

”Taidetta työväellekin!”

Diskurssi ja ideologia suomenkielisten työväenlehtien kuvataidetta käsittelevissä kirjoituksissa 1905–1918 Michel Foucault’n *Tiedon arkeologian* valossa

Santeri Vuori

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Santeri Vuori

”Taidetta työvällekin!” – Diskurssi ja ideologia suomenkielisten työväenlehtien kuvataidetta käsittelevissä kirjoituksissa 1905–1918 Michel Foucault’n *Tiedon arkeologian* valossa

Tutkielman sivumäärä: 127, liitteiden sivumäärä: 15

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen vuosien 1905–1918 välillä ilmestyneiden suomenkielisten työväenlehtien kuvataidetta käsitteleviä kirjoituksia. Tutkimuksen tarkoitus on selvittää, mikä noissa lehdissä julkaistujen taidetta käsittelevien kirjoitusten funktio oli eli oliko kyse työväenliikkeen poliittisen ideologian erittelystä taiteesta puhumisen kautta, taiteesta puhumisesta taiteen itsensä vuoksi politiikasta riippumatta, vai jostain siltä väliltä. Tutkielman aineisto koostuu kaikkiaan 17 lehdestä kerätyistä 273 artikkelista, jotka käsitelivät jollain tavalla kuvataidetta tai taidetta yleensä.

Laajana metodologisena kehyksenä hyödynnän diskurssianalyysiä. Tarkempaan teoreettiseen perustana tukeudun Michel Foucault’n *Tiedon arkeologiassa* (1969) määrittelemään arkeologiseen menetelmään, josta sovellan erityisesti diskursiivisen muodostelman ja historiallisen *a priori*in käsitteitä. Empiirisen tavoitteen lisäksi tutkielma pyrkii selvittämään Foucault’n arkeologian mahdollisuuksia taidehistoriallisen diskurssitutkimuksen välineenä sekä diskurssianalyysin yhdistettävyyttä marxilaiseen perinteeseen nojaavaan ideologiakriittiseen käsitteistöön.

Tutkimuksessa havaitsin, että ”taide” ilmeni aineistossa diskursiivisesti yhtenäisenä muodostelmana eli suhtautuminen siihen on yhdenmukaista läpi aineiston. Näin oli mahdollista todeta, että taidetta koskevilla kirjoituksilla oli ensisijaisesti kyse taiteesta. Foucault’n arkeologian avulla oli kuitenkin mahdollista havaita myös piirteitä, jotka ideologiateorian kautta voitiin selittää ideologisiksi. Näitä olivat erityisesti työväenluokkaisen subjektin diskursiivinen tuottaminen ja taiteen ideologisuuden tunnistaminen. Niinpä tutkimuksen perusteella voidaan sanoa, että työväenliikkeen lehdissä taidetta käsittelevien kirjoitusten ensisijainen tarkoitus ei ollut työväenluokkaisen ideologian propagoiminen vaan taiteesta puhuminen, mutta koska taide itsessään koettiin ideologian alueeksi, näkyi kirjoituksissa myös työväenluokkainen ideologia.

Tutkielman pohjalta ehdotan edelleen tarvetta työväenliikkeen sanomalehtien huomioimiselle taidehistorian ja -kriitikin tutkimuksen aineistona. Aineiston poliittinen tai ideologinen luonne ei sulje pois mahdollisuutta ottaa taide tosissaan, josta syystä myös työväenlehdissä ilmenneitä taidekäsityksiä on syytä tarkastella osana 1900-luvun alun taidekeskusteluja. Koska Foucault’n arkeologinen metodi sallii ideologisuuden kytkemisen diskurssianalyysiin, ehdotan menetelmän toimivuutta juuri tällaisen politisoituneen aineiston kokonaisvaltaiseen tarkastelemiseen. Siten näen, että myös *Tiedon arkeologialla* on annettavaa taidehistorialliselle diskurssitutkimukselle.

Avainsanat: taidekriittikki, työväenliike, työväenlehdet, diskurssianalyysi, diskurssiteoriat, Michel Foucault, ideologiat, marxismi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkielman aihe ja tausta	5
1.2	Työväenlehdistö aineistona ja kontekstina	8
1.3	Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat ja tavoitteet	11
1.4	Tutkielman rakenne	15
2	<i>Tiedon arkeologia</i> metodologiana ja ensikosketus työväenlehtiin	17
2.1	Teoria: Foucault, arkeologia ja keskeiset käsitteet	17
2.1.1	Diskurssi ja diskursiivinen muodostelma	18
2.1.2	Arkisto ja historiallinen <i>a priori</i>	20
2.1.3	Subjekti ja toimijuus	22
2.1.4	Metodi: arkeologia	24
2.2	Prologi: taidetta koskevat kirjoitukset 1905–1910	27
2.2.1	Taidetta kapitalistisessa maailmassa	29
2.2.2	Taidetta porvarilliseen makuun	31
2.2.3	Taidetta kansalle	34
2.2.4	Taidetta sosialistisessa ihannemaailmassa	36
2.2.5	Taidetta työväenluokasta ja työväenluokalta	38
2.2.6	Taidetta ja tietoa kansalle	42
2.2.7	Taidetta näyttelyissä	44
2.2.8	Arkeologinen intermissio eli väliyhenteenveto	48
3	Taidetta, näyttelyitä ja vallankumouksia: 1910–1918	52
3.1	Tapausesimerkki I: Juho Rissasen ja Hilda Flodin-Rissasen näyttelyt 1910	53
3.2	Porvarillinen rappio vastaan terve työläisyys taiteessa	56
3.3	Tapausesimerkki II: Akseli Gallen-Kallela 50 vuotta	60
3.4	Aiheesta muotoon, muodosta sisältöön ja sisällöstä yhteiskuntaan	63
3.5	Modernistinen tekotapa vastaan naturalistinen mimesis	69
4	Diskursiivisen muodostelman arkeologinen yksilöiminen ja historiallinen <i>a priori</i> diskurssia ohjaavana sääntönä	76
4.1	Lausumien kohteet	76
4.2	Lausumisen tapa ja subjektipositiot	79

4.3	Lausumien käsitejärjestelmä	81
4.4	Lausumien strategiat	84
4.4.1	Diskurssin suhde toisiin diskursseihin	86
4.4.2	Diskurssin suhde ei-diskursiivisiin elementteihin	92
4.5	Historiallinen <i>a priori</i>	96
5	Kielestä materiaan, diskurssista ideologiaan: ideologia osana työväenlehtien taidetta koskevaa diskursiivista muodostelmaa	102
5.1	Ideologian käsitteestä	102
5.2	Diskurssi ja ideologia	105
6	Johtopäätökset	112
	Lähteet	119
	Liitteet	128
	Liite 1. Suomenkielisissä työväenlehdissä julkaistut taidenäyttelyitä käsittelevät kirjoitukset 1905–1918	128
	Liite 2. Suomenkielisissä työväenlehdissä kuvataidetta käsitteleviä kirjoituksia julkaisseet nimimerkit 1905–1918	138

1 Johdanto

1.1 Tutkielman aihe ja tausta

[T]aide on taiteen eikä kansan vuoksi, ajattelevat varmaankin Taideyhdistyksen herrat, välittämättä viisi siitä kansanvaltaisesta sivistysvaatimuksesta, että köyhälistölle tulee olla ovet yhtä hyvin avoinna kauneuden kuin autuudenkin temppelisiin.¹

Näin totesi arkeologi Julius Ailio maaliskuussa 1909 Suomen suurimmassa työväenlehdessä *Työmieheissä*. Otsikon ”Taidetta työväellekin!” alla julkaistu kirjoitus kannatti Ateneumin taidemuseon pääsymaksujen poistamista kokonaan, sillä monen muun työväenlehtiin 1900-luvun alussa kirjoittaneen tavoin Ailio koki taiteen olevan työväenluokan tavoittamattomissa. Kuitenkin, vaikka vähävaraisemman väestönosan mahdollisuudet taiteen kohtaamiseen saatettiin nähdä työväenliikkeen piirissä rajallisina, ei se estänyt työväenliikkeen sanomalehtiä kirjoittamasta siitä. Päinvastoin. Taiteesta kirjoitettiin ympäri maata julkaistuissa työväenlehdissä: näyttelyarvosteluissa, taideteoreettisissa pohdinnoissa, taidemaailman uutisissa ynnä muissa juttutyypeissä. Mutta mihin tämä kiinnostus ”Taideyhdistyksen herrojen” taidetta kohtaan perustui? *Miksi* se koettiin keskustelun arvoiseksi kaikkien käynnissä olleiden työväen aatteellisten taistojen rinnalla? Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen suomalaisen työväenliikkeen piirissä 1900–1910-luvuilla julkaistuja taidetta koskevia kirjoituksia. Kysyn tarkemmin sanoen työväenliikkeen suomenkielisissä sanomalehdissä aikavälillä 1905–1918 julkaistuilta yleisesti kuvataidetta käsitteleviltä ja spesifisti taidenäyttelyitä arvioivilta artikkeleilta, mikä niiden suhde ideologiaan oli ja mikä niiden kirjoittajien suhde taiteeseen oli. Toisin sanoen olen kiinnostunut selvittämään, näyttäytyykö taide aineistossa työväenliikkeisen ideologian eksplikoinnin välineenä vai ideologiasta (näennäisesti) vapaana alueena. Mutta mikä tekee juuri tästä tutkimisen arvoista?

Suomen historiassa 1900-luvun ensimmäiset vuosikymmenet ovat kahtaalta kiinnostavaa aikaa. Erityisesti 1910-luku on vakiintunut suomalaisen taiteen murrosten vuosiksi: ajaksi, jolloin suomalainen taidemaailma oli uuden edessä ja vaihtoehtoina oli joko hyväksyä tai torjua ne virtaukset, jotka on myöhemmin kirjoitettu taidehistoriaan lukuisina modernismin koulukuntina ja tyyliuuntina. Suomalaisenkin modernismin diskursseihin paikkansa juurruttaneiden käsitteiden kuten futurismin, kubismin ja ekspressionismin mimeettistä representaatiosuhdetta uudistaneen kuvakielen esittäytyessä suomalaiselle taideyleisölle myös

¹ J. A—io., ”Taidetta työväellekin!”. *Työm.* 5.3.1909.

taidekriitikot joutuivat sovittelemaan taidekäsityksiään tähän uuteen visuaaliseen maisemaan.² Kuten esimerkiksi Timo Huusko (2007) ja Jyrki Siukonen (2023) ovat osoittaneet, tämä ei aina onnistunut. Käsityksiä hyvästä ja huonosta taiteesta puitiin muun muassa eri sanomalehtien sivuilla, mistä keskustelut ovat sittemmin siirtyneet taidehistorian lehdille muovaamaan myöhempää käsitystä 1900-luvun alun taidemaailmasta.

Suomalaista 1900-luvun alun taidekenttää on tutkittu tekstilähtöisellä, sanomalehtiin nojaavalla otteella jo ainakin 50 vuotta,³ eikä ajan taidekriitiikin ja -kriitikoiden tutkimuskaan ole tuntematon ala, kuten esimerkiksi tuolloisen Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkistossa vuodesta 1997 eteenpäin toimitetun *Kirjoituksia taiteesta* -sarjan julkaisut osoittavat.⁴ Aikarajauksensa puolesta erityisen keskeisinä esimerkkeinä mainittakoon Olli Valkosen (1973) väitöskirja suomalaisen maalaustaiteen murroksista aikavälillä 1908–1914, Rakel Kallion (1991) työ suomalaisen taidekriitiikin kamppailusta ekspressionismin edessä sekä Timo Huuskon (2007) kartoitus helsinkiläisten päivälehtien taidekriitikeistä maalaustaiteen modernismiin linkittyvien diskurssien kontekstissa. Eräänlaisesta 1900-luvun alun taidekriitiikin tarkastelusta on kyse myös Harri Kalhan (2008) tutkimuksessa *Havis Amandan* paljastamisen ympärillä käydystä keskustelusta. Tuoreimpana lisänä 1910-luvun suomalaisen taidekentän tutkimuksesta on nostettava vielä esille taiteen tohtori Jyrki Siukosen (2023) tutkimus kansainvälisten modernistien näyttelyvastaanotosta suomalaisessa lehdistössä ja tässä yhteydessä tehdyistä ja tekemättömistä julkisista taidehankinnoista.

Vuosisadan alku ja 1910-luku ovat kiinnostavaa murrosten aikaa myös poliittisen historian kontekstissa. Ajankohtaan liittyy olennaisesti jo 1800-luvulta alkanut poliittisen työväenliikkeen ja sosialismin filosofioiden nousu ympäri Eurooppaa. Suomessa tämä johti muun muassa Suomen sosiaalidemokraattisen puolueen SDP:n perustamiseen Forssan puoluekokouksessa vuonna 1903, vuoden 1905 marraskuun suurlakkoon ja sen myötä saavutettuun yleiseen ja yhtäläiseen äänioikeuteen. 1900–1910-luvuille ajoittuu myös työväenliikkeen kaikkein radikaaleimman kärjen nousu ja sen taittuminen vuoden 1918 tapahtumissa.⁵ Huolimatta Suomen suhteellisesta (maantieteellisestä ja väkiluvullisesta)

² Ks. esim. Huusko 1996, 106; Huusko 2012, 559–560; Kallio 1991, 72–73; Valkonen 1973, 103; Koskinen 2019, 152.

³ Ks. esim. Valkonen 1973; Valkonen 1989; Kallio 1991; Huusko 1996; Huusko 2007; Huusko 2012; Kivirinta 2014; Huusko & Palin 2018; Siukonen 2023.

⁴ Ks. esim. Paloposki & Vihanta 1997; Paloposki & Vihanta 1998; Heikka, Paloposki & Lindgren 2001. Tiivis esitys suomalaisen taidekriitiikin historiasta ja tutkimuksesta ks. Tihinen 2012, 127–133.

⁵ Haataja et al. 1977, 17–26, 61–62, 115–116.

pienuudesta sekä Länsi-Euroopan mittakaavassa myöhäisestä teollistumisesta, tšekäläisestä työväenliikkeestä kehittyi 1900-luvun alussa kansainvälisen mallin mukainen ja siinä joukkokannatukseltaan vielä väkilukuun suhteutettuna maailman voimakkain.⁶ Niin ikään 1910-luvulla SDP:n sisäiseksi poliittis-filosofiseksi linjaksi alkoi vakiintua radikaalimpi kautskylainen suunta, mikä tarkoitti muun muassa kaiken porvariston kanssa tehtävän yhteistyön kritisoinnista ja yksinomaan työväenluokan voiman kasvattamiseen keskittymistä.⁷ Kaikesta tästä tekee entisestään kiinnostavampaa se, että juuri 1910-luvulla kaikesta poliittisesta kuohunnasta taidemaailmaankin välittyi edelleen huoli nousevan proletariaatin tulosta myös taiteen alueelle. Vanhat auktoriteetit joutuivatkin nyt kantamaan huolta yleisen yhteiskuntarauhan järkkymisen ohella myös taiteen eheydestä, kun vähävaraisemmasta taustasta ja työväenluokasta ponnistavien taiteilijanuorten määrä taiteen kentällä kasvoi.⁸

Kaikessa 1900-luvun alun myllerryksessä myös lehdistöllä oli paikkansa. Työväenlehdistön historia juontuu itse liikkeen tavoin jo 1800-luvulle, mutta etenkin vuoden 1905 marraskuun suurlakon jälkeen perustettiin enenevässä määrin aatteen valoa levittäviä lehtiä SDP:n äänenkannattajiksi. Puolue halusi säilyttää näihin lehtiin jonkinlaisen periaatteellisen, ”siveellisen ohjausoikeuden”⁹, sillä liikkeen jäsenmäärät olivat selkeässä kasvussa,¹⁰ ja lehtien kansanvalistuksellinen rooli koettiin kriittiseksi varsinkin alemmilla koulutustasoilla tulevien jäsenten houkuttelemiseksi ja pitämiseksi liikkeen ja aatteen piirissä.¹¹ Se, että näissä julkaisuissa käsiteltiin työväenliikkeen ideologiaa ja suuriruhtinaskunnan politiikkaa on tuskin yllättävää, mutta hieman vähemmän tunnettua on se, että suurimmissa työväenlehdissä julkaistiin tuolloin säännöllisen epäsäännöllisesti myös taideaiheisia kirjoituksia. Vielä yllättävämpää on se, ettei suomalainen taide(kritiikin)historian tutkimus ole paneutunut tähän aihepiiriin yksittäisiä mainintoja lukuun ottamatta juuri ollenkaan.¹² Olli Valkonen on todennut valtaosan taiteilijoista joko pidättäytyneen suorasta poliittisesta toiminnasta

⁶ Haataja et al. 1977, 27.

⁷ Haataja et al. 1977, 66, 70.

⁸ Kallio 1991, 80; Karjalainen 2016, 38–39.

⁹ Nygård 1987, 35.

¹⁰ SDP:n jäsenmäärä kasvoi vuoden 1904 n. 16 000:sta jäsenestä 85 000:een vuosien 1905 ja 1906 aikana. Pikaisen nousun jälkeen jäsenmäärä kuitenkin laski hetkellisesti 1910-luvun alkuun asti (Bondestam [1968] 2022, 19). Tämä yhdessä perustettujen lehtien määrän kasvun kanssa tekee vuodesta 1905 loogisen aloituspuheen tutkielman aikahaarukalle.

¹¹ Nygård 1987, 24–30, 34–35; ks. myös Suodenjoki 2017, 184; Suodenjoki & Peltola 2007, 130–131.

¹² Tutkimusaineistoni lehdissä ilmestyneisiin taidenäyttelyarvosteluihin on viitattu yksittäisissä tutkimuksissa (ks. esim. Valkonen 1973, 74; Aarras 1980, passim) mutta tietoni perusteella ne eivät kuitenkaan ole olleet varsinaisena primääriaineistona missään ennen tätä tutkimusta. Edellisten lisäksi ainoa löytämäni selvästi taidekritiikin ja vasemmistolaisen politiikan 1900-luvun alun Suomessa linkittävä tutkimus on Hannu Säilän (2017) taidehistorian pro gradu -tutkielma *Suomen Sosialidemokraatin taidekritiikkona 1930-luvulla toimineesta Antero Rinteestä*, mutta sekin menee aikarajauksensa puolesta yli kymmenellä vuodella ohitse.

kokonaan tai osallistuneen sotatoimiin valkoisten puolella.¹³ Tällainen kuva taiteesta sisällissodan ajan (vasemmistolaisen) politiikan ulkopuolisena alueena on tuskin ainakaan helpottanut sodan hävinnan osapuolen näkemysten ottamista huomioon ajan taidehistoriaa kirjoitettaessa. Siksi ehdotankin, että juuri 1910-luvun taidekritiikin ja taideaiheisten kirjoitusten systemaattinen tutkiminen työväenlehtien ja -liikkeen kontekstissa on sekä kiinnostavaa että tarpeellista.

1.2 Työväenlehdistö aineistona ja kontekstina

Tämän työn paikkaama tutkimuksellinen aukko liittyy työväenliikkeen sanomalehdissä julkaistuu taideaiheiseen kirjoittamiseen, joka kattaa niin säännölliset näyttelykirjoitukset kuin taideteoreettisemmat pohdinnatkin. Havaintoni perusteella tämä aineisto on toistuvasti sivuutettu kaikessa edellä mainitsemassani 1900-luvun alun suomalaista taidemaailmaa käsittelevässä tutkimuksessa, jossa lehtikirjoitukset ovat olleet primääriaineistona. Tähän samaan aukkoon kohdennetussa kandidaatintutkielmassani havaitsin tiettyjä diskursiivisia yhteneväisyyksiä kolmen työväenlehden – *Työmiehen*, *Sosialistin* ja *Kansan Lehden* – vuosina 1912–1918 julkaistuissa taidetta käsittelevissä kirjoituksissa. Merkillepantavaa on jo se, että tällaisia kirjoituksia ylipäänsä on. Vilkkain keskustelu sijoittui ensimmäisen maailmansodan eli vuosien 1914–1918 paikkeille, ja selvästi eniten aineistoa oli helsinkiläisessä *Työmieheessä*. Samalla oli kuitenkin havaittavissa, että diskursiivisten piirteiden yhtenäisyys jatkui tätä ajallista ja alueellista rajausta pitemmälle.

Niinpä siis tämän tutkimuksen primääriaineisto koostuu edelleen laajennetusta otannasta suomalaisen työväenliikkeen sanomalehdistön julkaisutoimintaa eli kaikista vuoden 1905 marraskuun ja 1918 helmikuun välillä suomenkielisissä (digitoiduissa)¹⁴ työväenliikkeen sanomalehdissä julkaistuista kirjoituksista, jotka jollain tavalla käsittelevät taidetta.¹⁵ Kuitenkin koska kyseessä on taidehistorian pro gradu -tutkielma, olen rajannut fokukseni ensisijaisesti kuvataidetta tai taideteoriaa ja estetiikkaa käsittelevään aineistoon.

¹³ Valkonen 2006, 116–126.

¹⁴ Aineistonkeruutyössäni olen nojannut Työväenliikkeen kirjaston laatimaan luetteloon digitoiduista työväenliikkeen sanomalehdistä (saatavilla <https://www.tyovaenperinne.fi/kokoelmat/digitoidut-tyovaenlehdet/> [viitattu 21.2.2024]).

¹⁵ Taidetta sivuavia kirjoituksia on julkaistu lisäksi työväenliikkeen toimittamissa aikakauslehdissä (esimerkiksi *Punanen Viesti* ja *Sosialistinen aikakauslehti*). Viittaan näihin ainoastaan tarpeen mukaan, mutta tutkimusekonomisista syistä olen muuten päättänyt rajaamaan ne aineistona tutkimuksen ulkopuolelle. Samoin olen päättänyt keskittymään ainoastaan suomenkieliseen aineistoon ensinnäkin, koska se on aineistonkeruuseen vaadittavan arkistohaun kannalta aikataulullisesti toteutettavampaa ja toisaalta koska levikiltään suurimmat ja tiheimmällä tahdilla ilmestyneet työväenlehdet olivat suomenkielisiä (tästä lisää ks. Roininen 1987, 228–229; Nygård 1987, 24, 30–31).

Kontekstualisoidakseni ja selvittääkseni diskurssin muotoja olen kuitenkin lukenut myös musiikkia ja teatteria käsitteleviä artikkeleita sekä nostanut joitain näistä esiin, mikäli olen katsonut niiden olevan tutkimuskysymykseni kannalta erityisen kertovia. Menetelmällisesti olen suosinut digitoitua aineistoa,¹⁶ koska sitä on kattavasti saatavilla, mutta myös koska Kansalliskirjaston hakutyökalun hyödyntäminen on mahdollistanut preliminäärisen rajaamisen aineistoon, jossa jossain muodossa mainitaan sana ”taide” tai ”näyttely” hyödyntämällä hakuoperaattoreita ”taide” OR (”taide” AND ”näyttely”). Kaiken kaikkiaan aineistoa kertyi lopulta 17 lehdestä 273 artikkelia¹⁷, josta 187 oli aineiston valtaosan muodostaneita näyttelyarvosteluja¹⁸. Loput aineistosta sisälsi erityyppisiä kirjoituksia kuten taidepedagogisia tekstejä, taiteilijaelämäkertoja ja -haastatteluja, taiteen ja sosialismin suhdetta käsitteleviä teoreettisempia pohdintoja sekä pakinoita ja mielipide- sekä yleisönosastokirjoituksia ynnä muuta tavalla tai toisella kuvataiteen ympärille enemmän tai mutkitellen kytkeytyvää.¹⁹

Katson aikarajauksen perustelluksi, sillä – kuten todettua – vuoden 1905 marraskuun suurlakkoa seurasi merkittävä määrällinen kasvu uusissa työväenliikkeen sanomalehdissä ja jäsenissä ympäri maan. Sisällissodan syttyminen tammikuussa 1918 taas vaikutti konkreettisesti niin taidemaailmaan kuin työväenlehtien julkaisutoimintaan. Ensinnäkin sodan vuoksi Ateneum suljettiin ja Suomen Taideyhdistys keskeytti toimintansa sodan ajaksi, mikä käytännössä keskeytti merkittävän osan näyttelytoiminnasta.²⁰ Toisekseen useat työväenlehdet joutuivat sulkemaan painonsa sodan myötä muuttuneessa poliittisessa ilmapiirissa ja sen myötä myös lukuisat toimittaja-aktiivit joutuivat siirtymään rajan taakse Neuvosto-Venäjälle. On kuitenkin muistettava, että niin työväenliike kuin sen lehdistö jatkoi

¹⁶ Kansalliskirjasto. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu> [viitattu 20.7.2024].

¹⁷ Kansalliskirjaston hakutyökalun palauttamien tulokset itsessään kattavat useiden tuhansien nimikkeiden listan, josta olen manuaalisesti kerännyt lopullisen aineistoni ja johon tässä esittämäni lukema perustuu. Kyseessä on kuitenkin luku, josta on vähennetty muun muassa kaksoiskappaleet sekä näyttelymainokset, eikä sitä siis voi pitää absoluuttisena ja eksaktina lukumääränä *kaikista* mahdollisista taidetta käsittelevistä kirjoituksista.

¹⁸ Ks. Liite 1.

¹⁹ Lopullisesta aineistosta olen jättänyt huomioimatta lyhyet tiedonannot ja uutiset kuten ilmoitukset näyttelyistä, taiteilijoiden kuolemista, tai kokoelmiin ostetuista teoksista ja jaetuista apurahoista. Uutisluontoiset kirjoitukset olen kuitenkin huomionut silloin, kun ne sisältävät enemmän kuin vain välttämättömät faktat – toisin sanoen silloin, kun ne ottavat selvästi mielipiteellisen aseman käsiteltävään aiheeseen. Olen huomionut taidetta, estetiikkaa tai sosialismia yleisellä tasolla käsittelevät kirjoitukset silloin, kun ainakin osa kirjoituksesta käsittelee eksplisiittisesti kuvataidetta, mutta jättänyt pois kirjoitukset, joissa on ensisijaisesti kyse teatterista, musiikista tai kirjallisuudesta. Samoin olen sivuuttanut nämä kirjoitukset, mikäli ne ovat vain käännöksiä tai suoraan toisesta lehdestä tai joltain tunnetulta kansainväliseltä teoreetikolta lainattuja (suomalaista Nils Robert af Ursinia lukuun ottamatta). Olen huomionut myös ne muutamien pakinat, kolumnit ja mielipidekirjoitukset ynnä muut vastaavat, joissa yksi tai useampi osio käsittelee eksplisiittisesti kuvataidetta.

²⁰ Valkonen 2006, 116.

olemassaoloon jossain muodossa myös sodan jälkeen. Punaiselle puolelle epäedullisesti päättynyt sota johti myös poliittisen työväenliikkeen kahtiajakautumiseen parlamentaariseen ja vallankumoukselliseen, jossa jaossa SDP edusti edellistä linjaa, kun taas vuonna 1920 perustettu Suomen Sosialistinen Työväenpuolue (SSTP) tavoitteli jälkimmäistä suuntaa lakkautukseensa vuonna 1923 asti. Jako heijastui myös liikkeen lehdistöön.²¹ Olisikin kiinnostavaa nähdä, miten taiteesta kirjoittaneet toimijat ja kirjoitukset itsessään onnistuvat orientoitumaan uudelleen muuttuneeseen poliittiseen ilmapiiriin 1920-luvun puolella, jolloin esimerkiksi porvarillisten perusarvojen ja yhteiskuntajärjestyksen julkisella kritisoinnilla saattoi olla oikeudellisia seuraamuksia.²² Vaikka siis rajaus juuri sisällissotaan on yhtäältä looginen, se myös toistaa vakiintuneita jakolinjoja. Niinpä vastaavalla tutkimuksella olisikin tehtävää myös 1920-luvun puolella, mutta se ei kuitenkaan ole tämän työn saavutettavissa.

Tutkimukseni ytimessä on erityisesti 1910-luku, koska sille ajoittuu niin taide- kuin poliittisen historian näkökulmasta kiinnostavia virtauksia ja murroskohtia. Haluan kuitenkin antaa aineistolleni tilaa hengittää, joten aloitan jo edeltävän vuosikymmenen puolivälistä. Koska tarkoituksena on seurata nimenomaan jatkuvuuksia ja yhteneväisyyksiä pintaa syvemmillä, on nähdäkseni välttämätöntä katsoa myös aikaa *ennen* näitä kaikkein vaikuttavimpia murroksia. Samalla tavalla aloitan hakemalla taiteeseen ja taidenäyttelyihin liittyvää aineistoa mahdollisimman laajalti työväenliikkeen sanomalehdistä ympäri maan, sillä vaikka Suomen institutionaalinen taide-elämä keskittyikin vielä 1910-luvulla erityisesti Helsinkiin ja eteläiseen Suomeen, on satunnaiselta vaikuttavia taide- tai taidenäyttelyaiheisia kirjoituksia julkaistu myös alueellisesti muualle keskittyneissä lehdissä. Näin voidaan selvittää myös se, muuttuiko diskurssi lausumien liikkua maantieteellisesti kauemmas institutionaalisesta kehikosta ja täten terävöittää 1910-luvun piirteitä hahmottamalla ajallis-paikallista kontekstia mahdollisimman laajalti.

En suinkaan väitä, että 1900-luvun alun suomalaisen työväenliikkeen ja -aatteen ja taiteen kytköksiä ei olisi tarkasteltu lainkaan. Esimerkiksi taidehistorioitsija Tutta Palin (2023) on sivunnut myös työväenliikkeen aikakauslehtiä 1900-luvun alun taidejulkaisuja tutkiessaan, ja visuaaliseen kulttuuriin erikoistunut taidehistorioitsija Fred Andersson (2020) on kirjoittanut pohjoismaisen työväenliikkeen ikonografiasta ja estetiikasta 1800-luvulta 1900-luvulle. Kansainvälisellä tasolla taas esimerkiksi ylijaraisesta modernismista kirjoittanut Isabel

²¹ Krohn 2023, 12–19; Hirvelä & Laakkonen 2023, 51; ks. myös Aalto 2023, 77; Pohjanmaa 1948, 113–114.

²² Anttonen 2006, 29.

Wünsche (2023) on hiljattain tarkastellut Marc Chagallin ja Anatoli Lunatšarskin ajatuksista taiteesta ja sosialismista. Lisäksi jo edellä mainittu Jyrki Siukonen (2016; 2021) on tehnyt tutkimusta 1910–20-luvun taiteen ja taiteilijoiden kytköksistä vallankumouksellisen sosialismin ideologioihin Venäjällä ennen ja jälkeen vuoden 1917 vallankumousten, sekä myöhemmästä sosialistisen realismin estetiikasta Suomessa. Näyttäisikin siltä, että vaikka 1900-luvun alun työväenliikkeen sosialismin ja avantgardistisen modernismin välillä ei ole tähän asti nähty merkittävää yhteyttä,²³ ovat taidehistorian tutkijat alkaneet viime vuosina tekemään osakytkentöjä vallankumouksellisen politiikan ja estetiikan välille.

1.3 Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat ja tavoitteet

Tässä tutkimuksessa pyrin yhdistämään työväenliikkeen ja taiteen maailmat esittämällä aineistolleni tutkimuskysymyksen: mikä suomenkielisten työväenliikkeen sanomalehtien vuosien 1905–1918 taidetta käsittelevien kirjoitusten funktio oli eli oliko kyse työväenliikkeen poliittisen ideologian erittelystä taiteesta puhumisen kautta, taiteesta puhumisesta taiteen itsensä vuoksi politiikasta riippumatta, vai jostain siltä väliltä? Tätä selvitän kolmella alakysymyksellä: (1) voidaanko aineistossa hahmottaa yhtenäinen taidetta koskeva diskurssi; (2) mikä on aineistossa taidepuhetta (ts. diskurssin muodostumista) ohjaava säännöstö; ja (3) miten, jos mitenkään, ideologia näkyy taidetta koskevissa kirjoituksissa.

Kysymykseen vastatakseni otan tutkielmassa käyttöni diskurssianalyttisen välineistön. Pitkään suomalaisen diskurssianalyysin kentällä vaikuttaneet yhteiskuntatieteilijät Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen (2016) ovat määritelleet diskurssianalyysin perusteita ja käsitteitä muun muassa teoksessaan *Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Diskurssianalyysi liittyy olennaisesti kieleen, jonka toiminta ymmärretään rakentuvaksi merkityserojen välille. Kieli toisin sanoen perustuu merkitysjärjestelmiin, joissa asiat ja esineet saavat erilaisia merkityksiä. Nämä merkitysjärjestelmät katsotaan sekä rakentuviksi sosiaalisissa käytännöissä että käyttäjiensä sosiaalista todellisuutta rakentaviksi tekijöiksi.²⁴ Olennaista on lisäksi, että näitä merkitysjärjestelmiä katsotaan olevan useita samanaikaisia, mikä tarkoittaa useita rinnakkaisia tai vaihtoehtoisia tapoja merkityksellistää maailmaa.²⁵ Rinnakkaiset merkitysjärjestelmät eivät kuitenkaan ole riippumattomia toisistaan, vaan

²³ Hobsbawm 1999, 179–186; Knapas 2001, 40–41.

²⁴ Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 21–23, 37.

²⁵ Ibid., 25.

toimivat aina enemmän tai vähemmän yhteydessä toisiinsa. Merkitysjärjestelmät rakentuvat ja muotoutuvat diskursiivisina käytäntöinä interdiskursiivisesti: ne liikkuvat, jäsentyvät ja asettuvat hierarkkisiin suhteisiin ja ilmentävät siten myös erinäisiä vallan ulottuvuuksia.²⁶ Kun siis puhutaan diskurssien tutkimisesta, tarkoitetaan näiden kielessä vaikuttavien ja siinä näkyväksi tulevien rinnakkaisten merkitysjärjestelmien aktualisoitumisen tarkastelua.

Diskurssianalyysi teoreettis-metodologisena kehikkona kytkee tutkielmani jälkistrukturalistiseen, tekstuaalisen käänteen läpikäyneen taidehistorian perinteeseen, jolle on tyypillistä juuri kirjalliseen aineistoon paneutuminen ja kielitieteelliset menetelmät.²⁷ Niinpä taidetta tarkastellaan osana tekstien maailmaa, mikä käytännössä tarkoittaa esimerkiksi juuri taidetta koskevan puheen kytkemistä osaksi jonkinlaista taidediskurssien kokonaisuutta. Jos diskurssianalyysissä on pohjimmiltaan kyse kielen ymmärtämisestä erilaisina sosiaalista todellisuutta tuottavina ja muokkaavina merkitysjärjestelminä, on diskurssianalyttisessä taidehistorian tutkimuksessa niin ikään kyse taidetta koskevan puheen kohtelemisesta taidetta itseään koskevia ilmiöitä muovaavana ja tuottavana järjestelmänä. Taidediskurssit nähdään taidepuheen kentällä risteilevinä, kilpailevinä merkitysjärjestelminä, joissa jokaisessa taide saattaa saada aavistuksen erilaisia arvostuksia, käsitteellistyksiä – ja mikä tärkeintä – merkityksiä.²⁸ Lähestymistapaan liittyy myös ajatus sosiaalisesta konstruktionismista eli todellisuuden sosiaalisesta rakentumisesta esimerkiksi kielellisten käytäntöjen seurauksena, mikä vastavuoroisesti tarkoittaa sitä, että myös taide on materiaalisesta perustastaan huolimatta sosiaalisesti rakentunut kokonaisuus. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kieli sosiaalisena käytäntönä tuottaa kohteensa (kuten taiteen) lataamalla ne sosiaalisesti ymmärretyillä merkityksillä.²⁹

Diskurssianalyysin käyttäminen taidehistorian työkaluna ei siis ole ennenkuulumatonta. Tästä esimerkkejä ovat jo mainitun Timo Huuskon (2007) ja Marja-Terttu Kivirinnan (2014) tutkimukset sekä niiden lisäksi esimerkiksi Harri Kalhan (1997; 2005) työ. Siinä missä edelliset tulevat aikakautensa puolesta lähelle omaa tutkimuskenttääni, on diskurssianalyttinen lähestymistapa Suomen taiteen historiaan ollut näkyvillä myös myöhempää 1900-lukua ja 2000-lukua tarkasteltaessa.³⁰ Käytännössä diskurssianalyysin tulo

²⁶ Ibid., 28.

²⁷ Kalha 2005, 28–29; Lähdesmäki 2012, 39–40.

²⁸ Rossi 1999, 10, 45–57; Lähdesmäki 2007, 52–57.

²⁹ Lähdesmäki 2007, 52–54; Lähdesmäki [2012] 2021, 45–46.

³⁰ Ks. esim. Rossi 1999; Lähdesmäki 2007; Vepsä 2022; Mäntyneva 2024. Diskurssianalyysistä taidehistorian menetelmänä lisää ks. Lähdesmäki 2021.

taidehistorian tutkimuksen välineistöön on tarkoittanut esimerkiksi 1910-luvun helsinkiläisten päivälehtien taidekriittikää tutkineelle Timo Huuskolle taidekeskustelun käsitteellistämistä diskursiiviseksi kokonaisuudeksi, jos siinä voidaan havaita tietty säännönmukaisuus. Kyse on siis yksittäisten arvostelujen muodostamasta kokonaisuudesta, merkitysjärjestelmästä, jossa taidetta merkityksellistetään jonkinasteisen havaittavan säännönmukaisuuden vallitessa. Saman merkitysjärjestelmän (tai diskurssin) sisäisesti risteilevät aladiskurssit taas viittaavat erilaisiin tapoihin käsittää keskustelun kohteena oleva taide – Huuskon tapauksessa 1910-luvun modernismi.³¹

Yleisellä tasolla oma tutkimukseni noudattaa edellä esitellyn mukaista suhdetta aineistoon: etsin säännönmukaisuuksia, joiden perusteella voidaan puhua joko diskurssista tai diskursseista työväenliikkeen sanomalehtien taidetta koskevien kirjoitusten muodostamassa kokonaisuudessa. Koska – ja kuten diskurssianalyysistä taidehistorian tutkimuksessa kirjoittanut Tuuli Lähdesmäki huomauttaa – diskurssin käsite on runsaan käyttönsä takia levinnyt merkityksissään hyvin laaja-alaiseksi, ja voidaan teoretisoida lukuisin eri tavoin, sen tutkimuskohtainen määrittely on välttämätöntä.³² Tässä tutkielmassa tartun erityisesti Michel Foucault'n arkeologiseen metodiin (jolla ei nimestään huolimatta ole mitään tekemistä arkeologian kanssa). Tiivistetysti arkeologiassa on kyse käytännössä samoista ajatuksista, joita olen edellä esitellyt: diskursiivisten muodostelmien yksilöimisestä ja järjestelmällisestä kuvaamisesta.³³

Huolimatta siitä, että Foucault'a voidaan pitää yhtenä merkittävimmistä diskurssianalyysin teoriaan vaikuttaneista ajatteliijoista,³⁴ tyytyvät monet metodia taidehistoriaan soveltavat tutkimukset vain mainitsemaan hänet alan keskeisenä teoreetikkona.³⁵ Olenkin kiinnostunut selvittämään Foucault'n arkeologisen metodin toimivuutta itsessään diskurssianalyttisen tutkimuksen työkaluna. Katson arkeologian eduksi erityisesti sen, että kyseessä on suhteellisen systemaattinen ja itseriittoinen, mutta kuitenkin riittävän joustava järjestelmä ja tapa teoretisoida diskurssin käsite sekä soveltaa sitä laajoihin aineistokokonaisuuksiin. Foucault tarjoaa siis selitysvoimaisen käsitteistön sekä kehikon näiden käytölle.

³¹ Huusko 2007, 19.

³² Lähdesmäki 2021, 42–43.

³³ Foucault [1969] 2005, 205.

³⁴ Williams 1999, 252.

³⁵ Ks. esim. Rossi 1999, 29–30; Lähdesmäki 2007, 57; Lähdesmäki 2021, 42, 46–47.

Lopputuloksena on elegantti tapa ymmärtää historiallisia ilmiöitä. Paneudun tarkemmin arkeologian teoriaan ja käsitteistöön vielä erikseen alaluvussa 2.1.

Toisaalta tarvitsen tutkielmassani myös ideologiateorian käsitteistöä. Käsitän ideologian marxilaisista lähtökohdista kuten käsitteestä kuvataiteen kontekstissa kirjoittanut taidesosiologi Janet Wolff: ideologia on jollekin ryhmälle tai sosiaaliselle asemalle (kuten yhteiskuntaluokalle) ominainen, ympäröivän materiaalsen todellisuuden asettamista olosuhteista nouseva ajattelun, tietämisen ja kokemisen järjestelmä, joita voi vaikuttaa yhdellä historian hetkellä useampia ja josta kukaan ei ole täysin vapaa.³⁶ Ideologia kytkeytyy taiteeseen tässä selitysmallissa niin, että muiden kulttuurin tuotteiden ohella taidetta voidaan pitää ideologian tuotteena, joka mukaillee materiaalsen todellisuuden ja elämän ehtoja tavalla tai toisella ja jossa vaikuttavat ideologiat voidaan siten havaita.³⁷ Näen taiteen tässä sinänsä niin joustavana merkitsijänä, että sen tilalla voisi aivan yhtä hyvin olla myös taidekritiikki – tai taidetta koskevat kirjoitukset työväenliikkeen sanomalehdissä.

Vaikka ideologian ja diskurssin käsitteet vaikuttavat ensinäkemältä vastaavan samaan sosiaalsen todellisuuden ja merkityksenannon pulmaan, niiden välillä on epistemologisten perinteiden ero. Käsitteiden eroavaisuutta on selitetty esimerkiksi Marxin kiinnostuksella ideologian toimintaan materiaalsessa maailmassa ja vastavuoroisesti diskurssin koetulla yhteydellä aineettomaan kielelliseen konstruktivismiin.³⁸ Käsitteiden eroja ja yhtäläisyyksiä on kuitenkin reflektoitu, ja niillä vaikuttaisikin oleva teoreettista annettavaa toisilleen.³⁹ En pidäkään tätä vastakkainasettelua esteenä vaan otan yhdeksi tutkielmani tavoitteista sovittaa Foucault'n diskurssiteoria ja marxilainen ideologiakäsitys yhteen käytännön taidekritiikin analyysin tasolla. Ensisijainen teoreettinen intressini ja perustani on edelleen Foucault'n arkeologiassa, mutta ideologia toimii tässä tutkimuksessa avustavana käsitteenä.

Tarkoitukseni ei ole ottaa koko ideologian teoriakimppua mukaan, vaan löytää valikoivasti siihen kytkeytyvää käsitteistöä hyödyntämällä vastauksia tutkimuskysymykseeni.

³⁶ Wolff [1981] 1993, 49–54. Leena-Maija Rossi on samassa teoreettisessa juonteessa muotoillut ideologioiden tarkoittavan ”[...] joidenkin intressien mukaan motivoituneita ja organisoituneita ajattelutapoja, aivan yleisesti elämässä tapahtuvaa arvojen tuottamista ja ylläpitämistä.” (Rossi 1999, 11, alaviite 14.)

³⁷ Wolff 1993, 54–55.

³⁸ Purvis & Hunt 1993, 479–480.

³⁹ Ks. esim. Purvis & Hunt 1993; Sholle 1988.

1.4 Tutkielman rakenne

Tutkielman rakenne on kahdella tavalla kaksiosainen ja heijastelee täten tutkimuksen tavoitteita: aluksi fokus on kiinteästi diskurssianalyysissä ja lopuksi siirrän huomion ideologian kysymyksiin; toisaalta taas tutkielman ensimmäisessä osassa empiirinen aineisto saa enemmän tilaa, kun taas jälkimmäinen osa on vahvemmin teoreettinen. Ensin luvussa 2 taustoitan ja syvennyn Foucault'n *Tiedon arkeologiassa* (1969) erittelemään arkeologian teoriaan, jonka jälkeen luon deskriptiivisen katseen vuosien 1905–1910 välillä aineistossani käytyyn taidekeskusteluun. Tulen erottelemaan ja esittelemään aineistosta havaitsemiani diskursiivisia säännönmukaisuuksia tai toisaalta myös poikkeamia. Painotus tulee olemaan empiriassa, kuitenkin vahvaa teoreettista kehikkoa unohtamatta. Luvun 2 tarkoitus on ennen kaikkea luodata työväenliikkeen sanomalehdissä niin kuvataiteesta kuin taiteesta yleisesti sanottuja asioita ja siten luoda pohjaa tutkimuksen varsinaiselle 1910-luvun kuvataidekeskusteluun keskittyvälle ytimelle. Luvussa 3 fokus siirtyy 1910-luvulle ja linssi tarkentuu vahvemmin aineiston hahmottelemiseen nimenomaan kuvataidekeskusteluihin paneutumalla ja Foucault'n diskurssiteoriaa seuraamalla. Siinä missä toisessa ja kolmannessa luvussa painotus on empiriassa, tulevat neljäs ja viides luku nojaamaan vahvemmin teoriaan: luvussa 4 tulen kuvaamaan arkeologian keinoin aineistossani ilmenevän diskurssin ja selittämään sen muotoutumista ohjannut säännöstöä ja luvussa 5 nitomaan havaintoni takaisin yhteen ideologian teorian kanssa ja siten vastaamaan lopulliseen tutkimuskysymykseeni.

Tutkimuksellisen aukon takia tieto suomalaisen työväenliikkeen ja taidemaailman mahdollisista kytköksistä 1910-luvulta on kuitenkin edelleen puutteellista. Tästä syystä myös tieto lehtiin taidetta käsitelleitä kirjoituksia tuottaneiden toimijoiden henkilöisyyksistä on yhä nimimerkkien ja -kirjainten takana. Tutkielman diskurssianalyttisen teoriapohjan kannalta tämä ei ole ongelma, sillä – kuten todettua – lähestymistavalle on keskeistä diskurssien käyttäjien sijaan näitä käyttäjiä ympäröivä, diskurssien muovaama sosiaalinen todellisuus.⁴⁰ Nimimerkkien taustalla vaikuttaneiden henkilöiden selvittäminen palvelisi kuitenkin yleistä mielenkiintoa ja mahdollistaisi myös ei-diskursiivisen taidekentän toimijoiden ja suhteiden arvioinnin, mikäli tämän tutkimuksen diskurssianalyttiset tulokset antavat siihen kannustavia tuloksia. Yleisesti havaintojeni perusteella kirjoittajiin lukeutui kuitenkin niin kuvataiteilijoita ja runoilijoita kuin opettajia ja akateemikkojakin, ja osa kirjoittajista oli joko kirjoitushetkellä tai myöhemmin kansanedustajina toimineita

⁴⁰ Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 34; ks. myös Kalha 2005, 18–19.

Sosialidemokraattisen puolueen jäseniä. Näin ollen mahdollinen haitari kirjoittajakunnalle on laaja.⁴¹ Kiinnostava esimerkki on Galerie Hörhammerin omistaja Ivar Hörhammer, joka oli mukana Suomen ruotsinkieliseen työväenliikkeeseen aatteellisesti kytkeytyneiden *Folktribunen* ja *Social Demokratenin* toimituksessa, sekä sittemmin 1910-luvulla myös *Arbetetin* päätoimittajana.⁴² Näinkin tunnetun taidekentän toimijan yhteys työväenliikkeen lehdistöön painottaa entisestään tarvetta aiheen laajamittaisemmalle tutkimukselle. Tästä syystä yksi tutkimukseni sivutavoitteista on selvittää näiden nimimerkkien taustalla olleita henkilöitä ja siten rikastuttaa suomalaisen taidekritiikin historiaa uusilla nimillä niin pitkälle kuin se on tutkimuksen laajuuden huomioiden mahdollista.

Ehdotan, että tutkielmassa hyödyntämäni diskursiivis-ideologisen lähestymistavan soveltaminen auttaa ymmärtämään työväenliikkeen lehdistössä julkaistuja taidetta koskevia kirjoituksia kokonaisvaltaisemmin ja siten nyansoidummin. Ensinnäkin tällaiselle jälkistrukturalistiselle ajattelulle – johon Foucault voidaan lukea – on ominaista kaikkitietävän, yhtenäisen ja keskeisen subjektin kyseenalaistaminen.⁴³ Niinpä diskurssianalyttisesti virittyneen tutkimuksen kohteena ei olekaan kieltä käyttävä yksilö, vaan kielenkäytössä aktualisoituvat diskurssit sinänsä.⁴⁴ Niinpä tarkastelemalla tiukasti *sanottua*, diskursiivista tasoa voidaan keskittyä siihen, miten taiteeseen on suhtauduttu ja minkälaisia merkityksiä siihen on liitetty riippumatta aineiston politisoituneesta leimasta. Toisaalta tuomalla tutkielman jälkimmäisessä osassa mukaan ideologian kysymys voidaan diskurssissa sanotut asiat ja annetut merkitykset kytkeä selvemmin kirjoittajia ympäröineeseen ei-diskursiiviseen materiaaliseen maailmaan. Näin aineistoa voidaan ymmärtää enemmän kuin politisoituneena agitaationa tai kansanvalistuksena – ja samalla juuri sellaisena, mikäli siinä siitä on kyse. Tutkielman tavoitteena on ennen kaikkea valottaa aiemmalta taidekritiikin ja -historian tutkimukselta varjoon jäänyttä kirjallista aineistoa sekä sen kirjoittajia ja laajentaa siten ymmärrystä suomalaisen taidekritiikin ja modernismin historiasta. Samalla tarkoitus on myös kehittää teoreettista analyysivälineistöä kirjalliselle ja institutionaalille aineistolle, joka on jossain historian vaiheessa epäsuotuisiksi nähtyjen poliittisten näkemysten vuoksi jäänyt sivuun valtavirtaisesta historiankirjoituksesta.

⁴¹ Taidetta käsitelleitä kirjoituksia julkaisseista nimimerkeistä ja (mahdollisista) kirjoittajista niiden taustalla ks. tämän tutkielman liite 2.

⁴² Bondestam 2022, 18, 46. Hörhammer ei kuitenkaan tietojeni perusteella esiintynyt kirjoittajana missään tässä tutkimuksessa käsitellyistä artikkeleista.

⁴³ Williams 1999, 63; Rossi 1999, 25.

⁴⁴ Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 34.

2 Tiedon arkeologia metodologiana ja ensikosketus työväenlehtiin

2.1 Teoria: Foucault, arkeologia ja keskeiset käsitteet

Ranskalaisen historianfilosofin ja tieto–valta–järjestelmien ajattelijana tunnettu Michel Foucault (1926–1984) on nojannut vahvasti diskursiivisuuden ja diskurssin käsitteisiin ilmiöiden kuten mielenterveyden ja seksuaalisuuden historiallisuuden selittämiseksi. Siten hänen merkityksensä on nähdäkseen kiistämätön erityisesti historian tutkimuksen kannalta. Tässä pro gradu -tutkielmassa nojaan ensisijaisesti Foucault'n *Tiedon arkeologiaan* (*L'Archéologie du savoir*, [1969] 2005), jossa tämä esittää kaikkein kattavimman teoretisointinsa diskurssin käsitteestä ja toisaalta metodologisen järjestelmänsä sen analysointiin.⁴⁵

Verrattuna Foucault'n aiempiin teoksiin kuten *Klinikan synty* (*Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, 1963) ja *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia* (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966), *Tiedon arkeologia* on enemmänkin metodologinen opas foucault'laiseen historian tutkimukseen kuin niinkään katsaus mihinkään yhteen historian osa-alueeseen. Foucault'n siinä esittämät teoreettiset muotoilut ovat kuitenkin nähtävissä ikään kuin sisäänrakennettuina hänen muissa varhaisemmissa teoksissaan.⁴⁶ Teos onkin Foucault'n suorimmin artikuloitu vastalause tyypilliselle aatehistorialliselle, pitkistä jatkumoista kiinnostuneelle lähestymistavalle. Selkeiden ajatuksellisten jatkuvuuksien ja kokonaisuuksien sijaan Foucault painottaa katseen kääntämistä diskursiivisiin muodostelmiin, joista hän katsoo historian ja tiedon rakentuvan.⁴⁷ Aatehistorialle vaihtoehtoiseksi tavaksi katsoa ja tutkia historiaa Foucault ehdottaa arkeologiaksi⁴⁸ kutsumaansa metodia. Arkeologisen metodin ymmärtämiseksi lienee kuitenkin paikallaan avata muutamia sille keskeisiä käsitteitä.

⁴⁵ Heracleous 2006, 81–82.

⁴⁶ Massey 2017, 79–80.

⁴⁷ Foucault 2005, 11–30.

⁴⁸ Käsite tässä ei-arkipäiväisessä merkityksessään on itse asiassa peräisin ranskalaisessa historian tutkimuksessa aiemmin 1900-luvulla vaikuttaneista kriittisistä historiografisista virtauksista, ja Foucault itsekin käyttää sitä jo aiemmissa töissään (Oksala 2007, 28). Varsinkin *Tiedon arkeologiaa* edeltäneessä teoksessa *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia* (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966) on esillä hyvin samanlainen kysymyksenasettelu historiallisten jatkuvuuksien ja suurmiesten haastamisesta painottamalla tiedollisia rakenteita, niin sanottuja episteemejä (ransk. *épistémè*) (ks. Oksala 2007, 28–30). *Tiedon arkeologia* onkin tavallaan Foucault'n omaa kritiikkiä aiempaan työhönsä ja aiempien ajatustensa jatkojalostamista (Foucault 2005, 27–30; Lynch 2014a, 123).

2.1.1 Diskurssi ja diskursiivinen muodostelma

Vaikka diskurssin käsite on niin olennainen Foucault'n ajattelulle, sille ei ole helppoa antaa kovin yksiselitteistä määritelmää. Diskurssilla käsitetään yleisesti käyttäjiensä tuottamaa ja samalla näitä ympäröivää sosiaalista todellisuutta muovaavaa säännönmukaista konstruktiota, joka tulee näkyväksi kielessä. Diskurssianalyttisesti katsottuna kieli ei siis ole vain ulkoista todellisuutta peilaava väline, vaan tuota todellisuutta muokkaava rakennelma.⁴⁹ Vastaavasta lingvistisen käänteiden läpikäyneestä, kielen ensisijaisuutta painottavasta ajattelusta myös Foucault'n diskurssifilosofiassa on yksinkertaisimmillaan kyse.⁵⁰ Foucault'n diskurssiajattelusta kirjoittanut organisaatio- ja diskurssitutkija Loizos Heracleous kuitenkin huomauttaa, että Foucault tarjoaa *Tiedon arkeologiassa* itse asiassa useita määritelmiä diskurssille. Heracleous tiivistää nämä viiteen rinnakkaiseen merkitykseen. Diskurssi voi olla joko: (1) diskursiiviseen muodostelmaan kuuluvien lausumien kokonaisuus; (2) tiettyjen sääntöjen ohjaamien diskursiivisten käytäntöjen kokonaisuus; (3) tietyn *arkiston* mahdollistamien diskursiivisten käytäntöjen kokonaisuus; (4) subjektin (kielen käyttäjän) position määrittävä totaliteetti; ja (5) käsittelemänsä kohteen tuottava käytäntö.⁵¹ Tarkoitukseni ei ole tehdä Foucault-tutkimusta tai selvittää juurta jaksaen teoksessa esiintyvien diskurssin määritelmien suhteita toisiinsa. Mainitsen tämän lähinnä osoittaakseni yhtäältä käsitteen merkittävyyden ja toisaalta sen määrittämisen tärkeyden. Toisaalta, koska diskurssin käsite läpäisee kaikkea Foucault'n ajattelua ja on kaikkea muuta kuin staattinen, sen systemaattinen määrittely on jokseenkin hankalaa.⁵² Yritän seuraavassa kuitenkin syntetisoida jonkinlaisen merkityssisällön *tässä* käyttämälleni, Foucault-lähtöiselle diskurssin käsitteelle.

Foucault itsekin tunnustaa antaneensa *Tiedon arkeologiassa* diskurssille useita rinnakkaisia merkityksiä.⁵³ Kirjan edetessä hän kuitenkin ehdottaa, että "[...] termin 'diskurssi' merkitys voidaan vakiinnuttaa: se tarkoittaa samasta muotoutumisjärjestelmästä peräisin olevien lausumien kokonaisuutta."⁵⁴ Yrittäessäni määrittellä yhtä käsitettä, olen nyt kuitenkin esitellyt kaksi uutta: "lausuma" ja "muotoutumisjärjestelmä". Foucault'n diskurssin käsitettä ei

⁴⁹ Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 25–27.

⁵⁰ Oksala 2007, 32–33.

⁵¹ Heracleous 2006, 81–87.

⁵² Hyvä tiivistys Foucault'n diskurssikäsitteestä ks. Lynch 2014a.

⁵³ Foucault esimerkiksi kirjoittaa, että "[...] uskon hyvinkin antaneeni sanalle useita merkityksiä: milloin se on kaikkien lausumien yhteinen alue, milloin yksilöitävä lausumaryhmä ja milloin säädely käytäntö." (Foucault 2005, 108. Suom. Tapani Kilpeläinen.)

