



Toimittanut Heidi Backström

Yhteinen kritiikki

NÄKÖKULMIA YHTEISÖLLISYYTEEN
JA INKLUUSIOON

Suomen arvostelijain liitto

Yhteinen kritiikki



Toimittanut Heidi Backström

Yhteinen kritiikki

NÄKÖKULMIA YHTEISÖLLISYYTEEN
JA INKLUUSIOON

Suomen arvostelijain liitto



JULKAISIJA

Suomen arvostelijain liitto ry, SARV
Bulevardi 5 A 7e • 00120 Helsinki • puh. 041 5065594
info@sarv.fi • www.kritiikinuutiset.fi
Y-tunnus: 0221151-4

PUHEENJOHTAJA

Maria Säkö
puh. 0440 760 917 • puheenjohtaja@sarv.fi

TOIMINNANJOHTAJA

Riikka Laczak
puh. 041 506 5594 • riikka.laczak@sarv.fi

ULKOASU

Samppa Ranta • Punavuoren Folio Oy

Ruotsinkieliset käännökset / Svenska Översättningar: Tove Djupsjöbacka

Eva Neklyaevan johdannon käännös: Heidi Backström

Oxana Jguirovskaian tekstin käännös: Irina Duskova & Minna Kortesmaa

PAINOPAIKKA

Grano Oy, 2021

ISBN 978-951-96795-8-7

Vuosikirja on osa Suomen arvostelijain liiton Kritiikki näkyy! -hanketta,
jonka rahoittaa Koneen Säätiö.



KONEEN SÄÄTIÖ

Sisällysluettelo

Innehåll

Esipuhe / Förord 7 / 9

Johdanto / Introduktion 11 / 14

Tekijät / Om skribeten 17

MAX RYYNÄNEN

Inklusio, eksklusio 21

RIINA HANNUKSELA JA MAIJA KARHUNEN

Tienviittoa kohti inklusiivisempaa taidekriittikää 34

Selkokielen muokkaus:

Jokaisella on oikeus tehdä taidetta 51

ANNI-KRISTIINA JUUSO

Sorron, maailmistis 57

Takertunut, omassa maailmassaan 64

VEIKKO HALMETOJA JA ELINA VUORIMIES

ITE-taide kasvoi aikuiseksi, melkein 72

OXANA JGUIROVSKAIA

Ristiriitaisuuksia ja kriittisyyttä

– Taidejournalismista Valko-Venäjällä 87

SOFIA BLANCO SEQUEIROS

Klitoris kannessa, kriitikot äänessä 102

TENKA ISSAKAINEN

Kaikki Neosta

– eli eräs onnistunut transrepresentaatio 112

PÄIVI TAUSI

Satsataan kulttuuriin sitten kun on rahaa 118

MAARIA YLIKANGAS

Kolmesataa euroa 126

ANDERS CARLSSON

Hur utbildas framtidens skådespelare?

– En personlig essä 134

AURA NURMI

107 viikkoa Kirjallista buduaaria

– näkökulmia nykykriittikkiin kirjagrammaajalta 141

SANNA LIPPONEN

Kaaoksesta, luottamuksesta ja jaetusta päätoimittajuudesta 150

AURORA LEMMA

Tarvitaan: lisää kritiikkiä 157

OMPPU MARTIN

Hei kriitikko, kirjablogisti tässä moi 167

Esipuhe



Suomen arvostelijain liiton (SARV) toteuttama ja Koneen Säätiön rahoittama Kritiikki näkyy! -hanke on käynnistynyt voimallisesti. Ensi töiksemme aloimme suunnitella kriitikoille suunnattua käsikirjamaista teosta inklusiokysymyksistä.

Käsissäsi on *Yhteinen kritiikki*, Kritiikki näkyy! -hankkeen julkaisu ja SARVin kolmas vuosikirja. Heidi Backströmin toimittama kirja vastaa erinomaisesti niihin tarpeisiin, joita kriitikkokunnallamme on juuri nyt ja etenkin tulevaisuudessa.

Kritiikki näkyy! -hankkeen tarkoitus on lisätä kritiikin yhteiskunnallista painoarvoa demokraattisen kansalaiskeskustelun ytimessä. Kritiikki on keskeinen osa journalismia, ja sen erityispiirteiden ymmärtäminen antaa eväitä hahmottaa maailman tapahtumia. Kritiikki kuuluu kansalaisuuteen – keskustelu taiteesta ja sen kritiikistä ei saa jäädä vain harvoille ja valituille.

Kritiikki näkyy! on ennen muuta journalistinen hanke, jonka tavoite on muuttaa kotimaisen median suhdetta taidekritiikkiin. Pyrimme vakiinnuttamaan kritiikin osaksi paikallisjournalismia Lähikritiikki-osiolla. Emme hae pika-voittoja, mutta uskomme ideoidemme ja konkreettisten esimerkkien edesauttavan muutosta paikallismedioiden asenteissa ja käytännöissä. Myös kritiikki luo paikallisidentiteettejä.

Kotimainen ja kansainvälinen kulttuurijournalismin ja kritiikin tutkimus on myös mukana hankkeessamme. Tuomme uusinta tietoa kritiikistä ja sen tulevaisuudennäkymistä osaksi suomalaisen arvostelijakunnan arkipäivää. Kritiikin

tutkimuksessa on jo ohitettu kriisipuhe, ja nyt pyritään löytämään uusia näkökulmia kritiikin elinvoiman turvaamiseksi. Tärkeässä osassa siinä ovat kansainväliset tutkimusyhteistyöt, residenssitoiminta ja seminaarit.

Kritiikki pysyy voimissaan, kun sen piiriin tulee uusia taidemuotoja ja tavat tehdä sitä uudistuvat. Usein nämä kulkevat käsi kädessä. Erilaiset uudet alustat, sekä ääntä, kuvaa, keskustelumuotoa ja kollektiivista kritiikkiä hyödyntävät juttutyypit tarjoavat uusia mahdollisuuksia taidepuheelle. Kuitenkin tulevaisuus tarvitsee ideoiden lisäksi rahaa ja resursseja. Siksi hankkeessamme tärkeää on myös rahoitusmallien pohtiminen sekä päättäjien vastuuttaminen kritiikin tilanteesta.

Kritiikki näkyy! pyrkii tunnistamaan kritiikin uusia muotoja ja eri taustoista nousevia uusia ääniä. Maailman muuttuminen horjuttaa myös taidepuheen konventioita. Vähemmistöjen ääni nostaa esiin kipeitäkin asioita vallankäytöstä ja perinteistä, joita aiemmin ei ole osattu kyseenalaistaa. Keskustelua tarvitaan. Mustavalkoisuuden ja vastakkainasettelun sijaan olisi kriitikoidenkin hyvä oppia pitämään ilmassa ei vain yhtä, kahta tai kolmea, vaan... jopa viittä palloa yhtä aikaa. Se voi tuntua haastavalta, mutta samalla antaa kritiikkiin uutta merkitystä.

Tämä kirja antaa apua meille kaikille jokapäiväiseen jongleeraukseen! Vaalikaamme kulttuurikeskustelun herkkää tasapainoa. Sen korkean tason ylläpitämisessä juuri taidekriitikot ovat avainasemassa.

Kiitämme lämpimästi Kritiikki näkyy! -hankkeen mahdollistavaa Koneen Säätiötä, kirjan toimittanutta Heidi Backströmiä, kirjoittajia, ulkoasun suunnitellutta Samppa Rantaa, yhteistyökumppaneitamme sekä kriitikkokuntaa, joka työllään edistää monimuotoista taidekeskustelua.

Antoisia lukuhetkiä!

Riikka Laczak, Maria Säkö ja Maaria Ylikangas

Kritiikki näkyy! -hankkeen työryhmä

Förord



Projektet Kritiken syns! (Kritiikki näkyy!), som förverkligas av Finlands kritikerförbund (SARV) och Konestiftelsen, har satt igång med full kraft. Bland de första uppdragen fanns planen på en handboksartad utgåva om inklusivitetsfrågor med kritiker som målgrupp.

Boken du nu håller i din hand är *Yhteinen kritiikki* (Den gemensamma kritiken), en publikation utgiven av projektet Kritiken syns! och Finlands kritikerförbunds tredje årsbok. Boken som redigerats av Heidi Backström svarar utmärkt på de behov vår kritikerkår har just nu och speciellt i framtiden.

Syftet med projektet Kritiken syns! är att öka kritikens samhälleliga tyngd i den demokratiska medborgardiskussionens kärna. Kritiken är en central del av journalistiken och att förstå dess särdrag kan hjälpa till att gestalta världshändelserna. Kritiken hör ihop med medborgarskapet – diskussionen om konst och dess kritik får inte tillhöra endast få och utvalda.

Kritiken syns! är framför allt ett journalistiskt projekt, vars syfte är att förändra de inhemska mediernas förhållande till konstkritiken. Vi strävar efter att etablera kritiken som en del av lokaljournalistiken genom delprojektet Närkritik. Vi är inte ute efter snabba vinster, men vi tror på att våra idéer och konkreta exempel kan medverka till en förändring i de lokala mediernas attityder och deras praxis. Även kritik skapar lokala identiteter.

Även inhemsk och internationell forskning kring kulturjournalistik och kritik ingår i vårt projekt. Vi gör de nyaste kunskaperna om kritiken och dess framtids-

utsikter till en del av den finländska kritikerkårens vardag. I kritikforskningen är krispratets tid redan förbi, nu försöker man hitta nya synvinklar för att trygga kritikens livskraft. Internationella forskningssamarbeten, residensverksamhet och seminarier spelar viktiga roller i detta.

Kritiken behåller sin styrka då nya konstformer tar plats i dess krets och sätten att utföra kritik på förnyas. Ofta går dessa frågor hand i hand. Nya, annorlunda plattformar samt arbetsformer som utnyttjar ljud, bild, diskussionsformat och kollektiv kritik bereder nya möjligheter till att föra en konstdiskussion. Men förutom idéer behöver framtiden även pengar och resurser. Därför är det viktigt för vårt projekt att också fundera kring finansieringsmodeller och få beslutsfattarna att ta ansvar för kritikens situation.

Kritiken syns! strävar efter att identifiera nya former av kritik och nya röster som stiger fram från olika bakgrunder. Världen förändras och det får också konstdiskussionens konventioner att knaka i fogarna. Minoriteternas röster lyfter fram saker som gör ont, frågeställningar kring maktutövning och traditioner som man tidigare inte förstått att ifrågasätta. Diskussion behövs. Men i stället för svartvitt motsatstänkande borde även kritiker lära sig hålla inte endast en, två eller tre, utan... till och med fem bollar i luften samtidigt. Det kan kännas utmanande men samtidigt ger det kritiken nya betydelser.

Denna bok vill hjälpa oss alla i det dagliga jonglerandet! Låt oss upprätthålla den ömtåliga balansen i kulturdiskussionen. Då det gäller att upprätthålla en hög diskussionsnivå innehar konstkritikerna en nyckelposition.

Vi vill rikta ett varmt tack till Konestiftelsen som möjliggjort projektet Kritiken syns!, till bokens redaktör Heidi Backström, skribenterna, Samppa Ranta som står för den grafiska formgivningen, våra samarbetspartner samt kritikerkåren, som med sitt arbete främjar en mångskiftande konstdiskussion.

Vi önskar dig givande lässtunder!

Riikka Laczak, Maria Säkö och Maaria Ylikangas

Projektarbetsgruppen för Kritiken syns!

Johdanto



Yhteinen kritiikki – mitä se tarkoittaa, mitä se voisi tarkoittaa? Kysyin tätä Twitterissä alkuvuodesta 2020.

Herkullinen sanapari, huomasin.

Osalle se tarkoitti näkemyksellisesti yhtenevää tai siihen pyrkivää tapaa lähestyä taidetta. Osalle taas parina, joukkona tai joukkoistamalla syntyynyttä tekstiä. Joku mietti kritiikkien välisyyksiä ja tekstien kommunikointia keskenään.

Sanapari liittyy myös siihen, ketkä kirjoittavat kritiikkiä ja ketkä pääsevät siitä osallisiksi niin lukijoina kuin kritiikin kohteina. Selvää on, että kyse on moninaisuudesta.

Kyse on alustoista, paikoista joissa kritiikki ja taidepuhe näkyvät. Kielistä ja puheen tavoista, joilla kritiikkiä on tarjolla. Myös omien etuoikeuksien huomioimisesta ja tilan antamisesta heille, joilla sitä ei perinteisesti ole. Tahdosta. Omien taitojen valjastamisesta taiteelle ja sitäkin suuremmille asioille. Näkyväksi tekemisestä laajasti. Inklusiosta ja saavutettavuudesta. Yhteisöllisyydestä ja aktiivisesta avautumisesta.

Ainakin tätä kaikkea tarkoittaa tai voisi tarkoittaa ”yhteinen kritiikki” some-kansan mukaan.



Tämä vuosikirja tarjoaa joukon näkökulmia yhteisen kritiikin teeman alta. Se on kirjoitettu ja toimitettu ajassa, joka on hyvin erilainen kuin aiemmat kokemuksemme ajat. Kritiikin määrä pieneni monilla aloilla koronan myötä, mutta taidepuheen tarve kasvoi samassa tahdissa.

Useimmat kirjan tekstit esittävät kysymyksiä lukijoilleen. Se kuvaa paitsi aihetta, myös aikaamme hyvin. On tärkeämpää kysyä keskittyneesti kysymyksiä ja kuunnella subjektiivisiakin vastauksia kuin tehdä totuusväittämiä.

Kirjan avaa Max Ryyänen, joka tarjoaa katsauksen inklusion historiaan ja kulttuurisiin piirteisiin taidepuheen ja kritiikin kontekstissa. Riina Hannuksela ja Maija Karhunen kokoavat yhteen konkreettisia keinoja, joilla kriitikko voi tarkastella töitään inklusion ja saavutettavuuden näkökulmasta.

Tekijän näkökulmaa vähemmistörepresentaatiokeskusteluun antaa näyttelijä Anni-Kristiina Juuso, joka avaa samalla saamenkielisen taidekritiikin tilaa Suomessa tällä hetkellä. Tekijyydessä ovat kiinni myös Elina Vuorimies ja Veikko Halmetoja, joiden kirjeenvaihdon kautta tutustutaan ITE-taiteeseen, lajiin joka on vahvasti tekijyydessä, vapaudessa ja taiteen riemussa kiinni. (Taiteen riemu, siinäpä toinen herkullinen sanapari!)

