusta hänen piirustusaineistostaan erillään. Tämä löytö on mielestäni merkittävä selventäessään Veikko Kyanderin osuutta ja asemaa suomalaisortodoksisen kirkkoarkkitehtuurimuotokielen kehittäjänä.

Koska olen tutkimuksessani pyrkinyt tavoittamaan kokonaisymmärrystä, ja koska perustan tutkimukseni

alkuperäisiin, niin suomen- kuin venäjänkielisiin aikalaislähteisiin, olen samalla muotoillut itselleni laajan työnsaran arkistoaineistojen detailjiviidakon parissa. Tutkimusotteeni on edellyttänyt eri tilanteiden ja hankkeiden seuraamista kronologisina kertomuksina asiakirja asiakirjalta, jotta voisin nostaa esiin taustalla vaikuttaneet henkilöt, instuutiot ja viranomaiset motiiveineen.

Viimeistään tässä kohdassa tutkija törmää siihen, että aineellinen kulttuuriperintö on muuttunut paljolti aineettomaksi. Tutkimuksen kannalta merkittävä ongelma on, ettei rakennusten inventointiin perustuva arkkitehtuuritutkimus ole enää mahdollista. Tutkimukseeni sisältyvistä rakennuksista valtaosa on hävinnyt, joko purkamisten tai talvi- ja jatkosodan seurauksena. Toisaalta myös osa arkistoaineistosta on kokenut samansuuntaisen kohtalon, tuhoutumisen, vaurioitumisen ja fragmentoitumisen. Kuitenkin ymmärsin tutkimukseni kuluessa, että aineisto antaa paljon enemmän tietoa kuin ehkä on osattu ajatella. Kysymyksessä ei ole kadonneen kulttuuriperinnön tutkiminen kadonneista lähteistä! Näköalat eivät ole näin pessimistiset. Olen tutkimuksessani pyrkinyt kekseliäisyyteen löytääkseni täydentäviä aineistoja eri arkistoista.

Rakennuksia, joita ei enää ole, on edelleen mahdollista tutkia, ja niiden kautta voidaan lähestyä kiinnostavia kysymyksiä siitä, mitä Suomen ortodok-

sinen kirkkoarkkitehtuuri kokonaisuutena katsoen on, millaiseksi se on haluttu rakentaa ja mitä siitä on kenties haluttu unohtaa. Tutkimukseni tuskin edes nostaa esiin läheskään kaikkea sitä materiaalia, joka olisi olemassa, jos esimerkiksi lähdetäisiin tekemään systemaattisesti tutkimusta yksittäisten kirkkojen ja kappalien rakennushistoriasta tai kirkkoesinekysymyksistä. Ehkä arkistoihin olisi vielä kerättävissä yksityishenkilöiltä toistaiseksi tuntemattomaksi jäänyttä kuva-aineistoa.

Rakennusinventointimahdollisuuden puuttuminen on kuitenkin tarkoittanut, että arkistoaineistoa, kuvia, lehtikirjoituksia ja aikalaiskirjallisuutta on luettava tarkoin, vertaillen ja ristiinlukien. Erityisen vaikeaksi on osoittautunut pyhäkköjen interiöörien havainnoiminen, sillä kun valokuva-aineistoa on kirkkoista ja kappeleista yleisesti ottaen niukasti, interiöörivalokuvia ei ole ollut löydettävissä läheskään kaikista pyhäköistä. Tämä ei tarkoita, etteikö niitä lopulta ehkä olisi, mutta tämän tutkimuksen yhteydessä käytetyistä kymmenistä arkistoista niitä ei ole ollut löydettävissä.

Osoitan tutkimuksessani, että uusi ortodoksinen muotokieli nojasi suomalaisen aikalaisarkkitehtuurin eklektismiin. Mallia haettiin pitkälti luterilaisesta aikalaisarkkitehtuurista. Kirkkotaiteen kansallisen linjan muotoilijoilla ja kannattajilla näyttäisi olleen reflektioimaton ja epäkirittinen oletus kaiken muun Suomen arkkitehtuurin ikään kuin säröttömästä kansallisuusluonteesta.