⁵⁴ Foucault 2005, 143. Suom. Tapani Kilpeläinen.

voikaan ymmärtää ymmärtämättä tiettyjä käsitteitä sen ympäriltä.⁵⁵ Lausumassa on yksinkertaisimmillaan kyse diskurssia toteuttavasta materiaalisesta ilmentymästä, joka voi olla käytännössä mitä tahansa kirjallisesta merkistä puhuttuun kokonaisuuteen – ja oikeastaan mitä tahansa, joka voi jollain tavalla toimia merkitsevänä viestinä.⁵⁶ Lausumaa ei kuitenkaan tule pelkistää vain lauseeksi, väittämäksi tai puheaktiksi.⁵⁷ Foucault’lle lausumassa on ennen kaikkea kyse *tapahtumasta* tai funktiosta, mutta tässä yhteydessä riittää, että se ymmärretään diskurssin näkyväksi tekeväksi elementiksi.⁵⁸ Tämän tutkimuksen kontekstissa lausumia voivat olla esimerkiksi näyttelyarvostelut, jotka sanovat jotain taiteesta, tai kaikki ne yksittäiset lauseet, joista kyseiset arvostelut rakentuvat. Muotoutumisjärjestelmässä taas on kyse eräänlaisesta strategisesta säännöstöstä, jonka mukaan lausumat muotoutuvat ja valikoituvat diskurssin osiksi tai sen toteuttajiksi.⁵⁹

Näin ollen diskurssilla tarkoitettaisiin sekä sanallisten performanssien (eli lausumien) kokonaisuutta että näiden sanallisten performanssien muodostumista ohjaavaa säännöstöä (eli muotoutumisjärjestelmää), ja yhdessä nämä muodostavat sarjan, jonka ohjaavaa lakia voidaan kutsua diskursiiviseksi muodostelmaksi.⁶⁰ Tämä ”[...] diskursiivinen muodostelma voidaan yksilöidä, jos voidaan määritellä siinä auki levittyvien erilaisten strategioiden muotoutumisjärjestelmä: jos toisin sanoen voidaan näyttää miten ne kaikki ovat peräisin samasta suhdekimpusta (huolimatta joskus äärimmäisestä kirjavuudestaan ja ajallisesta hajanaisuudestaan)”.⁶¹ Diskursiivinen muodostelma ei ole ainoa sanallisten performanssien ryhmää ohjaava järjestelmä, vaan se toimii loogisten, kieliopillisten ja psykologisten järjestelmien ohella tai rinnalla.⁶² Arkeologia ei kuitenkaan ole kiinnostunut näistä muista järjestelmistä, vaan se keskittyy nimenomaan diskursiivisen alueen kuvaamiseen.⁶³ Vaikka diskurssit ovat ainakin vielä *Tiedon arkeologiassa* kaiken keskiössä, tämä ei tarkoita, että kaikki olisi vain diskurssia, vaan diskurssi on aina suhteessa myös ei-diskursiivisiin

⁵⁵ Heracleous 2006, 83.

⁵⁶ Lynch 2014b.

⁵⁷ Foucault 2005, 107–117. On myös huomautettava, että *Tiedon arkeologiassa* Foucault käyttää kaikkiaan noin 50 sivua lausuman käsitteen selittämiseen, joten tässä tutkielmassa esittämäni lausuman määritelmä on väistämättä ankara yksinkertaistus (ks. Foucault 2005, 107–156).

⁵⁸ Ibid., 116–117; Massey 2017, 91. Lausuman määritelmästä enemmän ks. Lynch 2014b.

⁵⁹ Foucault 2005, 98.

⁶⁰ Ibid., 142–143.

⁶¹ Ibid., 93. Suom. Tapani Kilpeläinen.

⁶² Ibid., 152–153.

⁶³ Ibid., passim.

järjestelmiin – esimerkiksi instituutioihin, politiikkaan, talouteen ja lausuman subjektin tai diskurssin objektin institutionaalisiin positioihin.⁶⁴

Diskurssin – kuten Foucault’n sen käsittää ja kuten sitä tässä tutkielmassa käytän – voisi tiivistää seuraavasti: se on autonominen, käyttäjiensä toimintaa ja puheen kohteita ohjaava järjestelmä, jonka ilmeneminen tapahtuu lausumien kautta. Se ei ole vain kieltä, vaan käytäntö. Diskurssi tuottaa kohteensa ja toimii subjektista riippumattomana tasona kaiken toiminnan taustalla. Siksi sitä ei tule ajatella vain subjektien tiedollisten intentioiden kanavoimisen välineenä, vaan rakenteena, joka mahdollistaa intentiot (ja oikeastaan kaiken ajattelun). Se ei kuitenkaan ole *vain* tiedostamaton taso, vaan aktualisoituu säännöllisesti lausumina esimerkiksi puheessa tai kirjoituksessa. Diskurssi ei siis ole vain sitä, mitä on mahdollista sanoa, vaan sitä, mitä todella sanotaan. Sen lisäksi diskurssit ovat historiallisia, muuttuvia ja jatkuvassa katkosten ja jatkuvuuksien tilassa.⁶⁵ Diskursiivinen muodostelma taas on diskursiiviselta kentältä erotettava ja arkeologialla yksilöitävä diskurssi – ei sen enempää eikä vähempää. Arkeologiassa se on jollain tavalla yhtenäinen tapa ajatella ja puhua *jostain*, ja arkeologian palvelukseen valjastamalla käsitteillä voidaan pyrkiä järjestämään uudelleen totunnaiset historialliset yhtenäisyydet.⁶⁶ Niinpä käsitteet diskurssi, diskursiivinen muodostelma ja lausuma toimivat pikemmin aineistoni hahmottamisen työkaluina kuin absoluuttisina malleina, joihin sitä sovittaisin.

2.1.2 Arkisto ja historiallinen *a priori*

Toinen arkeologiselle metodille keskeinen käsite on historiallinen *a priori*. Historiallista *a prioria* esitellessään Foucault toteaa, että ”[...] sen avulla on mahdollista saada ote diskurssin todellisesta kehkeytymissäännöstöstä, sen täytyy kyetä ottamaan huomioon, että tietyllä hetkellä diskurssi voi ottaa tietyn muodollisen rakenteen käyttöönsä tai päinvastoin sulkea sen pois, unohtaa sen tai ymmärtää sen väärin.”⁶⁷ Käsitteellä on tietty yhteys Immanuel Kantin synteettiseen *a prioriin* – arvostelmaan, joka voidaan tehdä riippumatta havaintokokemusta eli *a priori*. Foucault’n lisäämä etuliite ”historiallinen” kuitenkin muuttaa käsitteen painotusta historiallisesti riippuvaiseksi arvostelmaksi lausumien todellisuudesta. Historiallista *a prioria* ei siis etsitä kokemuksen ennakkoehtoista, vaan siitä, mikä jossain diskurssissa päätyy

⁶⁴ Ibid., 211–214.

⁶⁵ Lynch 2014a, 120–122; Massey 2017, 84–87.

⁶⁶ Massey 2017, 84–85.

⁶⁷ Foucault 2005, 169. Suom. Tapani Kilpeläinen.

sanotuksi tai kirjoitetuksi – toisin sanoen lausumaksi asti. Paradoksaalisesti historiallinen *a priori* näyttäisi olevan siis eräänlainen kokemusta edeltävä, muttei siitä erillinen ehto sille, miten lausumat järjestyvät jossain tietyssä diskurssissa vastaamaan käsitystä todesta tai oikeasta tiedosta.⁶⁸

Historiallisen *a priorin* etsimisessä ei ole kyse vain jonkin universaalisti paikkansa pitävän tietämisen ehdon erottamisesta historiallisesti määrittyneistä partikulaareista, vaan erityisten ja erilaisten diskursiivisten muodostelmien muotojen kuvaamisesta, joiden syntyä historiallinen *a priori* on ohjannut. Historiallinen *a priori* ei siis ole synteettisen *a priorin* tavoin universaali, vaan aina vain tietylle diskursiiviselle kentälle erityinen. Historiallisen *a priorin* luonnehtima säännöstö ei ole mitään diskurssin ulkopuolista, sitä ylhäältä päin ohjaavaa, vaan immanentisti diskurssissa itsessään eli siitä nousevaa ja siinä toimivaa.⁶⁹ Siten historiallinen *a priori* on aina löydettävissä lausumien välisistä suhteista: jokainen uusi lausuma arkistossa – eräänlaisessa diskursiivisten mahdollisuuksien kokonaisuudessa – asettuu suhteeseen jo olemassa olevien lausumien kanssa ja siten muokkaa myös historiallista *a prioria*.⁷⁰

Historialliseen *a prioriin* liittyy kiinteästi arkiston käsite. Arkistosta puhuttaessa on tärkeää erottaa arkeologinen arkisto arkisesta arkistosta. Foucault’lle se ei nimittäin ole fyysinen paikka, eikä edes yhteen kerätty tekstien kokonaisuus. Arkisto on järjestelmä.⁷¹ Tarkemmin, se on ”[...] *lausumien muotoutumisen ja muodonmuutoksen yleinen järjestelmä*.”⁷² Arkisto määrittää mitä diskurssissa voidaan sanoa ja säätelee lausumien ilmaantumista.⁷³ Se sanelee minkälaisia lausumia diskurssissa ilmenee tietyistä kohteesta, millaisin käsittein esitettyinä ja mihin sävyyn. Se ei ole vain kokoelma tekstejä, vaan pikemmin kokoelma sääntöjä diskurssin tasolla.⁷⁴ Yksinkertaisimmillaan käsitettynä arkistoa voisikin pitää tietyn diskurssin lausumien summana.⁷⁵ Tällaisena arkisto myös pitää huolen siitä, etteivät yksittäiset lausumat hajoa historian kaikkeuteen, vaan pysyvät erotettavina hahmoinaan diskursiivisella tasolla.⁷⁶ Arkisto toimii kielen ja korpuksen välissä (kielen tehdessä mahdolliseksi sanoa mitään ja korpuksen

⁶⁸ Massey 2017, 81–82.

⁶⁹ Ibid., 82.

⁷⁰ Lynch 2014c, 22.

⁷¹ Foucault 2005, 170–172.

⁷² Ibid., 172. Suom. Tapani Kilpeläinen. Kursivointi alkuperäinen.

⁷³ Ibid., 171.

⁷⁴ Massey 2017, 82–83.

⁷⁵ Lynch 2014a, 120–121.

⁷⁶ Foucault 2005, 171.

ollessa kaikki koskaan sanottu) ollen siten kuitenkin enemmän kuin *vain* lausumien summa. Oikeastaan arkisto vaikuttaa siihen, mitä kullakin historian hetkellä ja kussakin diskurssissa on mahdollista sanoa niin, että se on järkevää. Siten arkisto tuottaa historiallisen *a priori*.⁷⁷

Käsitän arkiston – Foucault’n kielloista huolimatta – *arkistona*. Ymmärrän sen eräänlaisena käsitteellisenä, dynaamisena arkistokaappina, joka pitää sisällään erilaisten historiallisten *a priori*en ohjaamana rakentuneet diskursiiviset muodostelmat ja niihin kuuluvat lausumat. Kaappiin järjestetyt kansiot rajaavat ja erottavat nämä muodostelmat toisistaan niin, etteivät ne sekoitu toisiinsa, vaan tutkijan (Foucault’n arkeologin) on mahdollista erottaa ne toisistaan ja tunnistaa täten erilaiset historialliset diskursiiviset muodostelmat ja kuvailla niitä arkeologian avulla. Tässä tutkielmassa en kuitenkaan syvenny laajempaan arkistoon sen enempää kuin että tiedostan sen funktion historiallisen *a priori*en suhteen – eli että diskurssin muodostumista ohjannut säännöstö on aina peräisin ja osa myös laajempaa, tutkittavaa muodostelmaa ympäröivää diskurssien avaruutta. Toisin sanoen myös työväenlehtien taidetta käsittelevät kirjoitukset olivat tavalla tai toisella suhteessa kaikkeen ajan taidetta koskevaan ajatteluun, mutta tämä ei poista niiden erityisyyttä.

Historiallisen *a priori*en ymmärtämisessä koen hyödylliseksi sen ajattelemisen diskursiivisen muodostelman geneettisenä koodina: historiallinen *a priori* on jonkin tiedon alan diskursiivisen muodostelman muodostumista ja toisintumista ohjaava sääntö aivan kuten DNA on solujen monistumista ja niistä koostuvien kokonaisuuksien muodostumista ohjaava koodisto. Tämän tutkimuksen tapauksessa historiallinen *a priori* on siis se jokin säännöstö, joka ohjasi työväenliikkeen sanomalehdissä aktualisoitunutta diskurssia ja sen lausumien järjestymistä diskursiiviseksi muodostelmaksi (tai muodostelmiksi). Historiallinen *a priori* määrittäisi siten sen, mitä taiteesta on voitu sanoa niin, että sanottu on vielä voitu katsoa paikkansa pitäväksi – toisin sanoen se kertoisi sen, mikä diskurssissa vallitseva käsitys taiteesta oli, eli miten diskurssi on tuottanut kohteensa (taiteen) sellaiseksi kuin se sen tuottaa.

2.1.3 Subjekti ja toimijuus

Eräs olennainen osa Foucault’n *Arkeologian* ajan diskurssikäsitystä on diskurssien riippumattomuus yhtenäisestä subjektista. Diskurssit ovat aina puhuvaa tai kirjoittavaa subjektia edeltäviä järjestelmiä, jotka sanelevat tiettyyn pisteeseen asti tuon subjektin

⁷⁷ Lynch 2014c, 21–22.

olemassaolon ehdot.⁷⁸ Haasteena tälle mallille on, että se ei näytä jättävän kieltä käyttävälle ja siten diskurssia ilmentävälle subjektille mitään toimijuutta, vaan subjektista tulee diskurssin ohjaama äänitorvi deterministisessä järjestelmässä, jossa hänen ajatuksensa ja paikkansa historiassa on ennalta päätetty.⁷⁹ Diskursiivisia käytäntöjä taas ohjaavat tietyt säännöt ja strategiat, jotka vaikuttavat siihen, millaisiksi diskurssin kohteet ja käyttäjät muodostuvat. Siten Foucault'n *Tiedon arkeologiassa* ehdottamassa diskursssikäsitelyssä subjektit eivät ole vain tiettyjen diskurssien ympäröimiä toimijoita, vaan heidän toimijuutensa on täysin diskurssien sanelemaa.⁸⁰ Diskurssien ja subjektiviteetin kysymykseen kytkeytyy myös Foucault'n tunnettu teoretisointi tiedon ja vallan yhtymäkohdasta: koska Foucault näkee vallan ennen kaikkea *tuottavana* eikä rajoittavana, valta on aina myös tietoa tuottavaa. Koska tieto materialisoituu diskursiivisina käytäntöinä, valta pääsee vaikuttamaan myös toimijoiden itseymmärrykseen omasta subjektiviteetistaan. Näin ollen voidaan todeta diskurssien tuottavan subjekteja.⁸¹

Pidän Foucault'n subjektia kiinnostavana ja antoisana tälle tutkielmalle. Tässä mallissa taiteesta kirjoittaneiden toimijoiden subjektiviteetti taidekriitikkoina siis muodostuu diskurssin aktualisoitumisen myötä. Kirjoitusten kohteena olevien taideteosten ja -näyttelyiden tavoin myöskään kirjoittavat arvostelijat eivät olisi riippumattomia vallitsevasta diskursiivisesta tilasta. Eikö tilanteessa, jossa sosiaaliset, poliittiset ja historialliset olosuhteet ovat saattaneet vaikuttaa siihen, että tutkimuksen kohteena oleva aineisto ja siitä jäljitettävät diskurssit ovat jääneet kokonaan aiemman tutkimuksen ja taidehistorian hegemonisoituneen diskurssin ulkopuolelle (esimerkiksi sisällissodan, sitä seuranneen oikeistolaisen ilmapiirin ja sotien vaikutuksesta), olisi virkistävää tarkastella aineistoa otteella, jolle nämä tekijät eivät ole itseisarvoisesti merkityksellisiä; metodilla, joka mahdollistaa subjektin poliittis-yhteiskunnallis-ideologisten affiliaatioiden ja ambitioiden hetkellisen syrjään siirtämisen ja keskittymisen ainoastaan tutkimuksen kohteena oleviin lausumiin ja niiden ilmentämiin diskursiivisiin järjestelmiin? Eikö tällainen lähestymistapa nimenomaan estä aineiston

⁷⁸ Heracleous 2006, 86.

⁷⁹ Ibid., 88–91.

⁸⁰ Ibid., 92–94. On myös todettava, että fokuksen ollessa *Tiedon arkeologiassa* diskursseissa itsessään tieto–valta-suhteiden ja diskursiivisten käytäntöjen sijaan, teos ei paneudu samalla tavalla subjektiviteetin kysymyksiin, vaan nämä ilmaantuvat Foucault'n tuotantoon selkeämmin myöhemmin (ks. May 2014, 500–501).

⁸¹ May 2014, 498.

sivuuttamisen pelkästään poliittisen historian varjolla sen perusteella, että kirjoittajat⁸² olivat vain poliittisen ideologiansa sokaisemia eivätkä siten käsitelleet taidetta *todella*?

2.1.4 Metodi: arkeologia

Nyt kun on määritelty arkeologialle keskeiset käsitteet diskurssi ja diskursiivinen muodostelma, historiallinen *a priori* ja subjekti, voidaan palata vielä arkeologisen metodin tarkentavaan selvittämiseen. Arkeologiassa on ensisijaisesti kysymys diskursiivisten muodostelmien järjestelmällisestä kuvaamisesta: työ tapahtuu arkiston tasolla, ja nimestään huolimatta siinä on vähemmän kyse kaivamisesta kuin pinnan topografisesta kuvaamisesta.⁸³ Arkeologia ei tutki sitä, mitä *mahdollisia* merkityksiä sanotun taustalla on tai arvioi väittämien todenperäisyyttä (mikä muistuttaisi enemmän kaivautumista sanotun pinnan alle). Se tarkastelee lausumia ja niiden suhdetta tietyn diskurssin sisällä, niiden järjestäytymistä diskursiivisiksi muodostelmiksi. Arkeologinen huomio kohdistuu siis lausumien välisyyteen, siihen, miten lausumat erottautuvat toisistaan ja täten tuottavat diskursiivisten muodostelmien rajoja suhteessa tosiin diskursiivisiin muodostelmiin.⁸⁴

Foucault itse ei erittele arkeologiaa kovin yksityiskohtaisesti käytännön tasolla, vaan *Tiedon arkeologia* – vaikka se onkin johdonmukaisin hahmotelma tästä menetelmästä – on hyvin teoreettinen. Foucault kuitenkin esittää (ja testaa) neljä olettamusta diskursiivisesta yhtenäisyydestä, jotka ovat (1) diskurssin kohteiden samuus tai samankaltaisuus, (2) diskurssin lausumien tyylillinen tai vastaava yhteys, (3) diskurssin lausumien käsitteellinen samansuuntaisuus ja (4) diskurssin lausumien temaattinen läheisyys.⁸⁵ Näiden neljän kohdan perusteella filosofi Heath Massey tiivistää niin ikään neljä seikkaa, jotka valottavat sitä, mitä arkeologinen diskurssin säännönmukaisuuksien kartoittaminen käytännössä tarkoittaa. Ensinnäkin arkeologia tarkastelee diskurssin kohteita diskurssin itsensä tuottamina, ei siitä erillisinä. Näin ollen arkeologian yhtenä tehtävänä ei ole pyrkiä diskurssissa ilmenevien kohteiden taakse, vaan kiinnittää huomiota näiden kohteiden välisiin suhteisiin ja pyrkiä kuvailemaan näitä suhteita ja niiden sekä niissä olevien kohteiden muodostumista

⁸² On huomattava, että tarkoitus ei ole kiistää historiallisten henkilöiden konkreettista olemassaoloa ihmisinä ja kirjoittavina yksilöinä, vaan pohtia niitä subjektipositiioita, joista aineiston kirjoitukset on tehty oleviksi.

⁸³ Foucault 2005, 174.

⁸⁴ Massey 2017, 83.

⁸⁵ Foucault 2005, 46–54.

diskurssissa.⁸⁶ Tässä tapauksessa tarkasteltavia, diskurssille tyypillisiä kohteita voisivat olla esimerkiksi työ ja taide, jotka ilmenevät aineistossa erityisen korkealla frekvenssillä.

Toisekseen arkeologia pyrkii kartoittamaan erilaiset mutta yhdelle diskurssille yhteiset lausumistavat⁸⁷ ja selvittämään, mikä piirre kerää ne saman diskurssin piiriin. Toisin sanoen kyse on siitä, minkälaisia tai -tyyppisiä lausumia tiettyyn diskurssiin kuuluu. Tässä avuksi tulee puhuvan (tai kirjoittavan) subjektin position tarkastelu. Voidaan esimerkiksi kysyä, mistä positiosta annetut lausumat voidaan kytkeä saman diskurssin osaksi, eli minkälaisista subjektipositioista tämän tyyppisiä lausumia on mahdollista esittää. Koska arkeologian yksi perusajatuksista on subjektin ensisijaisuuden haastaminen, on tärkeää huomata ero puhuvan subjektin ja subjektin *position* välillä. Siinä missä edellinen yhdistää diskurssit itsessään, on jälkimmäinen diskurssi(e)n tuottama solmukohta subjektipositioiden verkostossa, jossa tietynlaiset lausumat vaativat tietynlaisia subjekteja kuuluakseen tiettyyn diskurssiin. Käänteisesti ilmaistuna, tietyt diskurssit tuottavat tietynlaisia subjekteja, jotka tuottavat tietynlaisia lausumia – tai lausumisen tapoja.⁸⁸ Nähdäkseni siis esimerkiksi taiteesta tietyllä lausumistavalla kirjoittavaa henkilöä voi pitää positioituneena niin, että riippumatta siitä, kuka tämä on yksittäisenä henkilönä, tietyt tämän position kautta kulkevat lausumat voidaan kytkeä laveaan taidekritiikin diskurssiin (josta ne ovat peräisin). Itsessään lausumien muotoutumista ja järjestymistä ohjaavat historiallisen *a priori*n ja arkiston säännöt ovat kuitenkin asia erikseen, eivätkä varsinaisesti liity subjektipositioon. Diskurssin yhtenäisyyden hahmottamisessa tai diskursiivisten muodostelmien arkeologisessa kuvaamisessa voi siis nähdäkseni hyödyntää tiettyjen yhdessä toistuvien subjektipositioiden ja lausumistapojen havaitsemista.

Kolmantena arkeologisen huomion kohtana on diskurssin tarkastelu lausumien kenttänä, jolle erilaiset käsitteet ilmaantuvat ja jossa ne kiertävät. Näin ollen arkeologia tarkastelee lausumissa ilmenevien käsitteiden kulkua, jatkuvuuksia ja katkoksia tai rinnakkaisuuksia. Epäjatkuvuudet tai muutokset käsitteissä eivät itsessään siirrä lausumia diskurssista toiseen, eikä käänteisesti samanmuotoisuus takaa aukottomasti lausumien kuulumista samaan

⁸⁶ Massey 2017, 87.

⁸⁷ Foucault käyttää ranskaksi ilmaisuja *modalité énonciative* sekä *modalité d'énonciation*, jotka Tapani Kilpeläinen on kääntänyt ”lausumistavaksi” ja ”lausumisen tavaksi” (ks. Kilpeläinen 2005, 7). Alan Sheridan-Smithin englanninkielisessä käännöksessä käsitteestä käytetään muotoa ”enunciative modalities”, jota myös Massey käyttää (ks. Foucault [1969] 2010, 50; Massey 2017, 87–88). Käytän tässä tutkielmassa vaihtelevasti molempia Kilpeläisen suomennoksia.

⁸⁸ Massey 2017, 87–88.

diskurssiin. Tämän huomioon ottaen arkeologia pyrkii siis käsitteiden suhteita ympäröiviin käsitteisiin tarkastelemalla selvittämään säännöstöä, joka ohjaa käsitteiden valikoitumista lausumiin. Nämä säännöt eivät suinkaan ole universaalisti päteviä, mutta niiden on oltava riittävän voimakkaita ohjaamaan kaikkea tiettyyn diskurssiin kuuluvien lausumien muotoutumista.⁸⁹ Tässä tapauksessa kiinnostavia seurattavia käsitteitä voisivat olla esimerkiksi aineistossani toistuvasti käytetyt ”tositaide” (sekä jossain määrin itsessään jo ”taide”), ”taidenautinto”, ”porvaristo” sekä ”köyhälistö”. Varsinkin kahden viimeisen saamat paikat suhteessa toisiinsa ovat erityisen kertovia: sanoina sekä ”porvaristo” että ”köyhälistö” voivat ilmetä useissa diskursseissa, mutta ne tuskin ovat aina samassa suhteessa toisiinsa – toinen arvotetaan todennäköisesti toista ylemmäksi, jolloin diskurssin käsitteistön suhdeverkostoa voidaan hyödyntää muodostelman arkeologisessa eriyttämisessä.

Neljäs ja viimeinen kohta liittyy temaattisiin ja teoreettisiin⁹⁰ yhteneväisyyksiin diskurssin sisällä. Arkeologia pyrkii paikantamaan – ei teemojen ja teorioiden yhtenäisyyttä diskurssissa vaan – ne pisteet, joissa sama diskurssi sallii erisuuntaisten temaattisten tai teoreettisten valintojen rinnakkaisen olemassaolon. Paljastamalla muotoutumisjärjestelmän, jonka mukaan tällaiset erilaiset strategiat eli vaihtoehtoiset suhtautumistavat diskurssin kohteisiin ensinnäkin ovat mahdollisia ja toisekseen vaikuttavat ja valikoituvat diskurssissa, arkeologia kykenee erottamaan ja kuvaamaan diskursiivisen muodostelman. Vaikka ensimmäiset kolme kohtaa eivät edellytäkään arkeologisen analyysin etenevän juuri tässä järjestyksessä, niitä kaikkia – kohteiden, tyyppien ja käsitteiden tunnistamista – vaaditaan diskursiivisen muodostelman analysoimiseksi tässä neljännessä kohdassa.⁹¹ Nämä neljä kohtaa mielessä pitäen syvennyn seuraavaksi arkeologiseen kenttätööhön eli kartoittamaan työväenliikkeen lehdistössä auki levittyviä diskursiivisia muodostelmia. Kiinnitän siis huomiota diskurssi(e)n kohteisiin, käytössä olevaan käsitteistöön, lausumien tyyliin sekä näistä kolmesta rakentuviin temaattis-teoreettisiin yhteneväisyyksiin hahmottelemalla aineistossa selkeästi toistuvia samankaltaisuuksia. Lähestyn analyysiä ensin levittämällä aineistoni auki ja vasta sitten aloitan arkeologisen analyysin.

⁸⁹ Massey 2017, 88–89.

⁹⁰ Tässä näkyy kenties selkeimmin se, että Foucault on tarkoittanut metodinsa alun perin nimenomaan tieteen ja tieteellisten diskurssien tarkasteluun.

⁹¹ Massey 2017, 89.

2.2 Prologi: taidetta koskevat kirjoitukset 1905–1910

Marraskuun suurlakon ja vuosikymmenen taitteen välillä työväenlehdistön taidetta koskevaa keskustelua hallitsivat lukuisat yhteneväiset piirteet. Kiinnostavaa on, miten taidetta koskevassa tai edes sivuavassa puheessa on nähtävillä samanlaista yhtenäisyyttä kuin myöhemminä vuosina, vaikka itsessään puheen kohteet voivat olla erilaisia. Taide (tässä käsitettynä laajemmin kuin vain kuvataiteena) näyttäisi nousevan keskustelun kohteeksi lukuisten lehtien sivuilla enemmän tai vähemmän säännöllisesti, ja diskursiiviset painotukset ovat selvästi saman suuntaisia kuin mitä havaitsin kandidaatintutkielmassani taidenäyttelyarvosteluissa aikavälillä 1912–1918 (joskin tuolloin erilaisella kysymyksenasettelulla).⁹² Vuosina 1905–1910 taiteesta puhuttiin erilaisissa yhteyksissä pakinoista uutisiin ja yleisönosastokirjoituksista näyttelyarvosteluihin. Osassa kirjoituksista suhde taiteeseen ja varsinkin kuvataiteeseen oli viitteellisempi, kun taas toiset käsitelivät konkreettisesti kuvataidetta tai taidenäyttelyitä. Itsessään näyttelyistä tai suoraan aikalaisesta kuvataiteesta kirjoitettuja artikkeleja oli vähemmän kuin myöhemmin 1910-luvulla. Ehdotan, että tarkastelemalla jo pohjaksi vuosien 1905 ja 1910 välistä keskustelua taiteesta ja siinä ilmenneitä yhteneväisyyksiä on mahdollista valaista diskurssin muodostumista ohjannutta säännöstöä. Ymmärtämällä 1910-luvun keskustelua edeltänyttä diskurssia voidaan vastaavasti ymmärtää paremmin seuraavan vuosikymmenen kiihtyvää keskustelua.

Tutkimukseni perusteella suurlakkoa seuranneen viisivuotiskauden taidekeskustelussa toistuvia aiheita ja asioita olivat: (1) taiteen asema kapitalistisessa ja luokkavaltaisessa järjestelmässä; (2) taiteen tuominen suurkaupunkien rikkaiden kokoelmista lähemmäs kansaa; (3) taiteen (parempi) asema sosialistisessa ja ei-luokkavaltaisessa järjestelmässä, jossa (4) taidetta saisivat tehdä ja nähdä tavalliset työläiset ja (5) sen aiheena saisi olla tavallinen elämä ja työ. Tähän tilanteeseen pääsemisen esteeksi koettiin se, että (6) porvarit eivät halua ilmoittaa taidetapahtumista työväenliikkeen lehdissä, (7) eivätkä oikeastaan tunnu edes ymmärtävän taidetta – toisin kuin työväki. Niinpä silloin, kun (8) tilaisuus nähdä taidetta siunaantuu, sitä osataan myös arvostaa ja arvottaa näyttelykriittikien muodossa. Aiheina

⁹² Kandidaatintutkielmassani tyypittelin vuosien 1912–1918 keskustelun seitsemään diskursiiviseen piirteeseen, jotka ovat: (1) omaperäisyyden tai alkuperäisyyden painotus; (2) kuvataiteen (1910-luvulla) uusien suuntien kyseenalaistaminen; (3) taiteen yhteiskunnallisen roolin peräänkuuluttaminen; (4) työnteon ihaileminen taiteen aiheena; (5) taiteen ja tunnekokemuksen yhdistäminen; (6) kritiikki taidemarkkinoita kohtaan sekä (7) taiteen naturalistisen esittävyuden arvostus. Tutkielman perustana toimi kysymys siitä, millainen työväenliikkeen sanomalehdistössä käydyt taidekeskustelun ilmentämä taidekäsitteys oli, joten sikäli luokittelua ohjannut intressi (ja siten itse luokitteluni) eivät istu aukottomasti yksiin tämän tutkimuksen kysymykseen taiteen asemasta diskurssissa.

puhuttivat muun muassa Tampereen tuomiokirkon alttarimaalaukset *à la* Magnus Enckell ja Hugo Simberg, Ville Vallgrenin *Havis Amandan* (1906–1908) pystytys Helsingin Esplanadille, Helsingin työväenyhdistyksen talolle kaavailut Juho Rissasen seinämaalaukset sekä lukuisat muut pienemmät ja suuremmat taidemaailman tapahtumat niin pääkaupungissa kuin sen ulkopuolellakin.⁹³

On tärkeää muistaa, että tässä tyypittelemäni kategorisoinnit ovat aineistolähtöisyydestään huolimatta vain ja ainoastaan käsitteellisiä apuvälineitä diskursiivisen yhtenäisyyden hahmottamiseen. En toisin sanoen esitä, että tässä viittaamieni lausumien tuottajat tunnustaisivat tai edes tunnistaisivat asettuvansa näiden tyypittelyjen alle. Samalla on mainittava myös siitä, että esiin nostamani kategorisoinnit eivät ole absoluuttisia tai tarkkarajaisia. Tarkoitin tällä sitä, että yhden määrittelyn alle kokoamani lainaukset voisivat yhtä hyvin lukeutua jonkin toisen määrittelyn alle. Luokitteluni tarkoitus on toimia ensisijaisesti työkaluna kokonaisuuden erittelyyn ja argumentaatioon. Täten osallistun tutkijana tulosteni tuottamiseen tuomalla diskursiivisesta aineistosta esimerkkejä osaksi omaa (toki näennäiseen objektiivisuuteen *pyrkivää*) diskurssiani. Pyrin minimoimaan tämän vaikutusta poimimalla mahdollisimman paljon suoria lainauksia aineistostani, mutta käytettävissä oleva sivumäärä edellyttää väistämätöntä valikointia.

On myös huomautettava lainatun tekstin kirjoitusasusta. Valtaosa aineistostani on painettu alun perin fraktuuramuodossa, jolloin esimerkiksi kirjaimet v ja w on merkitty samalla w-merkillä. Lisäksi isolla kirjoitettuna I ja J ovat sama merkki. Helpottaakseni luettavuutta olen kuitenkin muuttanut suorissa lainauksissa w-kirjaimet v-muotoon silloin, kun kyse on yleisnimestä tai muuten tunnetusta erisnimen kirjoitusasusta. Mikäli en ole voinut varmistaa kirjoitusasua vaikkapa nimikirjaimista, olen jättänyt w-kirjaimen paikalleen. Samoin olen toiminut I- ja J-kirjainten kanssa. Jos esimerkiksi nimikirjainten viittauskohteista ei ole varmuutta, olen esittänyt ne muodossa I/J. Lisäksi aineistossa on huomattava määrä nykykielen näkökulmasta kirjoitus- tai ladontavirheiksi tulkittavia muotoja. Koska suuri määrä [*sic*]-merkintöjä tekisi tekstin raskaaksi lukea, olen pyrkinyt käyttämään merkintää ainoastaan nykynäkökulmasta poikkeavien erisnimien kirjoitusasujen säilyttämistä varten. Yleisnimien tapauksessa olen pääsääntöisesti jättänyt ne alkuperäiseen asuun (kirjoitusvirheet

⁹³ Kuten edelläkin olen tuonut esille, yksinomaan kuvataidetta käsittelevien kirjoitusten määrän ollessa vähäisempi vielä tässä vaiheessa, olen huomioinut ajoittain ja missä tarpeellista myös aineistossani ilmenevät teatteri- ja musiikkiaiheiset kirjoitukset, sekä yleisemmällä tasolla ”taidetta” käsittelevät artikkelit.

lainauksissa eivät siis johdu tutkielman tekijän huolimattomuudesta vaan päinvastoin huolellisuudesta).

2.2.1 Taidetta kapitalistisessa maailmassa

Yksi poliittisesti virittyneen työväenliikkeen motivaattori oli porvarillisen luokkavallan ja kapitalistisen talousjärjestelmän kritiikki. Tämä koski myös suomalaista työväenliikettä, ja niiltä osin kuin tuo nimenomainen järjestelmä ulottui taiteen alueelle, sinne ulotettiin myös kritiikki. Tyytymättömyys vallitsevaan asiintilaan ilmeni aineistossa tyypillisesti aatetta yleisemmällä tasolla käsittelevissä kirjoituksissa, joissa taideviittaukset olivat pikemmin abstrakteja kuin spesifejä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö tarkemmin taidetapauksiin paneutuvissa kirjoituksissa ja yleisemmän tason taidekirjoituksissa voisi olla kyse saman diskurssin alle lukeutuvasta lausumallisesta yhteydestä. Nostan tässä rinnakkain esiin sekä yleisen tason kirjoituksia, jotka jollain tavalla linkittyvät taiteeseen, että konkreettisesti ja läheisemmin tiettyjä taidetapauksia käsitteleviä esimerkkejä.

Kaikkein selvimmin tietty kapitalistisen taiteen problematiikan puinti tuli esille lausumakokonaisuuksissa, jotka puhuivat taiteesta yleisemmällä tasolla – kuten esimerkiksi suomalaisen teoreetikon ja poliitikon Nils Robert af Ursinin (1854–1936) kirjoittaessa, että:

[v]armaa on, että mitä 19:nteen vuosisataan tulee, tämä industrialismin aikakausi ei ole ollut sopiva taiteen ja kauneuden levittämiseksi kansan keskuuteen, ei edes Euroopan sivistyskansoilla. Surren ja valittaen on etenkin suuri taidearvostelija John Ruskin, jonka sydän sykki melkein yhtä lämpimästi työtätekevän luokan kuin kaiken sen puolesta, mikä on taiteellisesti kaunista maailmassa, ilmaissut syvän harminsa siitä, että tehdaselämä ja kapitalismin sietämättömän painon synnyttämä taistelu olemassaolosta ovat melkeimpä tehneet mahdottomaksi työtätekevän luokan kehittymisen taidenautintoon.⁹⁴

Ei siis ole ihme, jos nimimerkki E. H.:n näkökulmasta ”[n]ykyajan taide esimerkiksi ei jaksa kohoutua muinaisen taiteen tasalle yksinkertaisesti sen vuoksi, että taiteilijaa ei innosta eikä voi innostaa mikään suuripuitteinen yhteisaate, vaan yksinomaan kääpiömäinen yksilöllisyys [...]”⁹⁵ Niinpä kirjoittajat saattoivat todeta, että 1900-luvun alun ”[...] taide on n. s. aikansa eläneen henkisen suunnan tuotetta”,⁹⁶ joka ”[t]ulkitsee ja ihailee porvarillista maailman

⁹⁴ N. R. af Ursin, ”Taide kaikille”. *Työm.* 9.3.1907. Kyseessä on alun perin ilmeisesti ruotsinkielisessä työväenlehdessä *Folktribunenissa* julkaistu ja sieltä *Työmieheen* käännetty kirjoitus. Sama kirjoitus on julkaistu niin ikään suomeksi käännettynä ainakin myös kotkalaisessa *Eteenpäin*-työväenlehdessä 23.4.1907.

⁹⁵ E. H., ”Sivistys ja laidunmarkkinat”. *Sosial.* 19.1.1907.

⁹⁶ K. H., ”Sosiaalista taidetta!”. *Savon Työmies.* 22.3.1906.

katsomusta ja siten tahtoo säilyttää maaperää olevan järjestelmän pystyssä pysymiseksi [...]”,⁹⁷ kuten toimittaja ja myöhempi kansanedustaja Kalle Hämäläinen⁹⁸ (1881–1953) *Savon Työmieheissä* kirjoitti. Jyväskyläläisessä *Sorretun Voimassa* taas nimimerkki W. W. K. totesi, että kun ”[...] taiteesta on tehty luokkataide”⁹⁹ ja ”[n]äin istutetaan yleisöön taiteen välityksellä, täysi porvarillinen maailman katsomuskanta”,¹⁰⁰ olisi tilanteen muuttamiseksi ”[...] saatava parempaa taidetta. Sellaista, jonka katsantokannat ja tarkoituksiperät ovat sopusoinnussa sosiaalidemokraattisten aatteiden kanssa.”¹⁰¹ Toisin sanoen, on

[...] välttämätöntä, että köyhälistö maaseudullakin saa enempi voimaa oman taiteensa luomiseen. Ja että yleensä terotetaan taiteen moniteräinen miekka käytettäväksi luokkataistelussa aseena köyhälistön maailman katsomuksen puolesta. Mutta se taas edellyttää, että köyhälistön on itse kasvatettava taiteilijansa, itse koulutettava taiteen tulksijansa ja siis itse myös sen eteen jotain uhrattava.¹⁰²

Hyvällä syyllä siis nimimerkki S. K. kysyi *Sosialistissa* ”[...] mitä iloa tuottaa köyhälistölle kuvanveistotaide?”¹⁰³ sekä ”[t]uottaako sitten maalaustaide köyhälle mitään iloa?”¹⁰⁴ vain vastatakseen itse kysymyksiensä kieltävästi. Taide on

[...] paremmin sanoen riistetty vaan muutaman harvan nautittavaksi. Taide on joutunut rahan kahleisiin. Rikkaat sen luomia saavat käyttää hyväkseen, ja täydentää muutenkin jo yltäkylläistä elämäänsä. Köyhältä kansalta on sekin onni riistetty, monesta muusta puhumattakaan.¹⁰⁵

Loistavasti diskurssin tiivistävän esimerkin tarjosi *Työmieheissä* useita kapitalismin ja taiteen suhdetta ruotineita kirjoituksia julkaissut kirjailija ja toimittaja Elvira Willman-Eloranta (1875–1925),¹⁰⁶ joka loihti kirjoituksessaan esiin karrikoidun kuvan ”tyypillisestä” taidenäyttelystä Ateneumissa:

Pistäppäs lukijani kerran sellaiseen hienoon ”fernissaus”-avajaisjuhlaan taidepalatsissa, Ateneumissa. Siinä astut pienehköön saliin, jonka seinille on ripustettu näyttelyyn ja myötäväksi tauluja, joiden viivoissa ja väreissä väreilevät tekijän toiveet ja ponnistukset, unelmat ja yritykset ja ennen kaikkea mahdollisuuden kamppailu. [...] Ja taide on seinillä sellaista, miksi tämä

⁹⁷ K. H., ”Sosiaalista taidetta!”. *Savon Työmies*. 22.3.1906.

⁹⁸ Ks. ”Kalle Hämäläinen” 9.10.2024. Eduskunnan www-sivu.

⁹⁹ W. W. K. ”Taide ja työväenliike”. *Sorretun V*. 12.2.1908.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ K. H., ”Sosiaalista taidetta!”. *Savon Työmies*. 22.3.1906.

¹⁰² W. W. K. ”Taide ja työväenliike”. *Sorretun V*. 12.2.1908.

¹⁰³ S. K., ”Sosialismi ja taide”. *Sosial*. 7.2.1908.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Elvira Willman-Elorannan elämästä ja työstä työväenliikkeen kirjallisuuden parissa ks. Hyttinen 2012.

[porvarillinen] yleisö sen tekee. Siellä on kuolleita kasvoja, mauttomia värisekotuksia, viivojen epävarmuutta, aatteiden pintapuolisuutta ja hymyilevää, matelevaa kiimaa. Siellä on rahalla itsensä prostitueerattujen taiteilijoiden itsensä kauppaamista, ja ainoa rehellinen ilmaisu heiltä on karrikatyyri, iva. Ja tuntuu kuin seisoi taulujen takana kalpeita, hermostuneita, leipää ja iloa kaipaavia taitelijahahmoja, pyytäen ohikulkevilta: hyvä herra. hyvä rouva, armosta markkanen. – Mutta yleisö menee kylmänä ohi. Vapaan kilpailun aikana ei sääliä tunneta. Sortukaa taiteilijat, jos ette meitä tyydyttää voi. Me haluamme ruokahalua kutkuttavia marja- ja kukkamaalauksia ruokasaliimme, kapeavyötäisiä, vaahtosuisia, irstaita vatsatanssijoita aviolliseen makuukammioomme, valehtelevia sileänaamaisia puoluemieskuvia työhuoneeseemme ja väikkyviä sisällyksettömiä kesämaisemia tanssisaleihimme. Te maalaatte surua, unelmaa, aatetta. Mitä pirua sillä tehdään? Ei olutpanimoherra sellaisista pidä! [...] Sanomalehtimies merkkää kirjaansa, taide on kömpelöä, hätäiltyä, köyhää – Hän ei muista samalla kirjoittaa, että makkaramaakarin makkarat ovat tehdyt pilaantuneesta lihasta, jota värjätään ja värennetään vahvoilla höysteillä. [...] Mutta sianliha onkin nykyään kalliimpaa kuin ihmisliha kapitalismin kultaisen sivistyksen aikakautena.¹⁰⁷

Kirjoitus summaa oivallisesti useita aineistolle ominaisia diskursiivisia piirteitä, ja siksi valitsin nostaa siitä poikkeuksellisen pitkän lainauksen. Laveasti katsottuna aineistossa vallitsi myös taiteen tapauksessa selvä kapitalismikriittinen, työväenaatteinen, hallitsevien luokkien vastainen diskurssi. Kuten Willman-Elorannan tekstissä, se voidaan kuitenkin edelleen pilkkoa taidemakua, taideyleisöä, taiteen tekijöitä ja taiteen sisältöjä käsitteleviin lausumakokonaisuuksiin. Kiinnostavasti kuvataidetta tai taiteilijoita ei suinkaan torjuttu automaattisesti elitistisinä, vaan niitä pidettiin itse asiassa tavoittelemisen arvoisina tai puolustettavina asioina. Kritiikki kohdistettiin pikemmin taidetta esitteleviä ja omistavia instituutioita kohtaan. Kirjoituksia leimasi siis yhteneväinen suhde diskurssin kohteena olevan taiteen asemaan yhteiskunnassa ja tuon yhteiskunnan rakenteisiin.

2.2.2 Taidetta porvarilliseen makuun

Aineiston perusteella kapitalistinen järjestelmä on synnyttänyt taiteen, joka miellyttää ainoastaan porvarillisia makunystyröitä. Oivallisesti tämän tiivistä nimimerkki ”Taidetta kaipaava proletaari” todetessaan *Sosialidemokraatissa*, että porvaristolle taideteosten ”[...] omistaminen on vaan muotiasia, mutta eivät voi niistä saada itselleen tyydykettä, sillä he eivät voi ymmärtää taidetta, kun ainoastaan raha ja ulkonainen loisto on heille kaikki kaikessa. Rahamaailma on anastanut taiteet ja upottanut ne poroporvarilliseen jääkylmään veteen.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ E. W—E., ”Dulce et deborum est pro patria mori... (Ihanaa on kuolla isänmaansa edestä.)”. *Työm.* 24.10.1908.

¹⁰⁸ Taidetta kaipaava proletaari, ”Taidetta köyhälistölle”. *Sosialidemokraatti* 12.9.1908.

Aineistossa hahmottuukin selvä antagonistinen asetelma ”herrojen taiteen” ja ”todellisen taiteen” välille. Työväestön kannalta valitettavasti kuitenkin ”[a]ina ovat taiteilijat riippuvaisia siitä miten heidän taideteoksensa menevät kaupaksi ja siksi juuri heidän täytyy asettua ostajien arvostelukyvyn mukaan toimimaan.”¹⁰⁹ Ja silti

[j]oskus erehtyvät nuoret taiteilijat kuvaamaan köyhien kärsimyksiä ilmaiseksi mielialoja. Mutta sitä ei heidän pitäisi tehdä, sillä seuraukset tuollaisesta ovat taiteilijoille turmiolliset. Hänen tuotteensa eivät saa ostajia ja hän joutuu taloudelliseen ahdinkotilaan nälän kanssa taistelemaan.¹¹⁰

Taide ei siis suinkaan ole ”[...] puolueetonta, sillä sitäkin määrää kapitalismi. Taiteilijan inspirationsi riippuu kapitalistiluokan haluista ja mieliteoista, eli yleensä – kukkarovallasta [...]”,¹¹¹ kuten nimimerkki Sepeteus *Sosialistissa* pakinoi. Sepeteus jatkaa, että

[s]angen harvoin erehtyy se [taide] sellaiselle alalle, mikä koskisi köyhälistöä, sen pyrkimyksiä, haluja ja toiveita. Se liitelee vain ”ylimmissä kerroksissa” ja sieltä sitä joskus ikään kuin armosta tipahtaa jokunen muru taidenälkäisen köyhälistönkin eteen. Ja aina silloinkin sitä ”huonompaa sorttia”.¹¹²

Sepeteus ei avaa tarkemmin, mitä tuo ”huonompi sortti” tarkoittaa, mutta yleisemmin sosiaalidemokraattista aatepohjaa käsittelevässä kirjoituksessa nimimerkki Sukkka taas totesi, että

[...] on huomattavissa se sängen surullinen tosiasia, että realistinen, totuudenmukainen kuvaantokyky yhä alenee ja sen sijaan kaikilla taidealoilla kohoaa idealistinen, epätodenmukainen satumaisuus. [...] Köyhälistön taideaisti näette, varsinkin sen valveutuneimmassa osassa, joka paremmin kun porvarillinen kansan aines, on säilynyt aikansa hermostumiselta, on alkanut kohota. [...] Ja onhan luonnollista, että tätä ei voida tyydyttää muulla kuin totuudenmukaisuudella.¹¹³

Mutta niin kauan kuin sellaista ei ole saatavilla ja ”[t]aide, ’kulttuurin kukka’ on alennettu elostavan yläluokan ajan huviksi ja tyhjäsältöiseksi muotokuvamaalaukseksi [...]”,¹¹⁴ joutuu työväkikin tyytymään tuohon ”huonomman sortin” porvarilliseen ”epätodenmukaiseen satumaisuuteen”. Tai joutuisi, mutta kuten Sepeteus ironisesti pakinassaan julisti,

[t]yöväki on niin tyhmää, ettei se ymmärrä sitä tusinataidetta. Eikä sen tarvitsekaan. Pitäköön senkin herrasväki, kiihottakoon sillä rappeutuneita

¹⁰⁹ Wäinö M—ta., ”Vapautuminen henkisistä kahleista”. *Sosial.* 11.12.1909.

¹¹⁰ Jäärä, ”Porvarillisesta yhteiskunnasta”. *Sosialidemokraatti.* 19.1.1909.

¹¹¹ Sepeteus, ”Pakinaa”. *Sosial.* 10.1.1909.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Sukkka, ”Sosialidemokratiasta. Palasia pitemmästä kirjoituksesta”. *Kansan Ääni.* 29.6.1909.

¹¹⁴ ”Kapitalistisen talousjärjestelmän arvostelua”. *Työ* 28.8.1909.

hermojaan ja kuluttakoon sillä loputkin nautintokyvystään, jos voivat. Työväestölle kuuluu oikea taide ja täytyy saada nauttia siitä.¹¹⁵

Vierailtuaan Ateneumissa vaasalaisen *Vapaan Sanan* nimimerkki Toriseva pohti samaan sävyyn, mitä on taide:

Onko se vain sitä, että joku tuhrii, vaikka kuinka muodottomia ihmismuotoja kankaalle? Ei suinkaan. Taiteen täytyy olla jotain kaunista, mieliä ylentävää. – En ymmärrä miten voi ”korkeaksi” taiteeksi sanoa paria sotkuisesti maalattua naisen kuvaa, joista ei eroita muuta kuin muodottomaan nauruun sisältyvän pään, tai pouvaaja akkaa, jonka ympärillä leveänaamaisia, nauravia tyttöjä liikkuu. Tällaista en ymmärrä, mutta tottapa ne herrat ymmärtävät, koska niitä taidemaalauksiksi nimittävät. Olen vaan kuvitellut että taidetta ei ole mikään muu kuin kaunis.¹¹⁶

Kuin osoittaakseen, ettei kyse ole vain pakinoitsijoiden tarkoituksella kärjistämistä kommenteista, *Työmiehen* W. E. kirjoitti arviossaan vuoden 1908 Taiteilijain syysnäyttelystä Hugo Simbergin (1873–1917) maalaamasta muotokuvasta seuraavasti:

Ja kun sellainen taideteos melkein aiheellaankin riitelee ensimmäisestä sijasta jonkin maan taidenäyttelyssä, vaikka yhteiskunta ihan hukkumaan saakka vilisee laajakantaisia, repäiseviä, mietiskelyyn johtavia aiheita taiteen käytettäväksi, niin kyllä nousee sangen vakava kysymys mieleen siitä, josko edes sellaisella taiteella on yleismaailmallisesti puolustettavaa elämisoikeutta.¹¹⁷

Vuoden 1908 syksyllä tämä ”rappeutuneita hermoja kiihottava” ”korkea” taide konkretisoitui Helsingin katukuvaan Ville Vallgrenin *Havis Amandan* muodossa. Tämän seurauksena nimimerkki Timoteus kysyi *Työläisessä*, että ”[...] eikö pääkaupunkimme olisi voinut hankkia tosikaunista ja tervettä taideteosta, eikä tuollaista irvikuvaa pilaamaan ihmisten makua?”¹¹⁸ Patsas puhutti Turussakin, kun *Sosialistissa* uutisoitiin kuinka

Helsingissä on toissapäivänä paljastettu suihkukaivo. Se esittää erästä kivijalustalla seisovaa alastonta naista, jonka huomattavin ominaisuus on erinomaisen kehittynyt se takapuoli. Tästä takap... anteeksi – suihkukaivosta on kaupungin valtuusto maksanut 80,000 markkaa. Tekelettä sanotaan taideteokseksi ja nuo 80,000 markkaa taiteen alttarille uhratuiksi varoiksi. Eikö olisi halvemmalla saatu jotakin samantapaista Helsingin espiskeikarien ihailtavaksi?¹¹⁹

¹¹⁵ Sepeteus, ”Pakinaa”. *Sosial.* 10.1.1909.

¹¹⁶ Toriseva, ”Huomioita lomakurssimatkalta”. *Vapaa S.* 17.9.1906.

¹¹⁷ W. E., ”Taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 14.10.1908.

¹¹⁸ Timoteus, ”Kirje Helsingistä”. *Työläinen.* 28.9.1908.

¹¹⁹ ”Helsingissä on toissapäivänä paljastettu suihkukaivo”. *Sosial.* 23.9.1908.

Havis Amandan tapaukseen liittyvät tietysti olennaisesti myös kysymykset naisvartalon patriarkalisesta kontrollista,¹²⁰ mutta tämän tutkielman kannalta keskeisempänä pidän käsitteitä ”tosikaunis” ja ”tekele”, sekä ”takapuoleen” käytettyjen varojen kritisointia. Nämä piirteet vihjaavat juuri siitä antagonistisesta asetelmasta hallitsevan luokan ja kirjoittajien käsittämän työväenluokkaisen yleisön välillä, jota olen edellä pyrkinyt tuomaan esiin. Aineistosta saatavassa kuvassa taide viruu voimattomana rikkaan kapitalistin kynsissä, eikä porvarillista maailmankatsomusta heijastelevista teoksista ei ole iloa köyhälistölle. Kuten sanomalehdissäkin todettua, taide pitäisi siis saada jollain keinolla vapautettua ja valjastettua sosiaalidemokratian palvelukseen, kansalta kansaa varten.

2.2.3 Taidetta kansalle

Suomalaisiin työväenlehtiin taidetta tarkastelevalla otteella syventyvä kohta todennäköisesti hyvin nopeasti kirjoituksia, jotka vaativat taiteen tuomista kansan ulottuville. Valitettavasti ”[t]aide on kallista ja mesenaatit, rikkaat ’taiteenharrastajat’ koristavat mieluummin salejaan ja hautakammioitaan – kuolleitten sielujensa ja ruumiittensa asuntoja – taideteoksilla, kuin sijoittavat niitä kansan nähtäville.”¹²¹ Näin ollen ei työväestö, tuo ”[...] kahlehdittu orjalauma [...] ole tilaisuudessa kehittämään itseään, taidetta käsittämään.”¹²² Niinpä pitäisi saada ”[t]aide siis kansan omaksi, kansalle varustettava aikaa sen nautinnoista virkistymiseen [...]”,¹²³ kuten opettajana, runoilijana ja kansanedustajanakin toiminut Hilja Pärssinen¹²⁴ (1876–1935) kirjoitti *Työmiehessä*. Yksinomaan aika ei riitä, vaan tarvittaisiin myös rahaa ja sitä, ”[...] että noudattaen periaatetta: taide yleiseksi kansan syville riveille, sisäänpääsymaksu asetettaisiin alhaiseksi, ja tarjottaisiin tilaisuutta että työväestö, koulujen oppilaat j. n. e. voisivat saada taidenautintoa”,¹²⁵ kuten *Työssä* toivottiin Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) näyttelyn kohdalla toimittavan. Samoin on laita julkisten kokoelmien. Vaikka ”[m]uualla Euroopassa on yleisenä tapana, että taidemuseot samoin kuin muutkin museot ovat ainakin muutamina päivinä viikossa maksutta auki yleisölle”,¹²⁶ näin ei ole Suomessa. Arkeologi ja SDP:n kansanedustaja Julius Ailio¹²⁷ (1872–1933) kirjoitti

¹²⁰ Kattavasti *Havis Amandan* ympärillä käydystä keskustelusta sen valmistumisen aikaan on kirjoittanut esimerkiksi Harri Kalha monografiassaan *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa* (2008).

¹²¹ Junu, ”Hetkinen taiteen mailla”. *Työm.* 15.2.1907.

¹²² Hilja Pärssinen, ”Sosialidemokratia sivistysliikkeenä”. *Työm.* 30.4.1906.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ks. ”Hilja Pärssinen”. 14.10.2024. Eduskunnan www-sivu.

¹²⁵ Taiteen harrastajia, ”Gallén-Kallelan [sic] näyttelyn toimitsijoille”. *Työ.* 11.9.1907.

¹²⁶ J. A—io., ”Taidetta työväellekin!”. *Työm.* 5.3.1909.

¹²⁷ Ks. ”Julius Ailio”. 14.10.2024. Eduskunnan www-sivu.