Retken Suomen rajojen ulkopuolelle mahdollistaa Oxana Jguirovskaian pienoishistoriikki Valko-Venäjän riippumattomasta taidekentästä ja taidejournalismin roolista.

Sofia Blanco Sequeiros käsittelee tekstien välisyyttä kritiikin kentällä Anu Kaajan *Katie-Kate* -romaanin vastaanottoa ruotivassa jutussaan. Tenka Issakainen taas tarttuu *Matrix*-elokuvaan pohtiessaan transrepresentaation onnistumisia ja epäonnistumisia taiteessa.

Taidekritiikki on usein suurkaupunkikeskeistä tai hyvin paikallista. Päivi Taussi avaa Kymenlaakson kulttuuritarjontaa paikallisen taidepuheen kautta. Maaria Ylikangas puolestaan perkaa kriitikon ansaintalogikoita jutussaan *Kolmesataa euroa*.

Entinen ruotsinkielisen näyttelijäntyön professori Anders Carlsson poh-tii henkilökohtaisessa esseessään pedagogien ja institutionaalisten rakenteiden merkitystä muuttuvalla näyttämötaiteiden kentällä.

Runoilija Aura Nurmi on löytänyt Instagramista yleisön, jota perinteiset mediat ja taidekritiikit eivät tavoita. Mitä tästä voisi oppia? Jaetun päätoimitta-juuden oppeja yhden pienmedian tapaan on jaossa Sanna Lipposen jutussa.

Toimittaja Aurora Lemma haastatteli Suomessa asuvia ja toimivia tekijöitä, jotka haastavat suomalaisen kritiikin kentän palvelemaan nyky-Suomea kaikkine kielineen ja kulttuuritaustoineen paremmin. Taidepuheen moninaisuuden puo-lesta puhuu myös pitkän linjan kirjabloggaja Omppu Martin tämän kirjan päät-ävässä puheenvuorossaan.



Tämä on vuosikirja, ja se kokoaa vuoden 2020–21 aikana puhuttavia aiheita yhteen. Tekstit tarjoavat keskenään ristiriitaisiakin tapoja katsoa taidetta ja puhua siitä.

Tämä kirja on yhdenlainen – twiittiä paljon pidempi – vastaus kysymykseen, mitä yhteinen kritiikki tarkoittaa tai voisi tarkoittaa. Toivottavasti se haastaa ajattelemaan ja kirjoittamaan moninaisemmin ja turvallisemmin. Olkoon tämä teroitin, ei pyyhekumi.

26.1.2021, Helsingissä

HEIDI BACKSTRÖM

päätoimittaja

Kiitos SARVin Riikka, Maria ja Maaria, että sain toimittaa vapain käsin, mutta turvatulla selustalla tämän kirjan. Ja kiitos kirjoittajat ja kääntäjät, mikä kunnia olikaan haroa yhteisen kritiikin kysymyksiä juuri teidän kanssanne.

Introduktion



Gemensam kritik – vad betyder det, vad kunde det betyda? Denna fråga ställde jag via Twitter i början av år 2020.

Ett läckert ordpar minsann, märkte jag.

För vissa betydde det ett sätt att göra konst med en gemensam vision eller strävande mot en sådan. För andra innebar det en text som uppstått som par- eller grupparbete, eller genom att engagera ett större antal partner. Någon funderade kring kopplingar mellan kritiker och hur texter kommunicerar med varandra.

Ordparet hör också ihop med vem som skriver kritik och vilka som kan bli delaktiga i den, såväl som läsare och som objekt för kritik. Det är tydligt att det handlar om mångfald.

Det handlar också om plattformar, om platser där kritik och konstdiskussion är synliga. Om de språk och de sätt att tala kritik finns tillgänglig på. Det handlar också om vilja, om att vara medveten om sina egna privilegier och att ge utrymme åt dem som traditionellt inte fått detta. Om att ställa sina egna kunskaper till förfogande för konsten och om saker som är större än konsten. Om att erbjuda synlighet på bred basis. Om inklusion och tillgänglighet. Om gemenskap, om att aktivt öppna upp sig.

Enligt folk på sociala medier kan ”gemensam kritik” alltså betyda åtminstone allt detta.



Denna årsbok erbjuder en rad synvinklar kring temat gemensam kritik. Den har skrivits och sammanställts i en tid som är mycket annorlunda än det vi upplevt tidigare. Inom många branscher minskade antalet kritik i och med coronan, medan behovet av diskussion kring konsten växte i motsvarande takt.

De flesta av texterna i boken ställer frågor till sina läsare. Detta speglar både temat och vår tid på ett utmärkt sätt. Det är viktigare att koncentrerat ställa frågor och lyssna även till subjektiva svar än att komma med yttranden om vad som är sanning.

Boken inleds av Max Rynänen, som bjuder på en översikt av inklusionens historia och kulturella drag i en kontext av konstdiskussion och kritik. Riina Hannuksela och Maija Karhunen sammanställer några konkreta sätt för kritiken att granska sitt arbete ur en synvinkel av inklusion och tillgänglighet.

Skådespelaren Anni-Kristiina Juuso bidrar med aktörens synvinkel på diskussionen om minoritetsrepresentation och redogör samtidigt för det aktuella läget vad gäller konstkritik på samiska i Finland. Även Elina Vuorimies och Veikko Halmetoja bjuder på aktörssynvinklar – genom deras brevväxling får vi bekanta oss med ITE-konsten, en konststart starkt kopplad till skapande, frihet och konstens glädje. (Konstens glädje, där har vi ett annat läckert ordpar!)

En utflykt utanför Finlands gränser bjuder Oxana Jguirovskaja på i sin minihistorik om det obundna konstfältet och konstjournalistikens roll i Belarus.

Sofia Blanco Sequeiros behandlar intertextualitet inom kritikfältet i sin artikel, som behandlar mottagandet av Anu Kaajas roman *Katie-Kate*. Tenka Issakainen skriver om filmen *Matrix* då hon funderar kring lyckad och misslyckad transrepresentation inom konsten.

Konstkritik koncentreras ofta kring storstäder eller rör sig på lokal nivå. Päivi Taussi fördjupar sig i Kymmenedalens kulturutbud via lokala konstdiskussioner, medan Maaria Ylikangas reder ut kritikerns möjligheter att förtjäna sin inkomst i artikeln *Trehundra euro*.

Anders Carlsson, tidigare professor för den svenskspråkiga skådespelarutbildningen, begrundar i sin personliga essä de pedagogiska och institutionella strukturernas betydelse på ett scenkonstfält i förändring.

Poeten Aura Nurmi har via Instagram hittat en publik, som traditionella medier och konstkritik inte når. Vad kan vi lära oss av detta? Sanna Lipponen delar i sin artikel med sig av lärospån kring hur man i småmedier kan dela på chefredaktörsuppdraget.

Journalisten Aurora Lemma har intervjuat i Finland bosatta och verksamma aktörer, som utmanar det finländska kritikfältet att bättre betjäna ett nutida Finland med allt vad det innebär av språk och kulturella bakgrunder. Även veteranbokbloggaren Omppu Martin talar för mångfald i konstdiskussionen i sitt inlägg som avslutar denna bok.



Detta är en årsbok som samlar ämnen som diskuterats 2020–21. Texterna bidrar med olika, även sinsemellan motstridiga sätt att betrakta och diskutera konst.

Detta är en form av svar på frågan vad gemensam kritik betyder eller kunde betyda – och mycket längre än en tweet. Hoppas detta utmanar till att tänka och skriva mer mångsidigt och tryggt. Må detta svar fungera som en pennvässare, inte ett suddgummi.

26.1.2021, i Helsingfors

HEIDI BACKSTRÖM

chefredaktör

Tack till Riikka, Maria och Maaria från Finlands kritikerförbund – ni lät mig redigera denna bok med fria händer men med ert fulla stöd. Tack till alla skribenter och över-sättare, det var en ära att plöja igenom frågor kring gemensam kritik tillsammans med just er.

Tekijät / Om skribenterna



HEIDI BACKSTRÖM on kulttuurituottaja, kirjoittaja ja taidepuheaktivisti.

MAX RYYNÄNEN on itäähelsinkiläinen tutkija, kirjailija ja taiteen sekatyöntekijä (ex-galleristi, miltei ex-kriitikko, esiintyjä). Hänen viimeaikaisiin ja tuleviin tuotoksiin kuuluvat mm. *On The Philosophy of Central European Art: The history of an institution and its global competitors* (Rowman & Littlefield / Lexington Books, 2020) ja *Appearances of the Political* (Springer 2021, toim. yhdessä Carsten Fribergin ja Elisabetta Di Stefanon kanssa).

RIINA HANNUKSELA on laaja-alaisesti tanssin kentällä työskentelevä tanssi- ja yhteisötaiteilija. Hän on työskennellyt pitkään kehitysvammaisten lasten ja nuorten kanssa, joiden omaehtoista ja omista vahvuuksista lähtevää taiteellista työskentelyä hän on pyrkinyt tukemaan ja tuomaan esille. Lisäksi Riina on työskennellyt eri tavoin haavoittuvassa asemassa olevien ihmisten kanssa sekä moniammatillisissa työyhteisöissä. Tällä hetkellä hän keskittyy luokkakysymyksiin mm. Työväenluokkainen tausta ja ruumiillisuus -hankkeessa sekä Rekkakuskin tytär -projektissa. Riina toimi vuosina 2007–10 *Savon Sanomien* avustavana tanssi-, esitystaide- ja sirkuskriitikkona.

MAIJA KARHUNEN on vammainen tanssija ja esiintyjä. Teoksista, joissa Maija on esiintynyt, on kirjoitettu kritiikkejä valtamedioissa ja taidealan julkaisuissa. Maija on myös kirjoittanut taidekritiikkejä monialaisesti sekä toiminut tanssitaiteen verkkojulkaisu *Liikekieli.comin* päätoimittajana. Maija työskenteli Kulttuuria kaikille -palvelun Matkalla-hankkeessa, jossa kartoitettiin keinoja edistää vammaisten taiteilijoiden urapolkuja, muun muassa taiteen portinvartijoiden toivomilla koulu- tuksilla vammaisuuden kysymyksistä.

ANNI-KRISTIINA JUUSO (Metson Äntte Johan-Ovllá Anne) on näyttelijä, juristi ja entinen radio- ja tv-toimittaja. Hän on saanut Venäjän elokuva-akatemian myöntämän Nika-palkinnon vuonna 2003 toistaiseksi ainoana ulkomaalaisena näyttelijänä, lisäksi hänelle myönnettiin Venäjän federaation elokuvataiteen valtionpalkinto vuonna 2004. Norjassa hänet on palkittu Amanda-palkinnolla 2008.

VEIKKO HALMETOJA on galleristi ja kuraattori, joka on kuratoinut lukuisia ITE-taiteen näyttelyitä eri puolille Suomea. Hän on myös kirjoittanut useisiin alan julkaisuihin. Erikoisalanaan hän pitää ITE-taiteen sulauttamista yhdeksi osaksi nykytaiteen laajaa kirjoa.

ELINA VUORIMIES on Suomen ainoa ITE-amanuenssi, hän työskentelee K.H. Renlundin taidemuseon alaisuudessa toimivassa ITE-museossa, joka huolehtii Maaseudun Sivistysliiton ITE-kokoelmasta. Vuorimies on tehnyt valtavan määrän ITE-näyttelyitä ja toimittanut alan julkaisuja. Tällä hetkellä hän tekee ITE-kartoitusta Satakunnassa Veli Granön kanssa.

OXANA JGUIROVSKAIA on Minskissä asuva taidekriitikko, kuraattori ja European College of Liberal Arts in Belarusin (ECLAB) nykytaiteen osaston johtaja.

SOFIA BLANCO SEQUEIROS on helsinkiläinen väitöskirjatutkija ja kirjoittaja. Hän on kirjoittanut kirjallisuuskritiikkiä ja esseitä moniin kulttuurilehtiin, esimerkiksi *Nuoreen Voimaan*, *Tuli&Savuun* ja *Kiiltomato.netiin*.

TENKA ISSAKAINEN on toiminut kriitikkona vuodesta 2006 saakka kirjoittaen esittävien taiteiden arvioita etenkin *Lapin Kansaan*. Erityisesti sirkus on hänen sydäntään lähellä. Juna toi folkloristiikasta väitelleen Issakaisen parikymmentä vuotta sitten Rovaniemelle, missä hän on sittemmin toiminut laajasti kulttuurin eri saroilla.

PÄIVI TAUSI FM on vuoden 2020 alussa eläkkeelle jäänyt toimittaja. Valtaosan työvuosistaan hän vietti Kotkassa *Kymen Sanomissa*, jossa oli lyhyen aikaa myös päätoimittajana, kunnes palasi takaisin kulttuuritoimittamiseen.

MAARIA YLIKANGAS on kriitikko, joka työskentelee tällä hetkellä Kritiikki näkyy! -hankkeen projektikoordinaattorina.

ANDERS CARLSSON är skådespelare, regissör och f.d. professor i skådespelarkonst på Utbildningsprogrammet i skådespelarkonst vid Teaterhögskolan i Helsingfors.

AURA NURMI on helsinkiläinen runoilija ja kirjallisuusaktivisti. Hän on perustanut Nuorten open mic -liikkeen pääkaupunkiseudulle.

SANNA LIPPONEN on vapaa kirjoittaja, kuvataidekriitikko ja yksi nykytaiteeseen keskittyvän verkkojulkaisu *EDITin* päätoimittajista. Aiemmin hän on työskennellyt erilaisissa taidealan organisaatioissa näyttelytuotantoon ja viestintään liittyvissä tehtävissä. Sannan tekstejä on julkaistu eri lehtien lisäksi näyttelykatalogeissa ja taidekirjoissa.

AURORA LEMMA on helsinkiläinen freelance-toimittaja, lääkäri ja valtiotieteiden opiskelija.

OMPPU MARTIN on yleisestä kirjallisuustieteestä valmistunut filosofian maisteri, joka on pitänyt *Reader, why did I marry him?* -kirjallisuublogia vuodesta 2013 lähtien. Hän on yksi vuonna 2021 avautuvan runouden suurprojekti Runografin työryhmän jäsenistä.