Aikalaisajattelulle ominaiseen tapaan lähdettiin historia-käsityksestä, jossa näyttää olleen ääneenlausumattoman oletuksena, että 1800-luvulla tehty luterilainen arkkitehtuuri olisi yksiviivaisesti ja yksiselitteisesti ”suomalaiskansallista”, vaikka sen vaikutteet tulevat hyvinkin sekalaisesta ja monipuolisesta taustasta.

Toisaalta uudet kirkot ja kappelit sisustettiin venäläistä alkuperää olleilla esineillä, jolloin rakennuksesta muodostui ikään kuin kulissi. Voidaan ajatella, että pinnaltaan kansallinen piilotti näin katseilta epäkansallisen. Voitiin ainakin kuvitella, että sitä, mikä ei ole näkyvässä, ei enää ole.

Venäjän vuosisataiseen ortodoksiaan kulttuurisesti syvästi kiinnittynyt väki koki esimerkiksi kirkollisen kalenterin muutoksen 1920-luvun alussa skismaattisena, sekä takavarikoitujen kirkkojen ulkoasun rajutkin muutokset tai kirkkojen purkamiset halventavina ja käsittämättöminä. Heille oli erityisen hämmentävää, että suomalaiskansalliset, kristilliset-isänmaalliset toimet muistuttivat käytännössä sitä, mitä kirkoille tehtiin samaan aikaan Neuvostoliitossa ateistisista lähtökohdista. Huolimatta siitä, että suomalaiskansallisella muotokielellä oli valta-asema uutta rakennettaessa, osoitan tutkimuksessani myös yksittäisiä sellaisia esimerkkejä, joissa on jatkettu venäläistä arkkitehtuuritraditiota ja pidetty yhteyttä Venäjältä emigroituneisiin taiteilijapiireihin Euroopassa. Nämä esimerkit olen tulkinnut suomalaiskansallista arkkitehtuurimuotokiel-

tä vastustaneeksi puheeksi.

Vastustus ja kritiikki ei kuitenkaan tullut yksinomaan venäläistaustaisilta ortodokseilta. Osoitan, että aikalaisnäkökulma ei ollut särötön, vaikka kirkkokunnan virallinen ääni pyrkiin korostamaan uusien pyhäkköjen avaruutta, valoa ja siisteyttä. Esimerkiksi kirjailija Olof Enckell toi kriittisiä näkökulmia esiin 1930-luvun lopun sinänsä isänmaallishenkisessä matkakuvauksessaan *Rajan vartio – Jalkamatkoja Raja-Karjalassa*. Raja-Karjalaa kierrellessään hän pysähtyi muun muassa Salmassa ja asui Manssilan kylässä paikallisen karjalaismiehen luona, jota hän kutsui Salmisen ukoksi. Salmisen talosta oli vain muutamia satoja metrejä valtakunnan rajalle. Enckell kirjoitti, kuinka tämä ukko paheksui ”mitä ankarimmin nykyisen ortodoksisen kirkkopoliitikamme yritystä muuttaa vanha karjalainen kansankirkkomme nykyaikaisemmaksi.” Enckell jatkoi: ”En voi suinkaan väittää ehdottomasti, että nämä valitusvirret eivät olisi olleet paikallaan. Itse jouduin näkemään varsin kömpelöitä esimerkkejä tästä väärään suuntaan kehittyneestä pyrkimyksestä muuttaa kreikkalais-katolisen uskonnon muinaisia ilmaisumuotoja luterilaisemmiksi ja kansallisemmiksi.”

Varsinkin tutkimukseni alkuvaiheissa saatoinkin keskusteluissa kohdata ajatuksen, kannattaako materiaalisesti näin vaatimatonta rakennuskantaa, ”lautamökikirukoushuoneita” tutkia, samoin kuin ajatuksen, että selville ei ole saatavissa juuri mitään, johtuen arkistoja

kohdanneista tuhoista. Itse rakennustoiminnan määrä ja laatu ei kuitenkaan vielä kerro kaikkea siitä murroksesta, joka sotienvälisenä aikana mielestäni tapahtui. Merkittävänä en tätä uutta kirkkoarkkitehtuuria pidäkään, jos merkityksellä halutaan viitata loistokkuuteen tai arkkitehtien suurnimiin. Olennaisimmat merkitykset ovat mielestäni abstraktimmalla tasolla.