Työmieheissä näin: ”Mutta taide on taiteen eikä kansan vuoksi, ajattelevat varmaankin Taideyhdistyksen herrat, välittämättä viis siitä kansanvaltaisesta sivistysvaatimuksesta, että köyhälistölle tulee olla ov[e]t yhtä avoinna kauneuden kuin autuudenkin temppeleihin.”¹²⁸

Antagonistinen asetelma ei rajoittunut vain rikkaisiin taiteenharrastajiin ja työväenluokkaiseen taideyleisöön, vaan ongelmaksi muodostui myös taiteen maantieteellinen saavutettavuus. Vaikka näet valtio ”[...] kannattaa näytelmätaidetta, musiikkia, tieteitä ja taiteita [...] ne laitokset keskitetään suurkaupunkeihin ja pääkaupunkeihin.”¹²⁹ Se taas on ongelma, koska ”[j]os niiden tarkoitus olisi kansan sivistäminen, niin ne sijoiteltaisiinkin sen mukaan, mutta näyttää siltä, kuin niiden tarkoitus olisi vain herrasmaailman huvitus [...]”.¹³⁰ Niinpä työväen kuvataidenautinnot jäivät harvinaisiksi. Jopa niinkin, että

[...] tuskin koskaan, on niiden tie kulkenut maaseutuasukkaiden luo. Täällä saamme tavallisesti tyytyä vain muruihin, jotka rikkaitten pöydiltä putoavat. Pääkaupunki ja joittenkin yksityisten rikkaat ”salonkit” saavat ihailla merkkiteoksia, kymmentuhantinen kansa ei tiedä niiden olemassaolostakaan.¹³¹

Tilanteen korjaamiseksi esimerkiksi *Itä-Hämeen Raivaajassa* Kaarlo Vanamo -nimellä esiintyvä kirjoittaja toivoi taidenäyttelyn järjestämistä Lahteen:

Tilaisuutta kuvaamataiteen nautintoon ei liene Lahdessa vielä ollut [...]. Kaupungissa ja sen ympäristössä lienee monenkin perheen hallussa monta arvokasta taideteosta, joita ei suuri yleisö ole tilaisuudessa näkemään. Jospa ne saataisi kerran näytteille, ja sitten vielä: emmeköhän voisi taiteilijain syysnäyttelyn jälkeen sieltä saada osaa siellä näytteillä olleista teoksista tänne näytteille, esim. kuulun kuvanveistäjämmen Yrjö Liipolan teoksia ei liene lahtelaisten vaikea näyttelyynsä saada.¹³²

Kuortaneella taas taiteilija Väinö Hämäläinen (1876–1940) sai kiitosta asetettuaan ”[...] suuren joukon tauluja näytteille kirkonkylän nuorisoseuran talolle. [...] Useammin sietäisi taiteilijain varsinaiselle kansalle taidenäytintöjä suoda eikä aina valittaa ettei kansa taidetta ymmärrä.”¹³³ Hämäläinen vietti kesä Kuortaneella maalaten muun muassa paikallisia asukkaita,¹³⁴ mikä epäilemättä myötävaikutti *Vapaan Sanan* kirjoittajan arvioon taiteilijan tuotannosta tämän tultua näin konkreettisesti lähemmäs ”varsinaista kansaa”.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ ”Maalaisväestömme yhteiskunnallinen asema ja rasitukset”. *Sorretun V.* 14.11.1906.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ X, ”Taidenäyttely”. *Kansan L.* 18.2.1906.

¹³² Kaarlo Vanamo, ”Taidenäyttely Lahteen vielä tänä vuonna!”, *Itä-Hämeen Raivaaja.* 11.10.1907.

¹³³ ”Kuortanelaisille taidetta”. *Vapaa S.* 2.9.1908.

¹³⁴ Lohi 2005, 100–101.

Pelkkä yleisössä oleminen ei kuitenkaan kannu pitkälle niin kauan kuin todellinen valta pysyy yläluokan käsissä. *Työmiehen* nimimerkille Harrastaja oli tärkeää, ettei ”[...] valtion varoja tuhjata yläluokan ylellisyyystaitteen tukemiseen ja edelleen kehittämiseen, vaan että kansan rahoilla edistetään kansan taidetta, taidetta joka laskeutuu likelle kansaa, rakentaa sille lujalle maaperälle, jonka syvät rivit muodostavat.”¹³⁵ Edelleen *Työmieheissä* nimimerkki A. R—n. peräänkuulutti työväestön huomioimista taiteeseen liittyvässä päätöksenteossa: ”[m]itä taiteilijoille matka-avustusten myöntämiseen tulee, on erittäinkin sen puolen arvostelu työväestön taholta jätetty aivan unohtuiksi, vaikka asia on suorastaan omaa taloudellista ja yleissivistystä koskevaa asiaa työväen luokallekin.”¹³⁶ Tämä on johtanut myös siihen, että hyvin harvoin ”[...] suoranaisesti työväenluokkaan kuuluva taiteilija olisi saanut valtion avustusta.”¹³⁷ Taiteelle diskurssissa määrittyvä arvo ei siis rajautunut ainoastaan sen passiiviseen kuluttamiseen, vaan aktiivisemmän työväenluokkaisen toimijuuden tunnustaminen taideasioissa oli ensiarvoisen tärkeää näille kirjoittajille.

Kirjoitusten valossa tulee nähtäväksi aineistossa selkeänä vallitseva ja toistuva ajatus siitä, että työväenluokalle kuuluu yleinen ja yhtäläinen oikeus taiteeseen sen kaikissa institutionaalisissa, esteettisissä ja sivistyksellisissä merkityksissä. Pinnallinen käsitteellinen yhtenäisyys ilmenee puheena kansasta ja rikkaista, tai kansan ja yläluokan taiteesta toisilleen vastakkaisina vaihtoehtoina; ajatuksellinen samansuuntaisuus löytyy kaipuusta vallitsevan asiointilan muuttamiseen. Kansanvaltaisuus olisi askel kohti sosialistista utopiaa, jossa taiteenkin asema olisi vapaampi.

2.2.4 Taidetta sosialistisessa ihannemaailmassa

Nyt on siis tehty näkyväksi aineistossa vallitseva käsitys taiteen asemasta kapitalistisessa järjestelmässä sekä siitä, että sorreituilla luokilla on oikeutus ja tahto taiteen kohtaamiseen. Mikäli työväestö saavuttaisi toivomansa sosiaalidemokraattisen ihanneyhteiskunnan, olisi siinä näiden lehtien perusteella myös sija taiteelle: ”Ainoastaan sosialistinen yhteiskunta voi poistaa sen häpeällisen tosiasian mikä nyt on olemassa. Nimittäin sen että nykyään voi markkinoilla kulkevat ilveilijät ansaita enemmän yhtenä päivän kun joku nuori taiteilija tai

¹³⁵ Harrastaja, ”Matkarahoja taideopintojen edistämiseksi”. *Työm.* 21.2.1908.

¹³⁶ A. R—n., ”Kun valtio avustaa taiteilijoita ulkomaille opiskelemaan”. *Työm.* 19.3.1908.

¹³⁷ Ibid.

tiedemies koko vuotena.”¹³⁸ Tähän liittyen Keski-Suomen työväen äänenkannattajalehdessä *Sorretun Voimassa* nimimerkki E—a. kysyikin,

[m]itä on taide? Miten se suhtautuu työväenliikkeeseen? Onko niissä toistensa tukijaa? Kuinka moni meistä voi täysin käsitettävän selvityksen näihin kysymyksiin antaa. – Minkä tähden niin? Sentähden, ettemme ole saaneet tuota

n. s. taidekasvatusta. Olemme yleensä siitäkkin jääneet osattomiksi, kieron porvarillisen järjestelmän vaikutuksesta.¹³⁹

Samassa juonteessa jo edelläkin mainittu Kalle Hämäläinen totesi nyt oululaisessa *Kansan Tahdossa*, että

[k]ovin vähäarvoiselta vaikuttaa nykyinen muotitaide tuollaiseen, sanokaamme tulevaisuuden [kansanvaltaiseen] taiteeseen verrattuna. Nykyään taiteeksi sanottavaa voi ymmärtää ainoastaan erityisen opetuksen kautta. Se ei voi tulla suurten joukkojen henkiseksi omaisuudeksi eikä voi saada heiltä tunnustusta, vaikka he luonnoltaan voisivatkin taidetta ymmärtää.¹⁴⁰

Vaikka kirjoittajat kokivat, että työväestöltä oli evätty mahdollisuus taiteen ymmärtämiseen puutteellisen taidekasvatuksen vuoksi, se ei tarkoita, etteikö sosialistisella taiteella olisi mahdollisuutta. Oulussa opettajana ja työväenopiston johtajana toiminut Ape Rantaniemi (1873–1952)¹⁴¹ pohti *Kansan Tahdossa* julkaistussa kolmiosaisessa kirjoituksessaan taiteen merkitystä sosialismille:

[T]aiteella – tarkoitan tässä nyt pääasiallisesti kuvaamataidetta s. o. maalausta ja kuvanveistoa, – on sittenkin suuri sosiaalinen ja sosialistinen merkitys. Tämä siitä syystä, että on olemassa n. s. sosialistista taidetta. Samoin kuin kirjailija, joka kuvatessaan köyhälistön kurjuutta ja siitä johtuvaa alennustilaa, herättääkseen kanssaihmisessä myötätuntoa ja osanottoa ja siten myös toimintahalua noitten osattomien tilan parantamisessa, on sosialistinen kirjailija, ajaa sosialistista propagandaa, samoin taiteilija, joka tältä pohjalta, tästä maaperästä siveltimen tai taltan avulla loihii esiin kuvia tauluihin ja veistoksiksi on sosialistinen taiteilija.¹⁴²

Mutta on toisenlaistakin taidetta kun tämä puhtaasti sosialistinen luonne. Sellaisena voimme pitää yleisesti kaiken taiteen, jolla on aatteelliset aiheet, joilla

¹³⁸ ”Vastineita hyökkäyksiin”. *Sosial.* 15.7.1906.

¹³⁹ E—a., ”Eräs, myöskin tärkeä asia”. *Sorretun V.* 14.2.1908.

¹⁴⁰ K. H., ”Sosiaalista taidetta”. *Kansan T.* 19.3.1906.

¹⁴¹ Pekka Aappo eli ”Ape” Rantaniemi oli niin kansanvalistuksen kuin taiteenkin saralla merkittävä toimija. Rantaniemi oli muun muassa järjestämässä taidenäyttelyä Kemiin jo 1901, kävi kirjeenvaihtoa brittiläisen kuvataiteilija ja sosialisti Walter Cranen kanssa taiteen ja sosialismin tiimoilta sekä keräsi ja sittemmin lahjoitti merkittävän taidekokoelman Kemin taidemuseon perustaksi (Rönkkö 1986, 93–117; ks. myös Hautala-Hirvioja 2022, 102–104).

¹⁴² A. R—mi., ”Sosialismi ja taide”. *Kansan T.* 24.5.1907.

se katsojaansa tahtoo vaikuttaa. Tämäkin on sosialistista taidetta sen kasvattavan merkityksen takia.¹⁴³

Lopulta Rantaniemi kuitenkin näytti tulevan siihen tulokseen, että sillä miten sosialistisen taiteen oikeaoppisesti määrittelee ei ole niinkään suurta merkitystä, koska ”[t]aiteen sosialistinen merkitys ei ole suinkaan sosialistisen kysymyksen ratkaisuun suuresti vaikuttava, vaan kaikessa tapauksessa taide on tuova uuden ilon tulevaan työmiehenkin ihannekotiin.”¹⁴⁴ Taiteen paikan ja tehtävän sosialistisessa ihanneyhteiskunnassa voisikin summata lainaamalla *Työmieheissä* julkaistua yleisönosastokirjoitusta. Kirjoittaja W. P. totesi, että

[t]aiteen tehtävä puoluetoiminnassa on silti aivan toinen kuin varsinaisen agitatsionin. Se rikastuttaa ihmisten tunne-elämää, kylvää sydämiin kauniita ajatuksia, mutta ei määrittele aatteiden varsinaista suuntaa eikä niiden toteuttamismuotoja. Ihmiset yksilöinä kaipaavat sisäistä hiomista, ja se on taiteen tehtävä ja erikoinen päämäärä. Eikä sitä suinkaan ole vähäiseksi laskettava. Sillä mitä itsetietoisempia ja monipuolisimmin kehittyneitä ovat puolueen jäsenet, sitä voimakkaampi on puolue.¹⁴⁵

Vaikka W. P. tässä puhuukin erityisesti helsinkiläisestä työväenteatterista, kirjoitus tiivistää nähdäkseni hyvin edempänä esiin nostetut diskurssin piirteet. Taide koettiin yhteiskunnallis-poliittisten olojen muovaamana sellaiseksi, ettei se vastaa kansan arkipäivää. Samalla tuon kansan mahdollisuudet käsittää tätä taidetta olivat näiden samojen olojen rajoittamat. Tämän ei kuitenkaan tarvinnut olla syy epätoivoon vaipumiselle. Todellisen sosialistisen taiteen ei välttämättä ajateltu vaativan teoreettista osaamista eikä edes syvää ymmärrystä ajan aateilmapiiristä. Parhaimmillaan taiteen suhde sosialismiin olikin diskurssissa kaksisuuntainen ja vastavuoroinen: yhtäältä tukahduttavan kapitalistisen ilmanalan pitäisi hellittää, jotta taide voisi vapautua käsittelemään työläisen kansan elämää ja arkipäivää, kun taas toisaalta (ja edellisen ollessa totta), taide voisi herättää kansaa vapautumaan näistä kahleistaan ja edistää yleistä sosiaalidemokraattista yhteiskunnallista uudistusta. ”Taide” määrittyi siten samanaikaisesti sekä objektiksi että instrumentiksi, kohteeksi ja toimijaksi.

2.2.5 Taidetta työväenluokasta ja työväenluokalta

Taidetta koskevissa kirjoituksissa alkaa jo tässä vaiheessa tutkimusta hahmottua diskursiivinen kiinnostus työhön ja työväenluokkaisuuteen. Työväenlauteelle keskeiset työ ja

¹⁴³ A. R—mi., ”Sosialismi ja taide”. *Kansan T.* 29.5.1907.

¹⁴⁴ A. R:mi. ”Sosialismi ja taide”. *Kansan T.* 6.6.1907.

¹⁴⁵ W. P., ”Kansan Näyttämön välttämättömyys”. *Työm.* 21.12.1909. Mainittakoon, että kyseessä on siis helsinkiläistä työväenteatteria Kansan Näyttämöä ja yleisemmin teatteritaidetta käsittelevä kirjoitus.

työläisyys näkyivät niin työläiselle maailmankuvalle läheisten aiheiden arvostamisessa kuin myös ajoittaisessa taiteilijoiden luokkataustan arvioimisessa, porvarillisten tekijöiden leimautuessa vähemmän arvostetuiksi kuin työläistaustasta ponnistavien taiteilijoiden. Vaikka periaatteessa kumpikaan diskurssin piirre ei edellytä toisen olemassaoloa eli kyse on sikäli itsenäisinä toistuvista merkityksellistämisen järjestelmistä, valitsen käsitellä ne tässä yhdessä. Ajoittain työväenliikkeelle myötämieliseksi koetut aiheet yhdistyivät myötämielisiksi koettuihin taiteilijoihin ja kietoutuivat näin kiinnostaviksi diskursiivisiksi elementeiksi.

Työmieheessä julkaistun kirjoitussarjan ”Suomalainen ulkomailla” 29. osassa kirjoittaja¹⁴⁶ retkeili Pariisiin taidemuseoissa Musée du Luxembourgista Louvreen. Mikko-nimimerkillä esiintyvän matkajan huomio kiinnittyi toistuvasti teoksiin, ”[j]otka työn murheellisesta maailmasta ovat kotoisin. Jotka kertovat elämän ahdistuksesta, tuskasta.”¹⁴⁷ Eräässäkkin teoksessa

[...] on työläismies ja nainen. Mikä turvattomuus kuvastuu siinä. Mies seisoo hervottomana. Tuntuu kuin elämä tahtoisi hänet armottomasti kokoon painaa.¹⁴⁸

Tästä kaikesta vaikuttuneena kirjoittaja pohti, ”[k]uinka sattuvasti vaikuttaakaan meihin taide, joka on löytänyt todellisuuden elämästä. Se on onnistunut kuvata sen kärsimyksen orjantappurakruunun, jonka elämä painaa köyhän päähän.”¹⁴⁹ Louvressa taas huomion kiinnitti mitä luultavimmin Eugène Delacroix’n *Vapaus johtaa kansaa* (1830) eli ”[...] ’Marseljeesi’ taulu, jossa nainen lippu kädessä rientää yli kaatuneiden. Selvästi on siinä kuvattu naisen kasvoille varma luottamus tulevaisuuteen, samalla kuin taistelun tuskien luoma suru hämärtää kaatuneiden kasvoilla.”¹⁵⁰

¹⁴⁶ Tässä nimenomaisessa kirjoituksessa ei ole merkitty kirjoittajaa, mutta esimerkiksi viikkoa aiemmin julkaistussa *Työmieheessä* (14.2.1908) ”Suomalainen ulkomailla” -sarjan osissa XXVII ja XXVIII kirjoittajaksi on merkitty nimimerkki Mikko. Pidän todennäköisenä, että myös tässä viittaamani teksti on saman henkilön kirjoittama. (Ks. esim. Mikko ”Suomalainen ulkomailla. XXVIII. Käynti Versaillenissa. Montmarthe. Per Laschre”. *Työm.* 14.2.1908.) Itse henkilöstä nimimerkin takana ei voida sanoa varmuudella mitään. Nimimerkkinä ”Mikko” ei ole erityisen yksilöllinen, mutta esimerkiksi *Työmiehen* päätoimittajana vuodet 1900–1918 toimineen Edvard Valppaan tiedetään käyttäneen samaista nimimerkkiä (ks. esim. Hirvonen 2000, 834). Tuntuu kuitenkin epätodennäköiseltä, että lehden päätoimittaja olisi pitkän juttusarjan ajan ollut pois maasta ja lehden toimituksesta – etenkin kun hänet oli juuri edeltävänä vuonna valittu SDP:n kansanedustajana eduskuntaan (Sainio 2001). Ei toki ole mahdotonta, että juttusarja on kirjoitettu aiemmin ja julkaistu vasta myöhemminä vuosina, koska mikään kirjoituksissa ei sido niitä varsinaisesti tiettyyn aikaan.

¹⁴⁷ ”Suomalainen ulkomailla. XXIX. Retkeilyä Pariisissa”. *Työm.* 21.2.1908.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

Louvressa on siis ”työ aiheisia tauluja”.¹⁵¹ Samaa ei kuitenkaan voitu sanoa kaikista kotimaisista näyttelyistä. Esimerkiksi Kaarlo Enqvist-Atran (1879–1961) näyttelystä nimimerkki I./J. M. kirjoitti, että

[r]uumiillisen työn maailmassa ei taiteilija ainakaan liiku. Sieltä ei ole mitään hänen aiheistaan. Hienoa, hyvinvoivan näköistä väkeä muotokuvissa [...].¹⁵²

Jyväskyläläistä taideyleisöä ilahduttamaan tulleesta näyttelystä nimimerkki –ta. taas joutui toteamaan, että

[s]iellä tosin ei ole mitään, mikä erityisesti edustaisi köyhälistöä ja toisi esille sen puolesta puhuvaa. Mutta jos ken taidetta rakastaa, voipi aivan hyvällä syyllä siellä pistäytyä. Eihän ole vahingoksi, vaikka samalla näkeekin sen ikävän tosiseikan, että meillä ei ole kykyjä, jotka erityisesti tahtoisivat lahjansa uhrata aattemme eduksi.¹⁵³

Kuten näistä kirjoituksista huomataan, taiteilijat saatiin määritellä katsottujen pyrkimystensä tai luokkataustansa perusteella. Siinä missä Enqvist-Atra koettiin yhden lajin ”gentlemanniksi”,¹⁵⁴ voitiin taas Arvid Sandbergin (1876–1927) näyttelyä suositella teosten määrällisestä niukkuudesta huolimatta, sillä ”[...] onhan miehen, joka ruumiillisen työn, pruukilastan äärestä on kutsumustaan seurannut ja taiteilijan alalle omin voimin ponnistellen siirtynyt, täytynyt saada kaupaksi työnsä tuloksia ja ponnistella sittenkin on saanut ennen kuin on voinut ulkomaanmatkoja opiskellakseen tehdä.”¹⁵⁵

Arvostusta saivat myös ”[m]eidän nuoret taiteilijamme, joita elähyttää uudet aatteet, uusi henki, uuden ajan pyrinöt, jotka pyrkivät uhraamaan työnsä ja taitonsa luodakseen puolueeton ja ainoastaan kansaa palveleva koko kansan henkistä edistystä, taiteellista sivistystä ja kasvatusta kaikessa jalossa ja kauniissa silmällä pitävä taide [...]”.¹⁵⁶ Niinpä nämä ”kansan syvistä riveistä lähteneet”¹⁵⁷ nuoret saivat *Kansan Lehden* kirjoittajan siunauksen arpajaisnäyttelylleen. Näin taiteilijoita voitiin määritellä sen perusteella, mitä he valitsivat käsitellä ja miten – eli olivatko he ”meidän” (työväenliikkeen) taiteilijoita vai eivät.

Kaikkein paras tilanne oli, jos sekä taiteilija että kuvatut aihepiirit istuivat yhteen työväenaatteisen maailmankuvan kanssa. Aineiston perusteella tätä risteyskohtaa edusti

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² I./J. M., ”Taidenäyttely”. *Työm.* 1.12.1908.

¹⁵³ –ta., ”Taidenäyttely majoilee vieläkin kaupunkimme kunnan tuvalla”. *Sorretun V.* 23.1.1907.

¹⁵⁴ I./J. M., ”Taidenäyttely”. *Työm.* 1.12.1908.

¹⁵⁵ ”Sandbergin [sic] taidenäyttely Arbetsvännenen talossa sietää pistäytyä katsomassa”. *Vapaa S.* 29.1.1909.

¹⁵⁶ ”Nuorten taiteilijain arpajaiset”. *Kansan Li.* 6.12.1906.

¹⁵⁷ Ibid.

parhaiten Juho Rissanen (1873–1950). Rissanen on sikäli kiinnostava esimerkki, että hänestä kirjoitettiin useampaan otteeseen läpi tutkimusajanjakson. Ensinnäkin nimimerkki Junu kirjoitti *Työmiehessä* vierailustaan taiteilijan työhuoneella. Huomio kiinnittyi todennäköisesti entisen Helsingin kansankirjaston, nykyisen Rikhardinkadun kirjaston freskon *Seppiä* (1909) luonnokseen:

Ja tuossa ne sepät! Taustassa ahjo ja täydessä toimessa viisi seppää, mestari kuudentena hehkuvan metallikimpaleen kimpussa. Pari pitelee pihtiä, joista pomo taottavaa asettelee ja kolme rotevaa miestä moukarit eri nousuasennoissa valmiina iskemään niin että sävelet sinkoilee. Aihe mainio: työn touhua, ja käsittely luonnollinen.¹⁵⁸

Ja mikä parasta Rissanen onkin lupautunut valmistamaan seinämaalaukset myös Helsingin uuteen työväentaloon. Taiteilijan suunnitelmat *Työmiehen* lukijakunnalle jakanut Yrjö Sirola kommentoi hanketta näin:

Kuinka houkuttelevatkaan suuren salin seinäpinnat taiteilijaa, niille kuvattujen ryhmäin kautta saisi hän puhua kaikelle kansalle joka päivä ajanjaksoja eteenpäin. Voisi kuvata mennyttä aikaa, alkeellista raadantaa, nykyistä palkkaorjuutta, työväen taistelua vapautukseen ja unelmoituja kuvia korkeammasta, terveemmästä ihmissuvusta.¹⁵⁹

Samaisessa kirjoituksessa on lainattu Rissanen työväenyhdistykselle lähettämää kirjettä, jossa tämä antaa pitkän listan aiheita työn maailmasta. Työväentalon maalaukset eivät lopulta toteutuneet,¹⁶⁰ mutta sen sijaan jo mainittu fresko *Seppiä* valmistui vuonna 1909. Teoksesta julkaistiin kuvajäljennös *Työmiehessä* seuraavan tekstin saattelemana:

Juho Rissanen uusi freskomaalaus Helsingin kansankirjaston lukusalissa on tämän tapainen. Hehkuvaa rautaa, kipinöitä ja savua suitsevasta ahjosta juuri otettuna, siinä juuri valmistautuvat kuonnuttelemaan jänteväiset sepät valkopartaisen pomon johdolla. Helsinkiläiset tietysti käyvät sitä ihailemassa alkuperäisensä, sillä väreissään se on nähtävä. Samalla seinällä olevan ”Heinämiesten” kanssa se muodostaa hauskan parin. Siinä rinnan maalais- ja kaupunkilaisraatajat. – enemmän vaan sitä lajia!¹⁶¹

Juho Rissanen on siis esimerkki *par excellence* diskurssin suosimasta taiteilijasta. Hänen aiheensa ammentavat työstä ja ovat siten samaistuttavia ”maalais- ja kaupunkilaisraatajille” ja

¹⁵⁸ Junu, ”Hetkinen taiteen mailla”. *Työm.* 15.2.1907.

¹⁵⁹ Y. S., ”Työväentalon taiteellinen koristelu. Juho Rissanen suunnitelma”. *Työm.* 8.1.1909.

¹⁶⁰ Simpanen 1998, 30.

¹⁶¹ ”Juho Rissanen uusi freskomaalaus”. *Työm.* 24.5.1909.

hänen aatteensa ovat työväenliikkeelle myötämieliset – tai näin hänet ainakin koettiin.¹⁶² Taiteilijan ei ollut välttämätöntä olla tällainen, hänen ei ollut välttämätöntä käsitellä aiheita ainoastaan ”työn maailmasta”, mutta toisaalta aineisto antaa jo tässä vaiheessa selviä merkkejä siitä, että käsillä olevassa diskurssissa näitä aspekteja katsottiin, arvioitiin ja arvostettiin järjestelmällisesti. Tätä kautta taidediskurssiin näyttäisi kietoutuvan geneerisempi työväenliikkeen diskurssi.

2.2.6 Taidetta ja tietoa kansalle

Aineistossa oli havaittavissa selvää pettymystä siihen, etteivät paikkakunnilla taidetapahtumia järjestäneet tahot ilmoittaneet niistä paikallisissa työväenlehdissä. Tämä diskurssin piirre näytti nousevan useammin esille esittävien taiteiden kuten musiikin ja runonlausunnan tapauksessa,¹⁶³ mutta se on kuitenkin aivan yhtä vahvana olemassa myös taidenäyttelyistä puhuttaessa. Vaikuttaa siltä, että valitettavan ”[u]seinhan sellaista sattuu, että taiteilijat eivät ilmoita konserteistaan eikä näyttelyistään työväenlehdissä. Laskevat ettei ’roskakansa’ kuitenkaan heidän taidettaan ymmärrä eikä voisi maksaa edes vaatimattoman alhaisia pääsymaksuja.”¹⁶⁴

Oivia esimerkkejä tarjoavat Akseli Gallen-Kallelan näyttelyt niin Viipurissa kuin Turussakin. ”’Ei taidetta kansalle’ ajattelevat kai Akseli Gallen-Kalelan [sic] Viipurin näyttelyn toimeenpanijat päättäen siitä, ettei näyttelystä ole annettu ilmoitusta lehtemme, vaikka se onkin ehdottomasti seudun enin levinyt sanomalehti. – Pysytään poissa!”¹⁶⁵ kirjoitettiin viipurilaisessa *Työssä*. Turkulaisessa *Sosialistissa* taas pahoiteltiin sitä, että juuri Gallen-Kallelan näyttelystä on jätetty ilmoittamatta, sillä ”[s]e on samaa kuin että: Pysykää pois, roskakansa, tästä hienosta näyttelystä, jossa luonnokset ja piirrookset tämän maamme nykyään

¹⁶² Vaikka Rissasen sympatiat olivat selvästi työväestön puolella ja vaikka hänen taiteellinen työnsä olikin osittain linjassa työväenliikkeen toiminnan kanssa, taidehistorioitsija Marjo-Riitta Simpanen on todennut Rissasen kiinnostuksen liittyneen pikemmin liikkeen itsekasvatukselliseen ja sivistävään toimintaan sekä raittiusliikkeeseen kuin varsinaiseen sosialistisen poliittisen linjan tukemiseen (Simpanen 1998, 29–31). Vuoden 1918 tapahtumat jättivät Rissaseen pysyvän jäljen ja saivat taiteilijan arvioimaan uudelleen suhdettaan kansaan ja kansanvalistukselliseen ihanteeseensa (Simpanen 1991, 94–95).

¹⁶³ Ks. esim. Sosialistinen taiteenharrastaja, ”Avoin kysymys neiti Savanderille y. m.”, *Sorretun V.* 2.10.1907; – ka., ”Perin epäkäytännöllistä väkeä ne taiteilijat”. *Vapaa S.* 21.9.1908; Juuso, ”Pikkujuttua”. *Vapaus.* 23.1909. Erona on kuitenkin se, että esimerkiksi esittävien taiteiden tapauksessa työväestö saattoi järjestää itse toimintaansa omista konserttiyhdistyksissään ja työväenteattereissaan ja siten toimia vastapainona porvarilliselle kulttuuritoiminnalle (tästä ks. esim. Rantanen 2020; Rantanen, Välimäki & Mononen 2020), mitä ei kuvataiteen tapauksessa tietääkseni tapahtunut.

¹⁶⁴ ”Akseli Gallen-Kallelan taidenäyttely ainoastaan ruotsalaiselle rahamaailmalle”. *Sosial.* 15.11.1908.

¹⁶⁵ ”Ei taidetta kansalle”. *Työ.* 4.10.1907.

ensimmäisen maalarin eri kehityskausilta osottavat ja selvittävät hänen loistavaa uraansa.”¹⁶⁶
Niin ikään *Sosialistissa* samaa tapausta kommentoiva nimimerkki Sepeteus pakinoi, että

[...] hiljakkoin esitti Gallen-Kallela sitä ”korkeampaa taidetta”. Pääsymaksut olivat ensin verrattain korkealla, mutta alennettiin ne lopulta 10 penniin. Tarkotettiin kai sillä, että työväestökin olisi sinne muka päässyt. Mutta jotta ei kokonaan jätettäisi huomauttamatta sitä, että taide kuuluu herraskaisille, jätettiin siitä kokonaan ilmoittamatta paikkakunnan työväenlehdessä.¹⁶⁷

Ja vaikka *Sosialistin* nimetön kirjoittaja ”[...] ei voi uskoa, että vika olisi taiteilijan”,¹⁶⁸ eikä Sepeteuskaan ole varma, oliko syypäänä ”[...] taiteilija, se kuuluisa johtokunta tai joku muu pääsinpäinen [...]”,¹⁶⁹ ei *Työmiehen* nimimerkki H—n. epäröinyt kohdistaa syyttävää sormeaan myös taiteilijakuntaa kohtaan pohtiessaan Taideyhdistyksen vuoden 1909 syysnäyttelyn yhteydessä, miksi

[...] muutamia poikkeuksia lukuunottamatta eivät näiden näyttelyiden toimeenpanijat ole niistä ilmoittanut sanallakaan ”Työmieheessä”. Mikähän siihen lienee ollut syynä? Luulevatkohan hrat taiteilijat, ettei työväen keskuudessa harrasteta taidetta? Siinä he pahasti pettyvät! Eiköhän hrat taiteilijat voisi tätä epäkohtaa korjata?¹⁷⁰

Onneksi on myös taiteilijoita, jotka eivät vain sivuuta työväenlehdistöä. Nimimerkin W. P. takana mahdollisesti ollut taiteilija-toimittaja Weikko Puro (1884–1959) kiitti kuvanveistäjä Emil Halosta (1875–1950), jonka

[...] näyttelystä on ilmoitettu ”Sosialistissa”. Näytteillepanijat ovat sillä osoittaneet olevansa taiteilijoita, jotka ymmärtävät olevansa taiteilijoita, jotka ymmärtävät velvollisuutensa, eivätkä tahdo olla Turkulaisen [*sic*] poroporvarismin apinoitsijoita, kuten, ikävä kyllä, useat muut ovat olleet..¹⁷¹

Mikäli siis taiteilija ei halunnut esiintyä ”poroporvarismin apinoitsijana”, oli tämän syytä ilmoittaa näyttelyistään myös työväenliikkeen lehdissä, eikä tehdä taiteesta turhaan puoluekysymystä tai antautua ennakkoluuloilleen. On nimittäin muistettava, että ”[...] monen aikaansa seuraavan sosialistisenkin työmiehen karkean takin alla kytee taidenautinnon halu.”¹⁷² Aineistosta siis huokui myös kuvataiteen tapauksessa suorastaan turhautuminen siihen, että näyttelyistä, mahdollisuuksista nähdä taidetta, jätettiin ilmoittamatta liikkeen

¹⁶⁶ ”Akseli Gallen-Kallelan taidenäyttely ainoastaan ruotsalaiselle rahamaailmalle”. *Sosial.* 15.11.1908.

¹⁶⁷ Sepeteus, ”Pakinaa”. *Sosial.* 10.1.1909.

¹⁶⁸ ”Akseli Gallen-Kallelan taidenäyttely ainoastaan ruotsalaiselle rahamaailmalle”. *Sosial.* 15.11.1908.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ H—n. ”Suomen taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 14.10.1909.

¹⁷¹ W. P., ”Taiteilija Emil Halosen veistoskuvanäyttely taidemuseossa”. *Sosial.* 18.10.1908.

¹⁷² Sepeteus, ”Pakinaa”. *Sosial.* 22.3.1908.

lehdissä. Varsinkin, kun – oli järjestäjien poliittinen aatemaailma mikä tahansa – näin olisi tavoitettu (teoriassa) enemmän kävijöitä.¹⁷³ Näin kirjoittajat asemoivat itsensä vastakkaiselle kannalle porvarillisiin taidetoimikuntiin ja taiteilijoihin nähden. Tämä antagonistinen ”me vastaan ne” -asetelma sai pontensa korkeaksi koetuista pääsymaksuista ja yksipuolisiksi koetuista ilmoittamiskäytännöistä. Nämä taas tulkittiin pyrkimyksinä sulkea työväestö pois taiteen piiristä. Taiteen sisällöt itsessään eivät tulleet keskustelunalaiseksi, ja sen puoleen taide *itsessään* voitiin kokea edelleen tasa-arvoisena ja tavoittelemisen arvoisena. Diskurssin merkityksenanto liittyi siis tässä tapauksessa pikemmin taidetta ylläpitäviin ja kontrolloiviin instituutioihin kuin itse taiteeseen.

2.2.7 Taidetta näyttelyissä

Siinä missä edellä esiteltyt diskurssin piirteet olivat selvästi yhteneväisiä ja tulkittavissa osaksi samaa, aineistoa läpäisevää diskurssia, eivät kaikki taidenäyttelyarvostelut istu tähän samaan diskursiiviseen muodostelmaan pinnalta katsottuna. Sen sijaan, että pakottaisin tässä käsittelemäni lausumat osaksi yllä hahmottelemaani diskurssia, pyrin aluksi ainoastaan kuvaamaan ne mahdollisimman kattavasti ja itsenäisesti. Yleisesti taidenäyttelyiden tapauksessa aineiston kirjoittajat näyttivät seuraavan jokseenkin samaa kaavaa: leipätekstissä esiin nostettiin muutamia taiteilijoita ja näiltä jokaiselta yhdestä muutama teosta lyhyen kuvailun kohteeksi, jota seurasi yleensä näyttelyn yleiskuvan summaaminen ja toisinaan taiteen yleisen tilan reflektointi ja lähestulkoon aina kehoitus tutustua kyseiseen näyttelyyn. Suhtautuminen saattoi olla enemmän tai vähemmän kriittinen ja esille nostettavien taiteilijoiden saamat kommentit ylistäviä tai niin ikään kriittisempiä. Erona on kuitenkin se, että tässä käsittelemissäni kirjoituksissa kritiikki kohdistui taiteeseen sinänsä, ei taiteilijaan, yhteiskunnan luokkarakenteeseen tai politiikkaan.

Tyypillistä Suomen taidehistorian tarinaa noudattelee myös se, keihin suhtauduttiin jo paikkansa vakiinnuttaneina ja siten lähes kuin kritiikin ulkopuolelle jäävinä taiteilijoina. Esimerkiksi Pekka Halonen (1865–1933) oli tässä vaiheessa jo ”aitosuomalainen taiteilijamme”,¹⁷⁴ joka ”[...] ikäänkuin loihtii siveltimellään eteemme palasia raikkaasta,

¹⁷³ *Sosialistin* pakinoitsija Sepeteus totesi vuoden 1907 Taideyhdistyksen vuosikertomukseen nojautuen, että verrattuna 732 henkeä keränneeseen Harald Gallenin näyttelyyn Turun taidemuseossa, josta ei Sepeteuksen mukaan ilmoitettu *Sosialistissa*, tavoitti *Sosialistissa* mainostettu Edwin Lydénin ja Santeri Salokiven samaisessa paikassa järjestetty näyttely 1139 henkeä (ks. Sepeteus, ”Pakinaa”. *Sosial.* 22.3.1908). Mielenkiintoisesti kuitenkin *Sosialistissa* 13.9.1907 on kuin onkin julkaistu ilmoitus Gallenin näyttelystä ”pikku-uutisia”-palstalla (H. S., ”Taiteilija Harald-Gallen avaa Turussa Taidemuseossa näyttelyn t. k. 13 pnä.”. *Sosial.* 13.9.1907).

¹⁷⁴ H—n., ”Pekka Halosen näyttely”. *Työm.* 10.5.1909.

hohtavan auringonvalon elvyttämästä luonnosta.”¹⁷⁵ Magnus Enckellin (1870–1925) ”[...] aurinkoinen alttaritaulu ’Ylösousemus’ herättää niin rohkean tunnelman [...]”¹⁷⁶ ja muissakin teoksissa ”[k]oreitten värien leikki kohtaa silmiä miltei joka kankaalta.”¹⁷⁷ Akseli Gallen-Kallelan ”[...] taulua voi täydellä syyllä sanoa [Suomen Taiteilijain vuoden 1909 syysnäyttelyn] parhaaksi.”¹⁷⁸ *Kansan Lehdessä* erään Tampereella järjestetyn taidenäyttelyn yhteydessä nimimerkki A. O. haikailikin juuri Gallen-Kallelan ja Halosen ja hiljattain edesmenneen Albert Edelfeltin (1854–1905) perään, jotka ”[...] yhdessä Järnefeltin, Sjöströmin, Simbergin ja Enckellin kanssa veivät maamme sivistyksellistä mainetta ympäri Europan.”¹⁷⁹

Kriittisiä kyllä osattiin myös olla. A. O. jatkoikin kuvailemalla Tampereen taidenäyttelystä:

Ja entä yleisvaikutus? Kuten sanoin, heikko, kovin heikko! Henkevyyttä, sisältöä ja joustavuutta puuttuu. Ikävällä mielellä, pettyneenä astuu sieltä pois.¹⁸⁰

Porilainen toimittaja ja myöhemmin kansanedustaja Juho Rainio¹⁸¹ (1878–1918) taas kirjoitti Porin raatihuoneella järjestetystä näyttelystä paikkakunnan työväenlehdessä *Sosialidemokraatissa* varsin ankaraan sävyyn: ”[...] on tuossa näyttelyillä tauluja paljon sellaisiakin etten ainakaan minä – väitettäköön minua miten epätaiteelliseksi tahansa – niissä mitään taidetta ’hoksaa’. [...] Kiireessä hosuttuna käsityönä minä niistä suurinta osaa pidin, käsityönä, jolle vaan korkean hinnan avulla on tahdottu tinkiä ’taiteellista arvoa’.”¹⁸²

Vuoden 1909 Suomen Taiteilijain keväänäyttelyn arviossaan *Työmiehen* H—n. kritisoi muun muassa Arthur Heickellin (1873–1958) taulua

[...] ’Nälkä’, jossa hän kuvaa äidin ja kahden lapsen nälkään nääntymistä. Äidin kasvojen ilme on voimakkaasti kuvattu, mutta toinen käsi on luonnoton. Näyttää ihan hätiköimällä tehdyttä eikä herätä suurempaa huomiota.¹⁸³

Jalmari Ruokokoskesta (1886–1936) H—n. taas kirjoitti samassa yhteydessä, että ”[s]uurehko taulu ’Työläiskansaa’ on liian stiliseeraamalla maalattu, eikä värit ole aivan

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ ”Taiteilija Magnus Enckellin näyttely Taiteellisen asioimiston Libertyn huoneustossa Kluuvikadun varrella herättää mielenkiintoa”. *Työm.* 28.5.1909.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ H—n., ”Suomen taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 14.10.1909.

¹⁷⁹ A. O., ”Tampereen taidenäyttely”. *Kansan L.* 10.1.1908.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ks. ”Jussi Rainio”. 14.10.2024. Eduskunnan www-sivu.

¹⁸² Jäärä, ”Taidenäyttelyssä pistäysin”. *Sosialidemokraatti.* 11.4.1908.

¹⁸³ H—n., ”Suomen taiteilijain keväänäyttely”. *Työm.* 19.5.1909.

luonnonmukaiset.”¹⁸⁴ Hyväkin näyttelyssä oli, sillä esimerkiksi Aukusti Koiviston (1886–1962) ”’Kevättalvessa’ on varjot osattu kuvata hyvin pehmeästi ja ’Syyspäivässä’ on käytetty sangen tasaisia värejä”¹⁸⁵ ja ”Elin Nordlundin ’Iltarauha’ on peilikirkaine vesineen hyvin kaunis”,¹⁸⁶ ja niinpä ”[t]ämä kevätnäyttely on, vaikei tämäkään ole juuri kehuttava taiteellisuudestaan, paljon parempi kuin viime syysnäyttely.”¹⁸⁷

Mielenkiintoisen ja valaisevan vertailuparin tarjoaa nimimerkin W. E. kirjoitukset juuri 1908 Taiteilijain syysnäyttelystä sekä Juho Kyyhkysen (1875–1909) yksityisnäyttelystä samana syksynä. Taiteilijain syysnäyttelyssä

[...] on nähtävänä vain pikkuseikkoja [...]. Syvyys, kaukonäköisyys, aatteellisuus on vierasta koko näyttelylle. Siksipä jotkut pienet pilakuvat ovat melkein tämän näyttelyn ’mestarteokset’, sillä niissä sittenkin on jotain, mikä kuuluu ulkopuolelle pikkuseikkain valokuvausta ja siten paljon enemmän taiteen tehtävän piiriin. [...] Näyttely tekee kaavamaisen vaikutuksen. Se huokuu jotain vankeudessa kasvatettujen, taiteilijoiksi pyrkiväin pakkotyötunnelmaa.¹⁸⁸

Kyyhkysen näyttelyssä taas

[...] on sentään oma erikoinen leimansa. Siellä muutamissa tauluissa erityisesti monet päävärit kilpailevat vallasta aika voimakkaasti. Joskus kyllä maisemien värileikki unohtaa osan maisemasta ulkopuolelle sitä tunnelmaa ja valaistusta, jota on tahdottu esiin tuoda.¹⁸⁹

Edellisten kahden ollessa samalta kirjoittajalta, on kiinnostavaa havainnoida sitä, miten taidetta kommentoitiin riippuen siitä, antautuiko se kirjoittajan mielestä muotoseikkojen ja taiteellisten onnistumisten arvioimiselle, vai oliko kyse jostain ”taiteen tehtävän piiriin” kuulumattomasta.

Toki hyväksi koettua taidetta tekivät muutkin kuin Edelfelt, Enckell ja kumppanit.

Esimerkiksi Edwin Lydén,¹⁹⁰ jolla oli turkulaisten nuorten taiteilijain näyttelyssä vuonna 1909

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ W. E., ”Taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 14.10.1908.

¹⁸⁹ W. E., ”J. K. Kyyhkysen taulunäyttely”. *Työm.* 23.10.1908.

¹⁹⁰ Taidemaalari Raimo Aarras on todennut Edwin Lydénia käsittelevässä monografiassaan (1980), että 1910-luvun alkupuolella Lydénin tuotannossa impressionistisen väriteoretisoinnin korvasi kiinnostus sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti kantaaottaviin aiheisiin. Lydénhän tunnetusti myös kuvitti esimerkiksi *Punanen viesti* -nimistä sosialistijulkaisua aina vuodesta 1911 vuoteen 1918 asti sekä piirsi sarjakuvaa *Sosialistiin* muutaman kuukauden ennen lehden lakkauttamista keväällä 1918. Samalla Aarras kuitenkin huomauttaa, että Lydénille tällainen yhteiskunnallinen kritiikki ei koskaan ollut varsinaisesti puoluepoliittista tai luokkatietoista, vaan

[...] kokonaista 26 taulua. Niistä vetää ensimmäisen huomion puoleensa talvimaisemakuvat, joita on 4 kappaletta. Etenkin onnistunut niistä on ”Suksilla”. Hauska pikkupalanen on ”Pyykkirauta”, joka väritykseensä nähden on taiteilijan esilläolevista tauluista paras. Erityistä huomiota ansaitsevat myös ”Katettu pöytä”, ”Annushka” ja ”neiti R. B.”, joista varsinkin ensimmäinen on tekotavaltaan hyvä, [p]iirustus selvä, asento – alaston nainen istumassa pöydällä – luonteva ja varjostus oivallinen.¹⁹¹

Oulussa taas Elias Muukan (1853–1938) ”[v]aatimaton näyttely tekee sangen hauskan vaikutuksen. Mitään ’uudenaikaista’ se ei tosin tarjoa, mutta miellyttää sen sijaan katsojaa huolella ja sydämmellisellä hartaudella valmistettuine taideteoksineen.”¹⁹². Viipurilaista taideyleisöä ilahduttamaan järjestetystä näyttelystä kirjoittanut nimimerkki K. piti erityisesti Kalle Kuutolan (1886–1974) töistä: ”Hänen muotokuvamaalauksensa ovat verrattomia. Esim. muotokuva isoäiti on omansa jokaiselle, ken sen vaan näkee, todistamaan, että työn siinä on suorittanut tositaiteilijan tarkka, vakava käsi.”¹⁹³ Samaisessa näyttelyssä Ester Heleniuksen (1875–1955) maisemakuvat ”[...] kaikki osoittavat, että taiteilija kykenee luomaan omintakeista, riippumatonta taidetta.”¹⁹⁴ Epäselväksi jäi, onko Heleniuksen ”riippumaton taide” riippumattomuutta katsotuista porvarillisen taidemaun rappiollisista malleista vai opettajistaan ja yleisesti tunnetuista taiteellisista esikuvista – vai kenties jotain tältä väliltä.

Lopuksi kiinnostavaa on vielä se, että useimmissa tällaisissa kirjoituksissa toistui kehoitus käydä näyttelyssä; tutustua siihen itse, vaikka taloudelliset realiteetit tai näyttelysisällöt eivät aina olisikaan olleet näyttelykävijän puolella. Esimerkiksi Emil Halosen (1875–1950) taidenäyttelystä kirjoittaessaan Weikko Puroksi otaksumani kirjoittaja huomautti, että

[n]äyttely kokonaisuudessaan on järjestetty aistikkaasti lisäten sekini osaltaan kokonaisvaikutusta. Rikkaan hetken saa jokainen ken sinne rientää. Tosin, se ei ole mahdollista monelle näin työttömyyden ja raskaiden työtaistelujen nälkäpäivinä.¹⁹⁵

eräänlaista yleisinhimillistä oikeudentajuisuutta. Lydén ei ainakaan 1918 *Punaselle viestille* kertomansa perusteella uskonut taiteen valjastamiseen keinotekoisesti jonkin yhteiskuntaluokan tai aatteen palvelukseen, vaan että esimerkiksi työväenluokka kaivatessaan aatteelle sopivaa taidetta tuottaisi sellaista itsenäisesti, mikäli aate olisi siihen riittävän vahva. (Aarras 1980, 51–58.) Vaikka siis Lydén oli aiheidensa ja toimintansa puolesta ainakin 1910-luvulla työväenliikkeelle myötämielinen taiteilija ja vaikka hän kirjoittikin joitain näyttelyarvosteluja *Sosialistiin* ainakin vuonna 1917, ei Lydén vaikuta jakaneen täysin vastaavaa ajatusta kapitalismin taidetta tuhoavasta voimasta kuin osa aineistoni taidekirjoittajista.

¹⁹¹ ”Turkulaisten nuorten taiteilijain näyttely”. *Sosial.* 22.9.1909.

¹⁹² ”Taidenäyttelyn on hra Elias Muukka järjestänyt palokunnan talolle erääseen sivuhuoneeseen”. *Kansan T.* 13.2.1909.

¹⁹³ K. ”Viipurilaisten taiteilijain näyttely”. *Työ.* 1909.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ W. P., ”Taiteilija Emil Halosen veistokuvanäyttely taidemuseossa”. *Sosial.* 18.10.1908.

Oleennaista ei ole spesifi muotoilu vaan toistuva sisältö. Oli kyse sitten rientäjän saamasta rikkaasta hetkestä tai yksinkertaisemmasta kehotuksesta, taidetta tahdotaan suositella ja sitä kannustetaan katsomaan.

Huomattavaa näissä esimerkeissä eivät ole juuri nämä tietyt tapaukset, näyttelyt tai taiteilijat, vaan se kieli ja suhtautuminen, jolla kirjoittajat näyttelyistä puhuvat: se, miten näyttelyt, teokset ja taiteilijat saattoivat ansaita kehuja tai jättää toivomisen varaa juuri *taiteellisten* ansioidensa perusteella. Ja vaikka kirjoittajat eivät juuri avanneetkaan arvosteluasteikkonsa spesifejä perusteita (mitä tarkoittaa esimerkiksi ”liika stiliseeraus” tai ”henkevyys”, ”sisällön” ja ”joustavuuden” puuttuminen?), on nähdäkseni selvää, että kriteerit perustuivat johonkin muuhun kuin *vain* taiteilijoiden luokkataustaan tai aiheiden poliittiseen aatteellisuuteen. Toki joissain kirjoituksissa ilmeni myös poliittisempaan diskurssiin viittaavia lausumia ja osa edellä, toisissa yhteyksissä esille nostamistani esimerkeistä on peräisin tässä esittelemieni kaltaisista näyttelyarvosteluista. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että aineistossa ilmenisi kaksi toisistaan erillistä diskursiivista tapaa puhua taiteesta, vaan tällaiset ”pinnalliset” erot lausumien välillä voivat johtua esimerkiksi kirjoittajakohtaisista intersektionaalisista eroista kuten juuri aineistossakin peräänkuulutetusta taidekoulutuksen tasosta. Oikeastaan Foucault’n arkeologian premissiä seuraten voitaisiinkin puhua eräänlaisesta hajaantumispisteestä, jossa diskurssi sallii lausumienväliset eroavaisuudet kuitenkin yhteneväisyyttään menettämättä.

2.2.8 Arkeologinen intermissio eli väliyhteenveto

Kuten edelläkin totesin, nyt esittämiäni luokitteluja ei tule pitää absoluuttisina tai ainoina mahdollisina. Useita lainauksia olisi voitu esitellä toisen otsikon alla ja selittää toisin käsittein, ja toisaalta osa tyypittelyistä on sisällöllisesti päällekkäisiä toistensa kanssa. Siksi niitä onkin pidettävä pikemmin yrityksenä kuvata aineisto mahdollisimman monelta puolelta sen tyhjentävän selittämisen sijaan. Jos nyt kuitenkin vedetään kaikki nämä juuri hajautetut langanpäät takaisin yhteen, voidaan yrittää kuvata diskursiivinen muodostelma arkeologisin silmin. Vaikka kirjoittajien, lehtien julkaisupaikan ja tekstilajien kokonaisuus on tiettyyn pisteeseen asti heterogeeninen, se on silti diskursiivisesti selkeän yhtenäinen. Tuossa diskurssissa taide on merkityksellistä, merkittävää ja tavoittelemisen arvoista; taide on hyvää. Se ei ole kuitenkaan muusta yhteiskunnasta ja ajasta irrallista, se ei ole riippumattomasti ja ehdoitta juuri *työväenluokan kannalta* hyvää. Toisaalta aineistossa ilmenee myös lausumia, jotka voitaisiin tulkita kuuluvaksi toiseen kokonaisuuteen. Luvussa 2.2.7 esiin nostamani,

taiteen ”objektiivinen” tarkasteleminen vihjaa toisenlaisesta yhtenäisyydestä; yhtenäisyydestä, jossa taidetta ei arvoteta sen perusteella, mihin luokkaan tekijä lukeutuu tai mikä tämän suhde työväenasiaan on. Jos palautetaan mieleen Foucault’n arkeologisen metodin motiivi eli diskurssin katkosten ja reunaehtojen kuvaaminen, on syytä pohtia, onko kyse todella eri diskurssista, vai saman diskursiivisen muodostelman sallimasta heterogeenisyydestä. Onko toisin sanoen kyse samasta historiallisesta *a priorista* lausumien takana? Tässä vaiheessa tutkimusta vastaus on vielä kahtalainen: yhtäältä voitaisiin argumentoida, että kyse on yhdestä ja samasta diskurssista, mutta toisaalta on liian aikaista antaa uskottavaa vastausta.

Hyödyntämällä arkeologisen analyysin neljää vaihetta voidaan osoittaa tietynlaisen yhtenäisyyden olemassaolo. Ensinnäkin tarkastelemalla diskurssin kohteita diskurssin itsensä tuottamina havaitaan taiteen olevan yhtenäinen kohde ja tuote. Kaikissa lausumissa (kuva)taidetta – arvioitiin sitä sitten negatiivisesti, positiivisesti, subjektiivisesti tai näennäisen objektiivisesti – pidetään kuitenkin jonain, jolla on arvoa, merkitystä ja itsenäisiä lakeja. Taide ei kuitenkaan ole autonominen alue, vaan kytköksissä materiaaliseen ja poliittiseen maailmaan joko aiheiden, tekijänsä tai omistajansa kautta. Kaikki taide ei välttämättä ole sosiaalidemokraattisesti elävöittävää, mutta siitä huolimatta sisäsyntyisesti arvokasta – jos se vain on taiteen (kriitikon) sääntöjen mukaan hyvin tehty. Toisekseen lausumisen tavat ja subjektipositiot voivat vaihdella. Taidenäyttelyitä käsittelevissä, kaikkein ”neutraaleimmissa” lausumissa lausumisen tapa ja subjektin positio ovat nähdäkseni taidekriitikon: ne ovat asiantuntevia, taiteilijan pätevyyden ja teoksen ansioiden perusteella arvottavia, ja politiikasta etäännytettyjä. Tämän lisäksi aineistossa on myös toisenlaisia lausumisen tapoja ja subjektipositioita, jotka näkyvät kaikkein selvimmin antagonistisessa suhteessa ”porvarilliseen” taidemaailmaan, johon työväkeä ei kutsuta. Näissä positio ja suhde taiteeseen on ulkopuolinen, kun taas kriitikkopositiota voisi pitää taidetta jostain ”sisältä” käsin kommentoivana. Taide jää tuonne ”sisälle”, ja ulkopuolinen kirjoittaja ei voi arvioida sitä sen omien sääntöjen mukaan. Tässäkin tapauksessa tosin taidetta ja työväkeä ei erota taide itse vaan hallitseva porvarisluokka.

Kolmanneksi diskurssin käsitteiden ilmaantuminen ja kulku vihjaa yhtenäisyydestä. Taide on suhteellisen neutraali käsite ja se voidaan liittää moneen – sekä hyvässä että pahassa. ”Tositaide” ja siihen vertautuvat vastaavat positiiviset taiteen apukäsitteet ilmaantuvat diskurssiin aina silloin, kun halutaan tehdä ero kaikkeen, johon pelkkä ”taide” voi viitata. Se kertoo yhtenäisesti subjektiivisesta suhteesta, joka nähdään objektiivisena taiteen meriittien puimisenä. Toinen käsitteellisestä yhtenäisyydestä vihjaava piirre on käsitepari köyhälistö–

porvaristo ja sitä vastaavat vaihtoehtoiset sanamuodot. Kautta aineiston tämä vastakohtapari on määrittynyt niin, että porvaristo edustaa negatiivista ja köyhälistö siihen verrattuna aina parempaa, aidompaa, terveempää positiivista napaa – riippumatta siitä, mihin käsitteet liitetään.