Max Ryynänen

Inkluusio, ekskluusio



Kirjoittaessaan eri yhteiskuntaluokkia varsin rajattomasti yhdistäneestä, 1800-luvulla kukoistaneesta, sirkuksesta ja tivolistasta, Sven Hirn (1925–2013) ei voinut olla näpäyttämättä korkeakulttuuria. *Sirkus kiertää Suomea 1800–1914* -kirjassa Hirn muistuttaa lukijaa: raha ei ollut kulttuurin ainoa vedenjakaja. ”(P)ukeutuminen ja kaikkinaisen etiketti sulkiivat rahvaan tehokkaasti varsinaisten taidetapahtumien ulkopuolelle” – eikä ollut epätavallista, että joku teatterinäytäntöön pyrkinyt köyhä, joka oli kenties säästänyt pitkäänkin rahaa lippua varten, heitettiin ulos kesken näytännön ihan vain siksi, että hänet tunnistettiin alempien luokkien edustajaksi.¹

Hirnin asenne, kautta hänen koko tuotantonsa, oli jotakuinkin sama kuin humoristisen, gastronomiasta ja 1900-luvun vaihteen kansanhuveista (kaunein sääri -kilpailut, pieruesitykset) kirjoittaneen kulttuurikriitikko Armas J. Pullan (1904–1981)². Hän ei työskennellyt sen eteen, että ”taiteen” portteja avattaisiin

.....
¹ Sven Hirn, *Sirkus kiertää Suomea 1800–1914* (Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1982), ks. s. 24; Sven Hirn, *Kaiken kansan hovit: Tivolitoimintaamme 1800-luvulla* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1986).

² Ks. esim. Armas J. Pulla, *Tammikuun ensimmäinen 1900* (Helsinki: Otava, 1981), jossa käsitellään viihdettä ”pierutaiteilija” Joseph Pujolista (s. 136) 1900-luvun vaihteessa vasta asteittain viihteellistä atmosfääriä kehitelleeseen urheilumaailmaan (s. 138–145). Gastronomianakaan Pulla ei ikinä unohtanut kansanomaisia keitoksia. Ks. esim. Armas J. Pulla, *Gastronomian vaiheita* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1964).

kaikille. Pikemminkin kummatkin kirjailijat (Pulla tosin kutsui itseään ”epäkirjailijaksi”, kenties karistaakseen viimeisenkin epäilyksen siitä, mille puolelle rajaa hän kuului³) osoittivat pedantilla lähde- ja arkistotyöllään, ettei kaikki mielenkiintoinen kulttuuri ole ”korkeakulttuuria”.⁴ Voisi jopa sanoa, että kummankin mielestä taidetta varmasti riitti ihan tarpeeksi ”taiteen” ulkopuolellakin.

Hirnin esimerkki näytöksestä ulos heitetystä rahvaasta tiivistää sen, miten lyhyestä ajasta puhutaan, kun tokaistaan, että taide kuuluu kaikille tai että sen tulisi olla kaikille. Yhteiskunnan sisäiset rajat ovat olleet, ja ovat vieläkin suuressa osassa maailmaa, niin jyrkkiä, ettei kulttuurieliitin ja vähäosaisen kohtaamisesta ole voitu tai voida edes puhua.

Aatehistoriasta löytyy toki lukemattomia, usein kömpelöitä pyrkimyksiä rajanylityksiin. Jo kreikkalaisen, orjuudesta vapaita miehiä suosineen ”demokratian” edustaja Aristoteles puolustaa *Politiikassa* orjien teatteria. Hänen mielestään sitä ei tulisi kritisoida vapaiden kansalaisten teatterin kriteereistä käsin. Päätely on tyhjentävää: orjat ovat työskennelleet ruumiillisesti. Heidän sielunsa ovat (tästä syystä) kieroutuneet. Vapaiden kansalaisten teatteri ei näin ollen voi resonoida orjien sielujen kanssa. Orjien turmeltuneet sielut vaativat erilaista stimulaatiota.⁵

St. Denisin lisä- ja korjausrakentaja Sugerin ja muiden apottien keskiaikaiset (1100-l.) kiistat siitä, soveltuuko kirkkomaalaus ”Jumalan sanan levittämiseen lukutaidottomille”⁶, tai vaikkapa se miten ”gentleman”-käsitteen (alkup. *corteg-*

3 Ks. esim. Martti Sinerma, ”Jees”, *sanoi Armas J. Pulla* (Jyväskylä: Armas J. Pulla -seura, 2004), s. 10.

4 Hirn kulki isoisänsä Yrjö Hirnin (1870–1952) jalanjäljissä. Hänen katsauksensa esimerkiksi leluihin ja sadonkorjuujuhliin olivat 1900-luvun alussa mitä radikaaleinta taiteentutkimusta.

5 Aristotle, *Politics* (Oxford: Oxford University Press, 1885), 246–247.

6 Max Rynänen, ”Umberto Eco kitschin ja massakulttuurin estetiikasta”, teoksessa Tarja Knuuttila & Max Rynänen, *Umberto Eco: James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin* (Helsinki: Yliopistopaino, 2005), 105. Umberto Eco aloittaa jotakuinkin tällä esimerkillä ensimmäisen massakulttuurille omistetun kirjansa, *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Milano: Bompiani, 1964), ks. vuoden 1997 painoksen sivut 16–17.

giano) kehittänyt Baldassare Castiglione *Hovimiehessään* (1528) suosittelee, että ”hovimiehet” opettelisivat maaseudun rahvaan kanssa pärjätäkseen (esimerkiksi, jos rajuilma pakottaa yöpymään matkan varrella) myös pari kansantanssia⁷, saavat menneisyyden näyttämään toivottoman segregoidulta. Mutta ei nykyäänkään kannata kuvitella, että intialaisen pikkukylän lukutaidottoman ja Bombayn niemenkärjen galleristin välillä tapahtuisi kulttuurivaihtoa.

Vastaavasti, kiinalainen ajattelijä Sung-Yu pilkkasi jo 300-luvulla kansanomaisia säveltäjiä alhaalla lentäviksi linnuksi ja suuria säveltäjiä korkealla lentäviksi linnuksi (joita kaikki eivät näe) esteettisessä allegoriassaan⁸. Alempien luokkien kulttuurin kuvauksia on turha etsiä myöskään teatteriteoreetikko Bharata Munilta (n. 300 eaa), Platonilta (427–347 eaa) tai muiltakaan klassikoilta – ellei sellaiseksi sitten lasketa Tertullianuksen (150–n. 240) moitteita, jotka jaetaan tasapuolisesti sekä teatterille että urheiluviihteelle, syystä että ne kiinnittävät kansan huomion turhuuksiin, vaikka tulisi ajatella vain Jumalaa⁹.

Huolehtiessamme taiteen saavutettavuudesta on itse taiteen käsitteen ja instituution synnyllä avainasema.

Taiteen keksiminen

Kaikki käytännöt, joita nykyään pidämme taiteina, ovat perinteisesti olleet alisteisia uskonnolle, rituaaleille ja seuraelämälle. Esimerkiksi oopperaan oli epämuodikasta saapua ajoissa vielä 1700-luvun puolivälin Pariisissa. Perunoita heiteltiin, kun musiikki tylsistyi – ja säveltäjät sijoittivat voimallisia alku- ja

.....
⁷ Baldassar Castiglione, *Il cortegiano* (Milano: Società editrice sonzogno, 1903), 92–95.

⁸ Sung Yu, ”Populäritet”, teoksessa *Kinesiska tänkare*, toim. Alf Henriksson & Hwang Tsu-Yu (Helsingfors: Söderströms, 1952), 185–186.

⁹ Oiva Kuisma, ”Tertullianus teatterin ja urheiluviihteen turmiollisuudesta,” *Synteesi* (1998): 3, 19–31.

välitahteja teoksiinsa hiljentääkseen rupattelijat¹⁰. Kuitenkin jo vuonna 1850 paikalle saavuttiin ajoissa ja suut pidettiin supussa. Musiikkia ajateltiin ”teoksena”¹¹.

New Yorkissa teatteri oli vain viihdettä vuoteen 1849 asti, jolloin kaupungin ”kerma” maahantoi (väkisin) brittiläistä kuivaresitoitua Shakespearea, haastamaan varieteeteatteria muistuttavat tulkinnat, joissa ei kunnioitettu sen enempää *Kesäyön unelman* integriteettiä kuin teosten ”syvällisiä potentiaalejakaan”. Hermann Melvillen tapaisten kulttuurijyrien avulla se sijoitti kuuluisan William Charles Macreadyn tähdittämän ensemblen nokkavasti paikallisen Shakespeare-reseption ytimeen, Astor Placen suuria massoja kosiskelleeseen teatteriin, jossa viihteen ystävät heittelivätkin ”kuivien brittien” päälle kananmunia, perunoita, omenoita ja kenkiä. Asiaan palattiin 550 poliisin ja sotilaan tuella. Toisessa taiteen ja populaarikulttuurin välisessä yhteenotossa (Martin Scorsesen *The Gangs of New Yorkista* tutut) Five Pointsin rahvaat gentrifioitiin pamppujen avulla uuden tulkinnan äärelle. Toukokuun 10. päivä ”taide kuului jo kaikille”, tai pikemminkin, mikäli Shakespeare kiinnosti, jäljellä oli enää taideversio. Rakenus oli tosin palasina. 30 mellakoitsijaa kuoli ja 50 haavoittui. 50–70 poliisia joutui paikattavaksi.¹² Populaari-Shakespeare kuoli parissakymmenessä vuodessa – palatakseen vasta elokuvien kautta 1910-luvulla.

Nämä ovat käännteitä, jotka kuvaavat hyvin sitä kehityksen kiivautta, jota taidejärjestelmän ”viimeistelyn” vuosikymmenet pitivät sisällään. Meille se, miten yleisö istuu erillään soittajista, se miten taiteilijoilla ajatellaan olevan ”vapaus”

10 James H. Johnsonin *Listening in Paris* (Berkeley: University of California Press, 1996) avaa sen miten vähän musiikkia kuunneltiin musiikkina vielä 1800-luvun alkupuolella. Jotakuinkin 1750–1850 välillä ryhdyttiin keskittymään teoksiin. Ks. esim. sivut 9, 10, 78 ja 111.

11 Lydia Goehr nimittää musiikkia, joka edelsi tätä aikaa ”funktionaaliseksi musiikiksi”. Ks. Lydia Goehr, *Imaginary Museums of Musical Work: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford UK: Oxford University Press, 1992), 186. Goehrin analyysissa laajemminkin näkee sen, miten myöhään musiikkia teoksellistettiin niin että se sai selkeän nuotinnetun muodon ja tulkinnan kokonaisuutena, yhtenä yksikkönä.

12 Lawrence Levine, *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1988).

tehdä mitä vain ja yhteiskunta tukee yhteiskunnanvastaisen performanssin tekijää, tai vaikkapa se, miten kaupungin liikemiehetkin nykyään saattavat tukea uuden, hohtavan nykytaidemuseon rakentamista, saattaa tuntua luonnolliselta, mutta jos asiaa ryhtyy yhtään ajattelemaan, nämä käytännöt ovat varsin erikoisia. Monelle meistä on myös täysin luontevaa nähdä musiikki, kirjallisuus, teatteri, tanssi ja vaikkapa arkkitehtuuri jotenkin samanlaisina tai toisilleen sukua olevina asioina, mutta suuressa osassa maailmaa – ja Euroopassakin usein vielä pitkälle 1700-luvulle tultaessa – näiden välillä ei olla nähty yhteyttä. Eikä teosten integriteetistä tai oikeista tulkinnoistakaan olla usein oltu kiinnostuneita.

Yleensä tilanne oli kuten vaikkapa (lähinnä Nigerian alueen) igbo-kulttuurissa. Tanssi ja naamiot/naamiaiset olivat ennen koloniaalisen lännen saapumista osa festivaaleja, jotka sähköistivät ja yhdistivät yhteisöä¹³. Tai esimerkiksi Somaliassa ja laajemminkin Afrikan sarvessa, jossa visuaaliset tarpeet ja kunnianhimot kanavoitiin koruihin, jotka kulkivat mukana kohottamassa arkea¹⁴. Taide ei ollut erillään arjesta eikä sitä tunnistettu erilliseksi ilmiöksi.

Siellä täällä päästiin, kuten arvata saattaa, lähelle jonkinlaisen taidejärjestelmän perustamista ja eristämistä. Mikäli uskoo Abhinavaguptan ja Anandhavadhanan kuvauksia aikansa kashmirilaisesta 1000-luvun kulttuurielämästä, näyttäisi siltä, että Intiassa runouden ja teatterin yhteys oli luonteva. Emotiivisia atmosfäärejä käsitellyt rasa-teoria, (jonka analyyseistä edellä mainitut kirjoittajat ovat tunnettuja), käsitteli paikoin (toisten kirjoittajien käsissä) myös musiikkia ja maalausta. Kirjoituksissa näkyy myös kouliintuneen yleisön läsnäolo, varsinkin

.....
¹³ Chinua Achebe, "Foreword: The Igbo World and Its Arts," teoksessa *Igbo Arts: Community and Cosmos*, ed. Herbert M. Cole and Chike G. Aniakor, (Los Angeles, Museum of Cultural History, 1965), ix–xii.

¹⁴ Alessandra Cardelli Antinori, "Ornamenti della persona," teoksessa *Aspetti dell'espressione artistica in Somalia*, ed. Annarita Puglielli (Rooma IT: Università di Roma "La Sapienza", 1987); Egidio Cossa, "Intaglio del legno," teoksessa *Aspetti dell'espressione artistica in Somalia*, toim. Annarita Puglielli (Roma IT: Università di Roma, 1987); Clara Manca, toim., *Monili ed ornamenti tradizionali* (Rooma: Istituto Italo-Africano, 1989).

Abhinavaguptan kirjoituksissa, mikä vihjanee sekin jonkinlaisen instituution olemassaolosta.¹⁵ Intialainen *kala*-luokitus, johon taiteen, käsityön ja elevoidun tekemisen muotoja ympättiin, piti kuitenkin sisällään kymmeniä erilaisia taitoja/taiteita/tieteitä (länsimaissakin, hippien seksikokeilujen takia banaalisti eikä niinkään teoksen hienovaraisille sävyille edullisesti, tunnettu *Kamasutra*-kirja on yksi sen ilmentymä) eikä varsinaista taidejärjestelmää kehittynyt.