Sotienvälisen ajan kirkkoarkkitehtuurin ilmiöiden tarkastelu avaa kiinnostavan näkökulman esimerkiksi siihen, millä tavalla kulttuuriperintöä on arvotettu ja arvotetaan. Kuka tekee valintoja? Kuka legitimoii, millä perusteilla jokin osa kulttuuriperinnöstä nähdään arvokkaana, tai mikä edustaa ei-toivottua? Mikä nähdään muistamisen arvoiseksi ja mikä pyritään tietoisesti unohtamaan? Olen tutkimuksessani pyrkinyt kiinnittämään huomiota siihen, kuinka tärkeä merkitys niin hävinneellä kuin tietoisesti poisvalitulla, ei-toivotuna nähdyllä kulttuuriperinnöllä on.

Tutkimukseni muodostui pitkäksi ja vaikeaksikin matkaksi. Väitöskirjatyössä varmasti tavanomaisten hankaluuksien lisäksi valitsemani aiheeseen sisältyy oma raskautensa, sodat, kulttuuriperinnön tuhot ja näkökulmien poliittinen kiihkeys. Koin kuitenkin aiheestani puhumisen nykyajassa tärkeäksi ja yhä ajankohtaisemmaksi niin, että matkaa ei ole ollut syytä jättää kesken.

En tutkimustyötä aloittaessani täysin ymmärtänyt, kuinka pitkäksi aikaa tulini samalla ikään kuin valin-



neeksi seurani, kirjalliset keskustelukumppanit, joille en voi sanoa itse mitään, mutta joiden jälkeenjääneiden papereiden kautta vähitellen vuosien kuluessa syntyy illuusio siitä kuin tuntisin heidät. Erilaisten asiakirjojen ja aikalaiskirjoittelun ohella etenkin henkilökohtaisemmat tekstit, kuten kirjeet, voivat avata jotakin tutkimuksen toimijoiden maailmasta ja persoonasta. En ole tähdännyt biografiseen tai psykologiseen tutkimusotteeseen. Tiedostan hyvin sen, etten voi tuntea tutkimukseni toimijoita, vaikka seuraankin heidän keskustelujaan. Oikeaa kontaktia heihin ei ole. Vaikka on korostettava sitä, että tutkimukseni toimijoiden mielipiteissä ja näkemyksissä on monia sävyjä, ja ne ovat aikalaiskontekstissaan hyvin ymmärrettäviä, havahduin siihen, miten kirkkopoliittisten keskustelujen ajoittain kiivaat ja hyvin kansallismieliset sävyt alkoivat vähin erin tuntua yhä tutummilta, eivät enää vuosikymmenten takaisilta. Asiakirjoja lukiessani on ollut hätkähdyttävää huomata samankaltaisuutta nykyisten keskustelujen sävyihin, näkökulmiin, perusteluihin ja asenteisiin. Monikulttuurisuus ja kulttuurienvälisyys ovat teemoja, joista viestiminen on nykyhetkessä tullut sekä kansainvälisellä että kotimaisella tasolla yhä vaikeammaksi mutta samalla yhä tärkeämmäksi. Keille täällä on tilaa ihmisinä, ketkä hyväksytään suomalaisiksi, ja millä tavoin kulttuurinen erilaisuus ja moninaisuus saa esimerkiksi rakennusten muodossa tilaa kaupunkikuvassamme ja maisemassamme?

**FT Hanna Kemppi väitteli taidehistorian oppiaineesta Helsingin yliopistosta 3.3.2017. Hänen tutkimustensa koskettelevat ortodoksista kirkkotaidetta ja kulttuurihistoriaa. Hänen pro gradu -työnsä käsitteli Karjalan kannaksen Kivennavalle 1895 perustetun Lintulan nunnaluostarin rakentamista vuoteen 1939 asti sekä sen miljööstä nousevia merkityksiä. Hän työskentelee apurahatutkijana ja sivutoimisena taidehistorian opettajana.**