Neljäntenä kohtana arkeologisessa analyysissä tulee samanaikaisesti sallittavien erojen mahdollisuus diskurssissa. Nyt esimerkiksi toisessa kohdassa noussut lausumistapojen ja positioiden yhtenäisyyden katkos nousee kiinnostavaksi esimerkiksi erosta, jonka sama diskurssi nähdäkseni voi sallia. Koska diskurssin kohde (taide) ja käsitteistö (porvaristo, köyhälistö, tositaide) ovat edelleen samat, väitän, että on kyse juuri tällaisesta yhtenäisyyden tekevästä erosta. Diskursiivinen, erot voittava yhtenäisyys voidaan löytää, kun keskitytään niihin diskurssin piirteisiin, joissa vaaditaan taiteen saavutettavuutta ja työväenluokan oikeutta taiteeseen. Näyttelyarvostelujen deskriptiivinen tyyli ja kehotukset käydä taidenäyttelyissä kytkevät lausumat katsoakseni samaan taidekasvatuksen ja taiteen tavoitettavaksi tekemisen projektiin kuin esimerkiksi taidetapahtumista ilmoittamista vaativat puheenvuorot, vaikka lausumistavan ja subjektiposition yhdistelmät ovatkin erilaisia.

Niinpä voitaisiin todeta, että diskurssin kohteiden (objektien) ja käsitteiden kenttä säilyy samana: taiteella tarkoitetaan samaa taidetta, joka kamppailee kapitalismin kynsissä ja miellyttää porvarillista taidemakua, mutta jonka ovi on työväellekin mahdollista avata; taidetta, jota vaaditaan työväellekin tarjottavaksi ja nähtäväksi. Taide diskurssin tuottamana kohteena näyttää määrittyvän useimmiten suhteessa johonkin sille ulkoiseen seikkaan, kuten esimerkiksi porvaristoon tai kapitalismiin, rahavaltaan tai luokkasortoon, mutta kun nämä seikat saadaan suljettua pois yhtälöstä, voidaan taidetta merkityksellistää sen ”omien” ansioiden kautta. Diskurssi siis sallii taiteesta puhumisen ”taiteena”, kun taiteen ulkoiset tekijät suovat siihen mahdollisuuden, oli kyse sitten siitä, salliiko tuo yhteiskunta taiteilijoiden toteuttaa itseään vapaina tai päästäkö se työväestönkin taidetta katsomaan.

Toisaalta taas voidaan esittää kritiikki, että olisi ennen aikaista olettaa vielä tässä vaiheessa kaikkien lausumien kuuluvan samaan diskurssiin. Keskittyminen pelkkään arkeologiseen pinnan kuvailuun ei vielä anna tarpeeksi perusteita tulkita kaikkea todella *sanottua* ehdottomasti samaan diskursiiviseen muodostelmaan kuuluvaksi. Eroavaisuuksia sallivan pisteen paikantaminen on sikäli vaarallista, että se avaa samalla mahdollisen kuilun, jota voitaisiin niin ikään käyttää myös diskurssien erottamiseen. Yhtä helposti voitaisiin nimittäin tehdä käänteinen argumentti siitä, että näyttelyarvostelut kuuluvat johonkin toiseen

diskurssiin kuin poliittisemmin virittyneet lausumat, koska niissä kaikissa ei suoraan sanota mitään sen suuntaista; että niissä tarkoitettu ”taide” ja ”taiteellisuus” *eivät* ole samoja kuin se taide, jota hallitseva luokka sortaa. Ja vaikka onkin ontologisesti raskaampaa olettaa kahden rinnakkaisen säännöstön olemassaolo puhuttaessa taiteesta käsitteellisesti ja taiteesta käytännössä, ei tätä mahdollisuutta voida vielä sulkea täysin ulos. On laajennettava otantaa ja jatkettava diskursiivisen pinnan topografista kuvantamista 1910-luvun puolelta.

3 Taidetta, näyttelyitä ja vallankumouksia: 1910–1918

Pintapuoleisesti näyttäisi siltä, että vuosien 1905–1910 perusteella aineistossa hahmottuu kaksi diskurssia: yhtäältä taiteesta yleisellä tasolla puhuva, vahvemmin politisoitunut ja aatteellinen diskurssi, ja toisaalta taiteesta taiteena, ilman poliittis-ideologisia konnotaatioita puhuva diskurssi. Tämän luvun tarkoituksena on selvittää, jatkuuko sama muoto 1910-luvun puolelle vai muuttuuko se selvästi yhtenäisempään tai jakautuneempaan suuntaan. Jatkan jo aloittamaani arkeologista työtä syventymällä nyt ensisijaisesti näyttelyarvosteluihin vuosiväliltä 1910–1918. Siinä missä edellisessä luvussa käsittelin kaikkia mahdollisia taideaiheisia kirjoituksia, rajaan tässä tarkasteluni selkeämmin näyttelyitä koskeviin kirjoituksiin kahdesta syystä. Ensinnäkin niiden määrä kasvaa selkeästi ajanjakson keskivaiheilla, jolloin analysoitavaa lausuma-aineistoa on vastaavasti enemmän ja saturaatiopiste saavutetaan varmemmin. Toisekseen muu aineisto jatkaa edellä esitetyn kategorisoinnin mukaista linjaa sekä luonteeltaan että diskursiivisesti, joten sen uudelleentyypittely ei ole katsoakseni tarkoituksenmukaista tai perusteltua suhteessa tutkimuksen rajaukseen.

Foucault’lle arkeologia on aina aluksi diskursiivisen muodostelman jäljittämistä diskursiiviselta kentältä tai pinnalta, johon hän viittaa myös äärettömän pitkänä tasankona.¹⁹⁶ Ajattelenkin analyysin tulosta niin, että kyseessä on topografisen kuvantamisen menetelmin aikaansaatu karttamainen, mutta puhtaan käsitteellinen taso (ts. pinta), jolla lausumat ilmenevät ja jonka tarkoitus on abstraktina mallina auttaa hahmottamaan diskursiivista yhtenäisyyttä lausumien välillä. Seuraava arkeologinen analyysi tulee siis jatkumaan aineistosta hahmottuvan diskursiivisen tason pinnan kuvailulla, mutta nyt niin, että pienimpien mahdollisten yksityiskohtien sijaan kuvaan laajempia diskursiivisia kokonaispiirteitä. Lisäksi valaisen aineiston luonnetta entisestään kahden tapausesimerkin avulla. Näiden avulla on tarkoitus tehdä näkyväksi jo sekä edellisessä luvussa että tässä luvussa esiteltävien diskursiivisten yksityiskohtien samanaikaisuus. Vasta sen jälkeen, kun diskursiivinen taso on tehty näkyväksi ja sen vahvimpina toistuvat muodot kuvannettu, voidaan syventyä siihen, mitä tästä kaikesta sanotusta voi sanoa tutkimuskysymyksen kannalta.

¹⁹⁶ Ks. esim. Foucault 2005, 46, 55–56, 107, 170.

3.1 Tapausesimerkki I: Juho Rissanen ja Hilda Flodin-Rissanen näyttelyt 1910

Arkeologinen matka voidaan aloittaa tapausesimerkillä vuodelta 1910, kun Juho Rissanen ja Hilda Flodin-Rissanen (1877–1958) järjestivät näyttelyn Viipurissa, Turussa ja Helsingissä. Juho Rissanenhan oli taiteilija työväenliikkeen mieleen jo edellisellä vuosikymmenellä eikä tämäkään näyttely jäänyt huomiotta näiden kaupunkien paikallisissa työväenlehdissä. Ensin asiaan tarttui viipurilaisessa *Työssä* nimimerkki R. P. kommentoimalla näyttelykokoonpanoon kuuluvaa kauppaneuvos Juho Lallukan Rissaselta tilaamaa satama-aihetta:

Suurinta huomiota tulee varmastikin herättämään taiteilijan viime vuosikautena valmistama lastaustyötä kuvaava värikäs, eloisa, suuremoinen maalaus, joka peittää koko peräseinän. Taideteos tulee näyttelyn päätyttyä sijoitettavaksi kauppaneuvos Lallukan liikehuoneustoon. Sen oikea paikka pitäisi olla joku julkinen rakennus, missä laajat kansankerrokset saisivat tilaisuuden tutustua taiteeseen. Taide nykyään on harvojen, etuoikeutettujen yksinoikeutena ja sinä sen porvarillinen yhteiskunta aikonee pitää.¹⁹⁷

Kuten todettua, Rissanen veti työväenliikkeen huomiota puoleensa käsittelemällä aiheissaan työtä ja työläisten elämää, ja juuri siitä hän sai tämänkin näyttelyn kohdalla kiitosta. Taiteen tulkittiin olevan taloudellisesti hallitsevan luokan käsissä. Niinpä ei ollut itsestään selvää, että taiteilijat rohkenivat lähteä tällaisille aloille, sillä ”[t]uskin näissä piireissä inhimillistä työtä ihannoivaa maalaria suvaitaan, joka kuvaa ihmiset jokapäiväisessä työssä askartamassa ja raskasta työtä raatamassa.”¹⁹⁸ Tästä syystä Rissanen koettiinkin olevan ”[...] tositaiteilija, oikean työnmaalari [...]”.¹⁹⁹

Työssä näyttely innosti toiseenkin kirjoitukseen. Nimimerkki Lojanius kävi keskustelemassa itse taiteilijan kanssa samalla teoksia kommentoiden. Olennaisinta on se, miten Lojanius luonnehti Rissanen taidetta ja sen suosiota: ”Hän on työväestönkin keskuudessa tunnettu mies taidesuuntansa vuoksi, joka tahtoo terveyttä ja voimakasta realismia, eikä kiinnitä huomiota pian hälvenevään runollisuuteen.”²⁰⁰ Näyttelyn arvo oli Lojaniukselle siinä, että siellä ”[...] on esitetty se realistinen suunta, joka asettaa työn oikealle paikalleen taiteessa ja saattaa meidät täydellä syyllä sanomaan, että ’meunierläisyyttä’ löytyy Suomessakin.”²⁰¹ Rissanen

¹⁹⁷ R. P., ”Juho Rissanen taidenäyttely”. *Työ*. 3.9.1910.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Lojanius, ”Juho Rissasta tapaamassa”. *Työ* 24.9.1910.

²⁰¹ Ibid. ”Meunierläisyys” viittaa tässä belgialaiseen kuvataiteilijaan Constantin Meunieriin (1831–1905). Kaivostyöläisten kohtaamisesta alkunsa saanut inspiraatio työn raatajien kuvaamiseen antoi kansainväliselle

taide edusti siis selvästi sitä, mikä ainakin näille kahdelle *Työn* kirjoittajalle oli taiteessa olennaisinta: tervettä ja voimakasta realismia ja työn kuvaamista.

Näyttelyn saavuttua Turkuun muutamaa viikkoa myöhemmin keskustelu kääntyi itse taiteesta työväestön taideharrastuksiin, kun nimimerkillä E. esiintyvä kirjoittaja kävi niin ikään tapaamassa Rissasta. Taiteilija ilmaisi turhautumisensa turkulaisen taideyleisön epäaktiivisuuteen – työläisetkin käyvät mieluummin ”[...] elävissä kuvissa, sirkuksissa ja kaikellisissa ’tingeltangeleissa’ [...]”,²⁰² kuin maalaustaidetta katsomassa. Niinpä kirjoittajankaan ei auttanut kuin kehottaa lukijoitaan käymään ”[...] ahkerammin taiteilijapari Rissasen näyttelyssä, niin kauan kun siihen tilaisuutta on.”²⁰³ E. oli nimittäin varma, että ”[j]okainen varmasti nauttii Rissasen tuoreesta ja eheästä taiteesta. Käynti näyttelyssä tulee varmaan tyydyttämään jokaista ja näyttelyn toimeenpanijat tulevat tyytyväisiksi, kun näkevät, että heidän työlleen voidaan antaa arvoa kotimaassakin.”²⁰⁴ Vaikka Turussa näyttely ei kirjoittanutkaan samalla tavalla arvostelunomaista teosten esittelyä kuin Viipurissa, ilmentävät kuitenkin Rissaseen kohdistettu ihailu ja kävijöiden patistaminen elävistä kuvista kuvataiteen äärelle samaa henkeä: Rissasen taide nähtiin katsomisen ja kannattamisen arvoisena.

Turusta Rissasen ja Flodin-Rissasen näyttely siirtyi eteenpäin Helsinkiin, jossa sen arvioi joulukuussa *Työmiehen* Y. H—n.

J. Rissasen näyttely uhkuu tervettä ja elinvoimaista taidetta, josta ei loista nykyään vallalla oleva muotihumbuuki. Rissanen kuvaa tauluissaan todellista elämää useine eri vivahduksineen. Taiteilija kuvaa satama-elämää lastaustöineen, pajoissaan työskenteleviä seppiä, nahkureita, kivenvierittäjiä, ruumiinpesemistä, lattianpesijöitä, onkijoita, leipojattaria y. m. jokapäiväisestä elämästä temmattuja tapahtumia.²⁰⁵

työväenliikkeelle synn pitää Meunieriä aatteen taiteellisena puolustajana (Waenerberg & Velez Cea 2019, 81–83; ks. myös Weisberg 1992, 226–227). Tutkimukseni perusteella myös suomalainen työväenliike löysi erityistä hengenheimolaisuutta Meunierin sympaattisesta tavasta kuvata työtä ja työläisiä. Kiinnostavasti kuitenkin suomalainen kuvanveistäjä Emil Cedercreutz (1879–1949), joka sekä tunsikin Meunierin teoksia että käsitteli ainakin jossain määrin myös aiheita työnteon ympäriltä (Waenerberg & Velez Cea 2019, 81–86, 269), ei onnistunut aineiston kirjoittajien näkökulmasta tavoittamaan samaa syväluotaavaa ja sympaattista ”meunierläisyyttä” taiteessaan (ks. esim. Y. H—n., ”Kuvanveistotaide keväänäyttelyssä”. *Työm.* 10.5.1911; –i–., ”Emil Cedercreutzin veistokuvanäyttely”. *Työm.* 10.12.1912).

²⁰² E., ”Taiteilija Rissasta haastattelemassa”. *Sosial.* 3.11.1910.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Y. H—n., ”Juho Rissasen taidenäyttely”. *Työm.* 20.12.1910.

Kirjoitus oli kaiken kaikkiaan positiivinen arvio taiteilijalle, joka maalaa muutakin kuin ”[...] tekotunnelmallisia maisema-töherryksiä [...]”²⁰⁶ impressionismin varjolla. Myös Y. H—n. lopetti kirjoituksensa kehotuksella: ”Tähän näyttelyyn kannattaa jokaisen työläisenkin tutustua, sillä näyttelyssä kohtaa tauluja, joissa kuvataan juuri työläistä. Omaa elämänsähän kansa ymmärtää, eikä mitään hienon maailman makupaloja ja muotisuuntia.”²⁰⁷ Rissasen taiteeseen kannatti siis työväestön tutustua, koska aiheet olivat sillekin tuttuja ja ”terveellä” tavalla esitettyjä, nykyaikaisuudesta vapaita – ja juuri tästä syystä sitä saattoi näiden kirjoittajien mielestä pitää hyvänä taiteena.

Aloitin Juho Rissasen ja Hilda Flodin-Rissasen näyttelyllä tapauksena muutamasta syystä, vaikka havainto näyttelyn asettumisesta positiiviseen valoon juuri työväenlehdissä ei ole uusi (esimerkiksi Olli Valkonen on jo vuoden 1973 väitöskirjassaan ohimennen maininnut *Työmiehen ja Työn* kritiikit siitä).²⁰⁸ Tutkimukseni kannalta tämä kolmen näyttelyn sarja on kuitenkin esimerkillinen. Ensinnäkin, koska kyse on kolmesta eri kaupungista ja lehdestä, mutta käytännössä samasta näyttelystä, tapaus toimii osoituksena aineiston diskursiivisesta yhteneväisyydestä. Suhtautuminen näyttelyyn ja Rissaseen taiteilijana olivat kaikissa tapauksissa yhtenevät, vaikka jokainen kirjoittaja kirjoittikin itsenäisen tekstinsä näyttelyn tiimoilta suoraan toisilta lainaamatta. Toisekseen – ja juuri edelliseen liittyen – nämä neljä kirjoitusta toistavat hyvin ne tärkeimmät diskursiiviset piirteet, joihin tulen seuraavaksi tarttumaan: taidetta kaivataan työväelle saavutettavaksi ja toisaalta työväkeä kannustetaan sitä katsomaan; taiteelta toivotaan tietynlaista suhdetta ympäröivään yhteiskuntaan samalla kun se toisaalta tunnustetaan tuon yhteiskunnan asettamien ennakkoehtojen määrittämäksi; ja ”tositaide” määritellään sen mukaan, mikä taiteen suhde ulkoiseen todellisuuteen on. Tämä diskursiivinen taso ei tule pysymään pinnaltaan muuttumattomana, vaan näitä samoja ajatuksia artikuloidaan aineistossa erilaisin sanamuodoin ja ilmaisuin. Ehdotan kuitenkin, että tasolta on löydettävissä yhtenevä, diskurssin muodostumista ohjaava säännöstö ja että se on erotettavissa jo näissä neljässä Juho Rissasta ja Hilda Flodin-Rissasta käsittelevässä kirjoituksessa.

²⁰⁶ Y. H—n., ”Juho Rissasen taidenäyttely”. *Työm.* 20.12.1910.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Valkonen 1973, 74. Niin ikään mielenkiintoista on myös se, että esimerkiksi *Nya Pressenin* Sigurd Frosterus ei kokenut Rissasen satama-aihetta erityisen ansiokkaaksi katsoessaan sitä jälki-impressionististen tekotavallisten kriteeriensä kautta (ks. Valkonen 1973, 74–75).

3.2 Porvarillinen rappio vastaan terve työläisyys taiteessa

Kuten jo edeltävistä vuosista ja yllä esitetystä Rissasen tapauksesta on käynyt ilmi, kuvataidetta käsittelevissä kirjoituksissa aineistossani erottui selvä kahtiajako porvarillista makua myötäilevän taiteen ja työläiseen silmään sopivan ”terveen” taiteen välille. Taiteen ollessa alisteinen yhteiskunnan taloudellisille valtasuhteille – mitä painotetaan lukuisissa taidetta ja yhteiskuntaa yleisellä tasolla käsittelevissä kirjoituksissa²⁰⁹ – myös taiteilijoiden nähtiin olevan helposti rahatalouden vaikuttimien vietävissä. Verner Thomén (1878–1953) näyttelystä kirjoittaessaan *Työmiehen* Y. H—n totesikin, että tällöin taiteilijat

[...] laiminlyövät suuresti kansan, sen aatteiden ja taistelujen kuvaamiseen ja antautuvat kuvaamaan kaikkea sitä, mikä miellyttää raharuhtinaita. Näitä taasen ei miellytä mikään todellisuudesta temmattu kuva, se voisi olla kaamea todistus heidän omista vääryyksistään ja sorrostaan. Heille pitää kuvattavan kaikki koristeltuna, siliteltyä, vieläpä melkein sensuroituna. Ei sentähden ole ihmeellistä, että nykyään löytyy niin äärettömän paljon tyhjää, sisällyksetöntä taidetta, jolla ei ole mitään tarjottavana, ei mitään opetettavana ja ei mitään pyydettyä.²¹⁰

Tällainen porvarillinen taide, jota esimerkiksi Axel Haartman (1877–1969) asetti näytteille tammikuussa 1913, ”[...] loihtii esiin nykyaikaisen porvariston salaisimpia mielihaluja: olla uudelleen kaikkivaltias kansan yli, sillä nykyajan yhteiskuntaolot eivät salli hetkeksikään omistaville luokille varmaa ylivaltaa.”²¹¹ Porvarilliselle yleisölle tällainen vanhoja huolettomia aikoja kuvaava taide (Haartman käsitteli aiheissaan muun muassa aikaa ennen Ranskan vallankumousta) ”[...] tyynnyttää jossain määrin heidän kiihottuneita hermojaan.”²¹² Niin ikään taiteilijan elämäkokemukset saattoivat olla luettavissa tämän käsittelemistä aiheista, kuten esimerkiksi Venny Soldan-Brofeldtin (1863–1945) tapauksessa. Oululaisen *Kansan Tahdon* kirjoittaja lausui tämän näyttelystä 1917, että ”[...] jo aihevalinta todistaa, että maalaajatar on jäänyt vaille elämän kovakouraisemmin herättäviä kosketuksia. Osaksi ehkä juuri senvuoksi ei hänen tuotantonsa ole päässyt keskinkertaisuutta korkeammalle.”²¹³

²⁰⁹ Tällaisista taidetta ja sosialismia yleisellä tasolla käsittelevistä kirjoituksista ks. esim. Y. H—n., ”Taide ja työväenliike”. *Työm.* 10.6.1911; –o –o, ”Taide ja sosialismi”. *Työm.* 22.8.1911; –a., ”Taide luokkaetujen palveluksessa”. *Työm.* 2.1.1913; J./I. P. H., ”Taide ja työväki”. *Työm.* 21.1.1915; S., ”Taiteilijaköyhälistö alkaa herättää huomiota”. *Työm.* 12.3.1915; –o., ”Taidenäyttelyt ja työväestö”. *Työ.* 11.3.1910; H. P., ”Taide ja sosialismi”. *Työ.* 18.7.1912; K. K., ”Harrastaako työväenluokka taidetta”. *Kansan L.* 5.2.1913; ”Köyhälistö ja taide”. *Kansan L.* 24.2.1914; O. N., ”Kuvaamataide ja köyhälistö”. *Sosial.* 6.2.1913; John Dahlström, ”Taide ja työväki”. *Sosial.* 29.6.1915; ”Taide ja kapitalismi”. *Vapaa S.* 25.10.1911; ”Työväki ja taide”. *Vapaa S.* 22.6.1914

²¹⁰ Y. H—n., ”Verner Thomén taidenäyttely”. *Työm.* 11.1.1911.

²¹¹ A. H., ”Taiteilija Axel Haartmanin taulunäyttely Ritarihuoneella”. *Työm.* 15.1.1913.

²¹² Ibid.

²¹³ H. U., ”Venny Soldan Brofeldtin taidenäyttely”. *Kansan T.* 17.10.1917.

Vaikka Soldan-Brofeldtin taidetta ei polttomerkityäkään suoraan porvarilliseksi, eivät hänen aihevalintansa mahdollistaneet sen kohoamista arvostelijan asteikolla taiteen huipulle.

Seuraava esimerkki ei liity varsinaisesti yksittäiseen taidenäyttelyyn, mutta yksittäiseen taidetapaukseen kuitenkin. Keväällä 1916 ammattiyhdistysaktiivi Svante Lehtonen (1878–1956) kirjoitti *Työmieheissä* tyytymättömyydestään siihen, miten viimeisimpien työväen aikakausjulkaisujen, *Kevättervehdyksen* ja *Punasen Viestin* kuvituksissa oli eksytty modernistisen kuvakielen aloille:

Tätä raiskattua taidetta on jo tunkeutunut alussa mainittuun maalaustaiteen pyhättöönkin, taidemuseoon, ja siellä sen räikeä käsittämättömyys parhaiten tuleekin esiin luonnonmukaisten taideluomien joukossa, joten se ei siellä voi tervettä taideaistia pilata [...]. Mutta kun tämän epänaturalistisen taiteen harjotuskentäksi alkavat joutua työväen julkaisut, joiden kansi- y.m. kuvat edustavat tätä taiteen ”reformia”, niin silloin on se joutunut alalle, missä se voi pilata ja tylsistyttää työväen taideaistia. [...] Sellaista taidetta tarjottakoon niille, jotka muutenkin ovat kaikkeen luonnolliseen kyllästyneet, ja hakevat tyydytystään kaikenlaisten haihattelujen ja hurjien mielikuvituksen mailta, mutta työväki on vielä lähellä luontoa ja luonnollisuutta, siis luonnontaidetta sille.²¹⁴

Voimakkain sanankääntein ilmaistuna Lehtosen ydinajatus näyttää olevan se, että uudenlainen taide, ”[...] jota he nimittävät futurismiksi ja kubismiksi [...],”²¹⁵ on vastakkaista ”terveelle” taidemaulle. Vaikka kirjoittaja ei eksplisiittisesti nimennyt tekstissä porvaristoa syylliseksi, ei kaikesta tätä kirjoitustakin ympäröivästä liene perusteetonta päätellä työväestön vastakohdaksi jotakin hallitsevan luokan ilmentymää – etenkin kun otetaan huomioon se, että tuon hetkisessä tilanteessahan taiteilijatkin nähtiin helposti alisteisina kapitalismille. Niinpä siis diskursiivinen vastakkainasettelun rakenne säilyi, vaikka käsitteistö ei kytkeytynytkään suoraan luokkataistelun sanastoon. Toisin kävi Gabriel Engbergin (1872–1953) näyttelyn arviossa *Kansan Lehdessä*:

Kehoitamme käymään Engbergin taidenäyttelyssä. Siellä viettää rauhoittavan, miellyttävän ja nautintorikkaan hetken sellainenkin, joka on maalaustaiteen alalla maallikko, sillä Engbergin taiteessa ei ole mitään sellaista käsittämätöntä ”futurismia”, mikä usein on taidenäyttelyitä pilaamassa. Tunnelma, minkä Engberg esittää tunnollisen tekotavan ja sopusointuisen värien käyttelyn avulla, on jokaisen tajuttavissa ja nautittavissa.²¹⁶

²¹⁴ Sv. L—n., ”Uusi taidesuunta ja työväki”. *Työm.* 26.4.1916.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ L—i., ”Gabr. Engbergin näyttely”. *Kansan L.* 16.12.1914.

Vastaavan maallikkoposition painottamista oli havaittavissa toki jo ennen ”käsittämättömän futurismin” ilmaantumista arvostelijoiden sanastoon. *Kansan Tahdon* nimettömässä kirjoituksessa kiitettiin osaa Hugo Simbergin töistä, mutta

[s]amaa ei kuitenkaan voi sanoa tauluista, joissa taiteilija on käyttänyt nykyaikaista täplämaalausta. Ne jäävät, ainakin maallikolle, katsojalle vieraksi. Hyvää niissä on rohkea värien käsittely, mutta siihen se hyvä pysähtyykin. Ilmeisesti on tuo täplämaalaus keinotekoisesti kehitetyn taidemaun tuote, joka äärimmäisyyteensä nousseena tulee herättämään uudelleen luonnonmukaisen maalaustavan kaipuun.²¹⁷

Niinpä ”keinotekoisesti kehitetty taidemaku” määrittyikin tässäkin tapauksessa implisiittiseksi vastakohtaksi maallikon ”luonnonmukaisen maalaustavan” kaipuulle.

Kapitalismin juurtuessa alati syvemmälle ja laajemmalle yhteiskuntaan ei taidekaan säästynyt rahatalouden rattailta. *Työmiehessä* A. H. loi retrospektiivisen katsauksen vuoden 1915 näyttelyelämään ja aloitti kommentoimalla taidekauppaa ja sen vaikutusta taiteeseen:

Meikäläinen poroporvaristo, samoin kuin yhtenä tämän loisina usein elävät taiteilijat voivat nykyisestä maailmansodasta huolimatta erinomaisen hyvin. Sekä kapitalistilla että tämän elämän somistajalla ja imartelijalla on kultaiset tulojen ajat. [...] Heidän [porvariston] ostohaluaan tyydytti esimerkiksi nyt jouluna 3–4 paikassa olevat suuret taulunäyttelyt, joissa oli paljon sellaisia tauluja myytävänä, jotka sopivat erinomaisesti taidetta ymmärtämättömien kauppasieulujen seinien täytteeksi.²¹⁸

Taiteilijoille vaurastuva väestö ja yksityinen taidekauppa olivat epäilemättä olleet toimeentuloa turvaavia tekijöitä, mutta esimerkiksi taas vuoden 1916 Taiteilijain syysnäyttelystä kirjoittaessaan A. H. näki kehityksen käänköpuolen taiteen kannalta traagisena: ”Kapitalistitkin ovat nyt ruvenneet harrastamaan taidetta runsaammin kuin ennen, mutta ei taiteen vuoksi, vaan siksi, että he saavat täten suuremman koron rahoilleen kuin esimerkiksi pankista. [...] Näin ollen on nykyisissä taiteilijoissamme herännyt liikemiesvaisto, jonka tunnusomaisimpia merkkejä on nopea hutiloiva tuotanto ja ankara rahanahneus.”²¹⁹ Tämä taas on johtanut kirjoittajan näkökulmasta siihen, että tuolla hetkellä nykyaikaisessa taiteessa ”[t]yydytään kuvailuihin ja vienoihin kertomuksiin onnellisen porvariston omistamista lehtokujista vehreyksineen ja hyvinvoipaisuuksineen.”²²⁰ Taiteilijoiden ei ajateltu haluavan syventyä raa’an työläisen todellisuuden kuvauksiin: ”Sen

²¹⁷ ”Taidenäyttelyitä”. *Kansan T.* 6.4.1912.

²¹⁸ A. H., ”Huomioita kuluneen vuoden taideoloista kuvaamataiteitten alalla”. *Työm.* 9.1.1916.

²¹⁹ A. H., ”Kiertokatsaus maalaustaiteen työmailla”. *Työm.* 22.10.1916.

²²⁰ Ibid.

sijaan turvautuvat useat taiteilijat keksimään itse uusia muotoja ja värejä ennenkuin antautuvat moiseen likaiseen, pölyiseen ja henkeä uhkaavaan työhön. Näin on syntyneet ne monet nykyisen maalaustaiteen ismit, pyrkimykset saavuttaa jotakin vallan uutta ennen kuulumatonta.”²²¹ Näin ollen materiaalisesta, teollisesta ”todellisuudesta” vieraantuneina ei pidetty ainoastaan porvarillista yleisöä, vaan taiteen tekijöitäkin.

Näissä esimerkeissä tulee hyvin nähtäviin porvarilliseksi luokiteltavan, ”tavallisen kansan” elämästä vieraantuneen taiteen kaksi ulottuvuutta: yhtäältä kyse on tekotavasta, joka ei seuraa ulkoista todellisuutta, vaan on koristeltua ja siloteltua; toisaalta kyse on myös aiheista, jotka ihannoivat porvarillista maailmankuvaa ja nostalgiaa. Toisinaan ne saatettiin myös rinnastaa, kuten *Sosialistissa* käydyssä, työväenliikkeen aikakausjulkaisujen kuvituksista ja Wassily Kandinskyn (1866–1944) näyttelystä alkunsa saaneessa keskustelussa nimimerkki W. K—t. teki: ”Nämä ääreellisyydet, jotka rehellisen ja epäitsekään taiteen rinnalla tahtovat myös jotain olla, varisevat kyllä vähitellen olemattomiin käsikädessä n.s. ’vanhan hyvän’ rahaa ja älytöntä yleisöä kalastavan taiteen kanssa.”²²² Sinänsä W. K—t. ei vetänyt suoraa yhteyttä äärimmäisyyksiin viedyn modernistisen kuvakielen ja ”rahaa ja älytöntä yleisöä” tavoittelevan taiteen välille, mutta näin rinnastettuina molemmat viittaavat kohti jotakin ei-toivottua taiteen alalla.

Aivan tutkimusajanjakson lopulla *Sosialistissa* nimimerkki S. S. loihti esiin erittäin selkeästi ”moderniset taidesuunnat” ja modernin yhteiskunnan kausaalisen suhteen:

Käsitämme, että nämä nykyaikaiset taidesuunnat johtuvat yhteiskunnallisista ja taloudellisista olosuhteista. Niissä kuvastuvat aikamme ristiriitaisuudet. Vasta kun ristiriidat ovat poistetut, vapautuu taide kahleistaan ja lakkaa palvelemasta yhteiskunnan valtuokkien rappeutuneisuutta ja heidän tarkoitusperiään. Vasta silloin voi taide nousta uuteen täydellisyyteen – tyydyttämään koko yhteiskunnan vaatimuksia.²²³

S. S.:n kirjoitus ei ole näyttelyarvostelu, vaan eräänlainen taidehistoriallisen opetustekstin ja yhteiskuntakriittisen pakinan sekoitus, mutta yhtä kaikki sen ytimessä on kirjoittajan nykyhetki ja sen taide. Kenties hienovaraisemmin ilmaisten, mutta käytännössä samaa tarkoittaen asian ilmaisi jälleen *Työmiehen* A. H. syksyn 1914 Taiteilijain näyttelystä:

²²¹ A. H., ”Ali Munsterhjelmin näyttely”. *Työm.* 22.2.1915.

²²² W. K—t., ”Pieni liite Andreaxsen taidemietelmiin”. *Sosial.* 9.10.1916. Tämän kirjoituksen kontekstina mainittakoon, että kyse on vastauksesta aiemmassa *Sosialistin* numerossa julkaistuun nimimerkin Andreas kirjoitukseen, jossa tämä pohtii modernistisen taiteen luonnetta muun muassa juuri Kandinskyn Helsingissä vuonna 1916 esillä olleesta näyttelystä inspiroituneena (Ks. Andreas, ”Mietelmiä taiteesta”. *Sosial.* 5.10.1916).

²²³ S. S., ”Modernisista taidesuunnista”. *Sosial.* 12.2.1918.

”Nuoret sitä vastoin ovat jokseenkin tasaväkisiä – eikä mitään kirkuvia markkinakuviakaan tapaa kuten viime syksynä ns. ’futuristiset’ teokset olivat.”²²⁴ Malmössä 1914 järjestyn Balttilaisen näyttelyn taideosastoa kommentoidessaan nimimerkki P. ennusti samoin toivein venäläisistä futuristeista:

Porvarillinen taide taantuu, sen loppu on lähellä. Todellinen, kaunis, järjellinen ja sisällyksellinen taide huokaa futuristien ja co:n painon alla. Taide odottaa, milloin työväki vapauttaa taiteen yksityisten mielivallasta ja yksityisomistuksesta ja johtaa sen oikeaan suuntaan oikeudenmukaisessa – sosialistisessa – yhteiskunnassa.²²⁵

Tämän selvemmin uudenlaisen taiteen ja hallitsevan luokan ”rappeutuneen” maun yhteyttä vastoin työväen ”parempaa” taidemakua ei voisi sanoittaa.

Tämä vastakkainasettelun rakennelma siis sekä säilyi että kehittyi vuosien kuluessa ja taiteen muuttuessa niin, että uudenlaiset, modernistiset taidesuunnat kytkettiin porvarilliseen maun rappioon ja toisaalta teokset, joiden ei katsottu sisältävän tarpeeksi aatetta tai syvää omaperäisyyttä sivuutettiin porvariston kauppatavarana. Näin ollen näille määrittyi myös positiiviset vastinpalat: maallikon taidenäkemys tai työväestön terve taideaisti sekä todellinen ja luonnollinen tositaide. Olennaista tässä on tuo rakennelma, topografinen muoto. Käsitteellistäisin sen ikään kuin nelikenttäisenä (positiivisena) koordinaatistona, jossa työväestön terve ja porvarillinen rappiollinen maku olisivat vaaka-akselin vastakkaisissa päissä, ja modernistinen abstraktio ja esittävyys pystyakselin ääripäinä. Tällöin diskurssi ilmenee aineistossa lausumina, jotka sijoittuvat erilaisiin suhteisiin tälle koordinaatistolle aina keskellä koordinaatistoa olevista maltillisemmista lausumista koordinaatiston nurkissa sijaitseviin taide- ja yhteiskuntakriittisiin ulostuloihin.

3.3 Tapausesimerkki II: Akseli Gallen-Kallela 50 vuotta

Toinen pinnanmuodot summaava tapausesimerkki ajanjaksolta on Akseli Gallen-Kallelan 50-vuotissyntymäpäivä vuonna 1915. Merkkipäivän johdosta kolmessa lehdessä – *Työmieheessä*, *Kansan Lehdessä* sekä *Työssä* – julkaistiin kussakin pitkä kirjoitus taiteilijan elämästä ja urasta. Kiinnostavaa näissä teksteissä on se, miten ne ovat kaikki jälleen riittävän samanlaisia osoittaakseen diskurssin yhtenevyyden läpi lehtien, mutta kuitenkin tarpeeksi erilaisia tekemään näkyväksi tuon saman diskurssin mahdolliset vivahte-erot. Samalla ne yhtenäisenä

²²⁴ A. H., ”Suomen taiteilijain 24:s taulunäyttely”. *Työm.* 2.10.1914.

²²⁵ P., ”Malmö’n näyttely”. *Työ.* 6.7.1914.

tapauksena myös tekevät näkyväksi diskurssissa hahmottuvan suhtautumisen vanhempaan, jo etabloituneeseen taiteilijapolveen. Sen lisäksi, että kaikki kolme kirjoitusta summaavat referoidun taiteilijaelämäkerran omaisesti Gallen-Kallelan uran tärkeimmät käännteet ja taiteellisen kehityksen, ne myös suhteuttavat tämän kaiken kulloiseenkin taloushistorialliseen kontekstiin sekä lopuksi ympäröivään nykyyhetkeen.

Kronologisesti ensimmäisenä aiheeseen tarttui *Työmieheissä* A. H. Alustettuaan taiteilijan uran vaiheita A. H. syventyi Gallen-Kallelan öljyväriyöhön *Haavakuume* (1889) esimerkkinä taiteellisen ja taloudellisen kehityksen yhtymäkohdista:

Taulussaan ”Haavakuume” on jo paljon tunnetta, mikä on romanttisuuden oireita. Kehitys kulki näet yhteiskunnassa porvarillisesta vapaamielisyydestä valtiollista vanhoillisuutta kohti, samalla kun taloudellinen elämä sai yhä kapitalistisemmän muodon. Taide muuttui realismista romanttisuuteen.²²⁶

Edes niin suurelta ja menestyneeltä vaikuttava taiteilija kuin Gallen-Kallela ei voi täysin vapautua kapitalismin kahleista, antautua vapaalle taiteelliselle etsiskelylle, vaan joutuu sovittamaan työnsä ympäröivän yhteiskunnan asettamiin ehtoihin. Gallen-Kallela vaikuttaisi kuitenkin onnistuneen siinä niin hyvin kuin A. H. katsoo sen mahdolliseksi:

Kallelalla on ollut vaiherikas elämä; vastukset ovat olleet moninaiset, mutta suomalaisen ominaisella sitkeydellä hän on sentään niistä useat voittanut. Voimmepa sanoa: Olkoon taiteilija kuinka suurihenkinen ja rikastuotteinen tahansa, ei taide voi meillä pohjollassa nykyisellä taloudellisella pohjalla kohota kovinkaan ruhtinaallisia tuloja tuottavaksi, eikä se myöskään salli tekijän täydellisesti antautua mielimiensä aiheiden valmisteluun.²²⁷

Yleisesti ottaen *Työmiehen* kirjoituksessa oli näistä kolmesta tässä käsittelemästani positiivisin suhtautuminen Gallen-Kallelaan. Se tunnusti taloudelliset tosiasiat (so. tosiasiat kirjoittajalle) taiteilijan uran taustalla, muttei syyllistänyt taiteilijaa tietynlaisten aiheiden käsittelystä tai nuivasta suhtautumisesta proletariaattiin.

Kansan Lehdessä julkaistu nimetön kirjoitus oli kolmesta Gallen-Kallela -tekstistä lyhyin, mutta edelliseen *Työmiehen* artikkeliin verrattuna suhtautumiseltaan aavistuksen jyrkempi:

Kukapa ei olisi hänen siveltimensä ja piirtimensä tuotteita nähnyt ainakin kirjapainon välityksellä, julkisissa kokoelmissa ja näyttelyissä. Suurin osa hänen mestarituotteistaan on tietenkin yksityisten kapitalistien omaisuutena näitten

²²⁶ A. H., ”Akseli Gallén-Kallela 50-vuotias”. *Työm.* 24.4.1915.

²²⁷ Ibid.

palatseissa, mutta runsaasti on niitä kansankin nauttavissa julkisissa kokoelmissa.²²⁸

Taiteilija on siis kansallekin tuttu, joskaan ei välttämättä muuten kuin jäljennösten kautta. Syy ei suoranaisesti ole taiteilijan, vaan tässäkin tapauksessa rikkaan taidetta omistavan luokan.

Tässä kirjoituksessa kuitenkin tunnistettiin jo taiteilijankin vastuu työläisen kansan tavoittamisesta:

Vanhoillinen hän ei ole, vaikkakaan hänen aihepiiriinsä ei ole kuulunut palkkatyöväen luokka, niin ettei työväki voi häntä siinä mielessä tuntea läheisekseen kuin eräitä työväentaiteilijoita.²²⁹

Vaikka Gallen-Kallela onkin merkittävä, kansalle tuttu taiteilija, voisi hän silti tehdä enemmän myös työväestön puolesta. Teostensa omistajuussuhteita tai pääoman jakautumista julkisten ja yksityisten toimijoiden välillä hänen ei odotettu muuttavan, mutta kenties taiteen alueella voisi olla paikkansa luokkatasa-arvon puolesta taistelemiselle – ainakin aiheiden osalta.

Kaikkein jyrkimmin Gallen-Kallelasta kirjoitettiin viipurilaisessa *Työssä*. Niin ikään nimetön kirjoittaja totesi samaan sävyyn kuin *Kansan Lehdessä*, ettei Gallen-Kallela varsinaisesti ole työväelle läheinen taiteilija:

Meikäläiseltä kannalta asiaa katsoen on heti suoraan sanottava: Gallen-Kallela ei ole erikoisesti köyhälistötaiteilija. Ei ole ollut hänellä silmää näkemään työtätekevän luokan elämää, toiveita ja pyrkimyksiä, hän lähtee kokonaan toisesta maaperästä. Yhtä vähän on köyhälistö voinut nauttia hänen taiteensa tuloksista, ne ovat pysyneet rahakasten monopolioikeutena. Lapsipuolen asemassa on työtätekevä luokka tässä niin kuin monessa muussakin suhteessa ja vain harva – hyvin harva – suuri mestari uskaltaa asettua etuoikeutettujen mielipiteitä vastaan köyhälistön ajatusmaailman tasalle, sen pyrkimyksiä kuvaamataiteessa edustamaan.²³⁰

Gallen-Kallelan katsottiin ponnistavan työtä tekevälle luokalle vieraasta maaperästä ja puhuvan omistavalle luokalle, joka vastaavasti myös tämän taiteen hedelmät keräsi. Kirjoituksessa kuitenkin todettiin nyt myös Gallen-Kallelan toimijuus tuossa yhtälössä: suuri mestari tai ei, kyse on *uskalluksesta* asettua heikommassa asemassa olevien puolelle taiteellisessa työssään. Tästä huolimatta työväestönkin todettiin olevan valmis tulemaan vastaan, osoittamaan arvostuksensa sen ansaitsevalle taiteilijapersoonalle:

²²⁸ ”Akseli Gallen-Kallela”. *Kansan L.* 27.4.1915.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ ”Akseli Gallén-Kallela 50 vuotias”. *Työ.* 27.4.1915.

Kuitenkin hänen merkityksensä omaperäisenä, voimakkaana taiteilijapersoonallisuutena, uusien urien alkuunpanijana ja luoja on siksi suuri, että sellaisen kulttuuritekijäin kuin Suomen järjestynyt työväestö on, tulee taiteilijana antaa hänelle arvonsa, vaikkakaan ei se hänen taiteestaan löydä omaa sieluansa.²³¹

Suomen järjestynyt työväestö on siis antava mandaattinsa 50-vuotiaalle taiteilijalle. Gallen-Kallelalla nähtiin aiheiden puutteellisuudesta huolimatta paljon hyvää. Tekstin loppuksi *Työn* kirjoittaja lausui vielä vion toiveensa, ”[...] että hänellä [Gallen-Kallelalla] riittäisi silmää ja innostusta myös niitten taiteellisen tason kehittämiseen ja kohottamiseen, jotka siitä ovat tähän saakka osattomiksi jääneet, nimittäin työväestön.”²³² Ei siis edes suurissa mestareissa ole mitään niin hyvää, ettei jotain kehitettävääkin olisi, muttei myöskään niin pahaa, ettei heihin voisi uskoaan tukea näinä taiteellis-taloudellisesti turbulenteina aikoina, joissa kirjoitukset työväenlehdistön mukaan näyttävät syntyneen.

Nämä kolme kirjoitusta alleviivaavat hyvin sitä monimutkaista suhdeverkostoa, johon taide ja taiteilijat aineistossa joutuvat. Kukaan ei ole täysin vapaa pääoman vallasta, mutta taiteilijoiden subjektiviteettia tässä maailmassa navigoidessa ei ole syytä unohtaa. Heidät nähtiin parhaimmillaan toivon tuottajina ja työväestön taideaistin kehittäjinä, mikäli he sen ohdakkeisen polun valitsevat. Näin myös taiteelta vaadittiin tietynlaista roolia tässä yhteiskunnan parantamisprojektissa, joka marxilaisesti ajateltuna työtä tekevän luokan harteille on uskottu. Gallen-Kallela on tästä vain yksi esimerkki. Osapuilleen samaa odotettiin myös vaikkapa Pekka Haloselta,²³³ Eero Järnefeltiltä,²³⁴ Albert Edelfeltiltä²³⁵ ja Viktor Westerholmilta,²³⁶ joista kaksi viimeksi mainittua (Westerholm erityisesti) nähtiin kuitenkin jo auttamatta ylimystön palvelijoina ja vanhan maailman edustajina.

3.4 Aiheesta muotoon, muodosta sisältöön ja sisällöstä yhteiskuntaan

Kuten edellä on tullut jo ilmi, aineiston kirjoittajilla oli palava mielenkiinto taiteen käsittelemiä aiheita kohtaan erityisesti silloin, kun ne kyettiin linkittämään työläiseen

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ Ks. esim. A. H., ”Pekka Halosen talvi- ja kesämaisemista”. *Työm.* 13.5.1913; A. H., ”Taulumarkkinoilta”. *Työm.* 11.3.1917; Edvin Lydén, ”Lyhyt katsaus Turun Taideyhdistyksen vuosinäyttelyyn”. *Sosial.* 28.4.1917; E. F., ”Pekka Halosen näyttely”. *Vapaa S.* 6.2.1914.

²³⁴ Ks. esim. A. H., ”Taiteilija Eero Järnefeltin näyttely”. *Työm.* 31.10.1913.

²³⁵ Ks. esim. A. –m., ”Albert Edelfeltin -näyttelyn johdosta”. *Työm.* 8.6.1910; Riitta, ”Edelfeltin näyttely”. *Työm.* 5.7.1910; Maallikko, ”Vanhaa ja uutta taidetta Ateneumin kokoelmissa”. *Työm.* 15.5.1915; Pip., ”Taidenäyttelyt”. *Työm.* 28.11.1917; ”Työväki ja taide”. *Vapaa S.* 22.6.1914.

²³⁶ Ks. esim. A. H., ”Taiteilija Viktor Westerholmin taulunäyttelystä”. *Työm.* 11.12.1913.

maailmankuvaan, työväenluokkaiseen arkeen tai mihin tahansa työhön liittyvään. Työ ei kuitenkaan itsessään riittänyt aina tekemään taiteesta automaattisesti hyvää, vaan tällaisten aiheiden käsittelyltä alettiin enenevissä määrin vuosikymmenen kuluessa vaatimaan myös oikeanlaista käsittelytapaa. Parhaimmillaan työväenluokkaisiksi mielletyt aiheet saattoivat sytyttää taidekriitikossa proosallisen kipinän, kun taas heikoimmillaan ne saatettiin sivuuttaa ulkokultaisena työläisyyden kuvaamisena porvarillisen linssin läpi.

On erityisen kiehtovaa, miten yksittäisestä teoksesta saattoi syntyä pitkä, monen virkkeen kuvaelma siitä, mitä esittävän aiheen taustalla tapahtuu tai mikä on se hetki, jota esimerkiksi maalauksen henkilöt elävät. Etenkin 1910-luvun puolivälin paikkeilla ja siitä eteenpäin alkoi ilmestyä näyttelyarvosteluja, joissa kirjoittaja kohdisti huomionsa yksinomaan työläiselämää kuvaaviin teoksiin. *Työmieheissä* julkaistiin joulukuussa 1915 yksi tällainen otsikolla ”Työläiselämää kuvaavaa taidetta.” Kirjoittaja A. H. aloitti tekstin toteamalla, että ”[h]arvoin meidän oloissamme tapaa todellisen köyhälistön elämää kuvatuksi taiteessa, mutta nyt sattumalta Ateneumin syysnäyttelyssä muutamassa taulussa tuota esitetään”.²³⁷ Tämän jälkeen hän siirtyi kuvailemaan erästä Jalmari Ruokokosken teosta:

Ruokosken työläiskuvaukset ovat nykyhetken tuotteita, näyttäen meille aikamme köyhälistön elämää sen järkyttävää ja toivehikasta puolta: Tuossa näemme raatajaäidin laahustamassa lapsensa kanssa ”Tiellä”. Näemme hänen päänsä painuneeksi alas ajattelemaan, kuinka taas seuraavat päivät eläisi, kun kaikki on niin kallista ja päiväpalkat pysyvät ennallaan tahi alenevat. Maisema sitten lähemmin kuvaa hänen epätoivonsa. Raatajaäiti kulkee kulollista tuskien autiota kenttää. Myrsky raivoaa hänen sisässään kaataen kaikki toiveiden vaalimat puut ja raskaat kyyneleet tippuilevat silmistä, sillä taivas on harmaa, syksy ja kohta talvikin ovat läsnä. Millä köyhä saa välttämättömimmät tarpeensa huomiseksi saati koko talveksi? Hänellä on lapsia, vanhin niistä on mukana oppimassa kuinka tehdään työtä hengen elättämiseksi. Lapsukaisen on jo autettavakin vanhempaansa, vaikka hänen voimansa ovat vähäiset ja tarvitsisivat saada häiritsemättä kasvaa ja vahvistua, mutta näin nuorena jo tulee häneen työnorjan leima, joka ei milloinkaan häviä. Paremmissa taloudellisissa olosuhteissa henki ja ruumis olisivat sopusointuisiksi kasvaneet, mutta nykyaikana äärettömän rahanahnehtimisen aikana se on mahdotonta.²³⁸

Pitkällä lainauksella haluan alleviivata sitä, miten paljon asiaa yksittäisestä teoksesta voitiin kirjoittaa, jos se vain oli aiheeltaan sopiva. Eikä kirjoitus suinkaan jäänyt ainoaksi vastaavaksi

²³⁷ A. H., ”Työläiselämää kuvaavaa taidetta”. *Työm.* 2.12.1915.

²³⁸ Ibid.

lajissaan, vaan ilmiö toistui aineistossa erityisesti juuri *Työmiehen* näyttelyarvosteluissa.²³⁹ Kontrastina tähän on myös huomautettava, että tyypillisesti tällaisissa Taiteilijain näyttelyä käsittelevissä kirjoituksissa yksittäiset teokset käsiteltiin yhdellä tai kahdella virkkeellä. Kiinnostavaa on myös se, ettei kuvaus jäänyt ainoastaan taiteeseen, vaan kuten yllä, kirjoitus kytkeytyi myös yleiseen yhteiskunnalliseen tilaan ja politiikkaan. Yllä oleva on myös ehdottomasti selvin esimerkki. Useimmissa tapauksissa kirjoittaja ei syystä tai toisesta tarttunut koko arvostelun osalta näin vahvasti työväestön elämänpiiriä kuvaaviin aiheisiin. Vaikka tila ei aina riittänytään yhtä pitkiin selostuksiin, olivat työtä kuvaavat aiheet läpi aineiston kuitenkin niitä eniten arvostettuja ja toivottuja:

Parhaan vaikutuksen allekirjoittaneeseen tekivät [Vilho Sjöströmin] taulut ”Kivenhakkaajia” ja ”Välimeri aamulla”. ”Kivenhakkaajia” on kuva, joka kohottaa työväenluokan arvoa. Siinä esiintyy kivikärryä työntävä työmies niin arvokkaasti vakuttavana, että sen edessä tuntee itsensä velvolliseksi kunniaa tekemään. Tämän aiheisia ja niin hyvin valmistettuja maalauksia toivomme taiteilijalta enempikin.²⁴⁰

Ylläolevan kaltaisia esimerkkejä olisi lainattavaksi loputtomiin, mutta koska ne ovat kaikki jokseenkin samanlaisia kuin kyseinen *Sosialidemokraatissa* julkaistu kirjoitus Vilho Sjöströmin (1873–1944) näyttelystä, voitaneen vain todeta työläiseksi tulkittavien aiheiden kiinnostaneen ja miellyttäneen arvostelijoita tyypillisesti ylitse muiden.²⁴¹

Työläiseen maailmankuvaan sovitettava aihe ei kuitenkaan aina riittänyt. Aiheen käsittelyn oli oltava oikeanlaista eli heijasteltava kuvattavaa sisältöä. Tästä nimenomaisesta probleemista ponnistaen *Työmiehen* A. H. alkoikin vuoden 1915 taide-elämää tarkastelevan retrospektiivisen kirjoituksensa: ”Työväenkin oloja on silloin tällöin kuvattu, mutta useimmiten hyvin vain ulkonaisia seikkoja, kuten selostamalla, millaiselta työnteko ja työläinen näyttää varsinkin maalaisoloissa. Ilahduttavina oireina käsittämään syvällisemmin kuin tähän asti työtätekevän yhteiskuntalaisten tunteita ovat sentään muutamat teokset, joiden

²³⁹ Ks. esim. A. H., ”Taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 12.10.1912; A. H., ”Th. Steinlen”. *Työm.* 20.12.1913; A. H., ”Huomioita kuluneen vuoden taideoista kuvaamataiteitten alalla”. *Työm.* 9.1.1916; A. H., ”Kuvanveistäjäin näyttelystä”. *Työm.* 22.3.1916; A. H., ”Joseph Alasen näyttely”. *Työm.* 11.1.1918.

²⁴⁰ S. L/I—ä., ”Vilho Sjöströmin taulunäyttely”. *Sosialidemokraatti*. 28.3.1914.

²⁴¹ Ks. esim. —a., ”Taidenäyttely”. *Työ*. 13.8.1914; Y. H—n., ”Kuvanveistotaide kevätinäyttelyssä”. *Työm.* 10.5.1911; Y. H—n., ”Kevätinäyttelyn maalaustaiteesta”. *Työm.* 13.5.1911; H., ”Taidenäyttelyjä”. *Työm.* 17.10.1911; Y. H—n., ”Pikasilmäys kuvanveistonäyttelyyn”. *Työm.* 4.11.1911; Pii., ”Urho Lehtisen taidenäyttely”. *Työm.* 10.10.1912; —i—., ”Emil Cedercreutzin veistokuvanäyttely”. *Työm.* 10.12.1912; A. H., ”Kuvanveistäjäliiton näyttelystä”. *Työm.* 17.2.1914; A. H., ”Kevätinäyttely”. *Työm.* 29.3.1916.

taiteellisuus ei myöskään ole ala-arvoista.”²⁴² Esimerkin oikeanlaisesta tarjoaa jälleen Juho Rissanen:

Hän ei tee kuvaamistaan työntekijöistä halpoja sivuhenkilöitä, jonkun muun asian yhteydessä eikä myöskään pue heitä kansallisiin vaippoihin. Hän tekee heistä pääasian, ottaa huomioon elämän koulussa tulleet piirteet ja rosot ja laatii näiden ynnä monien huomioiden ja harkitsinoisien avulla yksinkertaistetun, jalon, yleväpiirteisen työläisen. Siis hän tekee työläisaiheista suurtaidetta.²⁴³

Kuten A. H. yllä totesi ”Kehräätä”-nimellä identifioimansa teoksen perusteella, Rissanen kuvaa työläisiä itsessään, ei mitään abstraktia ”työtä”. Rissanen kuvasi siis konkreettisia työn *tekijöitä* sanan kaikissa merkityksissä. Vuonna 1910 järjestetyssä Suomen Taiteilijain 25. näyttelyssä Kaarlo Koskenvoima (myöh. Kalle Kaarna, 1887–1964) ilmensi samanlaisia piirteitä: Koskenvoiman kuvaaman ”[...] tyttösen [koko] olemus osottaa hänen tuskaista varjoelämäänsä!”²⁴⁴ Niin ikään Reino Partasen (1889–1972) näyttelyn teoksilla ”[...] on huomattu taiteellinen kypsyytys samalla kuin ne aatteellisesti kuvaavat nykyaikaisen työmiehen toimia.”²⁴⁵ Tämän tarkemmin oikeanlaista työläisyyden kuvausta ei kuitenkaan näissä kirjoituksissa avattu – sitä joko oli tai ei ollut.

Vastakohtainen esimerkki voidaan löytää Carl Bengtsin (1876–1934) näyttelystä juuri vuoden 1915 syksyllä, sillä vaikka tämän maalaukset olivatkin ”kansanomaisia” ja ”työläiselle mieltäkiinnittäviä”,²⁴⁶ Bengts

[...] kuvaa työtä, mutta hyvin ulkokohtaisesti [...]. Kaikki on vain kevyttä värin ja muodon taiteellista vaihtelua. Raatajain hätä, ankara työ ja suuret yhteiskunnalliset liikkeet eivät kuvastu näissä teoksissa.²⁴⁷

Kuten edellinen lainaus hyvin osoittaa, Carl Bengtsin taiteen ongelma ei ollut sen käsittelemä aihepiiri, vaan se taiteellinen tapa, jolla tämä tapahtui. Väinö Hämäläisen halkokuormaa kuvaava teos synnyttää niin ikään vastaavan ristiriidan katsojassa: ”Ukko on hyvin käsitelty, väsynyt ilme on ensiluokkainen, mutta tuo iloinen väri ei suhtaannu ansiokkaasti aiheeseen.”²⁴⁸ Hyväksyttävä aihe ei automaattisesti tuonut taiteellista autuutta, vaan

²⁴² A. H., ”Huomioita kuluneen vuoden taideoloista kuvaamataiteitten alalla”. *Työm.* 9.1.1916.