Japanissa voidaan ajatella, että taiteellisten harrastusten tukena oli jopa kaksi erilaista järjestelmää (käsitettä voidaan ehkä juuri ja juuri käyttää). Yhtäältä oli Zenin pohjalta muodostunut, meditatiivisuudelle ja filosofiselle reflektiolle rakentunut käytänteiden verkosto, joka toi miekkamiehet, runoilijat, teeseremonian tekijät ja ikebanan harrastajat lähelle toisiaan, dialogiin. Lisäksi yläluokka maksoi monenkin sortin taiteilijoille siitä, että nämä opettivat heidän lapsilleen piirtämistä ja soittamista, varsin köyhien taiteilijoiden itsensä asuessa ”punaisten lyhtyjen” alueella, teattereiden, bordellien ja teehuoneiden tyvässä, omassa yhdyskunnassaan.¹⁶ Tämäkään taiteilijoiden ja opettajien (näitä rooleja ei voinut erottaa) yhteisö ei kuitenkaan muodostunut taideinstituutioiksi, vaan pysyi ammattikuntana, verkostona puoliksi varjoissa (esimerkiksi näyttelijöitä pidettiin miltei rikollisina).

Vastaavasti kiinalaisessa kuuden taidon (riitit, musiikki, jousiammunta, kärryillä ajaminen, kalligrafia, matematiikka) eli virkamiehille tärkeän ns. *kejun* opetuksessa musiikin lisäksi kirjoittamisella oli oma tärkeä paikkansa, ja näin runous sekä ainakin jonkin sortin musiikki löysivät tiensä koulutusjärjestelmään.¹⁷

.....
¹⁵ Shri Shankuka puhuu maalaamisesta osana samaa teoreettista keskustelua jo 800-luvulla, ennen sen filosofista huippua. Ks. Sheldon Pollock (toim.), *A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 2016), 2 (toimittajan johdanto). Ks. myös esim. teosta Raniero Goli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta* (Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series, 1956), joka on filosofisesti katsoen rasa-teorian avainteos.

¹⁶ Nämä rakenteet esittelee hyvin Akira Amagasaki tekstissään ”Art Outside Life and Art as Life,” teoksessa Ken-ichi Sasaki (toim.), *Asian Aesthetics* (Singapore: NUS, 2010), 30–40.

¹⁷ Hantian Wy & Quiang Zha, ”History of Chinese Education,” teoksessa *Encyclopedia of Educational Philosophy and Theory* (Singapore: Springer, 2018): 598–599.

Silti, laajasti ilmaistuna vain Keski-Euroopassa (on ajateltava globaalisti katsoen etnisesti varsin yhtenäistä kolmiota Firenze-Pariisi-Berliini) syntyi järjestelmä, jota nykyään kutsutaan taiteeksi. Kun kirjallisuuden ja maalaamisen välillä ei vielä renessanssinkaan aikaan nähty yhteyttä, luotiin 1500–1700-luvuilla luke-mattomien kirjojen ja salonkikeskusteluiden kautta sekä teoreettinen että insti-tutionaalinen yhteys yläluokan miesten esteettisten harrastusten välille. Maa-laus, kuvanveisto, kirjallisuus, musiikki, tanssi (myös teatteri), arkkitehtuuri ja kaunopuheisuus saivat oman käsitteensä (*boas artes*, *beaux-arts*, *belle arti*, sit-temmin *Kunst*), jota tuettiin akatemioilla, kritiikillä ja yliopisto-oppituoleilla. *Boas artes* oli esiintynyt firenzeläisestä renessanssista vaikuttuneen portugalilaisen kuvataiteilija Francesco da Hollandan teksteissä jo 1600-luvulla (jolloin se viittasi Michelangelon ja täysrenessanssin kukoistukseen), mutta muitakin tai-teita itseensä sisällyttävänä terminä se yleistyi vasta 1700-luvulla. 1563 alkaen perustettiin taidekorkeakouluja, Firenzen Accademia delle Arti del Disegno etu-nenässä. 1800-luvulla oli jo kritikoita sanan nykymerkityksessä, ja mielenkiin-toista kyllä, he usein kirjoittivat myös asioista, jotka eivät nykyään saa kritiikkiä juuriakaan osakseen. Tällaisia olivat esimerkiksi *kaunoluisteluesitykset* (Suomes-sakin päivälehdet kirjoittivat mm. Jackson Hainesin jääesityksistä¹⁸) ja sirkus.

Järjestelmä toi luontevasti yhteen monta koditonta kulttuuri-ilmiötä, kuten vain miehille varatun uuskäsitteen nero (luonnon villi, säännöistä vapaa, roh-kea, virtuoosimainen, sallitun androgyyni/feminiininen luoja)¹⁹ ja valistusajalla ilmoille putkahtaneen ajatuksen (ainakin etuoikeutettujen ihmisten) taiteili-jan vapaudesta²⁰. Musiikkikritiikki kehittyi kiihkeästi heti kun tuli luvalliseksi

18 Ks. esim. Sven Hirn, ”Kommentarer kring två artistöden,” teoksessa *Strövtåg i österled: Kulturhistoriska studier* (Helsinki: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag, 1963), 191.

19 Ks. Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London: The Women's Press, 1989).

20 Siitä miten taiteilijoille annettu ”vapaus” iskee yhteen toisinaan varsin kompleksisesti yleisön (lipunmaksun) ja odotusten kanssa, eritoten teatterissa, ks. Carole Talon-Hugon, *Le conflit des heritages* (Avignon: Actes Sud-Papiers, 2017).

rakentaa konserttisaleja, ja kun konserttien järjestäminen vapautettiin lailla 1700-luvulla.²¹ Ensin Pariisin ooppera menetti ainutoikeutensa ja sitten Saksa seurasi vapauttamalla musiikin.

Nyt tullaan kuuman perunan äärelle: Luokkansa, sukupuolituksensa ja/tai etnisyytensä takia rajan toiselle puolelle jäivät koristeompelijat, puutarhurit ja kansantanssijat. Romanimusiikki kelpasi toki omittuna ”mustalaisromanssina”, kun joku vauras jauhonaama-peruukkipää teki siitä gourmet-version ”valikoidulle yleisölle”, mutta itsessään se ei kelvannut ”taiteeksi”²².

Kiinnostavaa on se, että silloin kun järjestelmä oli vielä lapsenkengissään, sitä levitettiin ”saarnaajien” ja kiihkeän idealististen kirjojen voimin. Ranskassa taidejärjestelmä oli jo käytännönkin tasolla totisinta totta siinä vaiheessa, kun sveitsiläissyntyisen J.G. Sulzerin saksankielisistä teoksista²³ ryhdyttiin vaahtoamaan Goethen perisaksalaisessa elämänpiirissä – ja kriitikko iski takaisin: Goethe kirjoitti ivallisen allegorian, jossa kaunotaiteet (”sukua tai ei”) eli maalaus, tanssi, kaunopuheisuus²⁴, arkkitehtuuri, runous ja veisto, olivat filosofisen taikalampun avulla heijastettuna seinälle, jossa ne tanssivat värikkäästi, ekstaattisten katsojien huutaessa itsensä henkitoreisiin ilosta.²⁵ Goethe muutti myöhemmin mieltänsä, ehkä siksikin, että institutionaalisesti myös Saksassa alkoi pian näkymään taiteen järjestelmän kehitys, esimerkiksi runoilijoiden ja kuvataiteilijoiden löy-

21 Max Rynänen, *On the Philosophy of Central European Art: The History of an Institution and its Global Competitors* (Lanham: Rowman & Littlefield, Lexington Books, 2020), 32–33.

22 Tästä enemmän, ks. esim. Max Rynänen, ”Rock me Amadeus: Aesthetics and the Highbrow Appropriation of Lowbrow”, teoksessa Zoltan Somhegyi (toim.), *Yearbook of the International Association for Aesthetics* (Sharjah: IAA, 2017), 186–196.

23 Keskeisenä tässä J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Berlin: M.G. Beidemanns Erben und Reich, 1771).

24 Kaunopuheisuus roikkui taiteen järjestelmässä 1800-luvun lopulle asti, kadotakseen jäljettömiin – ilmeisesti modernin maailman huomattessa, ettei sitä kannattanut taiteeksi kutsua.

25 Teoksessa Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 1994). Ks. myös esim. Eric Millerin johdanto englanninkieliseen käännökseen: J.G. Sultzer, *Dialogues on the Beauty of Nature and Moral Reflections on Certain Topics of Natural History* (Lanham: University Press of America, 2005), x.

täessä toisensa, museoiden ja taidekritiikin yleistyessä, ja taiteentutkimuksen oppituolien levitessä yliopistoissa. Mutta toisaalta, kun asiaa ajattelee: jos varhaiset kirjat olivat täynnä uuden käsitteen ja järjestelmän varsin sinisilmäistä hehkutusta, minkälaista jauhamista Goethe joutuikaan kuuntelemaan illanistujaisissa, kun aikaansa seuraavat kansankynttilät puhkuivat ”taiteen paloa” ja julistivat sen (tässä vaiheessa vielä aika abstraktin käsitteen) ihmiskunnan suurimmaksi hengentuotteeksi, jota tuli tukea tutkimuksella, kriittisellä tarkastelulla ja rahoituksella?

Taiteen levittäminen

Kaikkien piti saada kuulla taiteesta – ja nauttia siitä! Sen sijaan, että oltaisiin uuden hienon järjestelmän kehityttyä mietitty minkälaisia muita järjestelmiä on tai voisikaan olla tai miten ”taiteen” ulkopuolelle jääneitä esteettisiä kulttuureja voitaisiin tukea tai tarkastella, kuljetettiin taiteen järjestelmää maailmalle kolonialismin ja eurooppalaisen diasporan avulla.

Kun sivistynyt eurooppalainen lähti maailmalle, hän katsoi nyt muiden toimintaa taiteen ruusunpunaisten silmälasien läpi. Mantereen metsäiset reunat (kuten Suomi) jäivät itse asiassa hieman paitsioon, kun koloniaalinen eurooppalainen vei innovaatiota alusmaihiin. Pohjoisintialainen *kala*-järjestelmä, tapa järjestellä ja ryhmitellä tärkeitä taitoja ja ”taiteita”, ei ollut kovin voimakas, mutta Japanissa paikallinen institutionaalinen systeemi oli sen verran kehittynyt, ettei esimerkiksi Ikebana jäänyt täysin taiteen alle, vaan jakautui yhtäältä taide- ja toisaalta konservatiivisesti perinne-japanilaiseen kukkasommitteluun²⁶. Monet olivat kuitenkin myös iloisia ”taiteen” saapumisesta. Filosofi Nishi Amanen elämäntyönä oli keksiä taiteelle japaninkielinen nimi (*bijutsu*), maahantuoda se

.....
²⁶ Nancy Stalker. ”Ikebana as Industry: Traditional Arts in the Era of High-Speed Growth.” *The Journal of Japanese Studies* 43, no. 1 (2017): 1–29.

koko loistossaan ja pohtia paikallisten käytäntöjen kuten vaikkapa sumon ja kalligrafian roolia tässä uudessa järjestelmässä²⁷. Sakabe Megumi kirjoittaa taiteen tulosta onnenpotkuna Japanin kulttuurille, jossa hierarkkisen mestari-kisälli-ajattelutavan takia ei esiintynyt kritiikkiä missään merkittävässä muodossa ennen kolonialismia²⁸. Onni onnettomuudessa?

Taiteen lähetyssaarnaajat, jotka halusivat liittää koko maailman tämän keskieuropalaisen keksinnön äärelle, kuljettivat oopperatalonsa Kairoon (1869) ja Manaukseen (1896). He perustivat taidemuseoita Chileen (1880) ja järjestivät englantilaisen teatterin kiertueita Intiaan – ja toki, toisinaan, lukivat paikallisia näytelmiä tai tonkivat alueellisia veistoksia osaksi järjestelmänsä, kunhan ne vain alistuivat ”taiteelle”, irrotettuna alkuperäisistä sosiaalisista ja uskonnollisista funktioistaan.

Kuten roomalaiset kuljettivat viininviljelyn ja amfiteatterinsa Englantiin ja Pohjois-Afrikkaan, tai kuten tänä päivänä valveutunut liberaali arvioi vieraan kaupungin tasoa sen mukaan löytyykö sieltä Pride-marssia tai vegaaniravintolaa, vei keskieuropalainen taidetta diasporan ja kolonialismin kautta maailmalle tehdäkseen siitä valoisamman paikan. Taiteesta tuli kynnyskysymys, ja sen keskieuropalaiset luokka-, sukupuoli ja etniset kynnykset vietiin siinä ohessa kaikkialle maailmaan. Kun paikallinen kulttuuri oli liian kaukana taide-käsitteen alkuperästä, se sivuutettiin. Nähdessään polynesianlaisilla tatuointeja, kolonialisti ei ajattelut niitä paikallisena taiteena, vaan halusi laittaa oman taiteensa tatuointien paikalle²⁹.

Euroopassa museoilla ja kirjastoilla oli merkittävä rooli taiteen tekemisessä kaikkien omaisuudeksi. Danten teosten matka de’ Medicien yksityiskokoelmista

²⁷ Saeko Junko, ”Longing for ”Beauty”. ” Teoksessa *History of Modern Japanese Aesthetics*, toim. Michael F. Marra (Honolulu: University of Hawai’I Press, 2001), s. 25–42. Ks. erityisesti s. 28–29 ja 35.

²⁸ Sakabe Megumi. ”Subject of Absence and Absence of the Critique,” *Asian Aesthetics*, toim. Ken-ichi Sasaki (Singapore: NUS press, 2010), 15.

²⁹ Makiko, Kawahara, *Tattoo: An Anthropology* (Oxford, New York: Berg, 2005), 2.

Pihtiputaan mummon maailmankirjallisuuden klassikoita vilisevään kirjastoon ja maalausten reitti laajan yleisön pedagogiikkaa painottavaan Kiasmaan tai Ateenumiin oli pitkä mutta johdonmukainen. Historiassa poliittisesti merkittävintä oli Louvren rooli kasvavasti demokraattisempaan taidekeskuksena, vaikkei se ensimmäinen julkinen näyttelypaikka ollutkaan. Siitä tuli osa *kansalaisen* mahdollisuuksia, ellei jopa oikeuksia, ja museon keskeisen roolin takia sen tapa laajentaa yleisöpohjaa jätti jälkensä³⁰.