²⁴³ A. H., ”Juho Rissanen ’Kehräätä’ ja Septem-näyttely Ateneumissa”. *Työm.* 24.3.1915.

²⁴⁴ A. H., ”Taulunäyttelyistä pikakuvia”. *Työm.* 13.10.1915.

²⁴⁵ A. H., ”Taulunäyttelyitä”. *Työm.* 14.12.1914.

²⁴⁶ A. H., ”Carl Bengts’in kansanomaiset maalaukset”. *Työm.* 16.11.1915.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Pip., ”Taidenäyttelyt”. *Työm.* 29.10.1917.

kompastuskiveksi saattoivat hyvinkin kohota esimerkiksi teoksen väritys tai muut formaaliset seikat.

Oikeanlainen työläisen elämän esittäminen taiteen aiheissa ja tekotavoissa johdattaa tekemään myös havainnon siitä, että 1910-luvun kuluessa taideteoksen muoto ja aihe tulivat yhä enenevässä määrin yhdessä muodostamaan teoksen sisällön ja paikan kirjoittajan arvoasteikolla. Jos tämän saman kehityksen negatiivinen puoli oli se, että ”uudenaikaiset” tekotavalliset suuntaukset impressionismista futurismiin ja kubismiin määrittyivät porvarilliseksi, todellisuudesta irrotetuksi markkinatavaraksi, saattoi käänteisesti aiheeseen soveltuvaksi tulkittu käsittely tehdä teoksesta erityisen onnistuneen yhteiskunnallisesti kantaaottavalla arvosteluasteikolla. Näin tapahtui esimerkiksi Alarik Munsterhjelm (1873–1944) tehdaskuvausten tapauksessa:

Vahventamalla sinisen päävärivoimaisuutta on Munsterhjelm kuvaannollisesti tuonut esille yhteiskuntaamme järkyttävän voiman, kapitalismin, erikoisominaisuuden, kyvyn musertaa alleen säälimättä, ken vain sattuu sen valtaan. Tämän sinisen voimallisuuden täydennysväri, keltainen hehku sulatusuunin helvetillisestä kidasta – se kykenee saamaan pehmeäksi ja nöyräksi minkä yksilön tahansa; ainoastaan yhteisvoimin sen hehku voidaan lamaannuttaa. Näitä värisymboleja – voimaa ja valtaa selventävät ominaisuudet sellaiset kuin koneiden pyöreys, mikä tarkoittaa niissä olevaa kykyä synnyttää liikettä ja toimintaa; ikkunain säännöllisyys ja yksitoikkoisuus – järjestystä ja ankaruutta.²⁴⁹

A. H. luki Munsterhjelm (1873–1944) tehdasinteriöörejä ensin niiden aiheen ja sitten aiheen toteutuksen – kontrastoivien sinisten ja keltaisten värisävyjen ja toistuvien muotojen – kautta ja johti tästä yhdistelmästä teokselle yhteiskuntakriittisen sisällön ja kontekstin. Munsterhjelm vaikuttaisi olleen erityisen pätevä tässä, ja hän saikin kiitosta myös toisella kertaa. Munsterhjelm näet

[...] maalaillee tehdastaulunsa kokonaisvaikutusta silmälläpitäen. Työmiehet sulavat tehtaan kokonaiskoneistoon, kaikki alistuvat saman lain alle. Kellään ei ole oikeutta kohota toisten yli.²⁵⁰

Etenkin tässä Munsterhjelm (1873–1944) tehdastyöntekijöiden sulautuminen tasa-arvoiseen kokonaiskuvaan kytkeytyi kiehtovalla tavalla samanaikaisesti kirjoittajan ajatuksiin tasa-arvoisesta utopiasta sekä teollisuuskapitalismin yksilön murtavasta dystopiasta.

Työläissubjektille tunnistettavan maailmankuvan A. H. onnistui johtamaan myös Tyko Sallisen (1879–1955) taiteesta: ”[...] Sallisen taidenäkemys on hyvin paljon sukua sille,

²⁴⁹ A. H., ”Taulunäyttelyistä”. *Työm.* 6.3.1913.

²⁵⁰ A. H., ”Ali Munsterhjelm (1873–1944) taulunäyttely”. *Työm.* 22.2.1915.

miten työläinenkin näkee maailman ympärillään nykyisin s. o. juuri jokapäiväisenharmaana, mitättömänä ulkoisesti. Tosin taiteilija on kätkenyt paljon persoonallisia tunteita köyhästä värikkäytelystänsä huolimatta maalauksiinsa, mutta pääasiahan on että Sallinen kuvaa työläistunteita.”²⁵¹ Näen tässä implisiittisen yhteyden Sallisen ”köyhän värikkäytelyn” sekä ”jokapäiväisenharmaan” työläisarjen välillä. Teosten aiheita ei mainittu erikseen, mutta ilmeisesti tekotapa riitti tekemään niistä työläiselle maailmankuvalle indeksikaalisia – tai ainakin ne olivat aiheiltaan riittävän vapaita tullakseen kytketyksi tekotapansa kautta työväenluokan arkipäivään.

Diskurssissa vallitseva rakenne taiteellisen muodon yhteydestä yhteiskunnallisiin oloihin tuli ajoittain näkyviin myös henkilökuvien tapauksessa. Kommentoidessaan vuoden 1916 Taideyhdistyksen keväänäyttelyä A. H. totesi, että ”[h]enkilökuvat näyttelyssä, varsinkin nuorten maalarien tekemät, antavat selvän käsityksen, millaisessa ajassa elämme: ihmiset ovat nääntyneen näköisiä, hengettömiä, tuskin pystyssä pysyviä varjo-olentoja.”²⁵² Kirjoittaja ei tässä selventänyt, mihin havainto näistä ”varjo-olentoista” perustui, joten täydellä varmuudella ei voida todeta, onko teoksissa kyse taiteellisen muodon tutkiskelusta vai yksinkertaisesti mallien todellisen ulkoisen olemuksen mimeettisestä tavoittamisesta. Toisaalta se ei ole nähdäkseni olennaistakaan. Pidän kuvaavampana sitä, että henkilökuvauksen luonteen perusteella kyettiin johtamaan kommentti yhteiskunnan yleisestä tilasta. Samoin A. H. Verner Thomén ja Magnus Enckellin töistä kirjoittaessaan pohti näiden henkilökuvien värimaailmaa: ”Ehkäpä ajalle kuvaavana piirteenä mainittakoon heidän henkilömaalauksissaan olevasta omituisesta punakellertävästä hohteesta (onkohan se sen kullan hohde, mikä nykyajan porvariston elämän polkua aurinkona valaisee?).”²⁵³ Kiinnostavaa tässäkin on se, miten värityksestä johdettiin (kenties satiirinenkin) kommentti ”nykyajan porvariston” elämästä, sanomatta kuitenkaan varsinaisesti mitään teosten arviota alentavaa. Tuntuukin siltä, että mitä lähemmäs muoto ja aihe teoksen sisällön muodostaakseen tulivat, sitä kauemmaksi muiden parametrien soveltaminen kritiikissä jäi. Toisin sanoen, jos teoksesta oli johdettavissa yhteiskuntakriittinen sisältö, se saatettiin löytää aiheesta, muodosta tai molemmista, jolloin yhteiskuntakriittinen sisältö oli ainoa merkitsevä tekijä.

Tässä alaluvussa hahmottelemani rakenne on siis jokseenkin samanmuotoinen kuin yllä kuvaamani modernististen tekotapojen kytkeminen poliittisen ja taloudellisen järjestelmän

²⁵¹ A. H., ”Työläiselämää kuvaavaa taidetta”. *Työm.* 2.12.1915.

²⁵² A. H., ”Keväänäyttely”. *Työm.* 29.3.1916.

²⁵³ A. H., ”Taulumarkkinoilta”. *Työm.* 11.3.1917.

mekanismeihin. Erotuksena on kuitenkin se, että tässä tapauksessa keskustelu johdettiin yhteiskuntaan taidelähtöisesti, eikä päinvastoin yhteiskunnan tilasta taiteen moderneihin kehityskulkuihin. Toisin sanoen taide ei ollut tässä yhteydessä välttämättä samanlaisessa koetussa ”rappiutilassa”, toisin kuin sen kuvaama yhteiskunta. Päinvastoin taide saattoi sisällöillään ja muodoillaan kosketella kuvia paremmasta maailmasta tai ainakin kuvata senhetkistä todellisuutta sen mukaisesti kuin arvostelijat sen käsittävät. Ympäröivä todellisuus saattoi olla läsnä taiteessa, vaikka kyse ei olisikaan ollut porvariston historiallisen hekuman haikailusta tai kapitalistisen järjestelmän aiheuttamasta taiteen (marxilaisesta) vieraannuttamisesta materiaalisesta todellisuudesta ja työstä.

3.5 Modernistinen tekotapa vastaan naturalistinen mimesis

Edellä osoitetun perusteella voimakkaimpia merkityslatauksia saivat työläiseen maailmankuvaan istuvat taideteokset. On kuitenkin muistettava, että kirjoittajat joutuivat kohtaamaan ja kommentoimaan myös muunlaista taidetta. Näin ollen työläisyys ei voinut ollut ainoa mittari taiteen laadun arvioimiselle. Työläisyyden puutteesta toki saatettiin huomauttaa, mutta näyttelyn arvioimista tai suosittelemista se ei estänyt. Esimerkiksi Venny Soldan-Brofeldtin näyttely Tampereella keväällä 1917 sai *Kansan Lehden* nimimerkin –ki. hyväksynnän, vaikka ”[s]iinä ei kylläkään ole suoranaisia yhtymäkohtia työn elämän kanssa, mutta siihen on jokataapauksessa virkistävää tutustua [...]”²⁵⁴ Samoin Ateneumin vuonna 1915 avatussa kokoelmanäyttelyssä ”[...] on paljon mielenkiintoista katsottavaa, mutta se mielenkiinto on sangen suureksi osaksi historiallista. Kysymyksiä, jotka jännittävät työväen mieltä, sen aatteita ja ihanteita, saa sieltä turhaan hakea.”²⁵⁵ Myöskään Jonas Pettersonin (1887–1952) tai Berndt Lagerstamin (1868–1930) näyttelyissä taide ei ”[...] kosketa aiheeltaan suorastaan työväkeä, mutta ovatpahan nämät maalaukset sentään katsomisen arvoisia.”²⁵⁶ Taiteen ei siis ollut aivan välttämätöntä olla aiheiltaan suoraan työväen maailmaan liittyviä, vaikka se toivottavaa olikin. Tässä alaluvussa huomio kiinnittyy siihen, mitä diskurssille tapahtui kaiken tuon muun taiteen tapauksessa – tai paremmin sanottuna siihen, mikä oli se diskurssin perustaso, josta työläistä maailmankuvaa sisällössä ja muodossa kaipaavat sekä uudenaikaista tekotaiteellisuutta kritisoivat lausumat kohosivat.

²⁵⁴ –ki., ”Venny Soldan-Brofeldin [*sic*] taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 8.5.1917.

²⁵⁵ Maallikko, ”Vanhaa ja uutta taidetta Ateneumin kokoelmissa”. *Työm.* 15.5.1915.

²⁵⁶ A. H., ”Taulunäyttelyistä”. *Työm.* 29.9.1915.

Edellä on esitetty aineistossa hahmottuvan diskursiivisen tason äärimmäisimpiä muotoja, eräänlaisia diskursiivis-topografisia huippuja. Kaiken tuon ohella iso osa lausumista oli kuitenkin vähemmän selvästi poliittisia. Tarkoitan tässä sellaista suhtautumista puheena olevaan taiteeseen, jossa ei erotu selkeitä yhteiskunnallis-poliittisia kytkentöjä, vaan jossa taide merkityksellistettiin yksinomaan taiteen kentällä. Teoriassa voitaisiin puhua jonkinlaisesta ”puhtaasta” taidekriittisestä tai -historiallisesta diskurssista. Yksinkertaisuuden vuoksi käytän tästä nimitystä naturalistis-taiteellinen suhtautumistapa, jolla tarkoitan diskursiivisella tasolla vahvana ilmennyttä suhdetta taiteen ja ympäröivän todellisuuden välillä (s.o. taiteelta vaadittua mimeettistä representaatiota suhteessa kuvauksen kohteeseen).²⁵⁷ On myös syytä huomauttaa, että osa näiden lausumien piirteistä on havaittavissa kaikissa jo edellä esitellyissä lausumissa ikään kuin *perustasolla* – seikka, jolla tulee olemaan merkitystä lopullista arkeologista analyysiä koostettaessa. On siis siirryttävä – jatkaakseni maantieteellistä kielikuvaa – topografiasta maaperätutkimukseen.

Palataan kuitenkin hetkeksi vuoteen 1910. Taideyhdistyksen kevätnäyttelyssä *Työmieheissä* kirjoittanut H—n. kaipasi Elias Muukalta ”[h]ieman tarkempaa luonnonhavaintoa”,²⁵⁸ kun taas Alex (1869–1927) ja Oskar Rappin (1880–1964) taulut ”[...] heleine, ohuine ja dekoratiivisine väreineen [vaikuttivat] miedoilta ja luonnonomaisilta.”²⁵⁹ Mahdollisesti sama kirjoittaja, nyt nimimerkillä Y. H—n. painotti edelleen luonnonhavaintoon perustuvaa taidekäsitystä kirjoittaessaan venäläisen taiteilijan Alexander von Heirothin (1882–1947) näyttelystä:

Mitä kuvittelee kohtaavansa venäläisen taiteilijan näyttelyssä? Kuvittelee tapaavansa mahtavan realistista maalaustapaa, jonka kautta meille esitettäisiin Venäjän kansan kärsimyksiä, taisteluja, toivoa paremmasta tulevaisuudesta; sanalla sanoen, kansan todellista elämää ja Venäjän jylhää mahtavaa luontoa, kaikkine todellisine vivahduksineen. [...] Kohtaammeko täällä näyttelyssä nyt tällaista? Emme! Emme edes pienintäkään vivahdusta Venäjän kansan elämästä tai luonnosta! Kaikellaisia nykyaikaisia muotisuuntia erilaisine vivahduksineen, sikin sokin sotkettuina, kyllä saamme nähdä. Väri- ja valomaalauksia, milloin impressionistisen ja neo-impressionistisen, ja milloin minkin muotisuunnan vaikutuksesta syntyneitä.²⁶⁰

²⁵⁷ Ekspressionismia tutkinut taidehistorioitsija Rakel Kallio on todennut tällaisen naturalismin vallinneen 1910-luvulla suomalaisessa taidekeskustelussa eräänlaisena ”konventiottomana konventiona” tai vertailupohjana, jonka kautta kaikki muu taide määritettiin (Kallio 1991, 73).

²⁵⁸ H—n., ”Suomen taideyhdistyksen kevätnäyttely Ateneumissa”. *Työm.* 24.5.1910.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Y. H—n., ”Taidenäyttely”. *Työm.* 20.9.1910.

Kirjoituksesta paistaa selvä ajatus hyvän taiteen ja havaittavan todellisuuden jäljittelyn yhteydestä. Erityisen mielenkiintoisen tästä tapauksesta tekee se, että Y. H—n. hyvin poikkeuksellisesti jätti suosittelematta näyttelyä lukijoilleen, todeten vain, että se tekee ”[...] epäedullisen vaikutuksen, eikä siihen juuri kannata tutustua.”²⁶¹ Vastaava kiinnostus konkreettiseen aiheeseen tuli esille saman kirjoittajan todetessa vuoden 1910 Taiteilijain syysnäyttelystä, kuinka

[n]äyttelyssä näyttää vallitsevan impressionistinen maalaussuunta. Tästä tietenkään ei olisi pahaa sanottavaa, jos se olisi todellista impressionismia. [...] Nuori taiteilijan alku tietää impressionistisen taiteen olemassa-olon, luulee tietävänsä, ettei se vaadi erikoisen suurta tekniikkaakaan; silloinpa hänet valtaa ”taiteilijan” innostus. Hän luulee olevansa tositaiteilija, hän panee maalausvehkeensä kokoon ja lähtee hakemaan tunnelmallista aihetta. Hakemalla haettuaan hän vihdoinkin saa kiinni teennäisestä tunnelmasta. Äkkiä hän sen sitten sutaisee kankaalle ja niin on hänen mielestään impressionistinen maalaus valmis.²⁶²

Ongelma ei ollut impressionismi *per se* vaan se, miten se väärin käsitettynä saattoi johtaa ”teennäiseen tunnelmaan”. Sen sijaan Magnus Enckell edusti ”oikeata impressionismia”, joskin hänenkin teoksistaan ”[...] voi olla epäilyksiä, onko tämä tällainen varjostaminen todellista, perustuuko se todelliseen värihavaintoon, vai onko se vaan otettu käytäntöön maalauksellisen edun takia.”²⁶³ Kaikessa näyttäisi olevan taustalla vakaa yhteys havaittavaan luontoon, olkoonkin kyse impressionistisesta valovaikutelmien havaitsemisesta – kunhan se vain on todellista eikä tekotunnelmallista värien ”sikin-sokin sotkemista”.

Ajattelen, että Y. H—n. ainoastaan sanoitti selvemmin sen, mitä myös muut aineiston kirjoittajat ajattelivat teoksia arvioidessaan. Toisaalla ajatuksia ei kenties eksplikoitu yhtä selvästi, mutta luonnonmukaisuuden ja todellisuuden tavoittelu taideteoksia tarkasteltaessa on luettavissa sanavalinnoista ja tavoista kuvailla teoksia. Helsinkiläisten päivälehtien 1900-luvun alun taidekriittiköä tutkinut Timo Huusko onkin todennut, että sisäistettyjen konventioiden mukaisen taidekäsitysten erillinen eksplikoiminen voi tuntua kirjoittajille vaikealta tai tarpeettomalta, ja että tämä itse asiassa voi olla paljastavaa juuri oikeana pidetyn taidemaun kannalta.²⁶⁴ On siis mahdollista, että muut aineiston kirjoittajat taidenäyttelyitä kommentoidessaan eivät kokeneet tarpeelliseksi erikseen sanoittaa itsestäänselvinä pitämiään

²⁶¹ Y. H—n., ”Taidenäyttely”. *Työm.* 20.9.1910.

²⁶² Y. H—n., ”Suomen taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 7.11.1910.

²⁶³ Y. H—n., ”Magnus Enckellin näyttely”. *Työm.* 15.11.1910.

²⁶⁴ Huusko 2007, 46.

käsityksiä ja kriteerejä hyvälle taiteelle silloin, kun mitään näitä kriteerejä haastavaa ei ole ollut havaittavissa.

Kansan Lehdessä arvioidussa Ville Mustan (1886–1932) näyttelyssä ”[p]arhaiten on herra M. onnistunut muutamissa merikuvissa joissa on paljon todellista tunnelmaa. Eniten miellytti meitä kuva nimeltä ’Vene talviteiloilla’, jossa taiteilija on kaikin puolin onnistunut myös perspektiiviin nähden, joka muutamissa toisissa merenkuvissa kuten ’Jää’-nimisessä tuntuu jonkin verran luonnottomalta.”²⁶⁵ Katsojaa siis miellytti todenmukainen tunnelma, kun taas oikeaoppisen perspektiivin puuttuminen häiritsi kokemusta. Vastaavasti muutamaa vuotta myöhemmin Berndt Frang-Ponsion (1865–1918) teoksissa näyttelykävijää vaivasi nähdäkseen samansuuntainen todellisuusvirhe: ”Todellista elävyyttä niistä kuitenkin usein puuttuu. Ei ole onnistuttu suurella huolella ja työllä saada aikaan sitä elävän todellisuuden vaikutusta, minkä aito taiteilija saa ilmi muutamain vedoin.”²⁶⁶ Samaan juonteeseen on vielä lainattava Artturi Aarteen (1887–1922) näyttelyn arviota: ”Tekotapa tauluissa on impressionistinen, mutta ei liioiteltu. Värien rohkea käsittely ei ole saanut houkutelluksi taiteilijaa unohtamaan aineensa tunnollista tulkintemista [...]”²⁶⁷ Näin ollen *Kansan Lehdenkään* kirjoittajille impressionismi ei itsessään ollut ongelma, mutta suhde luontoon ja todellisuuteen oli kyettävä säilyttämään. Olennaista ei olekaan, onko kyse ehdottomasti samanlaisesta taidekäsityksestä tai siitä, kaivataanko täydellistä perspektiivipiirtämistä vai välitöntä tunnekokemusta. Olennaista on, mikä arvo diskursseissa annettiin tuolle jonkin ”todellisen” tavoittamiselle suhteessa taiteeseen.

Sama kaava uudenaikaisten maalauksellisten tekotapojen maltillisuuden ja luonnonmukaisen kuvaustavan välillä toistui aineiston muissakin lehdissä ja muilla kirjoittajilla, mikä havainnollistaa entisestään asenteen diskursiivista luonnetta. Oulussa Aukusti Koiviston (1886–1962) näyttelyssä vuonna 1914 nimetöntä kirjoittajaa puhutteli ”pilkkumaalauksen” ja ”luonnollisuuden” välinen skisma:

Näyttelyssä anastavat huomattavan sijan taulut, joissa taiteilija on käyttänyt n. s. pilkkumaalausta. Vaikkakin niissä kaikissa hillitty pensselinkäyttö on ilmeinen, ei sittenkään tunnu uskottavalta, että taiteilija tuolla alalla tulisi pääsemään huomattavampiin voittoihin. [...] Paremmiin on taiteilija mielestämme onnistunut antaessaan siveltimellensä luonnollisia oikeuksia kuten esim. tauluissa ”Näköala Alppilan kallioilta”, ”Tyttö ja kissa” sekä ”Kalastaja.”²⁶⁸

²⁶⁵ ”Ville Mustan taidenäyttely”. *Kansan L.* 4.10.1910.

²⁶⁶ L—i., ”Taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 11.5.1915.

²⁶⁷ L—i., ”Taidenäyttelyt”. *Kansan L.* 17.11.1915.

²⁶⁸ ”A. Koiviston taidenäyttely”. *Kansan T.* 12.2.1914.

Pointillistista otetta ei kyetty näkemään luonnollisena tapana havaita ja kuvata maailmaa ja näin todellisuussuhde katkesi taiteellisen esitystavan edessä. Parempi olisi pysytellä luonnollisessa siveltimenkäytössä, jonka oletan tarkoittavan naturalistista havaittavan todellisuuden jäljittelyn ideaalia. Turkulaisessa *Sosialistissa* Elias Muukan taidenäyttelyn kritiikki paljastaa vastaavanlaisen taidekäsityksen: ”Muutamista maalauksista täytyy sentään sanoa, ettei niissä ole saatu esiin sitä, mikä ennenkaikkea on pääasia, nimittäin luonnollisuus. Usein on valovivahdus keinotekoista, keksittyä; paikoin taasen eivät värit ole sopusuhtaisia ja puhtaita.”²⁶⁹

Tämä luonnollisuus ja mimeettinen suhde ulkoiseen todellisuuteen toistui arvosteluissa yksittäisten teosten kohdalla, mutta myös yleisempinä, ikään kuin lukijaa valistavina huomautuksina kuvataiteen oikeanlaisesta olemuksesta ja laadusta. *Työssä* nimimerkki Ali-Baba kirjoitti nimeämättömän taidenäyttelyn yhteydessä ajanmukaisesta taiteesta: ”Ja jotta pääsisimme oikealla tolalle on meidän aluksi muistettava, että maalaustaide ulkonaisen, aistillisen maailman jäljittelemisen asemasta on kääntynyt sisäisiin, henkisiin arvoihin, se tahtoo sanoa: on muuttunut l'art d'imitationista l'art de conceptioniksi.”²⁷⁰ Tämä ei sinänsä vielä sisällä arvostelmaa, mutta kun otetaan huomioon koko kirjoituksen uudenaikaista taidetta ivaava sävy, kääntyy ”ulkonaista aistillista maailmaa” jäljittelevä taide kirjoittajan silmissä voittajaksi. Myös *Työmiehen* A. H. valisti lukijoitaan katsomaan vuoden 1913 syysnäyttelyä: ”Voimme havaita ryhmiä, joilla on sama tekotapa – aihevalinta nykyaikaisen suunnan mukaan ei tule eikä saa tulla kysymykseen.”²⁷¹ Se, että aihevalinta ei saa tulla kysymykseen ei ollut positiivinen seikka tälle kirjoittajalle, vaan A. H. arvosti selvästi enemmän teoksia, joissa ”[...] huomaa jotain ajateltua”;²⁷² joilla on jotain aiheellista sanottavaa.

Vuoteen 1917 tultaessa lausumissa risteilevät käsitteet olivat yhtäältä vakiintuneet ja toisaalta tarkentuneet taiteen muuttuvan maiseman edessä. Kubismia, futurismia ja muita ”muotisuuntia” oli opittu ymmärtämään tai ainakin nimeämään, eikä impressionistinen värinkäsittely ei aiheuttanut enää yhtä jyrkkiä vastareaktioita kuin 1910-luvun alussa. Kuitenkin se, mikä oli säilynyt, oli taiteen ja ulkoisen todellisuuden yhdistävä rakenne. Taide

²⁶⁹ R., ”Muukan taidenäyttely”. *Sosial.* 15.11.1911.

²⁷⁰ Ali-Baba, ”Hetkinen taiteen taimitarhassa”. *Työ* 13.4.1915.

²⁷¹ A. H., ”Ateneumin syysnäyttelystä”. *Työm.* 14.10.1913.

²⁷² Ibid.

– ainakaan hyvä sellainen – ei näyttänyt pääsevän luontoa(an) pakoon. Tämän käsitystavan itsepintaisuus tuli havaittavaksi jälleen nimimerkin –ki. arvioidessa Venny Soldan-Brofeldtia:

Kaikessa on voimakas todellisuuden tuntu, helposti käsitettävä tunnelma, väärentämätön luonnonraikkaus. Sellaisesta taiteesta, mistä ei koulukuntamainen yllätys- ja ennätys värikäsittely pelota pois taiteen salaisuuksiin vihkiytymätöntä maallikkoa, sellaisesta taiteesta voi täysin siemauksin nauttia tavallinen kuolevainen, joka menee näyttelyyn ilman teknillisten tietojen edellytystä. Siinä on paljon kansanomaista luonnollisuutta, yleiseen käsiteltävää ja yleiseen nautittavaa, ja se kai selittääkin sen, että taulujen ei tarvitse turhaan odotella katsojiansa.²⁷³

Sen mitä –ki. yllä totesi *Kansan Lehdessä*, sanoitti Edwin Lydén teoreettisempaan muotoon *Sosialistissa*: ”Eikö taide kaikkina suurina kukoistusaikoinaan ole ollut naturalistista, luonnon ja luovan taiteilijatemperamentin yhdyselämää. [...] Syntyyhän puhtaasti maalauksellinen mielikuvakin nähdyn luonnon avulla eikä ilman sitä.”²⁷⁴ Lydénin tässä valjastama naturalismin käsite on nähdäkseni se, mikä summaa kaikki edellä esittämäni diskurssin muodot yhteen. Ajattelen sen kietoutuvan eräänlaisen metakäsitteen tavoin kaikkeen siihen todellisuutta ja luonnollista tunnelmaa tavoittelevaan lausumien verkostoon, jota tässä alaluvussa olen halunnut tuoda esille. Pohjoismaiselle ranskalaisvaikutteiselle naturalismille oli tyypillistä sosiaalipoliittisten ongelmien ja elämän varjopuolten kaunistelematon käsittely.²⁷⁵ Kuitenkaan tällaisesta yhteiskuntakriittisestä naturalismin ymmärryksestä aineistossa ei vaikuta olevan kyse eivätkä kirjoitukset sisältäneet viittauksia suuntauksen keskeisiin ajattelijoihin (kuten Émile Zolaan tai Georg Brandesiin). Havaitsemassani diskurssissa näyttäisikin olevan enemmän kyse naturalismin käsittämisestä mimeettisen todellisuussuhteen kuin poliittis-yhteiskunnallisen kriittisen katseen kautta.

Edelleen naturalismin käsitteen hyödyllisen monimuotoisuuden teki näkyväksi Lydénin kaksi kirjoitusta turkulaisen Taiteilijaliitto Auran näyttelystä. Ensimmäisessä kirjoittaja luonnehti Auran merkittävyyttä näin: ”Liitolla ei ole mitään kahlehtivaa suuntaoppia ja sen jäsenet eivät

²⁷³ –ki., ”Venny Soldan-Brofeldin taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 8.5.1917.

²⁷⁴ Edwin Lyden, ”Lyhyt katsaus Turun Taideyhdistyksen vuosinäyttelyyn”. *Sosial.* 28.4.1917.

²⁷⁵ Weisberg 1992, 242, 250–255; ranskalais-pohjoismaiselle naturalismille tyypillisistä kuva-aiheista hyvä tiivistys ks. Weisberg 2011. Naturalismia laajemmassa eurooppalaisessa viitekehyksessä tutkinut Gabriel P. Weisberg on kuitenkin ehdottanut naturalismin etsimistä ennen kaikkea kiinnostuksesta nykyaikaisen elämän kuvaamiseen ja todennut valtaosan naturalistisista kuvataiteilijoista keskittyneen aiheen todenmukaiseksi koettuun esittämiseen yli poliittisen sanoman (Weisberg 1992, 9). Toisaalta taas samoihin piirteisiin vedoten Richard Thomson on kirjoittanut naturalismin valjastamisesta Ranskan kolmannen tasavallan (1870–1940) ideologian tuottamiseen ja haastamiseen (Thomson 2012, passim, erit. 9–13, 78–79.) Vaikka siis Lydénin tässä tarkoittamassa mielessä naturalismi oli selvästi epäpoliittista, ovat hänen listaamansa piirteet nähdäkseni ne, jotka juuri mahdollistivat poliittis-ideologisten kytkentöjen tekemisen tällaisen taiteen ja yhteiskunnan välille toisaalla.

ole minkään kuosi-ismin orjia, vaan rakentuu heidän taiteensa välittömästi luontoon, tunnelmiin ja tunnetiloihin.”²⁷⁶ Toisessa osassa taas huomion saivat erityisesti Heikki Tandefeltin (1882–1943) teokset. Tandefelt ei näet ole

[...] teennäisesti ”nykyaikainen”. Hänen uutuutensa on teknillistä laatua. Hän on omaksunut kubistis-naturalistisen tyylin [...]. Aihe ei pakota häntä mihinkään, vaan hän pakottaa aiheen teknillisten vaatimusten ja syvän mietiskelyn avulla.²⁷⁷

Lydén jatkoi vielä Johannes Paavolasta (1894–1961), jonka taiteessa hän näki ”uskottavaa luonnontotuutta”.²⁷⁸ Paavolan taiteessa ”[l]uonnon ja tunteen totuus on kaikkien taiteitten lähtökohtana – ei toisilta maalareilta lainattu tyyli.”²⁷⁹ Nämä lainaukset osoittavat hyvin sen, mitä tällä naturalistis-taiteellisella suhtautumistavalla tarkoitan. Kyse on käsityksestä, jossa tunne, luonto ja aihe muodostavat eräänlaisen kolmikulmaisen rakennelman. Aineiston kirjoittajien käsittämä taide sijoittui jonnekin näiden kolmen kulman keskelle riippuen siitä, kuinka paljon kirjoittaja esimerkiksi arvosti valokuvamaista luonnon jäljentämistä versus omaperäistä (mutta luontoon perustuvaa) tunneilmaisua. Taiteen oli oltava jollain tavalla aiheeltaan tavoitettavaa ja mielellään luonnolliseksi käsitettävää. Liikkumavaraa saattoi olla tällöin esimerkiksi suhteessa aiheen taiteelliseen käsittelyyn.

Puhun tästä nimenomaisesta naturalistis-taiteellisesta suhtautumistavasta diskurssin perustasona, koska se on nähdäkseni ikään kuin taidekäsityksenä tai jonkinlaisena taidetta määrittävänä perusymmärryksenä olemassa edempänä esitellyissä diskurssin muodoissa aina porvarillisen taiteen kritiikistä työläiseen maailmankuvaan istuvien aiheiden arvostamiseen. Kaiken keskiössä näyttäisi olleen aihe, sen oikeanlainen käsittely ja näiden suhde ympäröivään todellisuuteen tai yhteiskuntaan. Ehdotan – ja tulen seuraavaksi osoittamaan arkeologisen analyysin keinoin – että aineistossani taidetta koskevaa diskurssia ei ohjannut yksinomaan tarve poliittisiin ulostuloihin, vaan että kyse oli ainakin osittain yhtenäisestä, perustason epäpoliittisesta taidediskurssista, joka kuitenkin toimi oivana alustana taiteeseen liittyville poliittisille lausumille. Näin tehdään myös hyvin näkyväksi se, mikä rooli näennäisillä katkoksilla ja jatkuvuuksilla on diskurssin rajoja kartoitettaessa: lausumat voivat paikantua samalle diskursiiviselle tasolle tai kentälle, vaikka ne ensinäkemältä vaikuttaisivat toisistaan irrallisilta.

²⁷⁶ ”Taiteilijaliitto Auran näyttely Turun Taidemuseossa”. *Sosial.* 19.9.1917.

²⁷⁷ E. L. Ldn., ”Taiteilijaliitto Auran näyttely”. *Sosial.* 22.9.1917.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid.

4 Diskursiivisen muodostelman arkeologinen yksilöiminen ja historiallinen *a priori* diskurssia ohjaavana sääntönä

Kun tiettyjen lausumien väliltä voidaan kuvata samanlainen hajonnan järjestelmä, kun kohteiden, lausumisen tyyppien, käsitteiden ja aihevalintojen välinen säännöllisyys (järjestys, vastaavuuksia, asemia ja toimintoja, muodonmuutoksia) voidaan määrittää, sanomme yksinkertaisuuden vuoksi olevamme tekemisissä diskursiivisen muodostelman kanssa – siten vältämme ehtojen ja seurausten liian raskaan sanaston, joka sitä paitsi ei sovellu tällaiseen hajontaan: vältämme siis ”tieteen” tai ”ideologian” tai ”teorian” tai ”objektiivisuusalueen” kaltaisia sanoja. [...].²⁸⁰

Nyt on kuvattu aineistossani hahmottuva taidediskurssi sen mukaan, mitä työväenlehdissä taiteesta on todella sanottu – ensin mahdollisimman monipuolisesti suurlakosta vuosikymmenen vaihteeseen ja siitä sisällissotaan asti suurempiin, yksityiskohdat yhdistäviin muotoihin paneutuen. Seuraavaksi voidaan katsoa taaksepäin ja hahmotella juuri kuljettu reitti ja yrittää paikantaa siitä jokin tuota diskursiivista tasoa yhdessä pitävä säännönmukaisuus. Tätä varten on kuitenkin palattava *Tiedon arkeologiaan* ja siihen, mitä Foucault sanoo diskursiivisesta yhdenmukaisuudesta ja sen osoittamisesta. Kuten yllä olevasta lainauksesta käy ilmi, diskursiivinen muodostelma voidaan yksilöidä arkeologisesti, jos voidaan määrittää lausumien kohteiden, tyyppien, käsitteiden ja aihevalintojen säännöllisyys.

Tässä luvussa tulen edellä kuvattujen diskurssin muotojen perusteella osoittamaan diskurssin yhdenmukaisuuden ja siten yksilöimään diskursiivisen muodostelman. Keskityn diskurssin kohteisiin, lausumisen tapoihin ja subjektipositioihin, käsitteistöön sekä diskurssin suhteeseen muihin diskursseihin sekä ei-diskursiivisiin tekijöihin. Tämän jälkeen tuosta diskursiivisesta muodostelmasta voidaan paikantaa sen kehkeytymistä ohjannut historiallinen *a priori*. Historiallisen *a priorin* avulla selvitän sääntöjä ja ehtoja, joiden puitteissa lausumat saattoivat tulla todeksi ja olla todellisia. Toisin sanoen etsin perimmäistä yhtenäisyyttä diskurssin muodostumisen ja yhtenäisyyden taustalla (tai sen sisällä). Näin päästään pisteeseen, jossa diskursiivinen muodostelma on ensin kuvattu ja sitten selitetty.

4.1 Lausumien kohteet

Diskursiivisen muodostelman yksilöimisestä kirjoittaessaan Foucault mainitsee ensimmäisenä lausumissa esiintyvien diskurssin kohteiden välisen yhtenäisyyden. Koska jokainen diskurssi

²⁸⁰ Foucault 2005, 54–55. Suom. Tapani Kilpeläinen. Kursivointi alkuperäinen.

tuottaa kohteensa, voi näennäisesti sama asia tulla eri diskursseissa eri tavalla määritetyksi eli muodostua kaiken kaikkiaan eri kohteeksi.²⁸¹ Ehdottoman yhtenäisyyden tilalle Foucault ehdottaakin lausumissa esiintyvien diskurssin kohteiden esille nousemisen monimuotoisuutta säätelevän lain paikantamista; toisin sanoen, minkä säännön puitteissa näennäiset erot viestivät yli ajan jatkuvasta yhteenkuuluvuudesta.²⁸² Jälkistrukturalistisesta filosofiasta kirjoittanut David Webb selittää Foucault'n ajattelua tässä yhteydessä vertaamalla tämänlaista kohteiden yhtenäisyyttä lukujonossa toisiaan seuraavien numeroiden yhteenkuuluvuuteen: yhtenäisyys ei edellytä ehdotonta samankaltaisuutta, vaan tarkoittaa yksittäisten kohteiden erot ylittävää diskursiivista yhteenkuuluvuutta.²⁸³ Toisin sanoen diskurssin kohteiden yhtenäisyys ei riipu niiden ehdottomasta samannäköisyydestä vaan pikemmin samansuuntaisuudesta.

Mikä siis on se diskurssin kohde, joka ylittää lausumien välisen tilan ja sitoo ne yhteen? Tässä tapauksessa kaikkein ilmeisimmäksi kohteeksi nousee tietenkin *taide*. Taide on sinänsä hyvä esimerkki kohteesta, joka on näennäisen yhtenäistävä, mutta itsessään liian laaja diskurssin yksilöimisen ainoaksi perustaksi. Foucault antaa vastaavan esimerkin ”hulluudesta”, joka ensinäkemältä tarkoittaa yhtä asiaa, mutta todellisuudessa esiintyy eri diskursseissa erilaisena kohteena (esimerkiksi kliinisessä ja juridisessä diskurssissa).²⁸⁴ Kuten hulluuden, myös taiteen voidaan ajatella muodostuvan erilaiseksi riippuen, onko kyse esimerkiksi taidehistoriallisesta tai taloustieteellisestä diskurssista. Siksi on syytä katsoa koko sitä kohteiden verkostoa, jonka keskelle taide lausumissa punoutuu. Taidetta koskevien lausumien ympärillä risteilevät sellaiset läheiset kohteet kuten taideinstituutiot (taidegalleriat, taidekauppa ja taiteilijuus), mutta myös vähemmän itsestään selvät kohteet kuten työ, luokkainstituutio tai tunnekokemus. Instituutiot itsessään eivät välttämättä ole diskurssin kohteita, vaan ne voivat kuulua myös ei-diskursiiviseen maailmaan, kuten Foucault myöhemmin huomauttaa.²⁸⁵ Näen kuitenkin, että esimerkiksi taiteen ympärillä toimivat institutionaaliset kokonaisuudet voidaan nähdä taidetta käsittelevän diskurssin kohteina, jos keskitytään siihen, miten nämä instituutiot merkityksellistetään diskurssissa. Näiden kohteiden voi ajatella olevan juuri niissä väleissä, joita Webb tarkoittaa numeerisessa

²⁸¹ Foucault 2005, 47.

²⁸² Ibid., 48.

²⁸³ Webb 2013, 58.

²⁸⁴ Foucault 2005, 48.

²⁸⁵ Ibid., 211.

analogiassaan lukujen väleinä lukujonoissa ja joissa hän katsoo Foucault'n tarkoittaman kohteiden ilmestymistä yhdistävän lain sijaitsevan.²⁸⁶

Ajattelen, että lausumissa on kyse samasta taiteesta, samasta diskursiivisesti tuotetusta kohteesta juuri sen perusteella, mitä muuta taidetta koskevien lausumien ilmenemisen välillä olevassa tilassa on: työtä, politiikkaa, taidekauppaa ja tunnekokemuksia. Kun näiden rajaamana taide ilmestyy lausumakenttään, se saa tietyn paikan ja tuottuu diskurssille ominaisena ja yksilöinnin mahdollistavana ”taiteena”. Aineistossa diskurssin tuottama taide on tasa-arvoista. Se on esittävää ja se on ymmärrettävää. Taide on jotain, joka voi vaikuttaa tuottamalla tunnekokemuksen mutta joka on kuitenkin riittävän etäällä, että sitä voidaan arvioida myös suhteessa ympäristöön. Taide elää suhteessa ajan esteettisiin käsityksiin impressionismin valovaikutuksista ekspressionismin tunnekuohuihin, mutta ennen kaikkea taide elää ja ilmenee kohteena suhteessa taloudelliseen tilanteeseen, suhteessa luokkajakoisen yhteiskunnan mekanismeihin, suhteessa työläiseksi määrittyvän subjektin arkiseen kokemukseen. Tämä tulee hyvin ilmi lausumissa, joissa taiteelta vaaditaan jonkinasteista representatiivista suhdetta työväenluokkaiseen maailmankuvaan ja työhön, mutta myös lausumissa, joissa taiteelta vaaditaan mimeettistä suhdetta havaittavaan ja tunnettavaan luontoon ja todellisuuteen.

Diskurssissa taide tuottuu kohteeksi, jolla on sekä alisteinen että vaikuttava suhde ympäröiviin instituutioihin. Yhtäältä sen tunnustetaan olevan kapitalistisen järjestelmän taloudellisten mekanismien ohjaama: taiteilijat ovat lopulta vain rahavallan välikappaleita ja pakotettuja tuottamaan taidetta, joka mukailee vallitsevan järjestyksen makua. Toisaalta taiteelle varataan myös kyky muuttaa tuota ei-diskursiivisten instituutioiden maailmaa. Taide määrittyy siis joksikin, joka samanaikaisesti peilaa ja voi muuttaa ulkoista todellisuutta. Se voi sivistää ja rikastuttaa työläiskokemusta, mutta vain, jos se onnistuu kuvaamaan maailmaa tuota kokemusta vastaavalla tavalla. Taide siis – kuten se aineistoni lausumissa käsitetään ja kuvaamassani diskurssissa tuotetaan – on taidetta todellisuudesta. Se ei ole *l'art pour art*, taidetta taiteen vuoksi, vaan *l'art pour le prolétariat*, taidetta, joka on tai voi tulla osaksi lausumien tuottajien ja heidän tuottamiensa subjektien todellisuutta.

²⁸⁶ Webb 2013, 58.

4.2 Lausumisen tapa ja subjektipositiot

Toisena diskursiivisen muodostelman yksilöimisen työkaluna arkeologia tarjoaa lausumisen tapojen samankaltaisuuden tarkastelemista. Lausumistapojen samankaltaisuus ei kuitenkaan tarkoita aukottomasti ulkoiselta tyyliltään samankaltaisia lausumia, vaan Foucault'lle kyse on ennen kaikkea lausumien keskinäisen samankaltaisuussuhteen tarkastelusta; siitä, miten ne asettuvat suhteessa toisiinsa. Kyse on siis siitä, tukeutuvatko lausumat toisiinsa vai sulkevatko ne toisensa pois.²⁸⁷ Tähän liittyy myös kysymys siitä, ovatko lausumien ilmentämät subjektipositiot toisiaan vastaavia vai toisilleen vastakkaisia, kuten Heath Massey on lausumallisten tyyppien rinnakkaiseloja selittänyt.²⁸⁸ Tässä tapauksessa aineistossa olennaiseksi nousevat lausumat, jotka ilmentävät samankaltaista suhdetta ensinnäkin kohteisiinsa – taiteeseen ja todellisuuteen – mutta nyt myös samankaltaista kirjoittamisen tapaa, ja toisekseen lausumissa tuottuvien subjektipositioiden samankaltaisuutta. Tällä tarkoitan sitä, että ne positiot, joissa katson lausumat tuottaneiden subjektiviteettien sijaitsevan ja joista tulkitsen lausumien tulevan, ovat enemmän tai vähemmän vastaavia. Siten väitän niiden linkittävän lausumat niin ikään saman diskurssin alle.

Mitä sitten ovat nämä lausumisen tavat ja samansuuntaisen suhdeverkoston luovat positiot? Erityisesti näyttelyitä käsittelevien kirjoitusten tapauksessa on havaittavissa muoto, jota luonnehtisin (paremman ilmauksen puutteessa) ulkopuolelta katsovaksi taidekriitikiksi. Näin ollen kirjoituksissa taidetta käsitellään vaihtelevasti deskriptiivisesti tai arvioiden, teoksia kuvaillen ja lukijoille esitellen tai taiteilijoille puhuen. Tämä pätee niin kirjoituksiin, joissa painottuvat työväenliikkeen maailmankuvalle olennaiset aihepiirit, kuin myös näennäisesti taiteessa itsessään pysytteleviin kirjoituksiin. Hahmottamista auttaa se, että kirjoitukset ovat toki tyylillisestikin samanlaisia, mutta kuten todettua, se ei ole varsinaisesti edellytetty kriteeri. Olennaisinta on se, että taidetta tarkastellaan tietynlaisen taidekriittiseksi tulkitsemani linssin läpi, eli kohteen käsittelytapa ja sen myötä syntyvät lausumat ovat samanlaisia riippumatta siitä, mitä kriteerejä kukin kirjoittaja painottaa (esimerkiksi työtä vai luontoa).

Lausumisen tavan kautta diskursiivisen yhtenäisyyden hahmottamista auttaa edelleen syntyvien subjektipositioiden tarkastelu. Lausumissa kirjoittaja, lausuman tuottava subjekti näyttää paikantuvan tietyssä suhteessa ulkopuolisen tarkkailijan asemaan. Kirjoitukset painottavat toistuvasti taiteen ymmärrettävyyttä maallikolle tai työväenluokkaiselle katsojalle,

²⁸⁷ Foucault 2005, 49–50.

²⁸⁸ Massey 2017, 87–88.

vastakohtana porvarilliselle, taidetta harrastavalle ja ostavalle yleisölle. Voitaisiinkin sanoa, että lausumat suhteutuvat keskenään, kerääntyvät yhteen tukeutumalla johonkin ulkoiseen toiseen; on aivan kuin ne muodostaisivat sisäryhmän, *koska* ne eivät kuulu tuohon johonkin ulkoryhmään. Kaikkein selvimmin tämä ilmenee, kun kirjoittajat ilmaisevat suoraan pettymyksensä siihen, etteivät taiteilijat tai näyttelyiden toimeenpanijat ilmoita tilaisuuksistaan työväenlehdissä. Toisaalta se ilmenee myös ”uusista taidesuunnista” puhuttaessa näiden määrittäessä porvariston tai liiaksi ”todellisesta kansasta” hairahtuneiden taiteilijoiden maailmasta loitonneena hapuiluna. Tällöin tuon lausumien kautta hahmottuvan sisäryhmän positioksi jää ”todellista” taidetta ymmärtävän, mutta sitä nykytilassa löytämättömän subjektin asema.

Entä lausumat, joissa ”todellista” taidetta on löytynyt tai kirjoitukset, joissa diskurssin kohteena on taide, joka ei ole työväenluokalle vierasta kokeilullisuutta? Lausumisen tavoista ja subjektiviteetista kirjoittaessaan Foucault painottaa, että arkeologisen analyysin käsittämässä subjektissa ei ole kyse mistään yhtenäisestä, absoluuttisesta pysyvyydestä, vaan nimenomaan tietynasteisesta epäjatkuvuudesta mahdollisten omaksuttavien positioiden välillä.²⁸⁹ Diskursiivisesta lausumakokonaisuudesta ei siis etsitä yhtä yhtenäistä subjektiä kaikkien lausumien taustalta, vaan Foucault’n sanoin ”[...] erilaisten subjektiivisuuden asemien säännöllisyyskenttää.”²⁹⁰ Väitän, että tällaisissa tapauksissa, joissa kirjoittajan ei ole ollut välttämätöntä eksplikoida asemaansa ulkopuolisenä katsojana (ja joita käsitelin erityisesti luvussa 3.5), positio ja lausuman tyyli ovat juuri tuolta arkeologiselta kannalta samalla säännöllisyyskentällä. Porvarillisen tai vaikeaselkoisen taiteellisen toisen langettama varjo on poissa, jolloin kirjoittajan ei erikseen tarvitse tehdä itseään näkyväksi, siitä erottuvaksi. Tällöin lausumat taiteesta pääsevät tavoittamaan taiteen suoraan. Ulkopuolisen taidekriitikon positio näyttää muuntuvan tällöin taiteen sisällä olevan kehittävän kriitikon positioksi. Kyse ei kuitenkaan ole nähdäkseni tuon edellisen position kieltämisestä jälkimmäisen kustannuksella, vaan pikemmin jälkimmäinen positio on se, jota edellinenkin tavoittelisi, jos olosuhteet olisivat sille suotuisat. Työväenluokkaisen taidekriitikon positio pääsee tällöin aktualisoitumaan *todella*. Tällaiset lausumat eivät edelleenkään kiellä toisiaan, sulje edellisiä pois, vaan viettävät rauhallista rinnakkaiseloa toisiinsa tarvittaessa tukeutuen. Lausumistavallinen rajojen piirtyminen tapahtuu ainoastaan suhteessa porvarilliseksi tai

²⁸⁹ Foucault 2005, 75–76.

²⁹⁰ Ibid., 76. Suom. Tapani Kilpeläinen.

tavoittamattoman taiteelliseksi tulkittujen lausumien tai positioiden ilmestyessä implisiittisesti kirjoittajien kokemukseen esillä olleen taiteen tai näyttelyjärjestelyjen kautta.

4.3 Lausumien käsitejärjestelmä

Kolmantena diskurssin yksilöimisen muotona Foucault nostaa esiin lausumissa ilmenevät käsitteet ja niiden kautta hahmotettavissa olevan yhtenäisyyden. Kuten muissakin kohdissa, myös käsitteiden suhteen Foucault tarkoittaa absoluuttisen käsitteellisen samuuden sijaan koko lausumakentän käsitteellistä jäsentymistä. Kyse ei siis ole välttämättä samojen yksittäisten sanojen ilmenemisestä läpi diskurssin, vaan samansuuntaisesta käsitteiden *järjestymisestä* lausumakentällä – yksinkertaisemmin ilmaistuna esimerkiksi yhtenäisestä tavasta sanallistaa havainto lausumaksi tai käsitteellistää jokin tietty kohde sisällöllisesti toisiaan vastaavilla tavoilla.²⁹¹ Käsitteiden järjestymisen yhteydessä Foucault esittelee myös ”esikäsitteellisen tason” käsitteen, jolla analyysi toimii. Esikäsitteellisyys tarkoittaa sitä tasoa, jossa käsitteiden valikoitumista ja esiin nousemista ohjaavat säännöt toimivat ja josta käsitteet tulevat näkyviksi diskurssin tasolla.²⁹² Massey muistuttaa jälleen, että esikäsitteellistä tasoa ei tule sekoittaa mihinkään puhtaaseen kokemuksesta edeltävään *a prioriin*, vaan esikäsitteellinen taso – vaikkakin se toimii ikään kuin piilossa kokemukselta – ilmenee diskurssin tasolla ja aina vain yksittäisen diskurssin tasolla. Sitä ei siten voida pitää universaalisti validina, kaikkea käsitteellistämistä edeltävänä *yhtenä* tasona. Näin ollen jokaisessa diskurssissa aktualisoituu sille erityinen esikäsitteellinen sääntöjärjestelmänsä.²⁹³

Vaikka analyysi tapahtuukin esikäsitteellisellä tasolla, ilmenevät analysoitavat käsitteet käytännöllisesti vasta diskurssin tasolla. Tärkeä huomio on – kuten Foucault toteaa – että ”[d]iskurssi ei enää ole ulkoista käännoystä vaan käsitteiden esiintulon paikka. Diskurssin vakioita ei yhdistetä käsitteen ideaalisiin rakenteisiin, vaan käsitteellistä verkostoa kuvataan diskurssin sisäisten säännöllisyyksien pohjalta.”²⁹⁴ Ymmärrän tämän niin, että tavoitteena ei ole etsiä auttamattoman samoja käsitteitä ja perustaa yhtenäisyyttä niiden varaan, vaan tarkastella lausumissa esiintyviä käsitteitä ja niiden suhdetta ympäröiviin käsitteisiin. Siten voidaan löytää toistuvia rakenteita ja näin päästä käsiksi esikäsitteelliseen käsitteiden

²⁹¹ Ibid., 77–78.

²⁹² Ibid., 82–84.

²⁹³ Massey 2017, 89.

²⁹⁴ Foucault 2005, 84. Suom. Tapani Kilpeläinen.

valikoitumista ohjaavaan sääntöön. Näin taas voidaan osoittaa diskursiivinen yhteys lausumien välillä.

Mitkä sitten ovat aineistossani keskeiset käsitteet ja niiden vihjaama esikäsitteellinen säännöstö? Ensimmäisenä silmään osuvat edelläkin ilmenneet tositaide tai -taiteellisuus (paino sanalla *tosi*). Ehdotan, että kertovia ovat ne yhteydet, joissa voidaan puhua tositaiteesta, todellisesta taiteesta tai vain taiteesta implisiittisenä vastakohtana jollekin toiselle, epätodelle taiteelle. Kuten yllä esitin, kiinnostavaa ei ensisijaisesti ole mikään ideaali rakennelma, johon käsitteellä ”tosi” aineistossa viitataan. Sen sijaan olennaista on se, miten tosi tai tositaiteellisuus tulee esille diskurssissa silloin kun sillä hahmotetaan nimenomaan arvostelijan, työväenluokkaisen subjektin kokemusta vastaavaa taidetta – siis se, miten käsitettä ”tosi” lehdissä käytetään. Sääntöjärjestelmä näyttää aktivoituvan kaikkein selkeimmin silloin, kun puheen kohteena oleva taide vastaa visuaalisesti kirjoittajan käsittämän maailman kuvaa, oli kyse sitten työn esittämisestä taiteen aiheena tai jollain tavalla havaittavaan todellisuuteen representatiivisesti kytkeytyvästä esitystavasta.

Tositaidetta ei myöskään havaittu kaupallisessa tai liiaksi markkinatalouden sääntöjä seuranneessa taiteessa. Tällöin kyse oli jostain muusta, esimerkiksi ”kauppatauluista” tai ”muotihumbuukista”. Vaikka siis käsite on eri, kyse on nähdäkseni saman käsitejärjestelmän säännöstöstä, josta diskurssiin nousee esikäsitteellisesti tällaisissa tapauksissa tositaiteen negatio ja esteettisestä mausta kertova vastakäsite. Ajatus on kuitenkin, että tämä sama käsitejärjestelmä aktualisoituu jokaisessa diskurssin lausumassa enemmän tai vähemmän selvästi, riippuen puheena olevasta kohteesta. Jos kirjoittaja on katsonut kohtaamansa taiteen edustavan mieleistään olemusta ilman implisiittisen toisen uhkaa, ei diskurssiin ole esikäsitteellisen sääntöjärjestelmän mukaan ollut tarpeellista nostaa tätä uhkaa neutralisoivia käsitteitä. Tällöin on ollut mahdollista puhua vain taiteesta vailla etuliitteitä.

Toinen selkeästi erottuva käsitteiden ilmaantumismuoto on käsiteparissa köyhälistö–porvaristo sekä sitä vastaavissa ilmauksissa. Tähän sitoutuu myös työläisyys ja työntekijäys käsitteellisellä tasolla niin, että työläinen, työmies, työntekijä, kansa ja niin edelleen ovat dikotomian yhdellä laidalla, ja porvarillisuus, rahavalta, kapitalismi, yläluokkien edustajat ynnä muut toisella. Mielenkiintoista (joskaan ei kontekstin huomioiden yllättävää) on, että työntekijäpuoli esiintyy lähes poikkeuksetta positiivisena napana ja viestii diskurssissa hyvinä pidetyistä asioista, kun taas porvarillisuus on poikkeuksetta enemmän tai vähemmän negatiivisissa kehyksissä ilmenevä käsitekimppu. Työläisyyteen ja työväenluokkaiseen

tekijään liittyvät käsitteet aktualisoituvat diskurssissa silloin, kun sen kohde tuotetaan itsessään positiivisena tai kun se halutaan erottaa sen mahdollisista muista tuottamistavoista rinnakkaisissa diskursseissa. Käsite(kimppu)parin jommankumman puolen aktualisoituminen voi siis viestiä tyytyväisyydestä tai tyytymättömyydestä vallitsevaan asiintilaan, tai se voi viestiä vaatimuksesta muuttaa senhetkisen taiteen (taide diskurssin kohteena, ei partikulaarina teoksena) koettu *status quo*. Yhtä kaikki työn tai työläisyyden ja porvariston ja kapitalismin käsitteistön diskurssin tasolla näkymistä säätelevä esikäsitteellinen järjestelmä näyttää olevan sama hyvä–paha-akselia seuraava kaikkialla missä se aktualisoituu.