David Hume kirjoitti ”mustien olevan valkoisia huonompia” ja ”vailla neroutta uhkuvia käsityöläisiä, taiteita, tieteitä”, ja Joseph Addison puolestaan (*Spectator*-lehdessä) että neulonta ”on mitä oikein tapa, jolla nainen (Lady) voi osoittaa hienostunutta neroutta” (joka siis ilmiselvästi ei riittänyt ”oikean taiteen” tekemiseen)³¹. W.E.B. Du Bois (1868–1963) piti kirjoittaa kokonainen kirja todistaakseen, että afroamerikkalaisillakin on sielu ja sielullista elämää, joka näkyy muun muassa taiteissaan³². Mutta 1900-luvulla ryhdyttiin asteittain yhä laajemmalla rintamalla sekä katsomaan ulos taiteen linnakkeesta että ajattelemaan, että kaikilla pitäisi olla siihen pääsy. Toki nähtiin myös kasvavasti sekin, että taiteellista toimintaa oli myös taiteen käsitteen ulkopuolella.

Harvemmin ajatellaan sitä, miten populaarikulttuurin kehitys vaikutti taideajattelun inklusiivisuuteen. Heti ensimmäisten koelähetysten alettua lehdet julkaisivat kriittisiä arvioita TV-ohjelmista, vaikka TV-kriitikot ammattikuntana nousivatkin esille vasta 1950-luvulla³³. Kuitenkin, kuten jo alussa kerrottiin, sirkuksesta kirjoitettiin kritiikkiä 1800-luvulla ja asteittain – populaarimusiikissa ja sittemmin elokuvan parissa – ryhdyttiin näitä taiteellisia käytäntöjä tarkaste-

30 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London & New York: Routledge, 1995), 22–26.

31 Shiner, *The Invention of Art*, 139.

32 Du Bois puolustaa työssään (1903) systemaattisesti afroamerikkalaista musiikkia. Ks. W.E.B. Du Bois, *The Soul of Black Folks* (New York: Dover Publications, 1994), esim. 162–63.

33 Paul Rixon, *TV Critics and Popular Culture: A History of British Television Criticism* (London: I.B. Tauris, 2011).

lemaan avuilla, jotka oli opittu lähinnä taidejärjestelmästä, joka oli aluksi yksinään ruokkinut kriittisiä käytäntöjä, museointia ja esteettis-taiteellisten kulttuurimuotojen välistä yhteyttä ja dialogia. Kuljettamalla taidekriitikin käytäntöjä rock-musiikkiin ja lännenelokuvaan kriitikko teki varmasti yhtä suuren työn kuin museopedagogi avartaessaan käsitystämme taiteesta ja kulttuurista.

Lopuksi

Kirjoitukseni ydinkohdat lienevät a) sen esiin nostaminen, miten kauan etuoikeutettujen taiteellista kulttuuria on yhtäältä pidetty keinotekoisesti erossa ”rahvaan” kulttuurista ja miten toisaalta tätä rajaa on ylitelty tuon tuosta (toisinaan idealistisestikin, jota voi tavallaan sanoa jo Aristoteleen kommentaateista), b) (keskieurooppalaisen 1700-luvulta lähtien kehittyneen) taiteen järjestelmän väkivaltainenkin leviäminen maailmanmahdiksi, joka sekä liitti itseensä käytäntöjä että jätti niitä ulkopuolelleen (myös naisiin liitetty ja etnisten Toisten kulttuuri Euroopassa koki tämän kohtalon), sekä c) sen kysymyksen kysyminen, mikä vaikutus populaarikulttuurilla (ja esimerkiksi sen kritiikillä) on ollut sen ajattelemisessa, että taide voisi kuulua kaikille. Se, että meitä nykyään yhdistää Netflix ja populaarimusiikki, on jotakin hyvin uutta ja voidaan ajatella, että moderni populaarikulttuuri on ehkä voinut näyttää mallia sille ajattelulle, joka on viime vuosikymmeninä painottanut sitä, miten kaikki voisivat – ainakin periaatteessa – osallistua kaikkien kulttuurimuotojen viljelyyn ja kulutukseen. Se on osoittanut ainakin, että pystymme kaikki olemaan samassa kulttuurisessa tilassa, saman asian kuluttajia.

Tuntui mielekkäältä juosta sekä vertikaalisesti (historia) että horisontaalisesti (maantiede) ristiin rastiin globaalia kenttää, jotta saataisiin edes jonkinlainen kokonaiskuva asiasta. Yhtä ilmiötä haluan näin lopuksi erikseen kuitenkin painottaa. Suurimman osan aikaa maailmanhistoriassa ja eri kulttuureissa tai-

teelliset käytännöt ovat olleet niin sidottuja tarkasti ja voimakkaasti erotettuihin yhteiskuntaluokkiin, että kysymys eri ryhmien inklusiosta hallitsevien taidemaailmojen äärelle on ollut vain teoreettinen. Vasta laajentunut ja kehittynyt demokratia on tuonut meidät kaikki samaan kulttuurin tilaan, jos ei vielä aina tasavertaisina, niin ainakin tavalla, joka on auttanut meidät näkemään taiteen inklusion mahdollisuudet. Viimeaikainen taideinstituution tutkimus on myös osoittanut, että taide on itsessään, keksintönä, osa ongelmaa. Järjestelmänä taideinstituutio on muutoin demokraattisemmaksi kehittyneessä yhteiskunnassa pitänyt korkeita ja matalia taiteita keinotekoisesti erillään tavalla, jonka uudelleenarviointia ei voida tehdä ymmärtämättä myös sen etnistä luonnetta. Keskieurooppalaisen yläluokan järjestelmänä taide ei ole kovinkaan luontevasti sisällyttänyt itseensä muita kulttuureja, saatikka edes yhteiskunnan alempien osien kulttuurimuotoja – ja onhan se luonnollista: järjestelmät näyttävät kehittäjiltään.

Uskoakseni vain tämän näkeminen kirkkaasti sekä taiteen ymmärtäminen varsin lyhytaikaiseksi käsitteeksi ja instituutioksi (250–300 vuotta), joka voi kuolla poisikin tai muuttua totaalisesti, voi auttaa meitä kehittämään kriittistä ajattelua haluamallamme tavalla. Mikä rooli kriitikoilla on taiteen tulevaisuuden hahmottamisessa ja avaamisessa kaikille? Ne ovat kysymykset, joihin haluan kirjoitukseni päättää. Kriitikki on jo vaikuttanut paljon taiteen avaamiseen kaikille sekä sen näkemiseen toisin – myös Suomessa, kuten alun esimerkit todistavat.

Riina Hannuksela ja Maija Karhunen

Tienviittoja kohti inklusiivisempaa taidekritiikkiä



Viime vuosina keskustelu taidekritiikistä, sen paikasta ja merkityksestä on ollut runsasta. Keskustelun myötä kritiikki ei ole kuollut, vaan sille on löytynyt uudenlaisia, kokeellisiakin muotoja. Esteettisen analyysin rinnalle on enenevissä määrin noussut journalistisempi lähestymistapa, joka tuottaa kritiikkiin laajempia tulokulmia kuin sen perinteisinä kulmakivinä pidetyt kuvailu, tulkinta ja arvio. Kritiikin moninaistuminen näkyy esimerkiksi uusien muotojen, kuten kollektiivisesti tuotettujen kritiikkien sekä erilaisten vertaiskriittikkien ilmaantumisena kentälle. Niissä saattaa nousta esiin toisenlaisia näkökulmia tai arvoja. Kirjoituksellamme osallistumme keskusteluun ja pohdimme, miten kritiikit onnistuisivat paremmin huomioimaan inklusioon liittyvät näkökulmat.

Inklusiivisuuden näkökulmasta perinteinen, teoksen tulkinnassa ja arvioinnissa pysyttelevä kritiikki ei välttämättä ole kaikkein tarkoituksenmukaisin. Miksi näin? Inklusiivisuus on ennen kaikkea rakenteellinen kysymys, jonka huomioiminen kritiikissä vie väistämättä huomion myös niihin olosuhteisiin, joissa teokset syntyvät, joissa tekijät toimivat ja joissa teoksia esitetään. Tällä tarkoitamme sitä, että jo sillä on merkitystä, ketkä ovat olleet teosta tekemässä ja ketkä eivät, missä teos on esillä, miten siitä puhutaan ja kirjoitetaan, kenet teos tavoittaa eli millaisia valtasuhteita teos ja sitä ympäröivät seikat tekevät näky-

viksi. Nämä eivät tietenkään ole ainoita kysymyksiä minkään taideteoksen kohdalla, mutta ne voivat olla tärkeitä, kiinnostavia ja uutta luovia tapoja havainnoida taideteosta ja kirjoittaa kritiikkiä.

Kriitikko voi esimerkiksi havahtua pohtimaan, milloin viimeksi on nähnyt liikuntavammaisen näyttelijän näyttämöllä. Tai milloin on viimeksi lukenut sokean kirjailijan kirjoittaman romaanin? Entä milloin on käynyt katsomassa tanssiteoksen, jossa on ollut kehitysvammainen tanssija? Konsertin, jossa on ollut ruskea nainen kapellimestarina? Transsukupuolisen henkilön ohjaaman elokuvan? Entä milloin viimeksi on kirjoittanut jostakin edellä mainitusta taidekritiikin?

Kriitikon on hyvä olla tietoinen siitä, millaisia esteitä vähemmistöihin kuuluvat ihmiset saattavat kohdata suuntautuessaan taiteilijoiksi tai toimiessaan taiteilijoina. Kriitikko on eräänlainen taiteen kentän portinvartija, jolla on mahdollisuus edistää työllään ja siinä tekemillään valinnoilla yhdenvertaisuutta, olla liittolainen sellaisille taiteilijoille, jotka ovat jääneet katveeseen. Konkreettisia esteitä voivat olla esimerkiksi lähtökohtainen mahdottomuus eri syistä päästä taidekoulutukseen tai rahoittaa taiteellista työtä. Normatiivinen ajattelu konkretisoituu jo fyysisten tilojen tai verkkopalvelujen suunnittelussa. Se kaventaa erilaisten yksilöiden mahdollisuuksia päästä taiteen äärelle ja tekijöiksi.

Kohti mukaan ottavaa taidekeskustelua

Olemme poimineet tähän kirjoitukseen joitakin meistä oleellisia asiasanoja ja aihepiirejä, joista mielestämme taidekritiikin ja taidejournalismin parissa työskentelevien on hyvä olla tietoisia. Lista ei ole missään nimessä täydellinen, vaan täydentyy jatkuvasti, kun keskusteluun osallistuu yhä moninaisempi joukko taiteen tekijöitä ja kokijoita. Käyttämämme esimerkit tulevat niistä konteksteista, joiden parissa itse olemme eniten työskennelleet.

Lähtökohtamme tälle kirjoitukselle on se, että keskustelu taiteesta ja taidekritiikki ovat moninaisia ja monikerroksisia ilmiöitä. Taiteesta keskustellaan monella eri tasolla ja keskusteluun osallistuu laaja joukko erilaisia ihmisiä. Näin pitääkin olla. Mielestämme tavoiteltavampi tila on se, että mielipiteitä löytyy laadasta laitaan ja että ne joskus ovat sovittamattomastikin ristiriidassa keskenään, kuin se, että keskustelua käydään vain ja ainoastaan samanmielisten kesken.

Taiteesta käytävä keskustelu saattaa kuitenkin herkästi muuttua ulossulkevaksi, pienen piirin toiminnaksi. Pääsy (vallitsevan) länsimaisen taidefilosofian äärelle on sekin jo etuoikeus, jota kaikilla ei ole. Syitä tähän voi olla useita, esimerkiksi sosioekonominen tai kulttuurinen tausta tai erilainen kyvykkyys. Näin ollen jo pelkästään se, miten taidetta sanallistetaan tai millaisiin asiayhteyksiin sitä asetetaan, saattaa sulkea ihmisiä keskustelun ulkopuolelle. Mielestämme näin saa myös käydä ja se voi joskus olla myös tarpeen, mutta siitä, että joku väistämättä jää ulkopuoliseksi, olisi hyvä olla tietoinen.

Taidekeskustelua ei siis ole syytä latistaa tai yksinkertaistaa, vaan löytää reittejä kohti vivahteikasta, mukaan ottavaa ja moniäänistä keskustelua. Tarvitsemme yhä laajempia tulokulmia sekä tietoisia pyrkimyksiä sen eteen, että yhä useampi voi osallistua taiteesta käytävään keskusteluun, ja tulla siinä omine lähtökohtineen näkyväksi ja huomioduksi. Tarvitsemme laajaa ajattelutavan muutosta ja tahtotilaa, jotta instituutiot – myös taidekritiikin instituutio – arvioisivat toimintaansa uudelleen, purkaisivat osallistumisen esteitä ja syrjiviä käytäntöjä. Toisaalta kritiikillä on tässä ikään kuin kaksoisrooli, sillä se voi ja sen jopa täytyy suunnata kriittinen katseensa siihen, millaisia taidemaailma ja siellä esillä ovat teokset ovat, myös inklusiivisuuden näkökulmasta.

Taide toteutuu arjen käytännöissä, yhteiskunnan ja siinä elävien, monenlaisten ihmisten todellisuudessa. Meidän toiveemme on, että osaksi kritiikkiä nousisi myös tietoisuus taideteosta ympäröivistä ja sen toteutumiseen, esille pääsyyn ja vastaanottoon vaikuttavista rakenteista. Jos rakenteita ei oteta huomioon, taiteen ideaalit muuttuvat yleispäteviksi lainalaisuuksiksi, jotka asetetaan minkä

tahansa teoksen tai kenen tahansa taiteilijan tuotantoa arvottaviksi mittareiksi. Ideaalit ovat usein eurosentrisyyteen ja kyvykkyyteen perustuvia, ja niiden avulla tehdään eroja hyvän ja huonon, korkean ja matalan, oikeaoppisen ja taantumuksellisen taiteen välille. Universalisoivassa taidenäkemyksessä siis unohtuu rakenteelliset esteet: monen aliedustetun taiteilijan tekeminen on ja pysyy ”harrastelijamaisena” niin kauan kuin ammatilliseen koulutukseen osallistuminen on hankalaa tai jopa mahdotonta. Yleispätevyyteen pyrkivä ajattelu tuottaa kapea-alaista näkemystä, joka on sokea viittaussuhteille ja välisyyksille.