Kolmas keskeinen esikäsitteellisen järjestelmän ilmentäjä on käsite ”naturalismi” ja sen ympärillä kieppuvat todellisuuteen ja luontoon taiteen kontekstissa viittaavat ilmaukset kuten vaikkapa todellisesta tunteesta tai luonnollisesta käsittelystä puhuminen. Käsitejärjestelmä muistuttaa siis sikäli sitä samaa käsitteentää, jonka Timo Huuskon tutkimus helsinkiläisten päivälehtien taidekriitikistä osoittaa käänteisesti vallinneen eräänlaisena normaalidiskurssina eli yleisesti hyväksyttynä diskursiivisena peruskäsityksenä.²⁹⁵ Tätä naturalistista, aiheen ensisijaisuutta korostavaa käsitystä vastaan noussut maalauksellisuutta ja tietynasteista formalistista, muodon ensisijaisuutta painottavasta käsityksestä tuli Huuskon mukaan viimeistään vuonna 1909 keskustelua ohjannut sääntö, johon oli tavalla tai toisella otettava kantaa, puolesta tai vastaan.²⁹⁶ Massey muistuttaakin, että Foucault’n tarkoittamalla käsitteiden kentällä voi ilmetä myös näennäisesti muihin diskursseihin kuuluvia käsitteitä, joilla kuitenkin voi olla jokin erityinen funktio analysoitavassa diskurssissa.²⁹⁷ Näen, että tässä tapauksessa funktio on olennaisesti sama: taidemaun erottelu ja naturalistisen taidekäsityksen perustelevinen taidetta arvotettaessa. Nämä käsitteet kuitenkin paljastavat nähdäkseni sen saman esikäsitteellisen järjestelmän, joka tuo työläistä maailmankuvaa ilmentävät käsitteet diskurssiin taiteen aiheita tarkasteltaessa. Ne kertovat siitä, että taiteen halutaan olevan mimeettisesti yhteydessä subjektin havaintokokemuksella tavoittamaan todellisuuteen – oli kyse sitten tehdasmiljööstä tai luonnonkauniista maalaismaisemasta.

Käsitejärjestelmän perusteella aineistossa hahmottuva sääntörakennelma, esikäsitteellinen taso, josta käsitteellistykset aktualisoituvat diskurssin näkyvälle tasolle on nähdäkseni yhtenäinen, mutta tasapainoilee taidekriitiikin ja ideologisen kritiikin välillä. Käsitteiden järjestymistä ohjaavassa säännöstössä on siis protokollansa ensisijaisesti ”puhtaan” taiteen

²⁹⁵ Huusko 2007, 31–42, 46.

²⁹⁶ Ibid., 42.

²⁹⁷ Massey 2017, 88.

tarkasteluun silloin kun ideologisesti häiritseviksi tulkittavia tekijöitä ei ole havaintopiirissä. Tällöin, ikään kuin normaalitilassa, säännöstö toimii tavanomaisen taidekriittisen puhettavan lailla. Toisaalta sama sääntöjärjestelmä sisältää toimintamallin myös niihin tilanteisiin, kun on tarpeen puolustaa diskurssin käyttäjän, työväenluokkaisen subjektin erityistä suhdetta diskurssin kohteena olevaan taiteeseen ja erottaa taide porvarilliseksi koetusta *l'art pour art* -ajattelusta, jossa sillä ei ole oikeanlaiseksi koettua suhdetta ulkoiseen maailmaan. Tällöin esikäsitteellinen taso tarjoaa diskurssiin juuri noita työläisyyden, sosiaalidemokratian ja työväenliikkeisen ideologian ympärillä kieppuvia käsitteitä, tai vaihtoehtoisesti kapitalismia, porvaristoa tai luokkavaltaisia rakenteita kritisoivia ilmauksia. Muissa tapauksissa se pysyttelee selvemmin taiteen alueella nostaessaan diskurssiin samannäköistä taidehistoriallista ja -kriittistä käsitteistöä kuin ajan taidekeskustelussa muuallakin. Kuitenkaan – ja kuten muidenkin lausumallisten yhtenevyyspiirteiden tapauksessa – ei nähdäkseen ole syytä epäillä diskurssin yhtenäisyyttä tässäkään tapauksessa, koska esille nousevat käsitteet näyttävät kaikki seuraavan samaa kaavaa naturalistisen, mimeettisen taidekäsityksen ja työväenluokkaisen poliittisen ajattelun ympärillä.

4.4 Lausumien strategiat

Neljäs ja viimeinen tapa hahmottaa lausumien yhteys ja sitä myötä todeta diskursiivinen muodostelma keskittyy diskurssin sisäisiin teemoihin ja teorioihin, joita Foucault kutsuu ”strategioiksi”.²⁹⁸ Foucault kiinnittää huomiota kolmeen kohtaan, joiden kautta strategioiden toimintaa diskurssissa on mahdollista selvittää ja jotka Heath Massey tiivistää hyvin. Ensin on tarkasteltava hajoamispisteitä – niitä hetkiä, kohtia, joissa diskursiivinen muodostelma sallii vastakkaisten teoreettisten lausumien samanaikaisen olemassaolon. Toisekseen on tarkasteltava ja kuvailtava niitä valintoja ja valintoihin vaikuttavia tekijöitä, joiden perusteella jokin teoreettinen näkökulma aktualisoituu diskurssissa. Kolmantena on vielä sovitettava ja suhteutettava tutkittava diskursiivinen muodostelma ei-diskursiivisiin elementteihin.²⁹⁹ On myös huomattava, että Foucault ja Massey puhuvat tässä yhteydessä teorioista *Tiedon arkeologian* tieteenfilosofisen intressin vuoksi. Ehdotan kuitenkin, että diskurssin strategioiden – siis lausumien lopullisen valikoitumisen ja niiden palveleman funktion – tarkastelu ei itsessään ole riippuvaista metodin soveltamisesta ainoastaan tieteenaloihin ja

²⁹⁸ Foucault 2005, 87.

²⁹⁹ Massey 2017, 89.

historiallisiin teoriaperinteisiin, vaan antaa käsitteellisiä työkaluja minkä tahansa diskursiivisen muodostelman kuvailemiseen.

Tämä neljäs ja viimeinen askel diskursiivisen muodostelman kuvaamisessa tarjoaa siis mahdollisuuden sovittaa yhteen edellä ilmennyt tietynlainen hajanaisuus lausumissa, jotka yhtäältä näyttävät puhuvan taiteesta taiteena ja toisaalta taiteesta ideologisena välineenä. Nämä hajanaisuudet ja kahdenlaisuus lausumissa eivät ole uhka diskursiiviselle yhtenäisyydelle, vaan päinvastoin tällaiset epäjatkuvuudet, poikkeamat ja aukot on nähtävä pikemmin diskursiivisina osajoukkoina, jotka toimivat laajempien diskursiivisen kokonaisuuksien rakennusaineena.³⁰⁰ Diskursiivinen muodostelma onkin Foucault’lle – niin paradoksaaliselta kuin se voi kuulostaakin – olennaisesti aukollinen. Tämä tarkoittaa sitä, että diskurssi ei sisällä *kaikkea* sitä, minkä siinä toimivien kohteiden, lausumien ja käsitteiden muodostumisjärjestelmät mahdollistaisivat, vaan siihen valikoituvat lopulta ainoastaan tietyt lausumat. Tätä lausumien lopullista valikoitumista ohjaa strateginen muotoutumisjärjestelmä.³⁰¹

Näiden ”strategioiden” ja niiden muotoutumisjärjestelmän tarkastelemista varten on oletettava jälleen uuden tason olemassaolo. Foucault nostaa tässä yhteydessä esiin ”korkeammalla tasolla olevan ja laajemman diskurssien ryhmittymän”,³⁰² joka tarkoittaa muita tutkimuksen kohteena olevalle diskurssille samanaikaisia ja jollain tavalla läheisiä diskursseja. Niinpä onkin tutkittava myös diskurssin suhdetta sitä ympäröiviin diskursseihin, joihin sen suhde voi olla esimerkiksi täydentävä, analoginen tai vastakkainen.³⁰³ Tässä on ymmärtääkseni tavallaan kyse siitä, mitä Foucault tarkoittaa arkistolla, joskaan tarkoitus ei ole kartoittaa kaikkia mahdollisia samaan aikaan lausuttuja diskursseja vaan ainoastaan verrata tutkittavaa diskursiivista muodostelmaa kaikkein välittömimmin läheisiin toisiin diskursseihin. Tämän lisäksi on tutkittava diskurssin suhdetta sitä ympäröiviin *ei-diskursiivisiin* tekijöihin eli Foucault’n sanoin tutkittava diskurssin havaittua tehtävää ”ei-diskursiivisten käytäntöjen kentällä”.³⁰⁴ Ymmärrän tässä olevan lopulta kyse siitä, mikä diskurssin funktio on suhteessa esimerkiksi erilaisiin yhteiskunnallisiin, kulttuurisiin tai poliittisiin instituutioihin – tässä tapauksessa vaikkapa erilaisiin taiteen instituutioihin tai poliittis-taloudelliseen järjestelmään.

³⁰⁰ Foucault 2005, 89.

³⁰¹ Ibid., 91.

³⁰² Ibid., 91. Suom. Tapani Kilpeläinen.

³⁰³ Ibid., 90–91.

³⁰⁴ Ibid., 91–93.

Tutkittavan diskurssin strategioiden muotoutumisjärjestelmän selvittämiseksi olisi ensin tarkasteltava lausumia itsessään ja paikannettava taittumispisteet. Tarkoiton taittumispisteillä niitä kohtia, joissa diskurssi näyttää olevan sisäisesti ristiriitainen tai ainakin kaksijakoinen. Olen kuitenkin jo yllä tullut kuvanneeksi keskeisimmät taittumispisteet kohteiden, lausumistapojen ja käsitteiden yhteydessä. Tiivistyksenä kuitenkin: yksi taittumispiste hahmottuu niissä kohdissa, joissa osa lausumista määrittää modernistisen kuvakielen porvarilliseksi rappioksi ja kapitalismin oireeksi, kun taas osalle ne ovat – jos eivät täysin oman maun mukaista niin silti – vain hyvää tai huonoa taidetta. Toinen keskeinen taittumispiste on suhtautuminen taiteen aiheisiin: vaaditaanko hyvältä taiteelta työläistä maailmankuvaa käsitteleviä aiheita vai käykö mikä tahansa, kunhan tunnelma on kohdallaan. Edellä olen argumentoinut, että työläisyyttä painottavat ja porvarillisuutta kritisoivat lausumat liittyivät ennen kaikkea subjektiposition artikuloimiseen. Nyt on kuitenkin tarkasteltava näiden taittumispisteiden takana olevan strategisen muotoutumisjärjestelmän luonnetta suhteuttamalla lausumat sekä toisiin diskursseihin että ei-diskursiivisiin tekijöihin.

4.4.1 Diskurssin suhde toisiin diskursseihin

Tutkittavalle diskurssille ominaisten taittumispisteiden ja piirteiden paikantamiseksi on aluksi tarkasteltava diskurssille rinnakkaisia diskursseja, joihin sillä voi olla täydentävä, analoginen tai vastakkainen suhde.³⁰⁵ Foucault'ta seuraten esitän, että varsinkin diskursiivisten analogisuuksien ja vastakkaisuuksien avulla voidaan rajata ne pisteet, joissa tutkimani diskurssi on erityinen; ne pisteet, jotka ovat erityisiä tälle ja vain tälle diskurssille. Kiinnostavimpia ovat ne kohdat, joissa diskurssi on analoginen, mutta silti erityinen, sekä ne kohdat, joissa se on vastakkainen, mutta jossain määrin samanlainen. Näiden rajapintojen avulla nähdään viimein diskursiivisen muodostelman ääriviivat ja hahmotetaan sen erityisyys.

Ehdotan ensinnä, että täydentävä diskurssi voidaan löytää työväenlehtien kirjallisuuskritiikistä. Nojaudun tässä kirjallisuustieteilijä Aimo Roinisen (1987) suomalaisten työväenlehtien kirjallisuuskritiikkiä ja yleisemmin suomalaista työväenkirjallisuutta aikavälillä 1895–1918 käsittelevään lisensiaatintyöhön, koska se on kattavin tutkimus työväenliikkeen sanomalehdistön kirjallisuuskritiikkiin vuosisadanvaihteessa ja aineistonsa sekä aikarajauksensa puolesta omalle tutkimukselleni erityisen läheinen. Roininen on huomannut esimerkiksi *Työmiehessä* jo 1800-luvun lopulla vastaavanlaisia puheenvuoroja

³⁰⁵ Ibid., 90–91.

työväen taideaistin kehittämisen tarpeesta ja samanaikaisesta mahdottomuudesta kapitalistisessa yhteiskunnassa kuin mitä olen omassa tutkimusaineistossani havainnut myös kuvataiteen kohdalla tapahtuneen.³⁰⁶

Tärkein analysoimaani diskurssia täydentävä piirre työväenliikkeen kirjallisuusaiheisissa kirjoituksissa on eräänlaisen perustason kollektiivisen taidekäsityksen olemassaolo. Roininen puhuu työväenlehtien ”kirjallisuuskirjoittelusta” kollektiivisena ja yleisiltä linjoiltaan homogeenisenä ilmiönä.³⁰⁷ Vaikka Roinisen tutkimus ei hyödynnäkaan sananmukaisesti diskurssianalyttistä viitekehystä, väitän, että tämä kirjoitusten kollektiivinen ja homogeeninen perusluonne voidaan tulkita riittävän lähelle tässä tutkielmassa mobilisoimaani diskurssin käsitettä. Joka tapauksessa työväenliikkeen sanomalehdistön kirjallisuuskritiikki osoittaa Roinisen tutkimuksen perusteella merkkejä yhtenevästä, mutta jyrkkyseroiltaan vaihtelevasta suunnasta porvarillista kirjallisuutta kohtaan. Joissain tapauksissa asenne arvostelun kohteeseen oli ”ymmärtäväisempi ja suvaitsevampi”, kun taas jyrkemmät arvostelut kytkivät kirjallisuuden (tai kuten tämän tutkimuksen tapauksessa kuvataiteen) suoremmin ”käytännöllis-poliittisiin kysymyksiin”.³⁰⁸ Roinisen havainnon mukaan tämä saattoi vaihdella kirjoittajan tai lehden mukaan niin, että esimerkiksi *Kansan Lehti* edusti tyypillisesti tätä maltillisempaa linjaa ja *Työmies* jyrkempää.³⁰⁹ Tämä istuu siis sikäli yksiin tutkimani diskurssin kanssa, että *Kansan Lehdestä* lainaamissani otteissa lausumiin taiteesta tai näyttelyistä kietoutui harvemmin vahvan poliittisia kannanottoja, kun taas voimakkaimmat poliittiset selitykset taiteen laadusta tulivat *Työmiehestä*.³¹⁰ Kyse on siis samasta, kirjallisuuden ja kuvataiteen kohdalla ilmenevästä taidekäsityksestä, joka saa välillä jyrkempiä ja selvemmin poliittisia muotoja, mutta on perustasolla yhtenevä.

Toisena vastaavuutena mainittakoon se, miten kirjallisuusarvostelutkin joutuivat toistuvasti toteamaan sosiaalidemokraattisten kulttuurituotteiden harvalukuisuuden ja keskittymään näkökulmastaan porvarillisen kirjallisuuden ruotimiseen ja siinä ilmenevien, työväenluokkien palvelukseen valjastettavien piirteiden korostamiseen.³¹¹ Aivan samoin kuin kirjoittajat taidenäyttelyitä arvioidessaan saattoivat harmitella työväenluokkaisen taiteen vähäisyyttä

³⁰⁶ Ks. Roininen 1987, 64–70.

³⁰⁷ Ibid., 239.

³⁰⁸ Ibid., 239.

³⁰⁹ Ibid., 246.

³¹⁰ En ole painottanut tätä seikkaa edellä, koska tutkimukseni tarkoituksena ei ole ollut varsinaisesti yksilöitä julkaisuja tai kirjoittajia, vaan käsitellä mahdollisimman laajaa lausumallista kokonaisuutta sen ilmentämän diskursiivisen muodostelman kautta, jonka alle kaikki näennäiset eroavaisuudet sulautuvat.

³¹¹ Ibid., 236, 279–280.

näyttelyssä, joutuivat siis kirjallisuuskriitikotkin toteamaan kaiken kirjallisuuden alistumisen kapitalistiselle järjestelmälle. Olennaista on kuitenkin se, että molemmissa tapauksissa arvostelu kykeni käsittelemään myös sosiaalidemokraattisesta ideaalista poikkeavia teoksia ja tuottamaan toisiaan vastaavia lausumakokonaisuuksia.

Muita täydentäviä piirteitä diskurssien välillä voidaan nähdä konkreettisesti Eino Leinon tuotannon arvioinnissa hyödynnetyissä kriteereissä. Näitä en kuitenkaan erittele sen syvemmin, sillä ne ovat kaikessa yksinkertaisuudessaan hyvin samanlaisia kuin edellä luvussa 3 aineiston erittelyn yhteydessä esiin nostamani. Roininen listaa Leinon suurlakon jälkeisestä tuotannosta kirjoitetuissa arvioissa toistuvia huomion kohteita, joita ovat: (1) pinnallisuus yhteiskunnan kuvaamisessa; (2) aatteellisen kannanoton puuttuminen todellisuuskuvauksista; (3) individualistinen yksilöiden kuvaaminen kollektiivisten joukkokuvausten sijaan; (4) aatteellis-yhteiskunnallisten sisältöjen puutteen peittäminen ”tyylillisellä ja kielellisellä taituruudella”; ja (5) liiallinen ostavan yleisön (porvarillisen) maun miellyttäminen ja kaupallisuuteen sortuminen.³¹²

Leinon suurlakon jälkeisen tuotannon arviointi oli siis hyvin samansuuntaista kuin kuvataiteen arvostelu työväenlehdissä samalla ajanjaksolla. Aineistossahan korostui juuri porvarillisen maun kritiikki ja taidekaupan negatiiviseksi koettu vaikutus taiteen kykyyn käsitellä minkäänlaisia aatteellisia tai yhteiskunnallisia sisältöjä ainakaan työväenluokkaisten kirjoittajien näkökulmasta. Työläisiä käsittelevissä teoksissakin ote saattoi välillä vaikuttaa liian individualistiselta tai ulkokultaiselta työn kuvaamiselta, ja todellisuuden kuvaukset koettiin toisinaan epärealistisiksi tai hallitsevan luokan hegemonista maailmankuvaa ylläpitäviksi. Etenkin modernistisemmalla otteella tehty taide saatettiin määritellä vain taiteelliseksi pintakäsittelyksi vailla todellista sisältöä. Roinisen tutkimukseen nojautuen on siis havaittavissa huomattavaa yhtenäisyyttä kuva- ja sanataiteen arvostelussa aktualisoituvien lausumien välillä. Siten nähdäkseni näistä diskursseista voidaan puhua toisiaan täydentävinä: tyypiltään, käsitteellisesti ja strategisesti lausumat ovat selvästi yhdenmukaisia, mutta diskurssin kohde on toinen (kuvataide *contra* kirjallisuus).

Mielenkiintoisesti analoginen ja vastakkainen suhde on nähtävissä helsinkiläisten päivälehtien kuvataidekritiikissä tutkimusajanjaksollani. Vuosien 1908–1924 välistä taidekritiikkiä tutkinut Timo Huusko on piirtänyt esiin pääkaupungin porvarillisten sanomalehtien

³¹² Ibid., 307.

taidekriitikistä diskursiivisia piirteitä, joiden mukaan kirjoitusten ilmentämät taidekäsitykset voidaan jakaa modernistisiksi tai epämodernistisiksi.³¹³ En ole tässä tutkielmassa niinkään kiinnostunut aineistoni taidekriittikien sijoittumisesta modernistinen—epämodernistinen-akselille, vaan siitä, missä määrin tekstit ovat nimenomaan taidekriitikkejä. Tässä suhteessa kuitenkin ne kirjoitukset, jotka Huusko on määritellyt epämodernistisemmiksi (mutta ei yhtään vähemmän *taidekriittisiksi*), vaikuttavat ilmentävän tietynlaista analogiaa suhteessa työväenlehtiin.³¹⁴

Erityisesti 1910-luvulta on hahmotettavissa neljä diskursiivisesti analogista piirrettä. Ensinnäkin työväenlehdissä naturalistisen taidekäsityksen ja luonnon jäljittelyn korostuminen tätä käsitystä uhmaavan taiteen tai muiden lausumien ilmestyessä havaintokenttään sai vastinparinsa helsinkiläisistä päivälehdistä. Varsinkin suomenkieliset kriitikot kuten Ludvig Wennervirta ja Onni Okkonen puolustivat luonnon jäljittelyä ja illusionistista esitystapaa suggestiivista tilavaikutelmaa ja muita ”modernistisempia” kuvallisen ilmaisun keinoja (kuten visuaalista autonomiaa) hyödyntäneen taiteen ja tällaista taidekäsitystä kannattaneiden kriitikoiden edessä.³¹⁵ Naturalismin puolustaminen uudenaikaisten ”teoretisointien” ja ”ismien” edessä otti niin ikään samanlaisia muotoja esimerkiksi Nils Wasastjernalla kuin työväenlehtien lukuisilla kirjoittajillakin.³¹⁶ Vielä 1917 esimerkiksi Okkonen ja Edvard Richter kaipasivat jotain sellaista taidetta, joka asettuisi vastakohtaksi modernistisille ”muotisuunnille”, mikä varsinkin Richterialle tarkoitti Huuskon mukaan jonkinlaista naturalismia ja mimeettistä näköisyyttä toteuttavaa taidetta.³¹⁷ Kuten edellä olen tehnyt näkyväksi, työväenlehdissä näihin näkökantoihin sekoittui usein porvarillisen järjestelmän ja kapitalismin (jonka seurausta uudenaikaisen, huonommaksi koetun taiteen katsottiin olevan) kritiikkiä, mutta itsessään diskursiivinen vastakohtamuoto on nähdäkseni pohjimmiltaan analoginen.

Toinen analogiseksi tulkitsemani muoto liittyy sekin diskursiiviseen kamppailuun modernistiseksi tulkittavan taiteen ja taidekäsitysten edessä. Huuskon havainnon mukaan

³¹³ Huusko 2007, 8–18.

³¹⁴ Yhteyden helsinkiläisiin lehtiin tekee kuriositeetinomaisesti kiinnostavaksi jo se, että ainakin *Oulun Sanomissa* lainattiin kahteen otteeseen suoraan Ludvig Wennervirran sekä kerran Signe Tandefeltin kritiikkejä. Tässä tapauksessa syy lainaamiselle vaikuttaa kuitenkin olleen ensisijaisesti kotipaikkaylpeys ja halu antaa lukijoille tietoa oululaisen Mäkelän ansioista pääkaupungissa. (Ks. ”Oululaisen taidemaalarin näyttely Helsingissä”, *Oulun S.* 12.10.1915; ”Juho Mäkelän taidenäyttely Helsingissä”. *Oulun S.* 16.10.1915.)

³¹⁵ Huusko 2007, 60, 64.

³¹⁶ *Ibid.*, 70.

³¹⁷ *Ibid.*, 103–104, 111–112.

erityisesti suomenkielisen taidekritiikin puolella ilmeni tietynlaista ”kansallisen” ilmaisun painotusta vastakohtana liian teoreettiseksi koetulle uudenaikaiselle taiteelle. Okkonen ja Wennervirta kokivat suomalaiskansallisen taiteen edellyttävän illusionistisuutta ja paikallisvärejä vastakohtana puhtaalle paletille tai kuvapinnan itseriittoaiteelle. Näin ollen modernistisempi kuvakieli ja tekoavallisuus määrittyivät negatiiviseksi vastakohtaksi positiiviseksi koetulle ”kansalliselle”.³¹⁸ Analogisuus tämän tutkimuksen aineistoon on nähdäkseni siinä, että vaikka työväenlehdissä ei ilmennyt vastaavaa kansallisen painotusta, sen funktionaalisen paikan otti ”työläisyys” tai ”työväenluokkaisuus”.³¹⁹ Uudenaikaisempi taide oli samalla tavalla yhtälössä negatiivisena tekijänä, mutta positiivisen merkitsijän paikkaa tuli nyt määrittämään jokin – usein samalla tavalla esittävyyttä ja aiheen ensisijaisuutta ohi tekoavan arvottava – ”työläinen tositaide”. Olennaista on siis jälleen vastakkainasettelun muoto, jossa tietynlaisen uudenaikaisuuden edelle asetettiin jokin parempi, aatteellisempi ja sisällöllisesti rikkaampi vaihtoehto, jonka puolesta puhuttiin lausumatasolla.

Kolmas analogisuuden tekijä liittyy käsitykseen taiteen suhteesta yhteiskuntaan. Onni Okkoselle kansallisuuden hakeminen taiteesta liittyi snellmanilaiseen ajatukseen kulttuurisesti merkittävien kansojen säilymisestä. Henkiseltä sisällöltään korkeatasoinen taide voisi kehittää niin ikään yhteiskuntaa ja viedä kansallista kehitystä eteenpäin. Tällainen lähes poliittis-ideologisen normiston kytkeminen taiteeseen ilmeni erityisesti Okkoson *Taiteen alku* -kirjassa vuonna 1916, muttei aktualisoitunut kovin laajasti näyttelykriitikeissä. Huuskon mukaan tämä johtui siitä, ettei Okkonen löytänyt juurikaan tähän ideaaliin istuvaa taidetta ainakaan kyseisen syksyn näyttelytarjonnasta.³²⁰ Näen tässä samansuuntaisuutta siihen, millaiseksi kohteeksi taide työväenlehtien taidediskurssissa muodostui sen suhteen yhteiskuntaan ollessa ikään kuin kaksisuuntainen. Yhtäältä taide oli kapitalismin painostuksen alaisena kehittynyt sellaiseksi kuin se on, mutta toisaalta vapautuessaan taide voisi kehittää yhteiskuntaa tasa-arvoisempaan suuntaan kasvattamalla työväenluokan sivistystasoa ja näin ymmärrystä maailmasta.

³¹⁸ Ibid., 69, 76.

³¹⁹ Poikkeuksena on kuitenkin tapaus, kun *Työväenliitto*-lehdessä julkaistiin nimimerkin Salosarpio kirjoitus vuoden 1911 Taiteilijain syysnäyttelystä. Salosarpio lainaa pitkän tekstin Onni Okkoson samaisesta näyttelystä *Uuteen Suomettareen* kirjoittamasta kritiikistä. Salosarpion teksti myötäilee samaa linjaa kuin Okkoson kritiikissä ilmenevä kansallisen taiteen kysymys. Muita vastaavia tapauksia, joissa kirjoittaja olisi linjannut itsensä yhtä selvästi minkään luokkarajat ylittävän ”kansallisen” puolesta ei aineistossa ilmennyt. (Ks. Salosarpio, ”Taiteilijain syysnäyttely”. *Työväenliitto*. 12.10.1911.)

³²⁰ Huusko 2007, 99–100.

Neljäs ja viimeinen analogia tuli esille Tyko Sallisen *Kääpiön* (1915) ollessa esillä Taideyhdistyksen keväänäyttelyssä vuonna 1915. Huusko on todennut, että maalauksen koetusta rumuudesta ja brutaaliudesta kohonnut häly kytkeytyi jonkinlaiseen epämiellyttävän tai ei-toivotun kohtaamiseen jossain, minne sen ei koettu kuuluvan – siis taiteessa. Tällöin diskurssi kääntyi lausumiin, jossa taiteeseen – kaiken visuaalisen autonomian korostuksenkin keskellä – liitettiin eettisiä ja moraalisia mittareita.³²¹ Diskurssin täytyi puolustaa kohdettaan (taidetta) sellaisilta ilmentymiltä, jotka voisivat uhata sen eheyttä. Toisin sanoen hyvään taiteen määreeseen ei haluttu hyväksyä porvarillista maailmankuvaa uhkaavaa teosta.³²² Kyse on nähdäkseni täysin samasta, mutta poliittis-yhteiskunnallisen kentän vastakkaiselta puolelta tulevasta ilmiöstä kuin mitä työväenlehdissä tapahtui juuri porvarillista maailmankuvaa puolustavien teosten edessä tai työläisen maailmankuvan representaatiota kaipaavien kirjoitusten tapauksessa. Eettis-moraalinen normisto heräsi porvarillisten lehtien diskurssissa vasta, kun se kohtasi ensimmäisen teoksen, joka todella uhkasi sen käsittämän taiteen piirteitä. Aivan samoin se heräsi työväenlehdissä – ainoana erona oli se, että porvarillista maailmankuvaa kannattavia teoksia koettiin ilmeisesti olevan enemmän tarjolla kuin sitä uhkaavia. Niinpä väitän, että pohjimmiltaan kyse on vastaavasta strategiasta kuin mikä aineistossani tuotti porvarilliseksi tai sisällöltään tyhjäksi koetun taiteen kritiikkejä: niitä ei haluttu hyväksyä sen piiriin, mitä taiteelta ihanteellisesti toivottiin ja jota etsittiin sitten tavalla tai toisella työtä kuvaavista teoksista.

Yllättäen täysin vastakkaisia strategioita havaitsin ainoastaan kaksi (joskin ne olivat laajemmin vallitsevia ja edustivat selkeämmin Huuskon käsittämän diskurssin modernistisempaa laitaa). Näistä molemmat liittyvät pohjimmiltaan diskurssissa vallitsevaan taidekäsitykseen. Ensimmäinen vastakkaisuus tulee kyseeseen, kun helsinkiläisissä päivälehdissä hyväksyttiin viimeistään 1910-luvun puolivälissä ajatus taideteoksen autonomisesta asemasta. Tämä tarkoitti sitä, että taideteokselta ei ainakaan näennäisesti vaadittu yhteyttä sitä ympäröivään maailmaan, vaan merkitys haettiin ainoastaan teoksen visuaalisista elementeistä. Huusko huomauttaa, että taideteoksen muodollisiin piirteisiin keskittyminen oli ollut arvostelujen perustana jo vuodesta 1909 ja että diskurssissa olisi hyväksytty taideteoksen autonominen asema kokonaan viimeistään vuonna 1914.³²³ Työväenlehdissä ei tutkimukseni perusteella voida puhua samanlaisesta kehityksestä.

³²¹ Ibid., 92–93.

³²² Ibid., 114.

³²³ Ibid., 73.

Oikeastaan suhde taiteeseen oli täysin päinvastainen ainakin mitä visuaaliseen autonomiaan tulee. Taide oli ja pysyi yhteydessä luontoon ja yhteiskuntaan, *l'art pour art* -ajattelu näyttäytyi porvarillisena turhanpäiväisyytenä ja taiteelta vaadittiin tietynlaista esittävää aiheistoa, jossa kuvastuisi työväenluokkainen arki tai vähintään jokaiselle tunnistettava ulkoinen todellisuus.

Toinen vastakkaisuuskohta linkittyy niin ikään taiteen aiheisiin – tai pikemmin tekoavan merkityksen kohoamiseen aiheen yli taiteen arvoa määritettäessä. Huuskon mukaan helsinkiläisissä lehdissä kuvauskohteen ulkoisen luonnonjäljittelyn teesi jäi (taiteilijan) sisimmän todellisuuden ilmentämisen jalkoihin taiteen merkityksenantajana ja keskustelua ohjanneena sääntönä viimeistään keväällä 1915.³²⁴ Niissäkin tapauksissa (kuten Ludvig Wennervirralla), joissa aihe säilytti merkityksensä ja jonkinlaisen yhteyden ulkomaailmaan, huomio oli ensisijaisesti tekoavallisissa piirteissä, joiden kautta sisältö lopulta löydettiin.³²⁵ Vaikka työväenlehdissä aiheen ohella alettiinkin samoihin aikoihin kiinnittää huomiota enenevässä määrin teosten muotoon, ei tekoavallisuuden tarkastelu nähdäkseni koskaan ohittanut aiheen ensisijaisuutta. Vastaavaa taiteilijan sisäisen todellisuuden ekspressionistista etsimistä ei tapahtunut, vaan ulkoiseen maailmaan ja yhteiskuntaan linkittyvä aihe pysyi siinäkin suhteessa merkittävimpana osana teosta.³²⁶ Taiteilijan todellisuus tuli kysymykseen lähinnä siinä, miten tämä teostensa perusteella paikannettiin luokkavaltaisen yhteiskunnan poliittis-ideologiselle kentälle. Tässä tosin mittarina saatettiin käyttää aiheen ohella tekoavan soveltuvuutta siihen, mutta tällöinkin ajattelen, että kyse on enemmän tietyissä tapauksissa sovellettavasta toissijaisesta ehdosta.

4.4.2 Diskurssin suhde ei-diskursiivisiin elementteihin

Kun on selvitetty tutkittavan diskurssin suhdetta muihin diskursiivisiin muodostelmiin, on tarkasteltava myös diskurssin suhdetta ei-diskursiivisiin elementteihin. On kartoitettava diskurssissa toteutuneiden teoreettisen (strategisten) valintojen suhdetta ei-diskursiivisten käytäntöjen kenttään.³²⁷ Foucault'lle nämä ei-diskursiiviset käytännöt tai alueet voivat olla esimerkiksi instituutioita ja niiden toimintoja, poliittisia tapahtumia tai taloudellisia käytäntöjä.³²⁸ Tässä kohdassa on siis lopulta kyse siitä, mikä rooli tutkimallani diskurssilla oli

³²⁴ Ibid., 87.

³²⁵ Ibid., 78, 95.

³²⁶ Ekspressionismin teoreettisesta sovittamisesta suomalaiseen taidekriittikkiin 1910-luvulla ks. Kallio 1991.

³²⁷ Foucault 2005, 91, 205.

³²⁸ Ibid., 92, 211.

esimerkiksi poliittisten tai institutionaalisten käytäntöjen kentällä ja miten nämä vastavuoroisesti ovat vaikuttaneet taidetta koskevan diskurssin muotoutumiseen. Näin voidaan siten nähdä instituutioiden, politiikan ja talouden osalta ne strategiset valinnat, joista diskurssin muodostavat lausumat kohoavat ja miten positioituminen suhteessa ympäröivään ei-diskursiiviseen maailmaan on muovannut diskurssin sellaiseksi kuin se on. Näin selittyvät lopulta myös taittumispisteet ja diskurssin näennäiset sisäiset hajanaisuudet. Olennaisimpana institutionaalisenä kehyksenä lienee syytä käsitellä suomalaista taidemaailmaa, jonka katson käsittävän näyttelytoiminnan mahdollistavat instituutiot Ateneumista ja vastaavista julkisista laitoksista yksityisiin gallerioihin. Poliittisella tasolla kiinnostavinta on Suomen Sosialidemokraattisen Puolueen (SDP) toiminta ja suhde työväenlehdistöön suurlakosta sisällissotaan. Lopuksi taloudellisten käytäntöjen osalta olennaisinta on puhua kapitalistisen markkinatalouden toimintamekanismeista ja työntekijän asemasta tuossa järjestelmässä.

Ensinnäkin mikä on kuvataiteen ympärille kietoutuvan diskurssin suhde taiteen instituutioihin? Käsitän taiteen instituutiot tässä seuraten kirjallisuutta tutkineen taidesosiologi Erkki Seväsen jakoa kaupallisiin, kansanvalistuksellisiin ja professionaalisiin instituutioihin.³²⁹ Taidehistorioitsija Erkki Anttonen on soveltanut Seväsen mallia kuvataiteen kontekstiin niin, että kaupallinen viittaa taidekauppaan ja -gallerioihin, kansanvalistuksellinen taidemuseoihin, -arvostelijoihin ja -opettajiin, ja professionaalinen muihin mahdollisiin institutionaalisiin toimijoihin.³³⁰ Diskurssin lähestyessä kaupallisia toimijoita taiteelle annetut merkityssisällöt saivat negatiivisen latauksen erityisesti silloin, kun kyse oli taidekaupasta ja ostajista, joiden katsottiin koituvan taiteen turmioksi. Galleriat sen sijaan rinnastuivat pikemmin kansanvalistukselliseen toimintaan museoiden tavoin, jotka nekin aktivoivat diskurssissa instituutiokriittisiä piirteitä silloin, kun niiden nähtiin epäonnistuneen tuossa kansanvalistuksellisessa tehtävässään eli kun näyttelyistä ei ilmoitettu työväenlehdissä tai pääsymaksut koettiin liian korkeiksi.

Nähdäkseni lausumissa on kuitenkin ensisijaisesti kyse taiteesta puhumisesta. Tarkoitus oli merkityksellistää esillä ollut taide ja tuottaa se kohteena diskurssissa. Valtaosa lausumistahan koski itsessään teoksia eikä varsinaisesti niitä esitteleviä instituutioita. Ainoastaan silloin, kun noiden instituutioiden koettiin vaikuttavan negatiivisesti taiteeseen itseensä tai kohtelevan työväenluokkaista taideyleisöä väärin, ne saattoivat päätyä diskurssia ympäröivältä ei-

³²⁹ Sevänen 1994, 83.

³³⁰ Anttonen 2006, 28–29.

diskursiiviselta kentältä diskurssin kohteiksi. Tällöin diskurssissa aktualisoitui myös lausumia, joissa huomio oli esimerkiksi näyttelyjärjestelyissä kuten pääsymaksuissa tai näyttelyilmoituksissa. Siltä osin diskurssilla oli myös taideinstituutio(i)ta kritisoiiva ja epäkohtia paljastava funktio. Aivan kuten se parhaimmillaan validoi tai kyseenalaisti taiteen, diskurssi saattoi validoida tai kyseenalaistaa myös taiteen ympärille kietoutuvan institutionaalisen käytäntöjen verkon kiinnittäessään huomiota taidekauppaan ja juryjen mieltymyksiin. Siten tutkimassani diskurssissa ei voi olla kyse pelkästä autonomisesta taideobjektista, vaan muovautuessaan se takertuu ja hioutuu taiteen ympärillä oleviin instituutioihin ja niiden käytäntöihin.

Toinen seikka, mitä ei-diskursiivisiin elementteihin tulee, on politiikka tutkimani diskurssin toiminnassa. Ensinnäkin vuodet 1905–1918 olivat sekä globaalisti että lokaalisti turbulenteja. Siten poliittisten tapahtumien kontekstia ei voi jättää täysin huomioimatta. Suurlakkoa seurannut työväenlehdistön räjähdysmäinen kasvu salli työtä tekeväälle luokalle pääsyn julkiseen (media)tilaan ja poliittiseen keskusteluun ja mahdollisti sitä kautta laajemman luokkatietoisuuden kehittymisen.³³¹ Suurlakkoa seurasi niin ikään erilaisten sosialistijärjestöjen ja tärkeimpänä SDP:n jäsenmäärän merkittävä kasvu eduskunnan perustamisen ja ensimmäisten eduskuntavaalien aikaan 1906–1907.³³² Hahmotellessaan kontekstia työväenlehtien kirjallisuuskritiikkiä käsittelevälle tutkimukselleen Aimo Roininen mainitsee aikakaudelle keskeisistä poliittisista tapahtumista ensimmäistä sortokautta (1899–1904) seuranneet vapaammat vuodet ja jälleen niitä seuranneen toisen sortokauden vuodesta 1909 aina vuonna 1914 alkaneeseen ensimmäiseen maailmansotaan asti. 1910-lukua luonnehti myös työväenliikkeen kautskyläisen suunnan vakiintuminen, ja sen myötä jyrkennyt suhtautuminen kaikkeen porvarilliseen. Ajanjakso huipentui lopulta vuoden 1917 lokakuun vallankumoukseen Venäjällä ja Suomen sisällissodan syttymiseen tammikuun lopulla 1918.³³³

Tässä poliittisessä kontekstissa näkisin aineiston perusteella diskurssin tärkeimmän funktion olleen tietynlaisen työläissubjektiviteetin tuottaminen ja ylläpitäminen. Työväenlehdistön keskeinen tehtävähän oli lukijakunnan valistaminen ja poliittisesti tiedostavan työväenluokan kehittäminen.³³⁴ Puolueen suhde lehtiin oli ainakin näennäisesti ohjaava ja lehdet mukailivat laveasti puolueen linjaa, vaikka kirjoittajilla olikin sinänsä vapaus omaan sanomiseensa³³⁵

³³¹ Suodenjoki 2017, 184.

³³² Ibid., 188.

³³³ Roininen 1987, 225–228.

³³⁴ Nygård 1987, 35.

³³⁵ Ibid., 34–35.

Sikäli voitaneen olettaa, että taidetta koskevat kirjoituksetkin asettuivat tavalla tai toisella tähän laajempaan suunnitelmaan ja että työväenlehdissä aktualisoitunut taidetta koskeva diskurssi oli ainakin osittain samanlaisessa palveluksessa. Väitän, että diskurssin yksi tarkoitus oli työläisen, taidetta arvostavan ja taidetta tarvitsevan subjektin luominen ja puolustaminen niiden poliittisten tapahtumien keskellä, jotka työväenluokkaisesta posiitiosta saattoivat näyttää tuota subjektia tälläkin elämänalalla sortavilta. Niinpä ainakin yhden diskurssin muovautumista ohjanneen strategian on täytynyt liittyä laajemman luokkatietoisuuden kehittämiseen ja poliittisen tilanteen navigoimiseen taiteen välityksellä.

Kolmantena ei-diskursiivisena alueena on tarkasteltava vielä taloudellisia käytäntöjä, joista tärkeimpinä ovat markkinatalouden mekanismit ja kapitalistinen järjestelmä. Syventymättä tässä tarkemmin talousteorioihin tai Suomen taloushistoriaan 1900-luvun alussa rajaen tarkasteluni yksinkertaisesti siihen, miten diskurssi asemoi itsensä suhteessa käsittämäänsä kapitalismiin. Olennaista ei siis ole se, oliko kubismi tai futurismi todella seurausta kapitalismin kiihtymisestä, vaan se, että asian *koettiin olevan* siinä määrin niin, että käsitys saattoi aktualisoitua lausumissa. Diskurssin suhde kapitalismiin oli toki kriittinen, mutta se ei näkynyt kaikissa lausumissa. Kuten yllä olen osoittanut, diskurssi salli myös lausumat, joissa kapitalismia tai taloudellisia omistussuhteita ei mainittu sanallakaan. Väitän kuitenkin, että niin lausumissa, joissa taide määrittyi vallitsevien taloudellisten olosuhteiden turmelemaksi kuin lausumissa, joissa se määrittyi näennäisesti vain taiteen tai korkeintaan luonnon kautta, on edelleen kyse samasta strategisesta järjestelmästä. On nimittäin huomioitava työväenlehtien perimmäinen poliittis-ideologinen funktio. Tässä laajemmassa diskursiivisessa ja ei-diskursiivisessa kontekstissa aktualisoituvat lausumat ovat siten jo ennalta annetusti enemmän tai vähemmän vallitsevan talousjärjestelmän ja sen mukaan muovautuneen maailman vastaisia – toisin sanoen jonkinlaista työväenaatetta ja sosialismia ajavia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki taidekritiikki aineistossa olisi artikuloitunut yksinomaan antikapitalistisen tai vastaavan poliittisen strategian ajamana tai ollut pelkkää ideologian eksplikointia. Tässä palataan jälleen edellä jo esittelemääni taittumispisteeseen, jossa yhtäältä diskurssi sallii perustasolla yhtenevän naturalistisen taidekäsityksen vailla eksplisiittisesti poliittisia määreitä, mutta toisaalta se sallii myös tämän perustason päälle rakentuvien poliittis-ideologisten lausumien tapahtumisen.

4.5 Historiallinen *a priori*

Yllä esitetyn perusteella voidaan todeta diskursiivinen muodostelma yksilöidyksi. Diskursiivisen muodostelman *muodostumisen* ja kaikkien sen hajoamisten ja taittumispisteiden ymmärtämiseksi syvemmältä on kuitenkin otettava käyttöön toinen Foucault'n arkeologialle keskeinen käsite: historiallinen *a priori*. Yksinkertaisimmillaan historiallinen *a priori* on se säännönmukaisuus tai sääntö, joka yhdistää diskursiivisessa muodostelmassa olevat toisistaan poikkeavat, katkonaiset, irralliset, käsitteellisesti hajanaiset lausumat yhteen.³³⁶ Se ei ole mitään diskurssin ulkopuolista, ajallisesti ja paikallisesti riippumatonta eikä myöskään mikään kokemusta edeltävä, kokemuksen mahdolliseksi tekevä empiirisen havainnon ennakkoehto.³³⁷ Mikä tärkeintä, selvittämällä historiallinen *a priori*, voidaan saada ote ”diskurssin todellisesta kehkeytymissäännöstöstä”.³³⁸

Ehdotan, että tämän tutkielman kannalta tärkein Foucault'n historialliselle *a priorille* antama merkitys on, ettei se ole vain ”[...] arvostelmien pätevyyden ehto vaan *lausumien todellisuuden ehto*.”³³⁹ Historiallinen *a priori* ei siis määritä sitä, ovatko maailmaa tai todellisuutta koskevat arvostelmat loogisesti päteviä, vaan se määrittää kaikkien diskursiiviseen muodostelmaan kuuluvien lausumien todellisuuden. Nähdäkseni lausumien todellisuuden ehtona toimiminen tarkoittaa, että ilman historiallista *a prioria* lausumat eivät olisi alun alkaenkaan voineet tulla toteen – siis aktualisoitua. Tällaisena ehtona kyse olisi tässä tapauksessa siitä, mikä ylipäänsä sai työväenlehdissä toistuneet kuvataidetta kohteenaan käsittelevät lausumat päätyämään lehtiin asti. Tämän selvittämiseksi on lähdettävä liikkeelle tutkimusajanjaksoni alusta, kun ensimmäistä kertaa tuli havaittavaksi aineistoni kirjoittajien pettymys siihen, etteivät taiteilijat tai taidenäyttelyitä järjestävät tahot ilmoita näyttelyistä työväenlehdissä. Hyvä esimerkki on *Sosialistissa* marraskuussa 1908 julkaistu nimetön kirjoitus Akseli Gallen-Kallelan näyttelystä: ”[u]seinhan sellaista sattuu, että taiteilijat eivät ilmoita konserteistaan eikä näyttelyistään työväenlehdissä. Laskevat ettei ’roskakansa’ kuitenkaan heidän taidettaan ymmärrä eikä voisi maksaa edes vaatimattoman alhaisia pääsymaksuja.”³⁴⁰ Olennaista ei ole se, mitä spesifisti sanottiin, vaan se, että näin ylipäänsä sanottiin. Tyytymättömyys siihen, että näyttelyistä ei ole ilmoitettu tai että pääsymaksut käytännöllisesti katsottuna tekevät ne saavuttamattomiksi vähävaraisemmalle yleisölle, kertoo

³³⁶ Foucault 2005, 167–168.

³³⁷ Ibid., 168–169.

³³⁸ Ibid., 169. Suom. Tapani Kilpeläinen.

³³⁹ Ibid., 168. Suom. Tapani Kilpeläinen. Kursivointi SV.

³⁴⁰ ”Akseli Gallen-Kallelan taidenäyttely ainoastaan ruotsalaiselle rahamaailmalle”. *Sosial*. 15.11.1908.

ennen kaikkea eräänlaisen työväenluokkaisen taidekaipuun ajatuksen olemassaolosta. Kuten edellä olen havainnollistanut, tämä asenne toistui aineistossa riittävän usein, että siitä voidaan puhua diskursiivisena piirteenä.

Työväenluokkaisen taidekaipuun olemassaolo henkilöityy edelleen työväenluokkaiseen taidetta kaipaavaan subjektiin, jonka diskurssi tuottaa, kuten olen luvussa 4.2 havainnollistanut. Sama subjekti aktivoituu (tai tuotetaan) silloinkin, kun näyttelyyn pääsemisen esteet on saatu purettua ja arvostelu voi keskittyä itsessään taiteeseen. Silloinkin taidetta koskevat lausumat saattavat arvioida suoraan näyttelyn sisällöllistä sopivuutta lukijoille, s.o. työväenluokkaiselle yleisölle. Näin teki taiteilija Kauno Luomanen todetessaan Berndt Lagerstamin näyttelystä *Työmieheissä*: ”Näyttely tarjoaa helppotajuudellaan työläisellekin tilaisuuden keventää huolten painostamaa mielialaansa”³⁴¹ sekä nimimerkki –ki. *Kansan Lehdessä* Venny Soldan-Brofeldtia arvioidessaan: ”Siinä ei kylläkään ole suoranaisia yhtymäkohtia työn elämän kanssa, mutta siihen on jokatapauksessa virkistävää tutustua [...]”³⁴²

Jotta voidaan hahmottaa, että historiallisessa *a priorissa* on todella kyse myös erilaisuudet ja epäyhtenäisyydet ylittävästä säännöstä, on syytä huomioida erityisesti ne kirjoitukset, joissa puhuttiin ikään kuin vain taidetta käsitellen. Tarkoitan kirjoituksia, joissa arvostelu ei liikkunut nähtävästi poliittisen tai aatteellisen alueelle, vaan käsitti ainoastaan taiteelliset näkökohdat ja teosten sisäiset piirteet suhteessa näennäisesti ideologiasta vapaaseen luonnolliseen todellisuuteen. Tällaisesta oli kyse esimerkiksi Aukusti Koiviston taiteen tarkastelussa vuonna 1914:

Näyttelyssä anastavat huomattavan sijan taulut, joissa taiteilija on käyttänyt n. s. pilkkumaalausta. Vaikkakin niissä kaikissa hillitty pensselinkäyttö on ilmeinen, ei sittenkään tunnu uskottavalta, että taiteilija tuolla alalla tulisi pääsemään huomattavampiin voittoihin. [...] Paremmiin on taiteilija mielestämme onnistunut antaessaan siveltimehensä luonnollisia oikeuksia kuten esim. tauluissa ”Näköala Alppilan kallioilta”, ”Tyttö ja kissa” sekä ”Kalastaja.”³⁴³

Lausumassa ei oteta kantaa Koiviston taiteen paikkaan taloudellis–poliittisessa kontekstissa, mutta on nähdäkseni ilmeistä, että ilmaus ”mielestämme” herättää ja sitoo yhteen

³⁴¹ Kauno Luomanen, ”Käväisy Berndt Lagerstamin näyttelyssä”. *Työm.* 28.9.1915.

³⁴² –ki., ”Venny Soldan-Brofeldin [*sic*] taidenäyttely”. *Kansan L.* 8.5.1917.

³⁴³ ”A. Koiviston taidenäyttely”. *Kansan T.* 12.2.1914.

kirjoittajassa ja oletetussa lukijassa tuotettavan työväenluokkaisen taidetta kaipaavan subjektin.

Toinen tärkeä Foucault'n antama ehto historialliselle *a priorille* on se, että se on sisäisesti sidottu ja sitova osa diskurssia. Historiallista *a prioria* ilmentävät säännönmukaisuudet ovat itsessään kiinni yhdistämässään lausumissa eli ne eivät ole transsendentisti diskurssin ulkopuolella.³⁴⁴ David Webb on pohtinut sitä, miten tällainen säännönmukaisuus asettuu suhteessa määräämäänsä diskurssiin. Vaikka diskurssin muodostumista ja toimintaa ohjaava sääntö vaikuttaisi olevan olemassa ikään kuin ennen diskurssia, se on tässä Foucault'n tarkoittamassa merkityksessä olemassa nimenomaan samanaikaisesti diskurssin kanssa. Siten se ei edellä diskurssia vaan muotoutuu sen mukana lausumissa ja niiden väleissä.³⁴⁵

Työväenluokkaista taidekaipuuta painottava sääntöhän artikuloitui nimenomaan ensin osana lausumia, joista se voitiin havaita. Se näkyi yllä mainitsemisani pääsymaksuihin ja ilmoituksiin liittyvissä lausumissa, mutta ennen kaikkea se eksplikoitui taidetta yleisemmällä tasolla käsittelevissä kirjoituksissa, joissa painotettiin taiteen merkitystä sosialismille ja työväenluokalle yleensä. Esimerkiksi sekä *Työssä* julkaistu, nimimerkin H. P. kirjoitus otsikolla ”Taide ja sosialismi” vuodelta 1912 on yksi lukuisista tällaisista:

Mutta samalla kun me sosialismia kohti pyrkiessämme pyrimme taiteen voittoon, niin me nyt ja joka päivä taistelemme taiteessakin köyhälistölle jotakin antimia elämän runsaalta pöydältä. Vaatikaamme valtiota ja kuntia tekemään jotain taiteen saattamiseksi kansalle. Etsikäämme itse kaikkialta kauneuskuvia ja keskellä kurjuuttakin nähkäämme kauneuteen mahdollinen joskin rumuuteen sorrettu, iloihin luotu, joskin suruissa värjöttelevä ihminen – hän jonka olemuksesta ja elämästä kuten luonnostakin voidaan loputtomasti taideaiheita ammentaa. Siten samoilemme keskellä kapitalismin raakuutta tässäkin suhteen ylevää määrää kohti.³⁴⁶

Olennaista ei ole tässäkin tapauksessa juuri tämä nimenomainen kirjoitus, sen kirjoittaja tai julkaisupaikka- ja aika, vaan se, miten taide diskurssin kohteena tuotetaan joksikin, jolla on merkitystä työväenluokkaisen ihmisen, työväenluokkaisen subjektin kannalta. Sen lisäksi, että kirjoitus tekee taiteesta merkittävää, se neuvoo etsimään kauneutta keskeltä kapitalismin raakuutta – ja mikä olisikaan parempi syy käydä taidenäyttelyissä ja kirjoittaa niistä.

Samalla kun diskurssi rakentui, muodostui sääntö, joka oli ensin eksplikoitu selvästi osana lausumia. Sittemmin se hautautui syvemmälle niihin, kietoutui tiukemmin sanotun ympärille

³⁴⁴ Foucault 2005, 169.

³⁴⁵ Webb 2013, 117.

³⁴⁶ H. P., ”Taide ja sosialismi”. *Työ*. 18.7.1912. Muita vastaavia ks. tämän tutkielman sivu 58, alaviite 208.

tunkeutuen lauseiden ja lausumien väliin, josta sen empiirinen havaitseminen itsessään tuli vaikeammaksi. Webb selventää, että jonkin historiallista *a prioria* luonnehtivan säännönmukaisuuden ajoittainen tuleminen havaittavaksi tarkoittaa vastavuoroisesti diskursiivisen muodostelman arkeologisen analyysin mahdollistumista.³⁴⁷ Loppujen lopuksihan kyse on *historiallisesta a priorista* eli *a priorista*, jolla on oma historiansa ja jonka tarkoitus on ”[...] tehdä selkoa lausumien hajanaisuudesta [ja] kaikista niiden epäjohdonmukaisuuden avaamista aukoista [...]”.³⁴⁸

Historiallisen *a priorin* jäljittäminen ei nähdäkseni voi olla vain staattisen ja näennäisen aukottoman diskurssin tarkastelua. Niinpä selkeästi eksplikoitun työväenluokkaisen taidekaipuun katoaminen ajoittain lausumista näyttää epäjohdonmukaiselta, mutta tosiasiaa tekee lausumista arkeologisesti kiinnostavia. Väitän, että tämän nimenomaisen säännönmukaisuuden piiloutuessa lausumien sisälle se on ollut kirjoittajiensa taidekokemusta muokkaava *a priori*, jollaisena se ei (sananmukaisesti) ole itsessään näyttäytynyt kokemukselle eikä siten tullut enää erikseen artikuloituksi lausumissa. Toisaalta noustessaan ajoittain lausumatasolla havaittavaksi sääntö ikään kuin muistutti olemassaolostaan ja ohjaavasta voimastaan; se artikuloitui suhteessa ulkoisiin diskursseihin ja ei-diskursiivisiin tapahtumiin: esimerkiksi yhteiskuntaan, joka koettiin tätä työväenluokkaista taidekaipua vähintään implisiittisesti kyseenalaistavaksi viholliseksi.