INKLUUSIO

Inklusiivisuus tarkoittaa yhdenvertaisuutta yhteisessä toiminnassa silloinkin, kun osallistujien kyvyt, taidot ja taustat poikkeavat suurestikin toisistaan. Taiteellisessa työssä inklusio usein tarkoittaa lähtökohtaa ja työskentelytapaa, jossa tavoitteena on tuoda yhteen monenlaisia ihmisiä, joista jokainen nähdään kykenevänä ja pystyvänä. Toiminta sovitetaan sellaiseksi, että jokainen voi osallistua, vaikuttaa ja päättää yhteisistä asioista. Inklusio ei siis toteudu taiteen tekemisessä tai taideteoksissa, joissa puhutaan toisten äänillä tai heidän puolestaan. Toteutuessaan inklusio mahdollistaa turvallisen ympäristön neuvottelulle erilaisista ja keskenään ristiriitaisistakin tarpeista. Näin ymmärrettynä inklusio on jatkuva prosessi, joka ei tule koskaan valmiiksi, vaan aina voi oppia entistä parempia käytäntöjä vanhojen tilalle.



SAAVUTETTAVUUS JA ESTEETTÖMYYS

Saavutettavuuden edistäminen tarkoittaa käytännön toimia, resursseja ja asenteita, joilla pyritään huomioimaan ja purkamaan erilaisia osallistumisen esteitä. Esteettömyydellä tarkoitetaan usein fyysisten tilojen saavutettavuutta. Saavutettavuutta lisää esimerkiksi se, että taiteen esityspaikat sijaitsevat hyvien kulkuyhteyksien päässä, niihin on esteetön pääsy ja niissä on esteettömät, sukupuolineutraalit wc-tilat. Tapahtumien ja tilojen saavutettavuutta edistää myös se, että käytössä olevissa tiloissa on esimerkiksi induktiosilmukka ja selkeät opasteet. Myös taloudellinen saavutettavuus on tärkeä huomioida.

Digiyhteiskunnassa verkkosisältöjen saavutettavuus on haaste: ulossulkeminen saattaa tapahtua tahattomasti jo ennen kuin taideteos on ehtinyt olla esilläkään. Verkkosivujen kohdalla saavutettavuutta on esimerkiksi se, että sivuja voi lukea erilaisilla apuohjelmilla, ettei tekstiä ole sijoitettu kuvaan tai kuvan päälle, että kuville tarjotaan tekstivastine (ns. alt-teksti), sivujen tekstikoko on mahdollista muuttaa, taustan ja tekstin välinen kontrasti on riittävän suuri ja se, että sivuston rakenne on johdonmukainen ja looginen. Laki digitaalisten palvelujen tarjoamisesta ohjaa saavutettavampien verkkopalvelujen suunnittelua.



SANAT, TERMIT, KÄSITTEET

Jo pelkästään oikeiden sanojen, termien ja käsitteiden löytäminen kuvaamaan tiettyä ilmiötä tai identiteettiä voi olla haastavaa. Erityisesti suomenkielisten termien käyttö voi tuntua hankalalta. Useat käytössä olevista käsitteistä ovat lainasanoja tai käännöksiä, jotka eivät suoraan käänny suomeksi. Esimerkiksi englannin kielessä käytetty disability–impairment -erottelu ei käänny luontevasti suomen kielelle. Lisäksi käsitteiden käyttäminen – ilman lisätarkennuksia – voi tuntua harhaanjohtavalta tai epäolennaiselta.

Kun kuvataan vähemmistöihin kuuluvia ihmisiä – kehitysvammaisia, vammaisia, viittomakielisiä, rodullistettuja, seksuaali- ja sukupuolivähemmistöihin kuuluvia – ja heidän identiteettejään, tärkeintä on käyttää samaa terminologiaa kuin vähemmistöön kuuluvat ihmiset itse käyttävät. He ovat parhaimpia asiantuntijoita. Myös identiteettipolitiikasta, valtakulttuurista ja marginaalista, tai pikemminkin marginaaleista, puhuttaessa on hyvä määrittää, mitä näillä kulloinkin tarkoitetaan.

Mikäli taiteilijan identiteetistä puhuminen on teoksen kohdalla olennaista, kriitikko voi teoskuvausten tai teokseen liittyvien tekstien lisäksi kääntyä suoraan taiteilijan puoleen, jos hän ei tiedä, mitä käsitettä taiteilijan identiteetistä tulee käyttää. Jokaisella on oikeus määritellä itse itsensä. Monista käsitteistä ei ole olemassa yksimielisyyttä vähemmistöjen keskuudessakaan, ja siksi on hyvä tarkistaa asia asianomaiselta itseltään.

Esimerkiksi kehitysvammainen toimii yläkäsitteenä monille erityyppisille diagnooseille. Henkilölle itselleen voi olla merkityksellisempää käyttää tarkempaa määritelmää, kuten Downin oireyhtymää, jotta hänen erityispiirteensä tulevat paremmin esille. Sama pätee myös autismikirjon ihmisiin: Aspergerin oireyhtymän esilletuominen voi kertoa, että kyseisellä henkilöllä ei välttämättä ole samanlaisia kommunikoinnin tai kognition haasteita kuin autistisella henkilöllä.



➤ ➤ ➤

Vaikka termeihin ja käsitteisiin liittyvät kysymykset saattavat joskus tuntua monimutkaisilta, virheiden pelossa ei kannata kuitenkaan olla hiljaa. Vain keskustelemalla ja kysymällä eri ihmisryhmien yhdenvertaisuutta on mahdollista viedä eteenpäin. Inklusiivisuus syntyy juuri kysymysten, erehdysten ja oppimiskokemusten kautta.

KRIITIKKO KIRJOITTAA ITSENSÄ NÄKYVIIN

Inklusiivisuuden näkökulmasta ei ole yhdentekevää, kuka puhuu ja kenestä. Jos taideteoksessa inklusiivisuus toteutuu silloin, kun jokainen saa käyttää omaa ääntään, on kriitikonkin hyvä paikantaa itsensä. Esimerkiksi suhdetaan teoksen sisältöihin on hyvä pysähtyä miettimään: tunnistanko teoksen maailmasta itseni vai onko se minulle vieras; törmäänkö johonkin ensimmäistä kertaa?

Itsensä positioiminen, oman katseen aukikirjoittaminen on hyvä lähtökohta. Sen tekemällä kirjoittaja tunnustaa erilaisuuden, joka ansaitseekin tulla tunnustetuksi, mutta purkaa samalla objektiivisuuden tai neutraaliuden harhaa omassa katseessaan. Erityisesti esittävien taiteiden kentällä tulee näkyväksi se, kuinka esiintyjän erityinen ominaisuus tai kyvykkyys, esimerkiksi kehitysvammaisuus, informoi hänen olemistaan: se asettaa tietynlaisen kontekstin, josta käsin hän maailmaa lähestyy ja siten myös tekee taidetta. Mitkä ovat niitä kriitikon keinoja, joilla avata tätä katsojalle toiseuttamatta sitä, mikä on tunnistettavasti erilaista kuin oma itse? Se, mikä itselle on uutta, voi olla toisen ainoa todellisuus. Sen vuoksi pysähtyminen pohtimaan sitä, mistä käsin katsoo tai kokee taideteoksen, on askel inklusiivisempaan suuntaan.



KAANON, KONTEKSTI JA AIHE

Kriitikolle tärkeinä ominaisuuksina pidetään laaja-alaista sivistystä ja oman taiteenalan menneiden ja ajankohtaisten ilmiöiden hallintaa. Kun tätä vaatimusta tai oletusta tarkastelee inklusiivisuuden näkökulmasta, tehtävä on vähintään haastava. Koska taiteen kenttä ei ole ollut inklusiivinen, taide-maailman reunamille on syntynyt useita marginaalisia yhteisöjä. Näillä alakulttuureilla saattaa olla pitkä historia ja oma kaanoninsa. Tietääkö kriitikko näistä?

Jos teos käsittelee tai selkeästi kumpuaa esimerkiksi vammaisuuden kokeemuksesta, kuinka hyvin kriitikko tuntee vammaisuuteen liittyvän taiteen traditiota? Tunnistaako hän ylipäänsä, että teos käsittelee vähemmistökoke-musta?

Taideteoksen tulkitsemisen kannalta juuri kyseisen vähemmistön todellisuuden tunnistaminen voi joskus olla merkityksellisempää kuin viittaaminen vakiintuneeseen taidekaanoniin, johon kyseisellä vähemmistöllä ei välttämättä ole edes ollut pääsyä. Tämä ei tarkoita, etteikö teos voisi osallistua laajempaan keskusteluun. Viittaus-suhteiden tunnistaminen ja niistä kirjoittaminen voivat kuitenkin kertoa taiteilijalle ja hänen vertaisilleen, että heidät on nähty. Kriitikki tunnustaa taiteilijan ja tuo hänet osaksi taidekenttää, mikä puolestaan voi vaikuttaa taiteilijan toimintamahdollisuuksiin, esimerkiksi rahoituksen saamiseen. Tunnistamalla taiteen arvoa yhä laajemmin ja moninaisemmista lähtökohdista, kriitikko on osa kierrettä, joka vie taidekenttää kohti inklusiivisuutta.



NORMATIIVISUUDESTA

Kulttuurisesti olemme tottuneet näkemään tietynlaisia kehoja ja ruumiillisuuksia sekä kommunikoinnin ja olemisen tapoja. Tottumuksen ja sitä vahvistavien toistojen myötä on syntynyt jonkinlainen käsitys normista ja normatiivisuudesta. Usein toistuva, vallitseva kuvasto edustaa ns. normaalia, tavallista, tavanomaista. Siitä poikkeava vastaavasti on jotain epätavallista tai epätyypillistä.

Tästä seuraa esimerkiksi se, että normin mukainen tai normin mukaisesti liikkuva esiintyjä on ikään kuin puhdas, jolloin hän voi representoida mitä tahansa. Hänen suoritustaan on mahdollista arvioida itsessään, itseisarvona. Kehonormin ulkopuolelle asettuva esiintyjä taas representoi ensisijaisesti suhdettaan normiin. Inklusiivisuuden näkökulmasta tämänkaltaisen asettelma on epäonnistunut: jos taiteilijalla on jokin erityisenä pidetty piirre, hän ei voi tehdä taidetta, joka nähtäisiin itseisarvoisena, ajan ja paikan ylittävänä, laajasti puhuttelevana ja samastuttavana. Sisältönä nähdään poikkeavuus totutusta. Normiin solahtavan taiteilijan taiteella on lähtökohtaisesti paremmat mahdollisuudet yltää itseisarvoisena pidetyksi taiteeksi.

Kriitikko voi pyrkiä purkamaan tätä vastakkainasettelua joko jättämällä korostamatta kenenkään taiteilijan erityisyyttä, tai nimenomaan nostamalla oman käsityksensä normista ja normatiivisuudesta tarkastelun kohteeksi. Kriitikko voi siis kurkottaa kohti yleisinhimillistä tai vastaavasti tehdä näkyväksi jotain sellaista, jonka äärellä monet vähemmistöihin kuuluvat kamppailevat jatkuvasti.

Inklusiivinen taidekritiikki – mitä se voisi olla?

Inklusiivisuus taidekritiikissä voi olla ainakin neljänlaista. Se voi toteutua kritiikin kirjoittajan ja vastaanottajan välillä, jolloin kritiikki on kirjoitettu ja julkaistu mahdollisimman saavutettavasti. Toisaalta inklusiivisuus voi toteutua siinä, millaisista teoksista ja millaisten taiteilijoiden teoksista kritiikkejä kirjoitetaan ja miten. Kolmas näkökulma taas liittyy teoksen tai tapahtuman saavutettavuuden arviointiin. Neljänneksi inklusiivisuus taidekritiikissä tarkoittaa kritikkokunnan moninaisuutta.

Kenelle ja miten kritiikki esitetään?

Jokainen kirjoittaja kirjoittaa tiedostamattaan kaltaiselleen, olettaen lukijan tuntevan samat kontekstit ja lähdetekstit, joihin hän itse viittaa. Inhimillisenä piirteenä tämä on hyvin ymmärrettävä. Itsestä poikkeavalle, kuvitteelliselle lukijalle kirjoittaminen on sen sijaan lähes mahdoton tehtävä. Siinä kirjoittaja joutuu asettumaan ei-tietämisen tilaan, jossa usein tulee tehneeksi ne kaikkein noloimmat kömmähdykset ja sortumiset stereotyyppiseen ajatteluun. Haparointi on kuitenkin tärkeää sallia, koska epävarmuuden hetket ovat niitä, jolloin on mahdollista aloittaa moniääninen keskustelu.

Kritiikin kirjoittaja voi kiinnittää huomion saavutettavuuteen niin kritiikissä käytetyssä kielessä kuin sen julkaisualustassakin. Yhdenvertaisuuslaki ja digipalvelulaki tukevat saavutettavuuden tavoitteessa. Kritiikko voi aina kysyä kritiikkinsä julkaisijalta alustan saavutettavuuden tilanteesta ja esittää toiveen, että sen saavutettavuutta kehitetään. Kritiikille voi myös etsiä erilaisia muotoja tekstin rinnalle, esimerkiksi äänitteitä ja tekstitettyjä videoita. Tekstit on hyvä julkaista myös html-muodossa, jotta erilaiset ruudunlukuohjelmat pystyvät lukemaan niitä. Taloudellisen saavutettavuuden näkökulmasta inklusiivisuus voi tarkoittaa

taa esimerkiksi sitä, etteivät kaikki taidekriitikit ole julkaisualustan maksumuurin takana.

Vaikkei varsinaista selkokieltä hallitsisikaan, selkokielisempi kritiikki ei sisällä sivistys- ja lainasanoja ja on yleiskieltä yksinkertaisempaa kieltä. Yksinkertaisempi kieli ei tarkoita sitä, etteikö kritiikki voisi samalla olla syvällistä ja tarkkaa. Vuonna 2019 tehdyn selkokielen tarvearvion mukaan Suomessa on noin 650 000–750 000 ihmistä, jotka tarvitsevat selkokieltä. Tämä on noin 11–14 prosenttia Suomen väkiluvusta. Selkokielen tarve on kasvanut mm. lisääntyneen maahanmuuton, lasten lukutaidon heikkenemisen ja ikääntyvien määrän kasvun myötä.¹

Myös esimerkiksi kehitysvammaiset ja ihmiset, joilla on lukemisen vaikeutta, hyötyvät selkokielestä. Selkokieltä tarvitsevat ovat suuri kielellinen vähemmistö Suomessa. Tämä huomattava osuus väestöstä jää automaattisesti taidekeskustelun ulkopuolelle, ellei saavutettavuutta pyritä parantamaan. Kritiikkejä voitaisiin myös julkaista selkokielelle mukautettuina. Suomessa on esimerkiksi paljon kehitysvammaisia, vammaisten päivätoiminnassa toimivia kuvataiteilijoita, joiden työskentely on taiteellisesti omaäänistä ja pitkälle vietyä. Nämä taiteilijat ansaitsisivat työstään ammattimaisesti kirjoitettua kritiikkiä, jonka he pystyisivät myös itse lukemaan.

Ymmärrettävästä viestinnästä keskusteltaessa on hyvä muistaa myös se, että englannin kieli ei automaattisesti tee viestinnästä yhtään sen saavutettavampaa. Korkeasti koulutettujen ja angloamerikkalaisen kulttuurin ulkopuolella on suuri määrä ihmisiä, joille englanti on vaikea tai vieras kieli muiden joukossa.

Entä kuka kritiikkejä lukee? Kuinka taidekriitikki voisi tavoittaa sellaista yleisöä, joka on aiemmin jäänyt paitsi kriitikon asiantuntemuksesta? Voisiko kritikko tarjota osaamistaan itselleen uusille julkaisuille?

¹ <https://selkokeskus.fi/selkokieli/tarvearvio/>, viitattu 6.1.2021.

Kenen teoksista kirjoitetaan?

Inklusiivisuus taidekriitikissä voi toteutua myös valittaessa teoksia ja taiteilijoita, jotka päätyvät taidekriitiikin piiriin. Kuten edellä kirjoitimme, pääsy esimerkiksi taideopintoihin ei toteudu yhdenvertaisesti. Jos siitä huolimatta ajatellaan, että ammatillinen koulutus on ainoa tae sellaiselle taiteelliselle laadulle, joka ylipäättään ansaitsee tulla huomioduksi taiteesta kirjoitettaessa, jätämme rakenteelliset esteet huomioimatta ja tulemme vahvistaneeksi kapeaa käsitystä ”hyvästä” taiteesta.

Teosta ympäröivät rakenteet luovat lähtöasetelmia kriitikolle sen havainnointiin, mitä taiteessa kulloinkin näyttäisi tapahtuvan. Kun osallisuus ns. valtavirran taidemaailmassa tyrehtyy alkuunsa, saattaa syntyä marginaaleja, alakulttuureja ja eriytyneitä taidemaailmoja, joko taiteilijoiden itsensä toivomia tai ei-toivomia. Esimerkiksi vähemmistöihin kuuluvat taiteilijat ovat perustaneet omia festivaalejaan saadakseen työtään esille.

Tällaisista festivaaleista saatetaan medioissa kirjoittaa innostuneita puffijuttuja, mutta vain harvoin kritiikkejä tapahtumissa nähdyistä teoksista. Aliedustetut taiteilijat tai heidän näkökulmansa jäävät usein taidekentän kiinnostavaksi, mutta hiukan omituiseksi ja helposti sivuutettavaksi kuriositeetiksi. Samalla aliedustettujen taiteilijoiden kuulee monesti pettyvän siihen, etteivät he kuule omasta työstään rehellisiä näkemyksiä ja ammattimaista kritiikkiä. Kriitikon työlle on siis suuri kaipuu ja tarve kaikkien niiden taiteilijoiden keskuudessa, jotka helposti jäävät näkymättömiin kritiikissä.

Positiivinen erityiskohtelu voisi taidekriitiikin yhteydessä tarkoittaa sitä, että kriitikko tietoisesti etsii taiteilijoita ja teoksia, jotka ovat tähän mennessä jääneet katveeseen. Taustatyötä tekemällä kriitikko voi suunnata sellaisen taidetarjonnan äärelle, joka ei ole hänelle entuudestaan tuttua, ja löytää uusia, kiinnostavia taiteilijoita. Suomessa positiivista erityiskohtelua hankaloittaa tilastotiedon puute, sillä tietoa ei juuri ole tarjolla muusta kuin taidetapahtumien ja -laitos-

ten kävijämääristä. Suomessa ei pidetä suotavana tilastoida taiteeseen osallistuvien tai taiteen tekijöiden ominaisuuksia. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa festivaalikävijöitä, kuten myös vaikkapa apurahojen hakijoita, pyydetään täyttämään kyselylomakkeita, joissa selvitetään mm. heidän etnistä tai muuta taustaansa, ikäänsä, sukupuoltansa, ammattiaan ja erityistarpeitaan. Tilastotiedon avulla päästään käsiksi vinoutumiin siinä, ketkä taiteen äärelle ja tekijöiksi todellisuudessa pääsevät ja ketkä eivät.

Kenenkään ei kuulu olla jatkuvan hämmästelyn ja ihmettelyn kohteena. Sen vuoksi kriitikon on hyvä tiedostaa, millä tavoin vähemmistöihin kuuluvista taiteilijoista ja heidän työstään kirjoittaa. Teoksilla ja työskentelyllä tulisi olla itseisarvo; ne eivät ole projektioita, joiden kautta päivitellä elämän epäoikeudenmukaisuutta tai tyydyttää tirkistelyn tarvetta. Yhdenvertaisuus erityiskohtelussa edellyttää molemminpuolista kunnioitusta ja toteutuu taidolla ja maltillisuudella.

Toisenlaisena esimerkkinä taidekeskustelun katvealueesta ovat yhteisötaide sekä erilaisissa yhteisöissä syntyneet taiteelliset prosessit ja taideteokset. Yhteisöllisyyteen, yhdessä tekemiseen pohjautuvat prosessit, joihin taiteilijat usein sitoutuvat pitkäaikaisesti, ovat kriitikolle monesti vaikeita tarttua, ne kun eivät välttämättä kiteydy ensi-iltaan tai muuhun vastaavaan esille tulon hetkeen. Teoskäsityksen laajetessa taiteelliset ulostulot ovatkin moninaisempia. Tämän vuoksi on hyvä miettiä, millainen kritiikki sopii kulloisenkin ilmiön tai teoksen tarkasteluun.

Yhteisötaiteesta kirjoittaessaan kriitikolla olisi mahdollisuus pohtia taiteen luonnetta inhimillisenä ja eettisenä yhteistoimintana, jossa vallankäyttöön liittyvät kysymykset elävät rinnakkain taiteellisten tavoitteiden kanssa. Yhteisötaiteessa kaikki työskentelyvaiheet läpäisevä eettinen pohdinta ja läpinäkyvyys nousevat usein vähintään yhtä tärkeiksi, elleivät tärkeämmiksi, kuin taiteilijan oma visio tai esteettiset mieltymykset. Neuvottelu näiden eri ulottuvuuksien välillä näkyy lopputuloksessa, jonka kriitikko perinteisesti arvioi.

Pitäisikö siis tällaisesta työskentelystä kirjoittaa kritiikkejä ja miten? Kriitikon läsnäolo teosprosessin eri vaiheissa auttaa avaamaan työskentelyn ominaislaatuja sekä tekemään näkyväksi taiteellisen prosessin neuvottelevaa luonnetta. Prosessia seurattaessaan kriitikko pystyy arvioimaan myös sitä, onnistuuko taiteilija(t) tekemään ja antamaan tilaa jokaiselle osallistujalle niin, että prosessi ja sen lopputulokset ovat siihen osallistuvien yhteistä omaisuutta. Silloin taiteen tekeminen ei typisty vain taiteilijan uran pönkittäjäksi, vaan tekemisen mieli ja merkitys muotoutuu yhdessä toimimisesta käsin.

On siis olemassa useita taiteentekemisen tapoja, jotka jo ikään kuin itsessään pyrkivät avaamaan taiteen kenttää yhä moninaisemmille osallistujille, tekijöille ja kokijoille.

Kenelle teos on suunnattu?

Inklusiivisuuden näkökulmasta taidekritiikissä voidaan arvioida myös niitä olosuhteita ja asiayhteyksiä, joissa teoksia esitetään tai joissa ne ovat esillä. Näitä tarkastelemalla tulee näkyväksi se, millainen on teoksen tai tekijän oletettu yleisö. Tämä ulottuvuus jää taidekritiikeissä usein käsittelemättä. Saavutettavuuden näkökulmasta tämä on olennaista: Millaisia fyysisiä tai henkisiä esteitä taiteen äärelle pääsemisessä voi olla? Kenen tarinoita kerrotaan, kuka löytää samastumiskohteita? Mihin kellonaikaan ja missä teos on esillä, mihin hintaan? Miten ja missä teoksesta tiedotetaan – tapahtuuko se pääasiassa sosiaalisessa mediassa kanavissa vai käytetäänkö muitakin kanavia?

Kriitikko voi siis kiinnittää huomion siihen, missä taiteilijan työ on näkyvillä ja missä sitä taas ei ole koskaan näkynytäkään. Emme voi puhua onnistuneesta inklusiosta, jos esimerkiksi vammaisen taiteilijan tekemällä teoksella on mahdollisuus olla esillä ainoastaan toisten vammaisten ja vammaisten ihmisten asioista erityisen kiinnostuneiden katsojien parissa. Onnistuneemmin inklusio

toteutuu, jos teoksella on tasavertaiset mahdollisuudet valikoitua taidetta esittävien tahojen ohjelmistoihin muiden, keskenään erilaisten taideteosten joukkoon ilman erityisyyden leimaa tai ainoastaan sisältämänsä erityisyyden vuoksi.

Muiden muassa *Ruskeat Tytöt* -median² tutuksi tekemän meiltä meille -periaatteen näkökulmasta voi tarkastella myös taiteen kentällä käynnissä olevaa uudelleen järjestymistä. Jotkin teokset nimittäin ovat tarkoituksellisesti suunnattu vain tietyille ihmisryhmille. Tarve rajata tilaa omille vertaisille, tietyn kokemuksen omaaville on mahdollista nähdä välttämättömänä vaiheena, jolloin sellaiset äänet, jotka aikaisemmin eivät ole välttämättä päässeet esille, tulisivat kuulluiksi. Rajauksen turvin on mahdollista luoda ns. turvallisempi tila, jossa on mahdollista käsitellä vähemmistöön kuulumisen kokemusta.

Miten siis kirjoittaa teoksesta, jonka kohdeyleisöön ei kuulu tai koe kuuluvansa? Yhtenä ratkaisuna voisivat toimia sellaiset kritiikin muodot, jotka tekevät näkyväksi kritiikin välisyyksiä. Voitaisiinko julkaista useamman eri kirjoittajan kritiikit rinnakkain? Voisiko vertaiskritiikkiä hyödyntää? Vertaiskritiikko olisi siis ammattikriitikon rinnalle keskustelemaan ja kirjoittamaan kutsuttava kirjoittaja, jonka oman elämän ja kokemuksen piiriin teoksen sisällöt kuuluvat. Vertaiskritiikon ei tarvitse olla ammattikritiikko, mutta hänen panoksellaan tulisi näkyväksi se, miten eri tavoin teosta on mahdollista lukea.

Kuka toimii kritiikkona?

Paitsi taideteoksia, taiteilijoita ja taiteen tuotantoa ympäröiviin rakenteisiin, kritiikko voi kiinnittää huomionsa myös itse kritiikin rakenteisiin. Keitä toimituksessa on töissä, keitä ei – onko rodullistettuja, ei-akateemisia, sokeita tai transsukupuolisia taidekritikoita? Toimituksissa voidaan kiinnittää huomiota

² <https://www.ruskeattytot.fi>

rekrytointikäytäntöjen inklusiivisuuteen. Kun kriitikkokunta moninaistuu, inklusiivisuuden tavoitteessa solahdetaan eteenpäin kuin itsestään. Monenlaisista taustoista tulevat kriitikot voivat tuoda uudenlaisia näkökulmia mukanaan ja löytää helpommin tiensä taiteen eri ilmiöiden äärelle.

TIETOA:

Kulttuuria kaikille -palvelu:

<http://www.kulttuuriakaikille.fi>

Selkokeskus: <http://www.selkokeskus.fi>

Selkokulttuuri ry: <http://www.selkokulttuuri.fi>

Saavutettavuusvaatimukset.fi:

<http://www.saavutettavuusvaatimukset.fi>

Seta ry: <http://www.seta.fi/sateenkaaritieto/sateenkaarisanasto>

THL:n tasa-arvosanasto: <https://thl.fi/fi/web/sukupuolten-tasa-arvo/sukupuoli/tasa-arvosanasto>

TAIDETTA JA JOURNALISMIA:

Näkövammaisten Kulttuuripalvelu:

<http://www.kulttuuripalvelu.fi>,

<http://www.kajastuslehti.fi>

Kuurojen Liiton kulttuurituotanto:

[http://www.kuurojenliitto.fi/](http://www.kuurojenliitto.fi/kulttuurituotanto)

kulttuurituotanto

Ruskeat Tytöt -media,

<http://www.ruskeattytot.fi>

Selkosanommat: <http://www.selkosanommat.fi>

Musiikkikeskus Resonaari:

<https://www.helsinkimissio.fi/resonaari>

Studio Aula, Aula-työkoti:

<http://www.aula-tyokoti.fi/studio-aula/>

Lyhty ry:n kulttuuripajat:

<http://www.lyhty.fi/kulttuurityopajat>

Kettuki ry:n taiteilijamatrikkeli:

<https://kettuki.fi/taidetoiminta/>

taiteilijamatrikkeli

Osuuskunta Ursa Minor:

<https://www.ursaminor.fi/>

Teatteri Totti: <https://teatteritotti.com/>

Duvteatern: <https://www.duvteatern.fi/sve/start/>

Ihminen on hyvä asia -kampanja:

<https://www.ihminenonhyvaasia.fi/>

Pertin valinta – sekotavarakauppa:

<http://www.pertinvalinta.fi>

Alakulttuurikeskus Loukko:

<http://www.kulttuuriloukko.fi>

Pride-festivaalien taidetarjonta:

<https://ranneliike.net/tapahtumakalenteri>

Ijahis Idja <https://www.ijahisidja.fi>

Skábmagovat <https://www.skabmagovat.fi>

FESTIVAALEJA JA TAPAHTUMIA:

Cross Over -festivaali:

<http://www.eucra.fi/crossover/>

Joensuun Parafest:

<http://www.joensuunparafest.org>

Inklusiivisen tanssin festivaali X Dance Festival:

<http://danceabilityfinland.com/kaaos/festivals-2.html?lang=fi>

Yhteisötanssifestivaali: <https://yhteisotanssi.fi/>

KynnysKino: <http://www.kynnyskino.fi>

#stophatrednow ja UrbanApa-festivaali:

<http://urbanapa.fi/>

Dida – Disability Art and Action:

<https://disabilityday.net/>

Satakielikuukausi:

<http://www.satakielikuukausi.org>

Riina Hannuksela

Jokaisella on oikeus tehdä taidetta



Olen tehnyt pitkään taidetta kehitysvammaisten ihmisten kanssa.
Työssäni puhun taiteesta niin,
että jokainen ymmärtää.
Tämän kirjoituksen tarkoitus on tuoda esille se,
millaista selkokielineen kirjoitus voi olla.