Edellisten kanssa samanaikaisesti diskurssissa aktualisoitui myös lausumia, joissa näytti artikuloituvan säännönmukaisuus, jota olen yllä kutsunut jonkinlaiseksi naturalistiseksi taidekäsitteeksi tai suhtautumistavaksi Rakel Kallion ja Timo Huuskon määritelmien mukaan. Tässä tapauksessa tarkoitan siis käsitystä, jossa taiteen katsotaan kykenevän heijastamaan todellisuutta ”välittömästi”, ja tuo todellisuussuhde määrittyy naiivia realismia myötäillen eli niin, että olioiden objektiivisten ominaisuuksien katsotaan olevan johdettavissa niistä saatavista aistivaikutelmista.³⁴⁹ Aivan kuten työläisen taidekaipuun tapauksessa tämä taidekäsite artikuloitui erityisesti taidetta yleisemmällä tasolla käsittelevissä kirjoituksissa ja lausumissa, joita voisi pitää pikemmin taideteoreettisena pohdiskeluna kuin taidekriittisinä arvostelmina. Esimerkiksi nimimerkki Y. H—n. kirjoitti *Työmieheissä* yläotsikon ”Taide-

³⁴⁷ Webb 2013, 112–113.

³⁴⁸ Foucault 2005, 168. Suom. Tapani Kilpeläinen.

³⁴⁹ Kallio 1991, 73; Huusko 2007, 46. Naiivi realismi filosofisena teoriana käsittää yleisesti ajatuksen siitä, että havaitsevan subjektin aistikokemukset sinällään edellyttävät mielestä riippumattomien olioiden olemassaolon ja että näiden olioiden havaittava olemassaolo tekee havaintokokemuksen ylipäänsä mahdolliseksi (ks. Genone 2016, 6–7).

pakinaa” alla vuonna 1910 kaksi nimenomaan kuvataiteesta kertovaa valistavaa kirjoitusta, joissa fokus oli ennen kaikkea aikalaistaiteen teoreettisessa selittämisessä. Ensimmäisessä Y. H—n. kuvaa maalaustaiteen tärkeimmät juonteet antiikista impressionismiin varsin neutraalisti ottamatta kantaa yhdenkään ajan ilmaisutavan ylemmyyteen. Kirjoitus kuitenkin loppuu historiallisen *a priorin* ja tässä esittämäni argumentin kannalta valaisevasti: tyyliuunnalla ei ole väliä ”[k]unhan vaan näemme oikeata elämää kuvattavan, joka kykenee sielussamme herättämään vastakaikua ja myötätuntoa.”³⁵⁰ Niinpä tässä muutoin teoreettisessa ja objektiivisessä kirjoituksessa ilmennyt sääntö paljastuu tavalla, joka on helppo nähdä piilotettuna muissakin lausumissa.

Teoreettisempien kirjoitusten lisäksi ajattelen yllä kuvatun naturalistisen säännönmukaisuuden vaikuttavan varsinaisissa arvosteluissakin. On siis ikään kuin sääntö esiteltäisiin yleisemmin taidetta koskevissa kirjoituksissa ja sitten se vajoaisi taas historiallisen *a priorin* hämyyn ohjaamaan arvosteluiden suhdetta esittävään ja vähemmän esittävään taiteeseen sekä taiteeseen, jossa työtä ja työläistä elämää joko käsiteltiin yleensä tai väärällä, epätodellisella tavalla. Olen käsitellyt näitä tarkemmin tämän tutkielman luvuissa 2.2.7 ja 3.5, mutta esimerkin vuoksi mainittakoon vaikkapa Venny Soldan-Brofeldtin näyttelystä kirjoitettu arvostelu *Kansan Lehdessä* tutkimusajanjakson loppupäästä vuodelta 1917:

Kaikessa on voimakas todellisuuden tuntu, helposti käsitettävä tunnelma, väärentämätön luonnonraikkaus. Sellaisesta taiteesta, mistä ei koulukuntamainen yllätys- ja ennätys värikäsittely pelota pois taiteen salaisuuksiin vihkiytymätöntä maallikkoa, sellaisesta taiteesta voi täysin siemauksin nauttia tavallinen kuolevainen, joka menee näyttelyyn ilman teknillisten tietojen edellytystä. Siinä on paljon kansanomaista luonnollisuutta, yleiseen käsiteltävää ja yleiseen nautittavaa, ja se kai selittääkin sen, että taulujen ei tarvitse turhaan odotella katsojiansa.³⁵¹

Lainattu lausuma on sikäli esimerkinomainen, että siinä on ensinnäkin nähtävissä luonnollisen todellisuuden painotus, mutta myös työväenluokkaisen taidesubjektin uusintaminen. Siten kirjoitus alleviivaa tässä hahmottelemaani, tutkitusta aineistosta havaitsemaani diskursiivista muodostelmaa koossapitävää säännöstöä.

³⁵⁰ Y. H—n., ”Taide-pakinaa. Maalaustaiteen suunnista”. *Työm.* 23.9.1910. Muita vastaavia kirjoituksia ks. Y. H—n., ”Taide-pakinaa. Taiteen suhde siveellisyyteen”. *Työm.* 29.9.1910; Y. H—n., ”Taide-aistin kehityksestä”. *Työm.* 19.1.1911; S. S., ”Modernisista taidesuunnista”. *Sosial.* 12.2.1918; E. F., ”Suhtautumisesta taiteeseen”. *Vapaa S.* 6.8.1915.

³⁵¹ —ki., ”Venny Soldan-Brofeldin taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 8.5.1917.

Jossain näillä main katson historiallisen *a priorin* olevan. Jos käsite otetaan kuten sen olen yllä määritellyt lausumissa ja siten diskurssissa itsessään sisäisesti olevaksi ja ohjaavaksi säännönmukaisuudeksi, joka määrittää sen, mitä diskurssissa sanotaan, toisin sanoen millä perusteella lausumat aktualisoituvat, ehdotan, että se voidaan kuvata seuraavasti.

Diskursiivisen muodostelman muotoutumista ja rakentumista ohjasi ensinnäkin oletus siitä, että on olemassa työväenluokkainen kuvataidetta arvostava, kaipaava ja siitä hyötyvä subjekti. Kirjoittaminen taiteesta niin kuin siitä aineistossani kirjoitetaan ja kuten olen yllä kuvaillut ei olisi nähdäkseni voinut tulla toteen ilman tietynlaista ennakko-oletusta tämän subjektin olemassaolosta. Toisaalta samalla kun tämä ehto edelsi lausumien aktualisoitumista, se myös uusintui ja tuottui lausumien mukana, lausumissa, jolloin sitä voi varsinaisesti pitää ainakin osana historiallista *a prioria*.

Toinen piirre ja aineistossa havaitsemani historiallisen *a priorin* muoto liittyi käsitykseen taiteen ja ulkoisen, havaittavan todellisuuden suhteesta. Mimeettisen representaation kaipuu ja taiteen kyky kuvata maailmaa sellaisena kuin arvostelijat sen kokivat olevan vaikuttavat toimivan ehtona taiteen pitämiselle ensinnäkin hyvänä, mutta toisaalta taiteena ylipäänsä – tai ainakin taiteena, joka sopii työväenluokkaiselle taidetta kaipaavalle subjektille. Tämäkin sääntö edelsi kirjoituksia taiteesta sikäli, että taiteen tuottuminen diskurssin kohteeksi edellytti käsitystä siitä, millaista taiteen tulisi olla. Samalla se kuitenkin artikuloitui taiteesta kirjoittamisen kanssa, sitä koskevien lausumien mukana. Ajoittain se nousi pintaan taidekäsityksen eksplikoimisena, mutta useammin se kuitenkin ohjasi taidetta koskevan diskurssin aktualisoitumista piilosta *a priorin* lailla.

Koska varsinaisen politiikan artikuloiminen aineiston näyttelyarvosteluissa oli niin hajanaista, en itsessään pitäisi sitä kokonaisena, *kaikeea* diskurssia ohjaavana säännönmukaisuutena. Kirjoituksissa, joissa taide liitettiin politiikkaan tai työväenliikkeeseen ideologiaan, oli nähdäkseni edellytyksenä samat kaksi edellä esitettyä sääntöä: työväenluokkainen taidetarve ja taiteen naturalistinen todellisuussuhde. Taiteen kytkeminen pelkäksi politiikan välineeksi tai aatteellisuuden peiliksi edellyttivät käsityksen siitä, että taiteella on merkitystä työväenluokalle ja että taiteella on tietynlainen suhde todellisuuteen, kun taas taiteen näkeminen työväenluokkaa kiinnostavana asiana tai naturalistisen taidekäsityksen artikuloiminen eivät käänteisesti edellyttäneet taiteen valjastamista poliittiseksi välineeksi. Kuten yllä olen argumentoinut, näen poliittisessa lausumakentässä olevan pikemmin kyse erilaisen lausumisen tavan ja subjektiposition aktivoitumisesta ympäröivän ei-diskursiivisen kontekstin ehtojen mukaisesti.

5 Kielestä materiaan, diskurssista ideologiaan: ideologia osana työväenlehtien taidetta koskevaa diskursiivista muodostelmaa

Edellisessä luvussa on kuvattu muodostelma lausumallisen yhtenäisyyden parametrien avulla eli yksilöity se arkeologisesti diskurssissa esiintyvien kohteiden, tyylien ja subjektipositoiden, käsitteiden sekä strategioiden perusteella niin kuin ne lausumissa olivat näkyvillä. Lisäksi on hahmoteltu diskurssin muodostumista ohjannutta historiallista *a prioria* ja sen perusteella nähty, minkälaisen tiedollisten rakenteiden vallitessa diskurssi on muodostunut. Nyt kun nämä kaksi seikkaa on selvitetty, voidaan vihdoinkin yrittää päästä selville siitä, mikä taidetta koskevien kirjoitusten funktio aineistossa on; toisin sanoen, onko taidetta koskevissa kirjoituksissa kyse enemmän ideologian eksplikoinnista kuin taiteen arvioinnista.

Aineistossani hahmottuvan diskurssin ja ideologian suhteen selvittämiseksi on kuitenkin ensin paneuduttava siihen, mistä ideologiassa on kyse ja miten ideologian suhde diskurssiin *ylipäänsä* on. Selvitän ensiksi lyhyesti marxilaisen ideologiateorian keskeisimpiä teesejä ja käsitteitä sekä ideologian määritelmää niin kuin sen tässä tutkielmassa käsitän. Olennaisimpien käsitteiden ja niiden käytön selvittämisen jälkeen tarkastelen ideologian teorian suhdetta foucault'laiseen diskurssiteoriaan ja arkeologiaan. Näin päästään toivottavasti selville ideologiasta osana taidetta koskevia kirjoituksia tutkimissani suomenkielisissä työväenlehdissä ja samalla saavutetaan tutkielman päätepiste.

5.1 Ideologian käsitteestä

Käsitän ideologian tässä kuten taidesosiologi Janet Wolff sen marxilaiseen perinteeseen nojautuen määrittelee: ideologia tarkoittaa niin ideoita ja ajatuksia kuin tietämisen tapojakin, jotka ovat ominaisia jollekin sosiaaliselle ryhmälle tai kokonaisuudelle (esimerkiksi yhteiskuntaluokalle) ja jotka ovat systemaattisesti yhteydessä tuon ryhmän tai kokonaisuuden elämää ympäröiviin materiaalsiin realiteetteihin.³⁵² Vaikka ideologia ei olekaan eksklusiivisesti Karl Marxin lanseeraama käsite, se on löytänyt paljon käyttöä juuri marxilaisen taiteen- ja kirjallisuudentutkimuksen piiristä. Yksinkertaisesti ilmaistuna, marxilaisen taiteentutkimuksen perinteelle yksi keskeisimmistä kysymyksistä on juuri taiteen ideologisuuden tai ideologisen luonteen tarkastelu. Tämä taas edellyttää sitä, että taidetta (ja

³⁵² Wolff 1993, 50–54.

taidekriittikiäkin) pidetään jollain tavalla ideologisesti rakentuneena ja sitä ilmentävänä ideologisena muodostelmana.³⁵³

Ideologia ei ole koskaan absoluuttinen monoliitti, vaan keskeinen osa marxilaista ideologian teoriaa on eronteko hallitsevan ideologian ja vaihtoehtoisten ideologioiden välillä. Wolff selventää, että hallitseva ideologia on seurausta tuotantovälineiden ja henkisen tuotannon välineiden (eng. *means of mental production*) keskittymisestä hallitsevan luokan omistukseen. Käytännössä tämä merkitsee sitä, että yhteiskuntaa materiaalisesti, taloudellisesti ja poliittisesti hallitseva luokka hallitsee myös ideologisesti, pitäen näin vastaavasti valtaansa yllä.³⁵⁴ Aivan kuten jokaisessa yhteiskunnassa voi elää samanaikaisesti useita rinnakkaisia luokka- ja identiteetti-positioita, myös ideologioita voi kuitenkin olla useita samanaikaisia. Nämä vaihtoehtoiset ideologiat voivat olla jäänteitä aiemmasta historian vaiheesta tai uusia, emergenttejä reaktioita sen hetkiseen tilanteeseen ja ne voivat olla hallitsevalle ideologialle rinnakkaisia tai enemmän tai vähemmän sille vastakkaisia.³⁵⁵

Marxilaisessa ideologian teoriassa keskeistä ei olekaan vai vain se, että ideologia määrittää ajattelun ja tietämisen tapoja ja perustuu materiaalisiin suhteisiin, vaan myös se, miten ideologiaa tuotetaan ja ylläpidetään. Alun perin vuonna 1970 julkaistussa esseessään ”Idéologie et appareils idéologiques d’État (Notes pour une recherche)” (eng. ”Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)”) marxilainen ideologian teoreetikko ja filosofi Louis Althusser antaa hyvin vastaavan ideologian määritelmän kuin Wolffin hyödyntämä ja samalla selittää ideologian jatkuvuuden turvaamisen mekanismeja. Althusserille ideologian tehtävä on ennen kaikkea materiaalisten tuotantosuhteiden ylläpitäminen ja siten sosiaalisen järjestyksen jatkumisen turvaaminen sellaisena kuin se noiden spesifien tuotantosuhteiden vallitessa on, ja tällaisena ideologia myös ohjaa ja jäsentää jokapäiväistä kokemusta elämästä ja maailmasta.³⁵⁶ *Status quon* ylläpitämisen selittämiseksi Althusser esittelee ideologisen valtiokoneiston käsitteen. Nämä ovat käytännössä ideologisesti toimivia instituutioita, jotka myötävaikuttavat vallitsevan (valtio)järjestyksen ja sitä ylläpitävän ideologian tuottamiseen. Vaikka ideologiset valtiokoneistot toimivat ennen kaikkea hallitsevan luokan ideologian mukaisesti, niissä piilee myös alistettujen luokkien

³⁵³ Ibid., 49. Hyviä tiivistyksiä marxilaisesta ideologian tutkimuksesta taiteen ja kirjallisuuden kontekstissa ks. esim. Wolff 1993, 55–60; Ferretter 2006, 123–143; ideologian käsitteen soveltamisesta kuvataiteen ja taidekriittikin alueelle ks. esim. Clark [1984] 1990; Thomson 2012; tiiviisti ideologiateorian historiasta ja merkityksestä nykytutkimuksessa ks. Rehmann 2023; Cash [2013] 2020.

³⁵⁴ Wolff 1993, 52–53.

³⁵⁵ Ibid., 52–54.

³⁵⁶ Althusser [1971] 2001, 85–89.

mahdollisuus nousta ideologiseen vastarintaan.³⁵⁷ Mikä tärkeintä, yksi Althusserin listaamista mahdollisista ideologisista valtiokoneistoista on kulttuuri ja sen mukana myös taide (ja miksei myös taidekritiikki).³⁵⁸

Althusserin ideologista valtiokoneistoa voidaan ajatella ideologian materialisoitumana ja ylläpitäjänä.³⁵⁹ Niinpä nähdäkseen myös taidetta voidaan pitää edelleen kulttuurisen ideologisen valtiokoneiston yhtenä materiaalisena muotona. Wolff selventää, että käytännössä taide ideologisenä muodostelmana tarkoittaa sitä, että siinä missä ideologiat nousevat jokaisen historiallisen yhteiskunnan ja niissä elävien ryhmien asemasta materiaalisessa todellisuudessa, niin myös taide (tai mikä tahansa ideologinen muodostelma) nousee näiden ryhmien työstämänä, enemmän tai vähemmän materiaalisena ilmiönä. Näin ajateltuna esimerkiksi yksittäinen taideteos tai kirjallinen tuote on muovautunut tekijöidensä materiaalis-ideologisen position mukaiseksi, jolloin sen muotoon ja sisältöön on tallentunut joitain ideologisia jälkiä tuosta positioista. Tavallaan voisikin ajatella esimerkiksi juuri taiteen olevan ideologian työstämistä takaisin materiaaliseen maailmaan. Näin ollen siis taiteen tekeminen ja lopullinen teos ovat sekä ideologista toimintaa että ideologinen tuote.³⁶⁰ Wolff kuitenkin huomauttaa, että suhde ideologian ja taiteen välillä ei ole yksisuuntainen, vaan valmistuttuaan ideologinen tuote vaikuttaa takaisin ideologiaan.³⁶¹

Marxilaiseen tutkimusperinteeseen erikoistunut kirjallisuustieteilijä Terry Eagleton on kirjoittanut siitä, miten ideologia tuottaa kohteensa. Materiaaliset olosuhteet ovat aina ensisijaiset: yleinen tuotantosuhdeiden järjestys (eng. *general mode of production*) tuottaa yleisen ideologian (eng. *general ideology*), joka koostuu vallitsevista diskursseista, uskomuksista ja representaatioista ja joka pitää sisällään koko sen ideologioiden kokonaisuuden, joka edelleen realisoituu erinäisinä materiaalisina käytäntöinä. Eagletonille tämä tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että yleisen ideologian kokonaisuuden alla on mahdollista tuottaa myös esteettisiä ja kirjoittajakohtaisia ideologioita.³⁶² Esteettinen ideologia viittaa yksinkertaisesti yleisen ideologian artikuloitumiseen esteettisen alueella ja se määrittää esteettistä objektia koskevaa ajattelua ja käytäntöjä.³⁶³ Kirjoittajakohtaisuus taas viittaa (ideologisen) tekstin kirjoittajan paikkaan sosiaalisessa todellisuudessa ja voi määrittää

³⁵⁷ Ibid., 95–100.

³⁵⁸ Ibid., 96.

³⁵⁹ Ibid., 112.

³⁶⁰ Wolff 1993, 54–55; ks. myös Eagleton 1978, 63.

³⁶¹ Wolff 1993, 60–61.

³⁶² Eagleton 1978, 54, 58–60.

³⁶³ Ibid., 60.

esimerkiksi juuri luokka-aseman kautta. Tässäkään tapauksessa kyse ei ole absoluuttisesta yksittäisestä henkilöstä tekstin tuottajana ja merkityksen keskittäjänä, vaan yleisessä ideologiassa elävästä ja sitä työstävästä ideologisesti määrittyneestä dynaamisesta subjektista. Vaikka kirjoittajakohtainen ideologia voi peittyä vallitsevan yleisen tai esteettisen ideologian alle, jos se on sisällöllisesti tai hyödyntämiensä (esteettisten) muotojen suhteen liian samanlainen, kirjoittajakohtainen ideologia voi myös olla hyvinkin vahvasti vastakkainen hallitsevaan ideologiaan nähden.³⁶⁴

Ideologian tutkimuksessa ei olekaan tarkoitus olettaa ehdoitta ideologian läpäisevän jonkin ryhmän tai subjektikonaisuuden ja sitten päätyvän suodattumattomana tuon ryhmän tuottamaan taiteeseen tai kulttuuriin. Sen sijaan ideologia joutuu muovautumaan edelleen ympäröivien materiaalien ehtojen sekä kulttuurituotteelle spesifien konventioiden mukaisesti. Näin ollen, vaikka ideologia taustalla olisikin ikään kuin muuttumaton, se joutuu sovittamaan itsensä tiettyyn muotoon riippuen siitä, mistä tuotteesta on kysymys. Esimerkiksi taiteen tapauksessa vallitsevat esteettiset konventiot voivat olla samanaikaisesti hallitsevan ideologian tuottamia, mutta myös vaihtoehdoisen ideologian muokattavissa. Juuri tämä tekee ideologiakriittisestä taiteentutkimuksesta järkevää. Tarkastelemalla jonkin ryhmän tuottamaa teosta suhteessa tuotannon materiaaliin ehtoihin ja teoksen edustaman taiteen- tai kulttuurialan konventioihin (esimerkiksi esteettisiin), voidaan ensinnäkin ymmärtää, mikä tuon tuotteen suhde hallitsevaan ideologiaan on ja *miten* sen oma ideologia toimii ja vaikuttaa synnyttämässään tuotteessa – oli kyse sitten taideteoksesta tai taidekriitikistä.³⁶⁵ Wolff painottaa, että tarkoituksena ei myöskään ole täysin alistaa yksilöä ideologian kopiokoneeksi eikä pelkäksi ryhmänsä tai luokkansa edustajaksi. Yksilöllä on edelleen merkitys erityisten valintojen tekijänä ja yksittäisten teosten tuottajana, mutta kuten näitä teoksia, ei yksilöäkään voida täysin erottaa siitä materiaalisesta, sosiaalisesta ja historiallisesta – siis ideologisesta – todellisuudesta, jossa teokset ovat syntyneet.³⁶⁶

5.2 Diskurssi ja ideologia

Ideologialla on siis marxilaisesti käsitettynä olennainen yhteys elettyyn todellisuuteen ja sen materiaaliin ehtoihin. Se perustuu vallitseviin tuotantosuhteisiin ja niiden ylläpitämiseen ja ilmenee materiaalisina ideologisina muotoina – kuten taiteena tai taidetta koskevinä teksteinä.

³⁶⁴ Ibid., 58–60, 63.

³⁶⁵ Wolff 1993, 61–65.

³⁶⁶ Ibid., 66–70.

Tiivistetysti taas diskurssi – kuten sen tässä tutkielmassa foucault’laisesti olen määritellyt – tarkoittaa verrattain yhtenäistä ja yksilöitävää merkityksen muodostamisen järjestelmää, joka aktualisoituu esimerkiksi kielellisten käytäntöjen ja merkkien välityksellä ja ohjaa siten sosiaalisen todellisuuden kielellistä rakentumista. Vaikka siis ideologian ja diskurssin käsitteet saattavat vaikuttaa näennäisesti samanlaisilta, niiden rinnakkaista vastaavuutta ei voida ottaa itsestäänselvyytensä.³⁶⁷ Sosiologit Trevor Purvis ja Alan Hunt ovat selvittäneet ideologian ja diskurssin käsitteiden päällekkäisyyttä ja eroavaisuutta sekä tarkastelleet nimenomaan marxilaisen ideologiateorian ja Foucault’n diskurssikäsitteiden yhteensopivuutta. He ehdottavat, että vaikka käsitteet ovat peräisin erilaisista epistemologisista juonteista, niillä on funktionaalisesti annettavaa toisilleen.³⁶⁸ Ideologian ja diskurssin käsitteiden eroa voitaisiin luonnehtia siis esimerkiksi niin, että siinä missä ideologia keskittyy eletyn materiaalisen todellisuuden kytkeytymiseen sosiaalisen todellisuuden tuottamiseen ja ylläpitämisen järjestelmiin, diskurssi selittää noiden järjestelmien sisäistä rakennetta ja toimintaa.³⁶⁹

Ideologian ja diskurssin yhteensovittamiseksi Purvis ja Hunt ehdottavat pieniä muutoksia sosiologi Jorge Larrainin tekemään jakoon positiivisen ja negatiivisen ideologiakäsityksen välille. Larrainilla positiivinen käsitys painottaa ideologian todellisuutta tuottavaa ja negatiivinen taas todellisuutta hämärtävää vaikutusta. Purvis ja Hunt esittävät tilalle nämä näkökulmat yhdistävää ideologian sosiologista määritelmää, joka säilyttäisi sen eletystä todellisuudesta nousevan ja sitä tuottavan roolin, mutta joka samalla kykenisi tarkastelemaan kriittisesti sitä, miten ideologia tekee itsensä näkymättömäksi *myös* ajattelun alueella.³⁷⁰ Purvis ja Hunt näkevät ideologian ja diskurssin käsitteiden yhteensovittamisen ongelman johtuvan siitä, että perinteinen marxilainen ideologiateoria on jossain määrin sivuuttanut kielen tarkastelun. Marxin keskittyminen maailman materiaalisuuteen tarkoitti sitä, että tämän ajattelulle rakentuva teoriaperinne päättyi painottamaan materiaalista toimintaa todellisuuden rakentamisessa likimain kaiken muun päättyessä ylärakenteen käsitteen alle, kun taas diskurssiteoriassa fokus oli ja on ennen kaikkea kielessä (ja sitä vastaavissa toiminnoissa).³⁷¹

³⁶⁷ Ks. esim. Purvis & Hunt 1993; Rodin 2020; Sholle 1988. Erityisesti ranskalaisen diskurssianalyysin ja ideologiateorian perinteiden suhteesta ks. Williams 1999.

³⁶⁸ Purvis & Hunt 1993, 480, 497–498.

³⁶⁹ Ibid., 476.

³⁷⁰ Ibid., 477–479.

³⁷¹ Ibid., 480–481.

Ideologian ja diskurssin välisen yhteyden tavoittamiseksi Purvis ja Hunt ehdottavat kääntymistä jo edelläkin mainittuun Louis Althusserin ajatteluun.³⁷²

Althusserille ideologia toimii ennen kaikkea tuottamansa subjektiviteetin kautta. Ideologia tekee yksilöistä subjekteja, jotka tunnistavat itsensä tullessaan kontaktiin ideologisen diskurssin kanssa. Tätä nimenomaista mekanismia Althusser kutsuu interpellaatioksi. Ideologinen subjektiviteetti on aina olemassa jo ennen yksilön tulemistä subjektiksi eli kyse ei siis ole vain kertaluontoisesta ideologian kutsuun vastaamisesta vaan jatkuvasta ideologiassa elämisestä.³⁷³ Purvis ja Hunt näkevät Althusserin teoriassa yhteyden siihen, miten diskurssit voidaan nähdä subjektipositioita tuottavina käytäntöinä. He lukevat Althusseria diskurssiteorian läpi niin, että interpellaatio ensinnäkin tuottaa subjektin, mutta se myös sijoittaa subjektin aina johonkin tiettyyn diskursiiviseen kontekstiin ja siten interpellaatio tapahtuu lopulta aina diskurssien kautta. Heille interpellaatio ei siis ole välttämättä ideologista, mutta tietyillä diskursseilla voi olla myös ideologisia vaikutuksia.³⁷⁴

Kirjallisuustieteilijä Luke Ferretter on selittänyt Althusserin interpellaation toimintaa sen kautta, miten esimerkiksi realistinen romaani tuottaa lukijastaan subjektin, joka uskoo omiin toimintamahdollisuuksiinsa ja subjektiiiviseen vapauteensa ja täten sivuuttaa taloudellisten realiteettien ja omistussuhteiden (ideologisen) ohjausvoiman elämässään.³⁷⁵ Tässä mielessä realistinen romaani toimii nähdäkseni juuri Purvisin ja Huntin tarkoittamana ideologisia seurauksia tuottavana interpelloivana diskurssina (tai diskursiivisena muodostelmana).

Foucault'n ja Althusserin ajattelullinen samansuuntaisuus ei olekaan kovin kaukaa haettava: sen lisäksi, että Foucault oli Althusserin oppilas, molempien tiedonintressi toimi samassa yhtenäisen ja ikeaikaisen subjektin kyseenalaistavassa antihumanismin teoreettisessa juonteessa.³⁷⁶ Jos Althusserille subjekti on interpellaation tuottama paikka ideologiassa, Foucault'lle lausuman subjekti on vastaavasti "[...] tyhjä paikka, jonka erilaiset yksilöt voivat täyttää".³⁷⁷ Tämä tarkoittaa sitä, että subjekti ei ole automaattisesti johdettavissa lausuman

³⁷² Ibid., 482–483.

³⁷³ Althusser 2001, 115–120. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius ovat suomentaneet Althusserin käyttämän ranskankielisen muodon *interpelle* ”kutsumiseksi” (ks. esim. Althusser 1984, 126). Valitsen kuitenkin käyttää käsitettä ”interpellaatio”, joka on vakiintunut suomenkieliseenkin tutkimukseen (ks. esim. Hujanen 1988, 60; Parikka 2004, 87; Muurimäki 2013, 38; Tammisto & Wilenius 2021, 35; Hartikainen 2021, 55–56, 64, 72; Rehmann 2023, 10–11). Katson, että se poikkeaa arkisesta kutsumisesta ja säilyttää siten nähdäkseni paremmin kriittisen potentiaalinsa teoreettisena käsitteenä, jonka tarkoitus on nimenomaan katkaista arkinen ideologinen kokemus.

³⁷⁴ Purvis & Hunt 1993, 483–484.

³⁷⁵ Ferretter 2006, 91–93.

³⁷⁶ Montag 2014, 549–550.

³⁷⁷ Foucault 2005, 127. Suom. Tapani Kilpeläinen.

tuottajasta – esimerkiksi arvostelun kirjoittajasta – vaan se on alati vaihteleva ja uudelleen omaksuttava, lausumaa määrittävä yksilön asema.³⁷⁸ Toisin sanoen lausuman subjekti määrittyy vasta lausumassa. Vaikka Foucault'n suhde ideologian käsitteeseen oli yleisesti kriittinen³⁷⁹ ja vaikka subjektiviteetin tuottumisesta tuli keskeisempi kysymys vasta tämän myöhemmässä tuotannossa,³⁸⁰ tukeudun silti Purvisin ja Huntin ajatuksiin interpellaation käsitteen kyvystä selittää tutkimani diskurssin ja ideologian suhdetta. He löytävät tavan ylittää diskurssi–ideologia-vastakkainasettelun lingvistis-materialistinen jakolinja osoittamalla Foucault'n diskurssiteorian olevan lopulta enemmän materialistinen kuin vain lingvistinen ja Althusserin ideologiakäsityksen sisältävän diskurssiteoreettisen elementin. Olennaisimpana tästä johdettavana ajatuksena on se, että näin käsitettynä sekä althusserilainen ideologiakäsitys että Foucault'n *Tiedon arkeologiassa* artikuloima diskurssin määritelmä voidaan nähdä yksilöiden subjektiviteettia ja materiaalis-institutionaalista todellisuutta määrittävinä tekijöinä.³⁸¹

Niinpä Purvis ja Hunt argumentoivat lopulta, että jos diskurssit tuottavat merkitysten verkostoja, joihin subjektit tuotetaan ja kiedotaan, ja jos ideologiat toimivat materiaalisesta todellisuudesta nousevina ja sitä määrittävien omistussuhteiden tuottajina ja ylläpitäjinä, diskurssit voivat olla ideologisia, mikäli niillä on ideologisia vaikutuksia eli jos ne merkityksellistämisprosesseillaan edistävät eletyn materiaalisen todellisuuden valtasuhteiden ylläpitämistä ja uusintamista.³⁸² Sinänsä tämä ei ole kovinkaan kaukana siitä, mitä Foucault itsekin sanoo ideologiasta *Tiedon arkeologiassa*. Diskurssi voi palvella myös ideologista tarkoitusperää, jollaisena Foucault näkee esimerkiksi poliittisen taloustieteen diskursiivisen muodostelman porvarisluokkaa palvelevan roolin kapitalistisen yhteiskunnan ylläpitämisessä. Ideologisuus kuitenkin ei automaattisesti vähennä diskurssin pyrkimystä tietoon tai tee siitä virheellistä, ja diskursiivisen muodostelman ideologisuuden analyysin on myös perustuttava niin ikään samoihin arkeologisiin käytäntöihin kuin kaiken diskursiivisuuden kuvailun.³⁸³

On myös muistettava, että Althusserin ideologiateoriassa alistettujen luokkien tuottamat vaihtoehtoiset ideologiatkin ovat mahdollisia.³⁸⁴ Kuten todettua, tämä voi tapahtua esimerkiksi ideologisten valtiokoneistojen avulla. Sen lisäksi Althusser varaa subjektille

³⁷⁸ Ibid., 127–128.

³⁷⁹ Montag 2014, 552; Purvis & Hunt 1993, 487–489.

³⁸⁰ May 2014, 500.

³⁸¹ Purvis & Hunt 1993, 487–491.

³⁸² Ibid., 497.

³⁸³ Foucault 2005, 239–242.

³⁸⁴ Ferretter 2006, 80.

mahdollisuuden ”kieltäytyä” interpellaatiosta suhtautumalla siihen negatiivisesti, jolloin voi avautua uusia, hallitsevan ideologian vastaisia diskursiivisia tiloja.³⁸⁵ Niinpä ideologisen diskurssin tunnistamisessa ainoa kriteeri ei ole nähdäkseni se, vahvistaako se hallitsevaa ideologiaa, vaan vaihtoehtoisesti se, haastaako diskurssi sitä.

Näkisinkin, että vastaus tutkimuskysymykseeni aineistossa aktualisoituvan taidediskurssin ja ideologian suhteesta valottuu nimenomaan interpellaation ideologis-diskursiivisen mekanismin kautta. Foucault’n subjektikäsitteen mukaan voitaisiin yhtäältä esittää, että aineistossa subjektin ”tyhjän” paikan täytti toistuvasti jonkinlainen taidekriittinen toimija. Toisinaan tämän kriitikon positio oli kriittinen yksinomaan taidetta kohtaan, toisinaan taas subjekti eksplikoi kritiikkinsä myös yhteiskuntaa kohtaan, jolloin positio oli kahdella taholla kriittinen. Näin diskurssilla voidaan ensinnäkin esittää olevan ajoittainen vastaideologinen funktio lausumiensa mahdollistamien subjektipositioiden kautta. Diskurssistahan voidaan puhua ideologisena, mikäli sillä voidaan katsoa olevan pyrkimys vaikuttaa niihin materiaalsen todellisuuden elettyihin piirteisiin, jotka ovat osa vallitsevan ideologian valtarakenteen ylläpitämistä. Tässä tapauksessa tarkoitus on nähdäkseni osoittaa, että myös työväenluokalla on kiinnostusta ja kykyä osallistua sekä halua vaikuttaa niihin prosesseihin, joissa taidetta merkityksellistetään diskursiivisesti ja tuotetaan materiaalisesti.

Toisekseen diskurssin ideologisuus voidaan tehdä näkyväksi keskittymällä siihen interpelloitavaan subjektiviteettiin, jonka kirjoitukset nähdäkseni kutsuvat esiin. Kuten historiallisen *a priori*n yhteydessä jo hahmottelin, kirjoitukset olettavat työväenluokkaisen taiteesta kiinnostuneen subjektin olemassaolon. Tämä subjekti päätyy sittemmin osaksi taidenäyttelyarvosteluja eräänlaiseksi kirjoitusten lausumattomaksi kohteeksi, josta lukija voi tunnistaa itsensä. Taidetta arvostava subjekti on siten tavallaan olemassa jo ennen kirjoituksia kuten historiallisen *a priori* tarkastelu osoitti. Se siis edeltää kirjoittajia, kulkee kirjoitusten läpi ja tuottaa lukevissa yksilöissä jälleen vastaideologisen subjektiviteetin. Näin ollen kirjoitukset ikään kuin kutsuvat tuon subjektin esiin lukijoissaan, jolloin voidaan puhua interpellaatiosta. Aivan kuten Ferretterin esimerkissä realistinen romaani interpelloi lukijansa kutsumalla heidät samaistumaan teoksen (diskurssin) henkilöihin tai kertojaan, ajattelen työväenlehtien taidetta koskevien kirjoitusten (ja erityisesti näyttelyarvostelujen) kutsuvan

³⁸⁵ Purvis & Hunt 1993, 484.

lukijaa samaistumaan yhtäältä siihen subjektiin, jota kehoitetaan käymään näyttelyissä sekä siihen kirjoittavan subjektin positioon, joka käy näyttelyissä ja tuntee taiteen.

Interpellaation käsitteen ohella näkisin toimivina käsitteinä diskurssin ideologisen luonteen selittämiseen edellä sivuamani ideologisen valtiokoneiston käsitteen (Althusser) ja esteettisen ja kirjoittajakohtaisen ideologian käsitteet (Eagleton). Ensinnäkin diskurssin ideologisuuden arvioinnin piirteinä voitaisiin pitää sitä, miten taide diskurssissa yhdistetään yhteiskunnan vallitseviin taloudellisiin oloihin. Olisi anakronistista väittää kirjoittajien puhuneen tässä tapauksessa taiteesta ideologisena valtiokoneistona, mutta nähdäkseni diskurssin sisältö on osittain yhdenmukainen Althusserin käsitteen kanssa. Diskurssissa taide käsitettiin kuitenkin selvästi ideologisesti vaikuttavana välineenä, vaikka käsitteellisesti sana ”ideologia” ei lausumissa esiintynytäkään. Aineistossahan aktualisoitui diskursiivinen käsitys, että taide on sellaista kuin se on johtuen niistä taloudellis-materiaalisista ehdoista, joiden puitteissa se on tuotettu. Jos ideologian nähdään perustuvan nimenomaan eletyn todellisuuden materiaalien ehtojen järjestyksestä nousevaksi tavaksi käsittää tuota todellisuutta, mitä muuta taiteen yhdistäminen vallitseviin talous- ja omistusoloihin on kuin vastaideologinen tapa katsoa taidetta? Sen lisäksi, että taide nähtiin vallitsevien omistus- ja tuotantosuhteiden mukaisesti muotoutuneena, sillä ajateltiin olevan myös jonkinlainen vaikutus takaisin yhteiskuntaan ja siksi sille myös annettiin keskeinen merkitys työväestön luokka-aseman parantamisessa yhteiskunnassa, jonka nähtiin alistavan sitä. Taide instituutiona oli siis sekä vihollinen mutta myös mahdollinen pelastaja.

Taiteen todellisuussuhteesta kertovan historiallisen *a priorin* tapauksessa voitaisiin soveltaa myös Eagletonin esteettisen ideologian ja kirjailijakohtaisen ideologian käsitteitä. Huomiohan kohdistui esimerkiksi vanhoillisina tai porvarillisina pidettyihin aiheisiin kriittisesti, kun taas työläisen arjen oikeaoppinen kuvaaminen oli toivottua. Modernistiset taidesuunnat ja ei-esittävä kuvakieli kytkettiin porvarilliseen maailmankuvaan eli ne nähtiin ideologisesti ei-toivottuina esteettisinä muotoina, kun taas esittävä, naturalistinen taide liitettiin tasa-arvoiseen taiteen saavutettavaksi tekemisen projektiin – ainakin, jos aiheet eli taiteen sisältö oli kirjoittajien sopivaksi katsomaa. Taiteessa saatettiin nähdä käänteisesti taiteilijoiden asema maailmassa sen mukaan, mitä aiheita ja miten he niitä käsittelevät, jolloin voitaisiin teoriassa puhua kirjoittajakohtaisen tai tekijäkohtaisen ideologian paikantamisesta. Diskurssia voidaan jälleen pitää ideologisena, mikäli se käsittelee materiaalisen todellisuuden ideologista jäsentymistä, ja tässä tapauksessa tietyt edellä mainitut diskurssin piirteet voidaan selittää ideologiateorian käsittein. Tai kuten ideologian ja luokan käsitteitä taidehistoriaan soveltanut

T. J. Clark on todennut, ideologia näkyy diskurssissa juuri tällaisena ideologisesti määrittäneiden käsitystapojen syntaktisena toistuvuutena.³⁸⁶

Täten voidaan esittää, että tutkimallani diskurssilla oli ideologista potentiaalia. Diskurssi mahdollisti lausumat, jotka toimivat työväenluokkaisen diskurssin ja samalla vaihtoehtoisen ideologian (porvarillisen kapitalistisen ideologian ollessa hallitseva) artikuloimisen tilana. Purvisin ja Huntin mallia seuraten voidaan todeta, että taidetta käsittelevät lausumat ja niistä hahmottuva diskursiivinen muodostelma itsessään ei siis ole ainoastaan ideologinen. Taiteesta puhuminen todella oli taiteesta puhumista eikä vain työväenluokkaisen ideologian eksplikoimista. Samalla voidaan kuitenkin havaita, että diskurssi saattaa saada ideologisia seurauksia. Tämä tapahtui ennen kaikkea interpellaation kautta diskurssin tuottaessa hallitsevalle ideologialle vastakkaisia tai vaihtoehtoisia subjektiviteetin muotoja. Toisinaan diskurssin yhteys hallitsevaan ideologiaan ja vastaideologiseen vaikuttamiseen näkyi myös taiteen merkityksellistämiseen yhdistyvän materiaalsen todellisuuden ja siihen perustuvien valta- ja omistussuhteiden huomioimisena. Tulos istuu sikäli yksiin Foucault'n *Tiedon arkeologiassa* esittämien ajastusten kanssa, että diskurssi voi palvella myös ideologista tarkoituspäää, mutta se ei vähennä mitään diskurssin pyrkimyksestä tietoon – eli tässä tapauksessa taiteen käsittämiseen. Niinpä ehdotankin, että vaikka diskurssilla on potentiaalia olla ideologisesti kantaottava, ei aineistossani hahmottuvan muodostelman perimmäinen tarkoitus ole olla ideologinen. Kyse oli ennen kaikkea taiteesta puhumisesta ja taidetta koskevasta diskurssista. Kuitenkin diskurssin ympäröimän ei-diskursiivisen materiaalsen ja institutionaalisen maailman ollessa sellainen kuin se on (kapitalistinen luokkayhteiskunta), ei sinänsä ole epäuskottavaa, että tämän maailman muuttamiseen pyrkineen työväenliikkeen lehdissä aktualisoituvassa diskurssissa ilmeni myös vastaideologiseksi tulkittavia diskursiivisia muotoja.

³⁸⁶ Clark 1990, 8. Vaikka Clark ei käytäkään diskurssin käsitettä yhtä vahvasti teoretisoidussa merkityksessä, ajatus istuu myös tässä tutkielmassa hyödyntämäni diskurssin määritelmään: ideologia ilmenee itsestään selvinä ajattelun ja uskomusten tapoina sekä tietämisen rakenteina, jollaisena se vaikuttaisi sopivan yhteen Foucault'n diskurssikäsitteen kanssa.

6 Johtopäätökset

Käsillä olevassa tutkimuksessa otin lähtökohdakseni sen, että 1900-luvun alun suomalaisia työväenlehtiä ei ole aiemmin tutkittu taidehistorian ja -kriitikin näkökulmasta vastaavalla systemaattisella otteella. Yksi mahdollisena pitämäni syy tälle aukolle liittyy helppouteen määritellä aineisto lähtökohtaisesti ideologisesti ja poliittisesti värittyneeksi, jolloin jo itsessään se, että lehdissä todella julkaistiin myös ajankohtaista kuvataidetta käsitteleviä kirjoituksia, on ensinnäkin saattanut jäädä huomaamatta ja toisekseen kirjoitukset on sittenkin ollut helppo nähdä vain sosialistisen ideologian ilmaisuna. Tämä ei kuitenkaan pidä aukottomasti paikkaansa sen perusteella, mitä olen tässä tutkimuksessa havainnut. Tutkimalla laajalla otannalla kaikkien työväenliikkeen suomenkielisten sanomalehtien kuvataidetta käsitelleitä kirjoituksia aina suurlakosta sisällissotaan olen saanut kerättyä kattavan otannan ja siten valaisevan käsityksen siitä, mitä kuvataiteesta näissä lehdissä todella sanottiin.

Tutkielman tarkoitus oli vastata kysymykseen siitä, mikä suomenkielisten työväenliikkeen sanomalehtien vuosien 1905–1918 taidetta käsittelevien kirjoitusten funktio oli eli oliko kyse työväenliikkeen poliittisen ideologian erittelystä taiteesta puhumisen kautta, taiteesta puhumisesta taiteen itsensä vuoksi politiikasta riippumatta, vai jostain siltä väliltä? Tätä selvitin kolmella alakysymyksellä, jotka olivat: (1) voidaanko aineistossa hahmottaa yhtenäinen taidetta koskeva diskurssi; (2) mikä on aineistossa taidepuhetta (ts. diskurssin muodostumista) ohjaava säännöstö; ja (3) miten, jos mitenkään, ideologia näkyy taidetta koskevissa kirjoituksissa.

(1) Diskurssin yhtenäisyyttä selvittääkseni aloitin arkeologisen prosessin tarkastelemalla, mitä kuvataiteesta on aineistossani kirjoitettu vuosivälillä 1905–1910. Ajallinen rajaus vuosikymmenen taitteeseen oli kuitenkin vain keinotekoinen tapa pilkkoa vuoteen 1918 asti ulottuva kokonaisrajaus hallittavampiin osiin. Oikeastaan suhtautuminen taiteeseen pysyi aineistossa kokonaisuudessaan samana molemmissa aikaikkunoissa, vaikka taiteessa itsessään eittämättä tapahtui muutosta tällä lähes kolmentoista vuoden ajanjaksolla. Taide kietoutui osaksi sosialistista tasa-arvoisen yhteiskunnan projektia; se riutui ja joutui luovimaan kapitalismin karikoissa, mutta aika ajoin se näytti myös merkkejä työväenluokkaisesta toivosta. Porvarillinen maku ja hallitsevan luokan halujen mukainen taidemarkkinajärjestelmä jättivät jälkensä kuvataiteeseenkin, mitä vastaan työväenlehtien taidekritiikki aika ajoin kääntyi toivoessaan luomallensa ”kansalle” soveltuva ”tervettä” taidetta esitettävän

useammin kuin modernistiseksi tulkittua ”humbuugia.” Tässä vaiheessa analyysiä diskurssi näytti vielä tasolta ja sen tarkastelu muistutti topografista pinnanmuotojen kuvantamista.

Seuraavassa vaiheessa analyysiä tuli näkyväksi, että muodostelmaa piti yhdessä sama kohteiden, lausumistapojen, käsitteiden sekä strategioiden järjestelmä. Samalla nämä piirteet tekivät diskursiivisen muodostelman käsinkosketeltavaksi ja äärettömästä diskursiivisesta pinnasta erottuvaksi yksikökseen. Muodostelmalle keskeisimpänä diskurssin tuottamana kohteena taide sai jatkuvasti samoja merkityssisältöjä: se asetettiin paikalleen ei-diskursiivisten ehtojen ja elementtien jäsentämässä maailmassa; sen toivottiin (kenties utopistisestikin) palvelevan työväenliikkeen aatteellisia ambitoioita, mutta toisaalta se nähtiin alisteisena taloudelliselle ja poliittiselle todellisuudelle. Taiteilijoiden ja taiteen – siten kuin se diskurssissa tuotettiin – paikaksi jäi olla puun ja kuoren välissä vallitseville taloudellisille ehdoille alistumisen ja vapaan taiteellisen ilmaisun tavoittelun välissä. Toisaalta taiteelta myös vaadittiin toisinaan tietoisemman kannan ottamista ja työväenluokkaisen aatteen näkökulmasta inklusiivisempaa sisällöllistä suhdetta maailmaan – joskus enemmän, joskus vähemmän voimakkaasti.

Edelleen diskursiivisen muodostelman yksilöimiseen liittyi myös lausumien välillä vallitseva lausumistapojen tai -tyyppien yhdenmukaisuus. Diskurssi synnytti työväenluokkaisuutta ja työväenluokkaista aatemaailmaa painottavia subjektipositioita, joista lausumia tuotettiin. Diskurssissa lausumien tuottajat näyttivät ottavan sellaisia positioita, joista taiteen kritiikki onnistuttiin kytkemään eräänlaiseen luokka-aseman puolustamiseen ennen kaikkea silloin, kun taiteen koettiin olevan jotenkin uhattuna vallitsevan taloudellis-poliittisen järjestelmän suunnalta tai kun kirjoittajat kokivat taiteen palvelevan *liiksi* tuon nimenomaisen järjestelmän etuja diskurssin puolustaman (ja tuottaman) työväenluokkaisen subjektin kustannuksella.

Muodostelman yhdenmukaisuuden kolmantena ulottuvuutena diskurssissa vaikuttava esikäsitteellinen järjestelmä ohjasi samansuuntaisen ja -sisältöisen käsitteistön valikoitumista lausumien rakennusaineeksi. Käsitteistö liikkui ennen kaikkea työväenliikkeiseksi määriteltävän maailmankuvan ympärillä. Diskurssiin nousi käsitteitä luokkajärjestelmän ja kapitalismin kritiikistä, mutta toisaalta myös taiteen naturalismista ja tarpeesta selittää taiteellisen representaation suhdetta havaittavaan todellisuuteen. Niinpä viimeistään lausumien käsitteelliseen muovautumiseen vaikuttaneen esikäsitteellisen järjestelmän selvittämisen jälkeen vahvistui kuva siitä, että diskurssi – vaikka se saikin poliittisia ja

ideologisia ulottuvuuksia – ei ollut ensisijaisesti puhetta politiikasta vaan ennen kaikkea taiteesta.

Neljännessä ja viimeisessä diskursiivisen muodostelman kuvaamisen vaiheessa kysymykseen tulivat diskurssin muodostumista ohjanneet strategiat ja niiden peilaaminen diskurssille rinnakkaisiin toisiin diskursseihin. Strategisesti tutkimaani diskurssia täydentäväksi tulkitsin niin ikään työväenlehdissä aktualisoituneen kirjallisuuskritiikin, joka vaikutti olevan diskurssin kohdetta lukuun ottamatta lähestulkoon vastaava lausumien ja niiden aktualisoitumisen suhteen. Yhtäältä analogiseksi, toisaalta vastakkaiseksi tulkitsin taas helsinkiläisten päivälehtien kuvataidekritiikin. Samansuuntaisuutta ilmeni erityisesti naturalistisen taidekäsityksen ja taiteen mimeettisen todellisuussuhteen diskursiivisessa kannattamisessa. Vastakkaisen diskurssin löytymisen myötä tutkimani diskurssin rajat piirtyivät ja muoto hahmottui entistä selkeämmin: siinä missä helsinkiläisissä porvarillisissa lehdissä painottui etenkin 1910-luvun edetessä *l'art pour art* -tyyppinen taideteoksen irrottaminen ympäröivästä todellisuudesta ja tekotavan ensisijaisuus taiteen tarkastelussa, ei taide diskurssin kohteena koskaan irronnut maailmasta työväenlehdissä.

Diskurssin suhde ei-diskursiiviseen määritti sen toimintaympäristön ja lopulta myös selkeytti sen muodostumista ohjannutta strategista järjestelmää. Diskurssi ikään kuin reagoi ei-diskursiivisiin institutionaalisiin, poliittisiin ja taloudellisiin tekijöihin, joista tutkimusajanjaksolla tärkeimmät olivat taideinstituutiot ja -kauppa sekä työväenliikkeen poliittinen taistelu demokraattisemman yhteiskunnan puolesta. Nämä purkautuivat diskurssissa nähdäkseen juuri siinä, miten taide diskurssin kohteena tuotettiin ja miten sitä käsiteltiin sekä millaisia lausumien tyyppisiä ja subjektipositioita diskurssissa rakentui. Siten siis diskurssin muodostumisen strategioiden tarkastelu toisiin diskursseihin ja ei-diskursiivisiin elementteihin peilaamalla viimeisteli diskursiivisen muodostelman kuvaamisen. Viimeistään tässä vaiheessa tuli selväksi minkälaisen muodostelman kanssa olin tekemisissä eli minkälaisena diskurssi taiteesta suomenkielisissä työväenliikkeen sanomalehdissä aktualisoitui. Samalla tuli myös mahdolliseksi todeta, että aineistossa todella hahmottui yhtenäinen diskurssi, josta voidaan puhua Foucault'n arkeologian käsittein diskursiivisena muodostelmana.

(2) Diskurssin muodostumista ohjannutta säännöstöä selvitin Foucault'n historiallisen *a priori* käsitteen avulla. Historiallinen *a priori* on siis se kokonaisuus, jonka puitteissa jokainen yksittäinen diskurssi toimii. Siispä diskurssin paikantuminen diskurssien ja ei-

diskursiivisten elementtien maailmaan auttoi edelleen havaitsemaan koko diskursiivisen muodostelman rakentumisen periaatetta niin, että oli mahdollista päästä historiallisen *a priorin* jäljille. Historiallisesta *a priorista* vihjaavina piirteinä oli pidettävänä ennen kaikkea työväenluokkaisen subjektin olemassaolon olettavia sekä mimeettisen todellisuussuhteen varaan rakentuvista taidekäsitteistä kertovia lausumia. Näin arkeologinen analyysi oli saavuttanut pisteen, jossa tuli mahdolliseksi kertoa, erottuiko aineistossa erillinen kuvataiteen käsittävä diskursiivinen muodostelma, millainen se oli ja minkälaisia funktioita palvelemaan se rakentui eli mikä sitä ohjannut säännöstö oli.

(3) Vielä oli kuitenkin vastaamatta tarkemmin muodostelman suhteesta ideologiaan eli siihen, miten ideologia näkyi taidetta koskevissa kirjoituksissa. Niinpä vastaukseksi kolmanteen alakysymykseen voitaisiin sanoa, että ideologia näkyi aineistossani ennen kaikkea siinä, miten kirjoitukset tuottivat työväenluokkaista, taidetta arvostavaa ja kaipaavaa taideyleisöä. Tästä voidaan puhua Louis Althusserin ideologisen interpellaation käsitteen avulla, mikä tarkoittaa käytännössä sitä, että aineistossa oli havaittavissa piirteitä vastaideologisen subjektin tuottamisesta ikään kuin kutsumalla se esiin kirjoitusten oletetussa lukijakunnassa. Ideologisesti määrittyneinä voitaisiin pitää myös niitä tapoja, joilla diskurssi merkityksellisti kohteensa eli taiteen. Tämän katsoin toimivan samoilla mekanismeilla kuin taide Althusserin myöhemmin teoretisoiman ideologisen valtiokoneiston käsitteellisessä mallissa sekä Terry Eagletonin esteettisen ideologian ja kirjoittajakohtaisen ideologian käsitteissä: taide nähtiin toisin sanoen ideologisenä muotona, jolla saattoi olla vallitsevaa ideologiaa tukeva rooli tai vaihtoehtoisia ideologisia tiloja avaava potentiaali. Näin diskurssilla voidaan nähdä mahdollisia vaikutuksia vallitsevaan ideologiseen tilanteeseen, joten sinänsä diskurssia voidaan pitää ideologisena.

Mitä tulee kuitenkin kysymykseen siitä, oliko taidetta koskevien kirjoitusten tarkoitus olla vain ideologian eksplikoimista taiteen kautta vai puhetta taiteesta taiteen itsensä vuoksi, vastaus on monimutkaisempi. En näe syytä epäillä sitä, etteivätkö kirjoittajat olisi todella halunneet puhua taiteesta vailla agitatorisia taka-ajatuksia. Mikään diskursiivisen muodostelman eriyttämisessä esille tullut piirre ei viitannut siihen, etteikö kyse olisi todella ollut taiteen merkityksellistämistä sen itsensä takia, kuitenkin kiistämättä sen kytkeytymistä laajempaan materiaaliseen ja institutionaaliseen kontekstiin, jota kautta vastaavasti myös ideologiseksi tulkittavat piirteet tulivat oleviksi. Niinpä väittäisin, että kirjoitusten ensisijainen tarkoitus oli tuottaa taidetta koskevaa tietoa ja välittää sitä lukijoille, koska taide nähtiin itsessään arvokkaana ja yhtä lailla työväenluokkaiselle kuin

porvarillisillekin yleisölle kuuluvana osana materiaalista elämää. Ideologisuus aineistossa tulikin pikemmin taiteen *itsensä* ideologisen luonteen tunnistamisesta, johon reagoitiin vastaideologisiksi tulkittavin toimenpitein. Näitä olivat juuri vaihtoehdoisen subjektiviteetin tuottaminen sekä hallitsevan ideologian esteettisten konventioiden ja sisältöjen kritiikki sellaisten ilmaantuessa erityisen näyttävästi taiteeseen.

Yllä eriteltyjen kysymysten ja vastausten lisäksi tutkielman tarkoituksena oli selvittää Michel Foucault'n varhaisen diskurssiteorian ja arkeologisen metodin käytettävyyttä taidehistorian tutkimuksen välineenä. Kuten alussa totesin, arkeologia on Foucault'n yritys ymmärtää tietämistä ja jäljittää ”varman” tiedon tuottamisen rakenteita läpi historian. Foucault'n *Tiedon arkeologiassa* teoretisoima diskurssin käsite on siis ennen kaikkea kehitetty selittämään tiedon muodostumista eri periodien epistemologioissa läpi tieteen- ja ajattelun alojen. Niinpä *Tiedon arkeologiassa* esitetyn arkeologisen menetelmän ja käsitteistön soveltaminen ajallisesti verrattain pieneen ja laadullisesti homogeeniseen otantaan osoittautui haastavaksi. Foucault'n arkeologisen projektin – jos siihen lasketaan myös *Tiedon arkeologiaa* edeltäneet soveltavammat *Klinikan synty* (1963) ja *Sanat ja asiat* (1966) – fokus on hyvin laajoissa ajallisissa jatkumoissa keskiajalta moderniin. Tällöin esimerkiksi lausuman ja diskursiivisen muodostelman käsitteiden todellinen moniulotteisuus pääsee paremmin oikeuksiinsa, kun niitä ei ole rajattu vain yhdenlaiseen aineistoon kuten tässä tutkimuksessa. Tästä samasta syystä arkiston käsitteen konkreettinen hyödyntäminen jäi pintapuoliseksi, ja vaikka tämä ei tutkimuksen rajauksen ansiosta ole ongelma, laajamittaisempi työväenlehtien kirjoituksia ympäröivän arkiston tarkastelu olisi entisestään tuottanut tietoa havaitsemani diskursiivisen muodostelman paikasta sitä ympäröivässä diskursiivisessa tilassa. Arkeologian teorian ja metodin mittavampi soveltaminen olisi vaatinut enemmän työtä ja tilaa kuin mitä tämän tutkimuksen puitteissa oli mahdollista saavuttaa.

Toisaalta näen, että Foucault'n arkeologialla on myös annettavaa taidehistorialliselle diskurssianalyysille. Ensinnäkin Foucault'n esittelemät käsitteet diskursiivisesta muodostelmasta lausumaan ja historialliseen *a prioriin* osoittautuivat selitysvoimaisiksi diskurssin yhtenäisyyden havaitsemisessa. Diskursiivisen muodostelman nelioportainen kuvailu ja sen muodostumista ohjanneen historiallisen *a priorin* paikantaminen aineiston lausumiksi pilkotusta tekstimassasta teki ensinnäkin tehokkaasti havaittavaksi, *miten* diskurssin yksilöimisen vaatima yhteneväisyys konkreettisesti rakentuu näennäisistä eroavaisuuksista huolimatta. Toinen hyödylliseksi havaitsemani *Tiedon arkeologian* mahdollistama teoreettinen työkalu oli diskurssin hahmottaminen käsitteellisenä tasona ja

diskurssianalyysin käsittäminen tuon tason tai pinnan topografisena seuraamisena ja kuvantamisena. Näin diskurssin käsitteen tietynlainen abstraktius oli mahdollista konkretisoida maadoittamalla se tiukasti joksikin aineistosta itsestään eristettäväksi ja siitä havaittavaksi kuitenkin vahvaa teoreettista perustaa unohtamatta.

Lisäksi Foucault'n arkeologia mahdollisti diskurssin käsitteen kytkemisen ideologian käsitteeseen ja diskurssianalyysin yhdistämisen ideologiakriittiseen otteeseen. Käsitteet eivät sulkeneet toisiaan pois. Päinvastoin *Tiedon arkeologiaan* sisäänrakennettu mahdollisuus verrata diskurssia ei-diskursiivisiin elementteihin kuten instituutioihin ja materiaaliseen maailmaan sekä mahdollisuus tarkastella diskurssin lausumakohtaisia subjektipositioita tuottavaa toimintoa mahdollistivat kytkennän tekemisen marxilaisen ideologiateorian korpukseen. Foucault'n arkeologia sopii nähdäkseni taidekriitikin tutkimuksen työkaluksi juuri, koska se mahdollistaa yhtäältä diskurssin yhteneväisen luonteen tehokkaan hahmottamisen yhtäältä diskurssin pinnasta – siis todella sanotusta – lukien, mutta samalla se sallii sukeltaa syvemmälle diskursiivisen muodostelman rakentumisen periaatteisiin. Lisäksi se mahdollistaa diskurssin tarkastelemisen vallitsevan historiallisen ja materialistisen tilanteen valossa kytkemällä se talouden, politiikan ja instituutioiden ei-diskursiivisten ulottuvuuksien kenttään. Näin historiallista taidekriitikkiä voidaan tarkastella yhtäältä itsenäisen taiteesta kertovana diskurssina ja toisaalta ideologiakriittisen teorian valossa suhteessa vallitsevaan, kirjoittajien elämään materiaaliseen todellisuuteen riippumatta kirjoittajien näennäisestä poliittisesta suuntautumisesta.

Koen kuitenkin, että ideologiakriitikki jätti myös tilaa lisätutkimukselle. Tämän tutkielman perusteella on mahdollista todeta ainoastaan se, että aineistossa on diskursiivista yhtenäisyyttä ja diskurssilla on mahdollista potentiaalia tuottaa ideologisia vaikutuksia. Tässä tutkimuksessa valjastamani Foucault'n arkeologia – niin selitysvoimainen teoria kuin se onkin – ei kykene vastaamaan ideologian käsitteen sisäisiin toimintaperiaatteisiin, vaikka se sallikin ideologiateorian huomioimisen eräänlaisena teoreettisena liitännäisosana. Ajattelen, että aineistoni antautuisi erinomaisesti juuri marxilais-althusserilaisella ideologian teoriolla edelleen ja kokonaisvaltaisemmin selitettäväksi. Tällöin tosin kysymyksen ei tulisi olla onko aineisto ideologista, vaan *miten* ideologia tarkalleen toimii työväenlehtien taidekriitikkissä. Tässä olisikin oiva aukko jatkotutkimukselle selvitettäväksi. Ideologian kannalta kiinnostavia kysymyksiä olisi esimerkiksi se, miten havaitsemani vastaideologinen diskurssi vaikutti taidekriitikin formaalisiin piirteisiin verrattuna oletettavasti hallitsevaa ideologiaa edustaviin

etabloituneisiin kritiikin muotoihin. Tässä myös laajempi foucault’laisen arkiston soveltaminen voisi jälleen osoittautua hedelmälliseksi.

Edelleen kiinnostava tehtävä jatkotutkimukselle olisi siis laajentaa tässä tutkielmassa mobilisoimaani arkeologista diskurssianalyttistä ja ideologiakriittistä mallia suurempaan otantaan 1800–1900-lukujen ja modernismin ajan taidekritiikkiin ja taidetta koskeviin kirjoituksiin suomalaisessa lehdistössä. Näin olisi mahdollista valaista arkistoa laajemmalta työväenlehtien taidediskurssin ympäriltä ja katsoa, kuinka pitkälle tässä tutkimuksessa hahmottamin diskursiivisen muodostelman rajat jatkuvat eli milloin kohdataan toisia arkiston eriytyneitä käytäntöjä (diskursseja) ja miten taas niiden rajat piirtyvät suhteessa työväenlehtien taidediskurssin muodostelmaan. Niin ikään poliittisen työväenliikkeen lehdistön ja tiedotuskanavien taidetta koskevia lausumatapahtumia olisi kiehtovaa jäljittää yli laajemman ajallisen periodin, jotta voitaisiin havaita edelleen diskursiivisen muodostelman eläminen ja muovautuminen ajassa ja suhteessa muuttuvaan ei-diskursiiviseen maailmaan.

Tämän tutkimuksen perusteella voidaan kuitenkin todeta jälleen se, että suomalaisen työväenliikkeen lehdissä todella kirjoitettiin kuvataiteesta ja vieläpä aktiivisesti läpi tutkimusajanjakson. Tutkimuksen perusteella voidaan esittää, että vaikka kirjoittaminen oli diskursiivisesti yhteneväistä, se ei ollut ehdottomasti ideologista. Siitä huolimatta, että ideologinen elementti oli olemassa, ei aineistoa voi pitää yksinomaan ideologisena ja poliittisena. Tämä edelleen alleviivaa sitä, että työväenlehdistön ja -liikkeen tarkastelua ei tule unohtaa taidehistorian kentältä, vaan päinvastoin suomalaisen työväenliikkeeseen linkittyvällä aineistolla voi olla paljon annettavaa suomalaisen taiteen käsittämisen historialle. Niinpä siis tutkielman pääotsikossa lainattua Julius Ailiota mukailleen: *taidehistoriaa työväeltäkin!*

Lähteet

Aineisto

Eteenpäin 1913

Itä-Hämeen Raivaaja 1907

Kansan Lehti (Kansan L.) 1906–1915, 1917

Kansan Tahto (Kansan T.) 1906–1907, 1909, 1911–1912, 1914, 1917

Kansan Ääni 1909

Oulun Sanomat (Oulun S.) 1915–1916

Savon Työmies 1906

Sorretun Voima (Sorretun V.) 1906–1908

Sosialidemokraatti 1908–1910, 1914–1915

Sosialisti (Sosial.) 1906, 1908–1913, 1915–1918

Työ 1907, 1909–1912, 1914–1916

Työläinen 1908

Työmies (Työm.) 1906–1918

Työväenliitto 1911

Tähti 1906

Vapaa Sana (Vapaa S.) 1906, 1908–1909, 1911, 1914–1917

Vapaus 1909–1910, 1913

Tutkimuskirjallisuus

Arkistoaineisto

Työväen Arkisto (TA), Helsinki

Demari (toimituksen arkisto)

Holopainen, Tuula 2003. *Työmies-Suomen Sosialidemokraatti -lehden nimimerkit*. Saatavilla

<https://yksa.disec.fi/Yksa4/id/137786166532800/#tab/basic> (viitattu 7.8.2024).

Julkaisemattomat opinnäytetyöt

Helsingin yliopisto

Mäntyneva, Mikko 2024. *Sam Vanniin ja nonfiguraatiiviseen taiteeseen liittyvät*

diskurssit 1950-luvun sanomalehtiartikkeleissa. Taidehistorian pro gradu -

tutkielma. Saatavilla <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-202402271374> (viitattu

16.9.2024).

Turun yliopisto

Säilä, Hannu 2017. *Arvoituksellinen Antero Rinne ja hänen paikkansa 1930-luvun taidekriittikkona*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Internet-lähteet

”Hilja Pärssinen”. Kansanedustajat. Eduskunnan www-sivu.

<https://www.eduskunta.fi/FI/kansanedustajat/Sivut/911305.aspx> (viitattu 14.10.2024).

”Julius Ailio”. Kansanedustajat. Eduskunnan www-sivu.

<https://www.eduskunta.fi/FI/kansanedustajat/Sivut/910237.aspx> (viitattu 14.10.2024).

”Jussi Rainio”. Kansanedustajat. Eduskunnan www-sivu.

<https://www.eduskunta.fi/FI/kansanedustajat/Sivut/911318.aspx> (viitattu 14.10.2024).

”Kalle Hämäläinen”. Kansanedustajat. Eduskunnan www-sivu.

<https://www.eduskunta.fi/FI/kansanedustajat/Sivut/910556.aspx> (viitattu 9.10.2024).

Kirjallisuus

Aalto, Maija 2023. ”Laillista ja laitonta proletariaatin yhteistyötä pohjoisessa. Vainottu vasemmisto teki lehtiä Ruotsissa”. *Sanomisen vaikeutta ja vapautta. Vasemmistolaista tiedonvälitystä 1919–1956*. Toim. Maija Aalto et al. Helsinki: Yleinen Lehtimiesliitto ry, 77–91.

Aarras, Raimo 1980. *Edwin Lydén*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 5. Helsinki: Taidehistorian seura.

Alanko, Pentti 2007: ”Vanamo, Kaarlo (1873–1925)”. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*.

Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-008480> (viitattu 8.8.2024).

Althusser, Louis 1984 [1976]. *Louis Althusser. Ideologiset valtiokoneistot*. Alkup. *Positions*. Suom. Leevi Lehto & Hannu Sivenius. Helsinki & Tampere: Kansankulttuuri & Vastapaino.

Althusser, Louis 2001 [1971]. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Käänt. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press.

Andersson, Fred 2020. ”Iconography of the Labour Movement: Part 2: Socialist Iconography, 1848–1952”. *ICO Iconographisk Post*. (3–4/2020), 157–205.

<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202201148015> (viitattu 16.9.2024).

- Anttonen, Erkki 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Bondestam, Anna 2022 [1968]. *Arbetet. Sanomalehti 1910-luvun Turussa ja ihmiset sen ympärillä*. Alkup. *Arbetet. En tidning i Åbo på 1910-talet och människorna kring den*. Suom. Jaakko Mäkelä. Väki Voimakas 45. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Cash, John 2020 [2013]. ”Ideology and Social and Cultural Theory”. *Routledge Handbook of Social and Cultural Theory*. Toim. Anthony Elliott. London: Routledge, 116–139. 2nd Edition.
- Clark, T. J. 1990 [1984]. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. London: Thames and Hudson.
- Eagleton, Terry 1978 [1976]. *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso.
- Ferretter, Luke 2006. *Louis Althusser*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel 2005 [1969]. *Tiedon arkeologia*. Alkup. *L'Archéologie du savoir*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel 2010 [1969]. *The Archaeology of Knowledge*. Alkup. *L'Archéologie du savoir*. Käänt. A. M. Sheridan-Smith. New York: Vintage Books.
- Genone, James 2016. ”Recent Work on Naïve Realism”. *American Philosophical Quarterly* 53 (1), 1–25.
- Haataja, Lauri; Hentilä, Seppo; Kalela, Jorma; Ketola, Eino; Kettunen, Pauli; Laavola, Heikki; Puhakainen, Päivö; Tuomisto, Tero & Turtola, Jussi 1977. *Suomen työväenliikkeen historia*. Helsinki & Joensuu: Työväen Sivistysliitto ry & Kansan Voima Oy. 2. painos.
- Hartikainen, Elina 2021. ”Kuka harjoittaa afrobrasilialaisia uskontoja, sanokoon sen! Väestönlaskentakampanja aktivistivaltion rakentajana Brasiliassa 2010”. *Valtion antropologia. Tutkimuksia ihmisten hallitsemisesta ja vastarinnasta*. Toim. Tuomas Tammisto & Heikki Wilenius. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 45–75.
- Hautala-Hirvioja, Tuija 2022. ”Ape Rantaniemi ja Kemin taidemuseon synty”. *Taidetta tunteella: suomalaista ekspressionismia 1900-luvun alusta 1960-luvulle*. Toim. Tuija Hautala-Hirvioja, Mervi Löfgren Autti & Ulla Viitanen. Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo, 102–104.

- Heikka, Elina; Paloposki, Hanna-Leena & Lindgren, Liisa (toim.) 2001. *Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*. Kirjoituksia taiteesta 3. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Heracleous, Loizos 2006. *Discourse, Interpretation, Organization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirvelä, Jesse & Laakkonen, Anna 2023. ”Suomalaisia toimittajia Neuvostoliitossa 1918–1938”. *Sanomisen vaikeutta ja vapautta. Vasemmistolaista tiedonvälitystä 1919–1956*. Toim. Maija Aalto et al. Helsinki: Yleinen Lehtimiesliitto ry, 51–75.
- Hobsbawm, Eric 1999. *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*. London: Abacus.
- Hujanen, Taisto 1988. ”Stuart Hallin haastattelu”. *Media & Viestintä* 11 (1), 58–68.
- Huusko, Timo 1996. ”Sanomista taidehistorian lehdille – 1910-luvun taidekriitikin merkityksenanto ja taidehistorialliset uudelleentulkinnat”. *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhlakirja*. Toim. Anna Ruotsalainen. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 17. Helsinki: Taidehistorian seura, 103–109.
- Huusko, Timo 2007. *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriitikissä 1908–1924*. Kirjoituksia taiteesta 4. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Huusko, Timo 2012. ”Finnish Nationalism and the Avant-Garde”. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Toim. Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schöström, Per Stounbjerg, Tania Ørum & Dorthe Aagesen. Boston: Brill, 557–572.
- Huusko, Timo & Palin, Tutta 2018. ”Nationalism, Transnationalism, and the Discourses on Expressionism in Finland”. *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. Toim. Isabel Wünsche. New York & Abingdon: Routledge, 222–242.
- Hyttinen, Elsi 2012. *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elvira Willmanin kamppailu työläiskirjallisuuden tekijyydestä vuosisadan vaihteen Suomessa*. Annales Universitatis Turkuensis C 335. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-4940-3> (viitattu 9.10.2024)
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 2016. ”Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet”. *Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 21–42.

- Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia Tutkimuksia 227. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Historiallisia Tutkimuksia 238. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kallio, Rakel 1991. ”Taiteen henkisyttä tavoittamassa. Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekriitikissä”. *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 12*. Toim. Marja Terttu Knapas & Marjo-Riitta Simpanen. Helsinki: Taidehistorian seura, 67–90.
- Karjalainen, Tuula 2016. *Tyko Sallinen. Suomalainen tarina*. Helsinki: Tammi.
- Kilpeläinen, Tapani 2005. ”Suomentajalta”. Foucault, Michel, *Tiedon arkeologia*. Alkup. *L'Archéologie du savoir*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino, 7.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa: Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen. Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20 -luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Knapas, Rainer 2001. ”Aatteiden maisemat”. *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1910*. Toim. Riitta Ojanperä. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo, 28–43.
- Krohn, Elias 2023. ”Kohti vapaata sanaa. Vasemmistolehdistön kehityslinjoja”. *Sanomisen vaikeutta ja vapautta. Vasemmistolaista tiedonvälitystä 1919–1956*. Toim. Maija Aalto et al. Helsinki: Yleinen Lehtimiesliitto ry, 11–49.
- Kulha, Keijo 2006. ”Puro, Weikko (1884–1959)”. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001653> (viitattu 7.8.2024).
- Lohi, Jyrki 2005. *Väinö Hämäläinen. Taidemaalarin elämä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1032. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lynch, Richard A. 2014a. ”Discourse”. *The Cambridge Foucault Lexicon*. Toim. Leonard Lawlor & John Nale. Cambridge: Cambridge University Press, 120–125.
- Lynch, Richard A. 2014b. ”Statement”. *The Cambridge Foucault Lexicon*. Toim. Leonard Lawlor & John Nale. Cambridge: Cambridge University Press, 482–485.

- Lynch, Richard A. 2014c. "Archive". *The Cambridge Foucault Lexicon*. Toim. Leonard Lawlor & John Nale. Cambridge: Cambridge University Press, 20–23.
- Lähdesmäki, Tuuli 2007. *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 94. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lähdesmäki, Tuuli 2021 [2012]. "Diskurssianalyysi taiteen tutkimuksen menetelmänä". *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen. JYY julkaisusarja 86. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 39–61.
- Massey, Heath 2017. "Archaeology of Knowledge: Foucault and the Time of Discourse". *Understanding Foucault, Understanding Modernism*. Toim. David Scott. London: Bloomsbury Academic, 79–94.
- May, Todd 2014. "Subjectification". *The Cambridge Foucault Lexicon*. Toim. Leonard Lawlor & John Nale. Cambridge: Cambridge University Press, 496–502.
- Montag, Warren 2014. "Louis Althusser (1918–1990)". *The Cambridge Foucault Lexicon*. Toim. Leonard Lawlor & John Nale. Cambridge: Cambridge University Press, 549–554.
- Muurimäki, Mia 2013. *Nykytaiteen politiikka museokontekstissa*. Aalto yliopiston julkaisusarja, Doctoral dissertations 185/2013. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Nygård, Toivo 1987. "Poliittisten vastakohtaisuuksien jyrkentyminen sanomalehdistössä". *Suomen lehdistön historia 2. Sanomalehdistö suurlakosta talvisotaan*. Toim. Päiviö Tommila et al. Kuopio: Kustannuskiila, 9–166.
- Oksala, Johanna 2007. *How to Read Foucault*. London: Granta.
- Palin, Tutta 2023. "High, Low and In-Between. The Modern Art Press in Finland, 1910–1940". *MODERN ART REVIEWed. Art Reviews, Magazines and Gallery Bulletins in Europe 1910–1940*. Toim. Malcom Gee, Kate Kangaslahti & Chara Kolokytha. Berlin: De Gruyter, 51–75.
- Paloposki, Hanna-Leena & Vihanta, Ulla (toim.) 1997. *Suomalaista kuvataidekriittikkä*. Kirjoituksia taiteesta. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Paloposki, Hanna-Leena & Vihanta, Ulla (toim.) 1998. *Kuvataidekriittikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*. Kirjoituksia taiteesta 2. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Parikka, Jussi 2004. "Interaktiivisuuden kolme kriittikkä". *Lähikuva* 17 (2–3), 83–79.
- Pohjanmaa, Atte 1948. *Sanan säilä taistelun tiellä. Puolen vuosisadan (1895–1945) taival Työmiehen – Suomen sosialidemokraatin palstoilta nähtynä*. Helsinki: Kansanvalta.

- Purvis, Trevor & Hunt, Alan 1993. "Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology...". *The British Journal of Sociology* 44 (3), 473–499.
- Raitio, Jussi 1947. *Työväen sanomalehdet ja sanomalehtimiehet. Suomen sosialidemokraattinen sanomalehtimiesliitto 1907–1947*. Lahti & Helsinki: Lahden kirjapaino- ja sanomalehtiosakeyhtiö & Tammi.
- Rantanen, Saijaleena 2020. "Irti porvariensa taiteestakin! Laulu- ja soittojuhlien politisoituminen Viipurissa 1900-luvun alussa". *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Toim. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen. *Acta Musicologica Militantia III*. Helsinki: Tutkimusyhdystys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 285–324.
- Rantanen, Saijaleena; Välimäki, Susanna & Mononen, Sini (toim.) 2020. *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. *Acta Musicologica Militantia III*. Helsinki: Tutkimusyhdystys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Rehmann, Jan 2023. "Ideologiakritiikin ja -teorian perustat ja merkitys nykyisissä kamppailuissa". *Suom. Marko Ampuja. Tutkimus & Kritiikki* 3 (1), 138–159. DOI: <https://doi.org/10.55294/tk.127795>
- Rodin, Lika 2020. "Marxism And Its 'Other'. Why Do We Need Althusser to Understand Foucault?". *Khazar Journal of Humanities and Social Sciences* 23 (2), 80–97. DOI: [10.5782/2223-2621.2020.23.2.80](https://doi.org/10.5782/2223-2621.2020.23.2.80)
- Roininen, Aimo 1987. *Työväenliike ja kirjallisuus 1895–1918*. Oulun yliopiston kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 14. Oulu: Oulun yliopisto.
- Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Räikkä, Jyrki 2023. "Sasu Punanen – suorassu, joka ei kuulunut joukkoon". *Sanomisen vaikeutta ja vapautta. Vasemmistolaisista tiedonvälitystä 1919–1956*. Toim. Maija Aalto et al. Helsinki: Yleinen Lehtimiesliitto ry, 153–166.
- Rönkkö, Pekka 1986. "Ape Rantaniemi (1873–1952)". *Kemin taidemuseon kokoelmat*. Toim. Pekka Rönkkö. Kemi: Kemin taidemuseo, 93–124.
- Sainio, Venla 2001. "Valpas, Edvard (1873–1937)". *Kansallisbiografia-verkkójulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-006509> (viitattu 14.8.2024).
- Salava, Lauri Alfred s.a. a, *Salanimi- ja nimimerkkiluettelo. Salanimet*. s. 1.

- Salava, Lauri Alfred s.a. b, *Salanimi- ja nimimerkkiluettelo. Henkilötiedot.* s. 1.
- Sevänen, Erkki 1994. ”Ensimmäinen tasavalta kirjallisuusjärjestelmän toimintaympäristönä. Modernisoitumiskehityksen mahdollisuudet ja pidikkeet”. *Tekstin takaa. Tutkimuksia suomalaisesta kirjallisuusjärjestelmästä.* Toim. Pertti Kuittinen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia – Studies in Literature and Culture 7. Joensuu: Joensuun yliopisto, 55–109.
- Sevänen, Erkki 2002. ”Sosiologinen taiteentutkimus”. *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla.* Toim. Oiva Kuisma. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 359–415.
- Sholle, David J. 1988. ”Critical Studies: From the Theory of Ideology to Power/Knowledge”. *Critical Studies in Mass Communication* 5 (1988), 16–41.
- Simpanen, Marjo-Riitta 1991. ”Kömpelöä suomalaista. Juho Rissanen 1910-luvun lopun ja 1920-luvun alun taidekäsityksen ja taiteen suomalaiskansallisuus”. *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 12. Toim. Marja Terttu Knapas & Marjo-Riitta Simpanen. Helsinki: Taidehistorian seura, 91–105.
- Simpanen, Marjo-Riitta 1998. *Juho Rissanen ja suomalainen kansa.* Kuopion taidemuseon julkaisuja 23. Kuopio: Kuopion taidemuseo.
- Siukonen, Jyrki 2016. *Kaksi tornia. Kuvanveisto ja politiikka sosialistisen rakentamisen aikakaudella.* Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 9. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Siukonen, Jyrki 2021. *Minä, marxilainen taiteilija. Kävelyretki sinne ja takaisin eli keskustelu muodosta.* Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 14. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Siukonen, Jyrki 2023. *Humpuukia ja hulluutta – Uuden taiteen vastaanotto 1910-luvun Suomessa.* Tietolipas 278. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suodenjoki, Sami & Peltola, Jarmo 2007. *Köyhä Suomen kansa katkoo kahleitansa. Luokka, liike ja yhteiskunta 1880–1918.* Tampere: Tampereen yliopisto.
- Suodenjoki, Sami 2017. ”Land Agitation and the Rise of Agrarian Socialism in South-Western Finland, 1899–1907”. *Labour, Unions and Politics Under the North Star: The Nordic Countries, 1700–2000.* Toim. Mary Hilson, Silke Neusinger & Iben Vyff. New York & Oxford: Berghahn Books, 175–196.
- Tammisto, Tuomas & Wilenius, Heikki 2021. ”Johdanto: uusi valtion antropologia”. *Valtion antropologia. Tutkimuksia ihmisten hallitsemisesta ja vastarinnasta.* Toim. Tuomas Tammisto & Heikki Wilenius. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–44.

- Thomson, Richard 2012. *Art of The Actual. Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880–1900*. New Haven & London: Yale University Press.
- Tihinen, Juha-Heikki 2012. ”Kuvan ja kielen välissä – kuvataidekritiikin kirjoittamisesta”. *Taidekritiikin perusteet*. Toim. Martta Heikkilä. Helsinki: Gaudeamus, 118–141.
- Valkonen, Olli 1973. *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908–1914. Uudet suuntaukset maalaustaiteessa taidearvosteluissa ja taidekirjoittelussa*. Jyväskylä Studies in the Arts 6. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Valkonen, Olli 1989. ”Läpimurto Suomessa”. *Modernismin läpimurto. Pohjoismainen maalaustaide 1910–1920*. Toim. Tuula Arkio et al. Kööpenhamina: Pohjoismainen ministerineuvosto, 35–41.
- Valkonen, Olli 2006. ”Taiteilijat ja maailmansota”. *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*. Toim. Rakel Kallio. Helsinki: WSOY, 111–127.
- Vepsä, Anna 2022. ”Kuopion koulun kuvataide 1980–1986. Lehdistönäkyvyys ja bourdieulainen taidekenttä”. *Kulttuurintutkimus* 39 (3), 4–21.
- Waenerberg, Annika & Velez Cea, Manuel 2019. *Emil Cedercreutz 1879–1949*. Historiallisia Toimituksia 268. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Webb, David 2013. *Foucault's Archaeology. Science and Transformation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Weisberg, Gabriel 1992. *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art 1860–1905*. London: Thames & Hudson.
- Weisberg, Gabriel. 2011. ”Muuttuva maailma ja naturalismin aiheet”. Suom. Hilikka Pekkanen. *Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875–1917*. Toim. Gabriel Weissberg et al. Bryssel: Mercatorfonds, 44–81.
- Williams, Glyn 1999. *French Discourse Analysis. The Method of Post-Structuralism*. London & New York: Routledge.
- Wolff, Janet 1993 [1981]. *The Social Production of Art*. London: MacMillan. 2nd Edition.
- Wünsche, Isabel 2023. ”From Paris to Vitebsk. Marc Chagall and Anatoly Lunacharsky on Proletarian Art”. *Kuvia lähellä. Taidehistoriallisia tulkintoja ja tutkimusasenteita. Tutta Palinin juhlakirja*. Toim. Johanna Frigård, Roni Grén, Katve-Kaisa Kontturi & Riikka Niemelä. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 53. Helsinki: Taidehistorian seura, 21–31.

Liitteet

Liite 1. Suomenkielisissä työväenlehdissä julkaistut taidenäyttelyitä käsittelevät kirjoitukset 1905–1918

Liitteessä on listattu lehtikohtaisesti aakkostettuna ja kronologisesti kaikki tutkimuksen myötä löytämäni ja lukemani, suomenkielisissä työväenliikkeen sanomalehdissä julkaistut taidenäyttelyarvostelut ja muut yksittäisiä taidenäyttelyitä koskevat kirjoitukset sekä konkreettisiin esillä olleisiin teoksiin liittyvät jutut. Seuraavien lisäksi lehdissä julkaistiin ajoittain lyhyitä ilmoituksia näyttelyistä, mutta koska nämä eivät sisältäneet tyypillisesti muuta kuin näyttelyn tiedot, olen jättänyt ne listauksen ulkopuolelle. Joitain vuosia puuttuu joistain lehdistä joko toimitusteknisistä syistä (esimerkiksi *Kansan Tahto* lakkautettiin 1914, jolloin sen tilalle tuli *Oulun Sanomat* vuodesta 1915 vuoteen 1917, jolloin se muuttui taas muotoon *Kansan Tahto*³⁸⁷), tai koska tuolloin ei yksinkertaisesti julkaistu mitään taidenäyttelyitä käsittelevää.

Eteenpäin

1913

”Harald Gallenin taulunäyttely Kotkassa”. *Eteenpäin*. 14.10.1913.

Itä-Hämeen Raivaaja

1907

Kaarlo Vanamo, ”Taidenäyttely Lahteen vielä tänä vuonna!”. *Itä-Hämeen Raivaaja*. 11.10.1907.

Kansan Lehti

1906

X, ”Taidenäyttely”. *Kansan L.* 18.2.1906.

1907

A. H., ”Taidenäyttely”. *Kansan L.* 5.2.1907.

”Taiteilijaa, Armid Sandbergin taidenäyttely”. *Kansan L.* 6.11.1907.

1908

³⁸⁷ Raitio 1947, 36.

A. O., ”Tampereen taidenäyttely”. *Kansan L.* 10.1.1908.

”Taidenäyttely”. *Kansan L.* 23.12.1908.

1909

–?, ”Kallelan näyttelyssä”. *Kansan L.* 1.6.1909.

”Taidekäsitöiden näyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 16.10.1909.

H., ”Taas taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 4.11.1909.

1910

D., ”Emil Danielsonin näyttely”. *Kansan L.* 9.4.1910.

”Ville Mustan taidenäyttely”. *Kansan L.* 4.10.1910.

”Kauhasen taidenäyttely”. *Kansan L.* 19.11.1910.

1911

W. M., ”Taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 14.1.1911.

–i., ”Kaapo Wirtasen taidenäyttelyssä”. *Kansan L.* 18.3.1911.

1912

–ki., ”Simbergin taidenäyttely”. *Kansan L.* 19.2.1912.

1913

V. M—ta., ”Taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 13.1.1913.

L—i., ”Taidenäyttely”. *Kansan L.* 13.11.1913.

1914

”Kaapo Wirtasen taidenäyttely”. *Kansan L.* 19.5.1914.

L—i., ”Gabr. Engbergin näyttely”. *Kansan L.* 19.5.1915.

1915

–i., ”Taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 27.1.1915.

Zurticka, ”Taidetta”. *Kansan L.* 27.1.1915.

Eino Heljo, ”Otsakkeella ’Taidetta’ nimisen kirjoituksen johdosta pyydän tilaa seuraavalle”.

Kansan L. 29.1.1915.

L—i., ”Taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 11.5.1915.

P. L., ”Taidenäyttelyt”. *Kansan L.* 16.11.1915.

L—i., ”Taidenäyttelyt”. *Kansan L.* 17.11.1915.

1917

H., ”Taidenäyttely”. *Kansan L.* 14.2.1917.

–ki., ”Venny Soldan-Brofeldin taidenäyttely Näsilinnassa”. *Kansan L.* 8.5.1917.

Kansan Tahto

1911

”Harald Gallén’in taidenäyttely”. *Kansan T.* 1.12.1911.

1912

”Taidenäyttelyjä”. *Kansan T.* 6.4.1912.

1914

”A. Koiviston taidenäyttely”. *Kansan T.* 12.2.1914.

1917

”Juho Mäkelän taidenäyttely”. *Kansan T.* 15.9.1917.

H. U., ”Venny Soldan Brofeldtin taidenäyttely”. *Kansan T.* 17.10.1917.

Oulun Sanomat

1915

”Oululaisen taidemaalarin näyttely Helsingissä”. *Oulun Sanomat.* 12.10.1915.

”Juho Mäkelän taidenäyttely Helsingissä”. *Oulun Sanomat.* 16.10.1915.

1916

”Kirkkotaidenäyttely Oulussa”. *Oulun Sanomat.* 26.10.1916.

Pictorius, ”Antero Honkasen taidenäyttely”. *Oulun Sanomat.* 31.10.1916.

Sorretun Voima

1907

–ta., ”Taidenäyttely”. *Sorretun V.* 23.1.1907.

Sosialidemokraatti

1908

Jäärä, ”Taidenäyttelyssä pistäysin”. *Sosialidemokraatti.* 11.4.1908.

1910

”Emil Danielssonin taulunäyttely”. *Sosialidemokraatti.* 12.11.1910.

1914

S. L/I—ä., ”Vilho Sjöströmin taulunäyttely”. *Sosialidemokraatti*. 28.3.1914.

1915

L—n., ”Käynti taidenäyttelyssä”. *Sosialidemokraatti*. 16.11.1915.

Sosialisti

1908

W. P., ”Taiteilija Emil Halosen veistokuvanäyttely taidemuseossa”. *Sosial*. 18.10.1908.

”Akseli Gallen-Kallelan taidenäyttely ainoastaan ruotsalaiselle rahamaailmalle”. *Sosial*.
15.11.1908.

1909

”Turkulaisten nuorten taiteilijain näyttely”. *Sosial*. 22.9.1909.

1910

E., ”Taiteilija Rissasta haastattelemassa”. *Sosial*. 3.11.1910.

1911

X, ”Lydenin taidenäyttely”. *Sosial*. 3.2.1911.

R., ”Veistokuvanäyttely Helsingissä”. *Sosial*. 14.11.1911.

R., ”Muukan Taidenäyttely”. *Sosial*. 15.11.1911.

1912

—C—, ”Taideyhdistyksen keväänäyttely”. *Sosial*. 28.3.1912.

—C—, ”Taideyhdistyksen keväänäyttely”. *Sosial*. 4.4.1912.

1915

K. N., ”Aarre & Heleniuksen taidenäyttely Eerikinkatu 9:ssä”. *Sosial*. 11.12.1915.

1917

Edwin Lyden, ”Lyhyt katsaus Turun Taideyhdistyksen vuosinäyttelyyn”. *Sosial*. 28.4.1917.

”Taiteilijaliitto Auran näyttely Turun taidemuseossa”. *Sosial*. 19.9.1917.

E. L. Ldn., ”Taiteilijaliitto Auran näyttely”. *Sosial*. 22.9.1917.

Työ

1907

Taiteen harrastajia, ”Gallén-Kalelan näyttelyn toimitsijoille”. *Työ*. 11.9.1907.

J. J. K., ”Gallen-Kalelan näyttely”. *Työ*. 4.10.1907.

1909

”Japanilainen taidenäyttely Viipurissa”. *Työ*. 2.11.1909.

K., ”Viipurilaisten taiteilijain näyttely”. *Työ*. 9.12.1909.

1910

A. K., ”Viipurin Taiteenystävain 14:sta taidenäyttely”. *Työ*. 11.3.1910.

R. P., ”Juho Rissasen taidenäyttely”. *Työ*. 3.9.1910.

Lojanius, ”Juho Rissasta tapaamassa”. *Työ*. 24.9.1910.

1911

–o., ”Taidenäyttely”. *Työ*. 4.2.1911.

1914

P., ”Malmön näyttely”. *Työ*. 6.7.1914.

–a., ”Taidenäyttely”. *Työ*. 13.8.1914.

1915

Ali-Baba, ”Hetkinen taiteen taimitarhassa”. *Työ*. 13.4.1915.

–o K–, ”Taidenäyttelyt”. *Työ*. 15.12.1915.

1916

”Taidesalonki Karimo ja Niskala”. *Työ*. 1.11.1916.

Työmies

1907

Junu, ”Hetkinen taiteen mailla”. *Työm.* 15.2.1907.

iro., ”Taiteilijat Hugo Simberg ja Magnus Enckell”. *Työm.* 21.10.1907.

Y. S., ”Ylösousemus. Taiteilija Enckellin alttaritaulun johdosta”. *Työm.* 8.11.1907.

1908

W. E., ”Taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 14.10.1908.

W. E., ”J. K. Kyyhkysen taulunäyttely”. *Työm.* 23.10.1908.

E. W—E., ”Dulce et deborum est pro patria mori... (Ihanaa on kuolla isänmaansa edestä.)”.

Työm. 24.10.1908.

I./J. M., ”Taidenäyttely”. *Työm.* 1.12.1908.

1909

”Huomattava taidenäyttely”. *Työm.* 9.1.1909.

H. W., ”Ilona Jalavan käsityönäyttely”. *Työm.* 23.3.1909.

H—n., ”Pekka Halosen näyttely”. *Työm.* 10.5.1909.

H—n., ”Suomen taiteilijain kevätinäyttely”. *Työm.* 19.5.1909.

”Juho Rissasen uusi freskomaalaus”. *Työm.* 24.5.1909.

”Taiteilija Magnus Enckellin näyttely Taiteellisen asioimiston Libertyn huoneustossa
Kluuvikadun varrella herättää mielenkiintoa”. *Työm.* 28.5.1909.

H—n., ”Suomen taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 14.10.1909.

1910

H—n., ”Taiteilija A. Cawénin näyttely”. *Työm.* 3.2.1910.

H—n., ”Suomen taideyhdistyksen kevätinäyttely Ateneumissa”. *Työm.* 24.5.1910.

H—n., ”Suomen Taideyhdistyksen kevätinäyttely”. *Työm.* 26.5.1910.

A. —m., ”Albert Edelfelt -näyttelyn johdosta”. *Työm.* 8.6.1910.

Riitta, ”Edelfeltin näyttely”. *Työm.* 5.7.1910.

H—n., ”Käynti taiteilija Kyyhkys-vainajan näyttelyssä Tampereella”. *Työm.* 19.8.1910.

Y. H—n., ”A. Heickellin taidenäyttely”. *Työm.* 20.9.1910.

Y. H—n., ”Taidenäyttely”. *Työm.* 20.9.1910.

Y. H—n., ”Ingrid Ruinin taidenäyttely”. *Työm.* 4.10.1910.

Y. H—n., ”M. Oinosen taidenäyttely”. *Työm.* 5.10.1910.

Y. H—n., ”Suomen Taiteilijain XX:s näyttely”. *Työm.* 17.10.1910.

Y. H—n., ”Suomen taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 7.11.1910.

Y. H—n., ”Magnus Enckellin näyttely”. *Työm.* 15.11.1910.

Y. H—n., ”Kuvanveisto-taide taiteilijain syysnäyttelyssä”. *Työm.* 18.11.1910.

Y. H—n., ”Juho Rissasen taidenäyttely”. *Työm.* 20.12.1910.

1911

Y. H—n., ”Werner Thomé'n taidenäyttely”. *Työm.* 11.1.1911.

Y. H—n., ”J. Ruokokosken taidenäyttely”. *Työm.* 3.2.1911.

”Norjalainen taidenäyttely Ateneumissa”. *Työm.* 7.3.1911.

Y. H—n., ”Norjalainen taide”. *Työm.* 21.3.1911.

Y. H—n., ”Pekka Halosen taidenäyttely”. *Työm.* 25.4.1911.

Y. H—n., ”Pikasilmäys Taideyhdistyksen kevätinäyttelyyn”. *Työm.* 26.4.1911.

Y. H—n., ”Kuvanveistotaide kevätinäyttelyssä”. *Työm.* 10.5.1911.

- Y. H—n., ”Kevätnäyttelyn maalaustaiteesta”. *Työm.* 13.5.1911.
 H., ”Taidenäyttelyjä”. *Työm.* 17.10.1911.
 P., ”Taidenäyttelyjä”. *Työm.* 17.10.1911.
 Y. H—n., ”Pikasilmäys kuvanveistonäyttelyyn”. *Työm.* 4.11.1911.
 Y. H—n., ”Elias Muukan taidenäyttely”. *Työm.* 8.11.1911.
 H—n., ”J. K. Kyyhkys-vainajan muistonäyttely”. *Työm.* 23.12.1911.

1912

- Y. O., ”Väinö Hämäläisen taidenäyttely”. *Työm.* 2.4.1912.
 Karsk, ”Virolaisten taiteilijain näyttely”. *Työm.* 10.7.1912.
 Pii., ”Urho Lehtisen taidenäyttely”. *Työm.* 10.10.1912.
 A. H., ”Taiteilijain syysnäyttely”. *Työm.* 12.10.1912.
 —i—., ”Emil Cedercreutzin veistokuvanäyttely”. *Työm.* 10.12.1912.

1913

- A. H., ”Taiteilija Axel Haartmanin taulunäyttely Ritarihuoneella”. *Työm.* 15.1.1913.
 A. H., ”Carl Larssonin näyttelyn johdosta”. *Työm.* 8.2.1913.
 A. H., ”Taulunäyttelyistä”. *Työm.* 6.3.1913.
 A. H., ”Näyttelyistä”. *Työm.* 14.4.1913.
 A. H., ”Pekka Halosen talvi- ja kesämaisemista”. *Työm.* 13.5.1913.
 A. H., ”Vilho Sjöström’in tämän syksyinen taulunäyttely”. *Työm.* 18.9.1913.
 A. H., ”Ateneumin syysnäyttelystä”. *Työm.* 14.10.1913.
 A. H., ”Taiteilija Eero Järnefeltin näyttely”. *Työm.* 31.10.1913.
 A. H., ”Taiteilija U. Alancon näyttelyssä”. *Työm.* 4.11.1913.
 —a., ”Hyljättyjen näyttely”. *Työm.* 8.11.1913.
 A. H., ”Taiteilijoilla A. Sandbergilla ja K. Löytänällä on atelierissaan taulunäyttelynsä”.
Työm. 11.11.1913.
 A. H., ”Gallen-Kallelan ja W. Westerholmin näyttelystä”. *Työm.* 17.11.1913.
 A. H., ”David J. Niemelän taulunäyttely”. *Työm.* 29.11.1913.
 A. H., ”Taiteilija Viktor Westerholmin taulunäyttelyssä”. *Työm.* 29.11.1913.
 A. H., ”Taulunäyttelyitä”. *Työm.* 15.12.1913.
 A. H., ”Th. Steinlen”. *Työm.* 20.12.1913.

1914

- A. H., ”Vapaiden taiteilijain näyttelystä”. *Työm.* 29.1.1914.

- A. H., "Kuvanveistäjäliiton näyttelystä". *Työm.* 17.2.1914.
 A. H., "Axel Sjöbergin taulunäyttelystä". *Työm.* 7.4.1914.
 D. Grimlund, "Baltilainen näyttely". *Työm.* 19.6.1914.
 A. H., "Suomen taiteilijain 24:s taulunäyttely". *Työm.* 2.10.1914.
 A. H., "Suomen taiteilijain näyttely II". *Työm.* 9.11.1914.
 A. H., "Sallisen ja Ruokokosken näyttelystä". *Työm.* 17.11.1914.
 A. H., "Taulunäyttelyitä". *Työm.* 14.12.1914.

1915

- A. H., "Ateneumista". *Työm.* 12.2.1915.
 A. H., "Ali Munsterhjelmin taulunäyttely". *Työm.* 22.2.1915.
 A. H., "Vanhaa ja uutta taidetta". *Työm.* 9.3.1915.
 A. H., "Väinö Hämäläisen taidenäyttely". *Työm.* 22.3.1915.
 A. H., "Juho Rissasen 'Kehääjä' ja Septem-näyttely Ateneumissa". *Työm.* 24.3.1915.
 A. H., "Taulunäyttelyistä". *Työm.* 7.4.1915.
 A. H., "Strindbergin taidesali". *Työm.* 14.4.1915.
 –ju., "Millet". *Työm.* 15.4.1915.
 A. H., "Kevätnäyttely Ateneumissa on avattu". *Työm.* 19.4.1915.
 A. H., "Pekka Halosen näyttelystä". *Työm.* 27.4.1915.
 Maallikko, "Vanhaa ja uutta taidetta Ateneumissa". *Työm.* 15.5.1915.
 Kauno Luomanen, "Käväisy Berndt Lagerstamin näyttelyssä". *Työm.* 28.9.1915.
 A. H., "Taulunäyttelyistä". *Työm.* 29.9.1915.
 –s., "Suomen taiteilijain syysnäyttelyn avajaisissa oli eilen vilkasta hyörinätä". *Työm.*
 8.10.1915.
 A. H., "Taulunäyttelyistä pikakuvia". *Työm.* 13.10.1915.
 Kauno Luomanen, "Syysnäyttely". *Työm.* 16.10.1915.
 A. H., "Taulunäyttelyistä Ateneumissa ja Strindbergillä". *Työm.* 4.11.1915.
 A. H., "Carl Bengts'in kansanomaiset maalaukset". *Työm.* 16.11.1915.
 A. H., "Taulunäyttelyitä". *Työm.* 18.11.1915.
 A. H., "E. Kymäläisen ja S. Soikkasen taulunäyttely". *Työm.* 28.11.1915.
 A. H., "Työläiselämää kuvaavaa taidetta". *Työm.* 2.12.1915.
 A. H., "Huomioita Fawénin, Finchin ja Engbergin taulunäyttelyistä". *Työm.* 13.12.1915.

1916

- A. H., "Huomioita kuluneen vuoden taideoiloista kuvaamataiteitten alalla". *Työm.* 9.1.1916.

A. H., ”A. Koiviston ja A. Rapp’in näyttelystä Ateneumissa”. *Työm.* 30.1.1916.

A. H., ”Jonas Heiskan taulunäyttelystä”. *Työm.* 12.2.1916.

A. H., ”Kuvanveistäjain näyttelystä”. *Työm.* 22.3.1916.

A. H., ”Kevätnäyttely”. *Työm.* 29.3.1916.

A. H., ”J. Ruokokoski”. *Työm.* 6.4.1916.

A. H., ”Kiertokatsaus maalaustaiteen työmailla”. *Työm.* 22.10.1916.

1917

A. H., ”Taulumarkkinoilta”. *Työm.* 11.3.1917.

Pip., ”Taidenäyttelyt”. *Työm.* 29.10.1917.

Pip., ”Taidenäyttelyt”. *Työm.* 28.11.1917.

1918

A. H., ”Joseph Alasen näyttely”. *Työm.* 11.1.1918.

Työväenliitto

1911

Salosarpio, ”Taiteilijain syysnäyttely”. *Työväenliitto.* 12.10.1911.

Tähti

1906

Tähtipoika, ”Tähti tarinoi taidenäyttelystä”. *Tähti.* 7.4.1906.

Vapaa Sana

1908

”Kuortanelaisille taidetta”. *Vapaa S.* 2.9.1908.

1909

”Sambergin taidenäyttelyssä Arbetsvännenien talossa sietää pistäytyä katsomassa”. *Vapaa S.* 29.1.1909.

1914

E. F., ”Aukusti Koiviston taidenäyttely”. *Vapaa S.* 23.1.1914.

E. F., ”Pekka Halosen näyttely”. *Vapaa S.* 6.2.1914.

E. F., ”Taidenäyttely ’Iriksessä’”. *Vapaa S.* 9.3.1914.

E. F., ”Frans Hiivanaisen ja Eero Nelimarkka-Haimarin taidenäyttely”. *Vapaa S.* 21.10.1914.

E. F., ”Muuan kuvanveistonäyttely”. *Vapaa S.* 11.11.1914.

1915

Neeckeri, ”Kuokkavieraana taidenäyttelyssä”. *Vapaa S.* 12.5.1915.

E. F., ”Eero Snellmanin taidenäyttely”. *Vapaa S.* 26.11.1915.

1916

”Nymanin ja Friskin taidenäyttely”. *Vapaa S.* 4.12.1916.

1917

E. F., ”Keskiaikaista kirkkotaidetta”. *Vapaa S.* 25.4.1917.

Vapaus

1910

Katsoja, ”E. Kymäläisen taidenäyttely”. *Vapaus.* 13.12.1910.

1913

”Koskenvoiman taidenäyttely”. *Vapaus.* 25.3.1913.

Liite 2. Suomenkielisissä työväenlehdissä kuvataidetta käsitteleviä kirjoituksia julkaisseet nimimerkit 1905–1918

Seuraavassa on taulukoituna nimimerkit, joiden alla kuvataidetta käsitelleitä kirjoituksia on julkaistu suomeksi aikavälillä 1910–1918 sekä lehdet, joissa nimimerkki on esiintynyt. Kolmannessa sarakkeessa on henkilöitä tai mahdollisia henkilöitä nimimerkkien takana. Epävarmaksi jääneet henkilöt on merkitty kursiiivilla. Ilmoitetussa lähteessä on joko suora selonteko nimimerkistä tai kontekstualisoivaa tietoa mahdollisesta kirjoittajasta. Olen tässä listannut laveammin sekä näyttelyarvostelut että yleisemmällä tasolla taidetta käsitelleet kirjoitukset sekä pakinat tai vastaavat, jotka jollain tavalla ovat käsitelleet kuvataidetta(kin). Konkreettisia näyttelyarvosteluja tai vastaavia kirjoittaneet nimimerkit on lihavoitu. Keskeisimpinä lähteinä on käytetty Maija Hirvosen kirjoittamaa, SKS:n kirjailijamatrikkeihin pohjautuvaa nimimerkkiluetteloa (2000), Lauri Salavan salanimi- ja nimimerkkiluetteloa (s.a.) ja Tuula Holopaisen keräämää luetteloa *Työmiehen ja Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkeistä (2003) sekä muita mahdollisia lähteitä.

Nimimerkki	Lehti	Henkilö / <i>mahdollinen henkilö</i>	Lähde
–?–	Kansan Lehti		
–a	Työmies, Työ	<i>Mikko Ampuja,</i>	Salava s.a. a, 1; Salava s.a. b, 34; ks. myös Wiksten 1977, 34, 63–64.
–e–	Työmies		
–C–	Sosialisti		
–i–	Työmies	<i>Emil Lindahl</i>	Holopainen 2003.
–ju.	Työmies		
–ki.	Kansan Lehti		
–o	Työmies, Työ		
–o K–	Työ		
–o –o	Työmies	<i>Juho Aalto</i>	Salava s.a. a, 466; Salava s.a. b, 2.

–s.	Työmies	Edvard Valpas (ent. Hänninen)	Salava s.a. a, 540; Salava s.a. b, 338.
–ta.	Sorretun Voima		
A. H.	Työmies	<i>Akseli Halonen</i>	Salava s.a. a, 18; ks. myös Valta 2019
A. H.	Kansan Lehti	<i>Alexander Halonen, Anton Huotari, Anni Huotari, Aatami Herman Karvonen</i>	Salava s.a. a, 18; Sainio 2001a; Sainio 2001b.
A. K.	Työ	<i>Anselm Kannisto, Aura Kiiskinen, Aapo Kohonen, Akseli Kanerva</i>	Salava s.a. a, 27
Andreas	Sosialisti		
A. –m.	Työmies		
A. O.	Kansan Lehti	<i>Aukusti Oravala</i>	Salava s.a. a, 47
A. R—mi / A. R:mi	Kansan Tahto	Pekka Aappo (Ape) Rantaniemi	Salava s.a. a, 54; ks. myös Hautala-Hirvioja 2022;
A. R—n	Työmies	<i>Anders Rasmussen; Athanasius Rosengren</i>	Salava s.a. a, 54
Ali-Baba	Työ		
D.	Kansan Lehti		
D. Grimlund	Työmies		
E.	Sosialisti	<i>Edwin Lydén</i>	
E. H.	Sosialisti	<i>Eero Haapalainen</i>	Salava s.a. a, 114–115; Takala 1999
E. W—E.	Työmies	Elvira Willman- Eloranta	Hirvonen 2000, 175, 887.
E—a.	Sorretun Voima		
Eino Heljo	Kansan Lehti	Eino Heljo	
E. L. Ldn.	Sosialisti	Edwin Lydén	

Edvin Lydén	Sosialisti	Edwin Lydén	
H.	Työmies		
H. U.	Kansan Tahto	<i>Hannes Uksila</i>	Raitio 1947, 36.
H. W.	Työmies	<i>Karl Harald Wiik; Hugo Huvi Vuorinen; Artturi H. Virkkunen, Helmi Virkkunen</i>	Salava s.a. a, Tuomioja 2007.
H—n.	Työmies	<i>Alex Halonen</i>	Hirvonen 2000, 44.
I./J. M.	Työmies		
iro.	Työmies		
J. A—io.	Työmies	Julius Ailio	Salava s.a. a, 245.
J. J. K.	Työ		
J./I. P. H.	Työmies	<i>J. P. Holopainen</i>	
John Dahlström	Sosialisti	John Dahlström	
Junu	Työmies		
Jäärä	Sosialidemokraatti	Juho Rainio	Hirvonen 2000, 341, 634.
K.	Työ	<i>Uuno Karttunen; Anna Löppönen- Kauhanen; V. A. Koskenniemi; K. T. Flodin</i>	Salava s.a. a, 288.
K. H.	Kansan Tahto, Savon Työmies	Kalle Hämäläinen	Hirvonen 2000, 283, 382; Holopainen 2003.
K. N.	Sosialisti	Kössi Kivi	Holopainen 2003.
Kaarlo Vanamo	Itä-Hämeen Raivaaja	Kaarlo Vanamo	Alanko 2007.
Karsk	Työmies		
Katsoja	Vapaus		
Kauno Luomanen	Työmies	Kauno Luomanen	
L—i.	Kansan Lehti	<i>Lauri Johannes Kivisaari</i>	Salava s.a. a, 375; Salava s.a. b, 468

Lojanius	Työ		
Maallikko	Työmies	<i>Toivo Rainio, Vihtori Huhta</i>	Salava s.a. a, 393; Salava s.a. b, 836; Holopainen 2003.
Mikko	Työmies	<i>Edvard Valpas, Emil Jokinen</i>	Hirvonen 2000, 834; Salava s.a. a, 413; Salava s.a. b, 373
M—ju R—o.	Raivaaja		
Neekeri	Vapaa Sana	Sasu Punanen (Yrjö Räisänen)	Räikkä 2023, 159.
Nikki	Iltalehti		
N. R. af Ursin	Sosialisti	Nils Robert af Ursin	
O. N.	Sosialisti	<i>Oskar Nousiainen</i>	Salava s.a. a, 464; Salava s.a. b., 725.
P. L.	Kansan Lehti	<i>Pekka Lempiäinen, Pekka Lönngren</i>	Salava s.a. a, 498; Salava s.a. b., 583, 641.
Pictorius	Oulun Sanomat		
Pii.	Työmies		
Pip.	Työmies		
R.	Sosialisti	<i>Rafael Rindell</i>	Salava s.a. a, 512; Salava s.a. b, 868.
R. P.	Työ		
Riitta	Työmies		
S.	Työmies	<i>F. Saarinen, Johan Jacob Ahrenberg</i>	Salava s.a. a, 539, 540; Salava s.a. b, 900.
Salosarpio	Työväenliitto		
Saukko	Työmies	<i>Sven Elof Kristiansson</i>	Salava s.a. a, 552; Salava s.a. b, 506.
Sepeteus	Sosialisti	<i>Kusti Kaukovaara</i>	
S. K.	Sosialisti		
S. S.	Sosialisti	<i>Sigfrid Strandberg</i>	Salava s.a. a, 579; Salava s.a. b, 1003.
Sv. L—n.	Työmies	Svante Lehtonen	Holopainen 2003.

Taidetta kaipaava proletaari	Sosialidemokraatti		
Taiteen harrastajia	Työ		
Taneli	Sosialisti	<i>Lauri Haapa,</i>	Salava s.a. a, 594; Salava s.a. b, 218.
Teikari	Sosialisti		
Timoteus	Työläinen	<i>Yrjö Koskelainen</i>	Hirvonen 2000, 410, 796; ks. myös Salava s.a. a, 609 ja Salava s.a. b, 492.
Toriseva	Vapaa Sana		
Tähystäjä	Sosialisti	<i>Anton Huotari, Karl Löw</i>	Salava s.a. a, 629; Salava s.a. b, 321, 642
W. E.	Työmies		
W. K—t.	Sosialisti		
W. P.	Sosialisti	Weikko Puro	Aarras 1980, 61, viite 12; ks. myös Kulha 2006.
W. W. K.	Sorretun Voima		
Wäinö M—ta.	Sosialisti		
X	Kansan Lehti	<i>Oskar Nousiainen</i>	Salava s.a. a, 688; Salava s.a. b., 725.
Y. H—n.	Työmies	<i>Yrjö Haapanen</i>	Holopainen 2003.
Y. O.	Työmies	<i>Yrjö Ollila</i>	Ollila oli ainakin Suomessa nimimerkin ilmestymisen aikaan 1912 (Ks. Valkonen 1973, 158).
Y. S.	Työmies	Yrjö Sirola	Hirvonen 2000, 725, 900.
Zurticka	Kansan Lehti		