Taiteilijaksi on vaikea päästä

Joillekin osallistuminen taiteen tekemiseen
on vaikeampaa kuin toisille.

Kaikki eivät pääse tekemään taidetta, vaikka haluaisivat.

Usein ajatellaan, että taiteilijan täytyy olla tietynlainen.
Esimerkiksi hänellä pitää olla taidealan koulutus.
Koulutukseen pääseminen on usein kuitenkin vaikeaa.

Myös taiteen harrastaminen on hankalaa.
Taidekoulut tarjoavat opetusta
usein vain sellaisille ihmisille,
joilla ei ole erityisen tuen tarvetta.
Jokaisella on kuitenkin oikeus tehdä taidetta.

Taiteesta kirjoittaminen

Erityistä tukea tarvitsevilla ihmisillä

täytyy myös olla mahdollisuus osallistua keskusteluun taiteesta.

Siksi on tärkeää, että taidekriitikot eli taiteesta kirjoittavat ihmiset käyttävät myös helppoa kieltä.

Suomessa on noin 650 000–750 000 ihmistä,

jotka tarvitsevat selkokieltä.

Jos taidekriitikko kirjoittaa helppoa suomen kieltä,

myös nämä ihmiset voivat lukea,

mitä taiteesta kirjoitetaan.

Kenen teoksista kirjoitetaan?

Taiteen kentällä on paljon taiteilijoita,
joiden työstä ei kirjoiteta ollenkaan lehdissä.
Taiteilijoista tämä tuntuu siltä,
että heidän työtään ei oteta vakavasti.

Taidekriitikko voi huolehtia siitä,
että mahdollisimman monenlaisesta taiteesta
ja taiteilijoista kirjoitetaan.
Suomessa on esimerkiksi festivaaleja,
joissa esitetään vammaisten taiteilijoiden taidetta.
Taidekriitikko voi tulla festivaalille
ja kirjoittaa teoksista arvioita.

Erilaisuus esille

Taiteilija voi valita itse aiheen,
jota käsittelee taiteessaan.

Esimerkiksi vammaisen taiteilijan taide
ei aina käsittele vammaisuutta.

Vammainen taiteilija voi käsitellä kaikenlaisia aiheita,
kuten kuka tahansa muu taiteilija.

Taidekriitikon pitää ottaa huomioon se,
että jokainen saa itse määritellä itsensä taiteilijana.

Olisi tärkeää, että erilaiset ihmiset kirjoittavat taiteesta.
Joskus kirjoittaja voisi olla esimerkiksi kehitysvammainen
ihminen tai henkilö, joka ei puhu suomea äidinkielenään.
Silloin erilaiset mielipiteet tulisivat paremmin esille.





Riina Hannuksela ja Sofia Johansson

*Tämä teksti on kirjoitettu ja taitettu
selkokielen periaatteiden mukaisesti.*

*Kirjoitusvaiheessa tekstiä kommentoivat tanssijat
Sofia Johansson ja Vappu Virkkula.*

Anni-Kristiina Juuso

Sorron, máilmmistis



In dovdda eatnama julggiidan vuolde. Lea dego livččen láhppon fanas allá báruid sis', biekka oapmin. Juohke lávkin sorron guhkes suinniide, ražán bissut ceaggut, ražán beassat ovddosguvlui. Lean goit hárbhallán dán mánnoviissaid, mus lea gal leamaš áigi. Girjái, seakkes, allá muorragápmagat orrot dal vuoitán. Filbmakámera johtá iežas rafi dego in livččege. Mun sorron suinniide. Lea vuosttas govvenbeaivi.



Sámi girjjálašvuohta illá oalaha sámiid ja lea dovdameahttun nu sámiide go iežá lohkkiide. Ná čállá Biennaš-Jon Jovvna Piera Helga, Helga West, Kritiikki näkky! – fidnu ruovttosiidduin čállosisttis *"Poskensilittäjiä ja epäilijöitä – saamelaiskirjallisuuden heiveröiset rakenteet rapauttavat arvostusta saamenkielisiin kirjoihin"*.¹ West gávnnahe sivván dovdameahttuinvuhtii earet eará dan, go sámiid sámegillii čállán girjjiin eai jur almmut árvvoštallamiid. Árvvoštallamiid haga girjji gávdnan lea akto lohkki gillemis gitta. West mielde sámi girjjalasvuođa unnan lohkamii sámegillii váikkuhit maid ráhkadusat,

.....

1 Helga West 13.11.2020: *"Poskensilittäjiä ja epäilijöitä – saamelaiskirjallisuuden heiveröiset rakenteet rapauttavat arvostusta saamenkielisiin kirjoihin"*. www.kritiikkinakyy.fi.

historija, dat, ahte eanas oassi sámiin ii leat skuvllas oahppan čállit ja lohkat eatnigillii. West namuhage, ahte goasi áidna vejolašvuohta sámi girječállai oazžut kritihká girjjistis lea, ahte girji jorgaluvvo vuos muhtin váldoálbmotgillii ja dan maŋnel muhtin váldoálbmogii gullevaš kritihkkár lohká girji ja vel árvvoštallá dan. West eahpida goit oalahago váldoálbmotkritihkkár goassege kritihkáinis olles dan sámi girječállii máilmmi, go váldoálbmogii gullevaš árvvoštallá girji dieđus váldoálbmotmáilmmi njuolggadusaid ja vuordámušaid jelgii.

Vuolaičálan West fuomašumiid. Lea duohta, ahte sámiid dáidagis, šlájas beroškeahttá, almmustahttojuvvojit kritihkkát sámegillii hui hárve. Lea sápmelaččas alddis gitta gávdnat sámedáidaga earet soitet filmmaid ja musihka, mat ovddastit álmoleabbo dáidaga ja mat danin leat álkibut gávdnamis.

Sámemediat Norggas, Ruotas ja Suomas mitalit gal duollet dalle mii sámi dáiddamáilmmis dáhpáhuvvá, muhtu dát fuomašuhhtimat eai olle guhkeli ođashámi. Dát fuomašuhhtimat eai leat goit rivttes dáiddajournalisma dahje dáiddakritihkká, mii oahpistivččii ja giktalivččii sápmelačča dáidaga lusa.

Sámiin eai leat sierra dáiddajournalistat- dahje kritihkkárat iežaset gillii. Dáidagis čállet ja dan árvvoštallet seamme doaimmaheaddjit geat čállet maid politihkas, servodagas, valaštallamis ja obage buot máilmmi ássiin. Ja go de dakkár doaimmaheaddji, gii fátmasta barggustis buotvisot, árvvoštallá dáidaga, soaitá árvvoštallan šáddatge ila váttasin, go ii dovdda dáiddamáilmmi iešvuođaid ja njuolggadusaid. Govt arvat árvvoštallat máilmmi man ii dovdda? Dasa lassin, vaikko sámit leat álbmot njeallji riikas, de leat sámit logu jelgii goit unnán mii dárkuha, ahte mángasat dovdet dahje dihtet guhtet guoimmiset. Govt de árvvoštallat alccesis oahpes olbmo dáidaga?

Sámi allaskuvllas Guovdageainnus oahpahit álgoálbmot- ja sámejournalistihkka. Nuppelot jagi áigi Norgga sámemediain sávve, ahte allaskuvllas oahpahivččet sierra dáiddajournalisma, vai máhttu ja duosttilvuohta dáiddajournalismii lassanivčče maid sámemediain. Otná allaskuvllas oahppá

sosiálamedias ja dokumeantaid buvttadeamis muhtu sierra dáiddajournalismma oahpofálaldat orru ain váilomin.

Sápmelaš dáiddár, dáiddasuorggis beroškeahhtá, šaddá ain vuordit, ahte váldoálbmogii gullevaš dáiddakritihkkár vuosttažinge gávdna ja de vel árvvoštallá sámi dáidaga dego oarjemáilmmis dáidaga árvvoštallet. West jáhkká, ahte váldoálbmotkritihkká ii bastte oalát fátmastit dan máilmmi, masa sápmelačča čállan girji gulla ja nu maid kritihkká báhcá váilevaččán. Ná sihkárit lea, iige beare guoski sámi girjjalašvuoda muhtu buot sámiid dáidaga. Lea lunddolaš, ahte vaikko mii buohkat leat oassin dan seamme olmmošsogas, lea mis juohkeovttas iežamet mitalus, iežamet vuolggasadi ja vásahusat das geat mii leat ja masa ja geaidda mii gullat. Mii leat juohkehaš oassi muhtin unnit aktasačča, mainna mii juohkit mitalusamet. Vaikko govt oahpahalalivččemet, háledivččemet ja geahccalivččemet, eat goassege oalát šadda oassin dan iežá mitalusa, muhtu bissut dan mitalusas, man oassin mii leat riegi. Kritihkkár, gii ieš ii leat sápmelaš, ii sáhte oalahit dievvasit sápmelačča dáidaga danin go son ii juogat miiguin seamme mitalusa. Kritihkkár, gii ii leat sápmelaš ii dovddat buot iešvuodaziid ja dárkuhusaid máilmmis mii sutnje lea amas. Jearldat leage, bastágo oba seamme, aktasas máilbmái gullevaš kritihkká fátmastit dáidaga dievvasit? Dáidda lea goit persovnnalaš vásáhus.

Earálálgan máilmmiit sáhttet deaivvadit čábbát, nu ahte dat addet ja ožžot guhtet guoimmisteaset. Danin beare das, ahte váldoálbmogii gullevaš kritihkkár ii leat árvvoštallamisttis fátmastan oalát sutnje vieris máilmmi, ii galggalii ovdamearkadihte sámedáiddara váldit bahán. Livčče buorre bastit leahkit árpmugas. Árpmugasvuodain in dárkut vuollegisvuoda vuollánit sahtedohko stereotihpaide ja eksotihkaohcaleamiide maid alccesis amas mangii váidalahtti buvttada. Árpmugasvuodain dárkuhan dan, ahte vaikko kritihkká ii dal oalát oalat sámi dáidaga, de dáiddár bastá goit giitit bures bargon barggus kritihkkára, gii lea arvan alccesis amas máilbmái rabas čalmmiiguin ja rabas mielain ja dahkan buoremusas dan vieris máilmmis.

Muhto lea mearkkašahtti, ahte lávkemin vieris máilbmái, čuvvo maid ovddasvástadus. Válđoalbmogii gullevaš árvoštallis, gii árvoštallá ii-válđoalbmotdáidaga, oažžu, ja berre, vuordit dan, ahte son lea vuđolaččat oahpásnuvvan dan amas máilbmái, man son árvoštallá.

Vuodjut fáddii ja vuodđobarggut gullet buot journalismii goit, jus haleda leat jáhkkihahhti doaimmaheaddji. Jus vuodđobargu ii leat dahkon, šadda alccesis amas máilmmi árvoštallan badjelgeahččanvuhtan ja kritihkká unnu ovdajáhkui. Ja juste dain ovdajáhkui ja stereotiipain ožžo váldit bahán. Dat eai deaivva čuožahagaset ollenge. Iigo kritihkkár gille árvoštallát danin go son ii ane árvvus? Vai go ii ipmir ja danin ii ane maninge? Ja beare danin, ahte kritihkká čuožáhat ii gullo máilbmái man kritihkkár dovda ja masa son ieš gulla? Speadjalasttago váilevaš kritihkká iešalddes dan, ahte ii gudnejahhte?

Válđoalbmotkritihkkár, gii lea buhtis mielain arvan alccesis amas máilbmái ja bargan bures vuodđobarggu oahpásnuvvat dan máilbmái, lea váldán divrras lávki aktasas máilmmi guvlui, máilmmi, gos dáidagis eai leat giella- dahje kulturrájiid.

Norggan lea boahtán ovdan, ahte kritihkkárat soitet ballát árvoštallámis sámedáidaga, go ballet gohččoduvvomis rasistan kritihkkáset dihte. Das beroškeahhta norgalaš ja ruotelaš kritihkkárat árvoštallet sámiiid dáidaga lávdabut go maid kritihkkárat Suomas árvoštallet. Mun ipmirdan kritihkkáriid balu nu áiggi go historjja bakte.

Válđoalbmoga ja eamiálbmoga aktasas ja sierra historjja lea čállán min áigái vuolggasaji álkkes boastoipmardussii, miellabahái ja ballui, main mis lea juohkeovttas ovddasvástádus bargat oasamet vai beassat ovtas ovddosguvlui.

Aktasas boahtevaš váhta mis juohkehaččas dáhttu Leahkit rabas dasa mii alccesan lea amas. Sii eai dieđe, sii eai ipmir ja sis leat ovdajáhkut, dat lea visot lunddolaš dán máilmmis gos mii eallit. Eat miige alohii dieđe. Mii sáhttit goit veahkehit guhtet guoibmámet diehtit ja ipmirdit. Eat dárbbat vuollánit, muhto eat dárbbat dalán suhttat go sii eai dieđe. Min máilmmis mii leat gievrat, muhto suhttuin ja allaheakkain mii unnut. Iige aktasas boahteáigi leat oalaheamis.

Dáhttu aktasas buorebus váhtá nu sis go mis diđolaš mearrádusa háledit oahpat apmasis ja ovtta apmasiin.

Mearridin juo mánnán, ahte mus boahtá neavttár. Mearrádussii váikuhii akta klassihkar man gehččen, go eadnán goasi bággii mu dan geahččat, namalassii Victor Fleming bagádan filbma *Gone with the wind*. Munnje stuorimus das lei neavttár Vivien Leigh dulkkun rollas Scarlett O’Haran. Dat šaddai munnje stuorit eallima.

Dán iežan dábálaš eallimis lean sápmelaš. Mielan go gielan, iige de dađi gummet. Gulan sohkkii, mii lea johtán goabbil eanu, seamme geainnuid jahkecuđiid dan dološ Rounalis. Leahkit sápmelaš ja eallit min eallima ii leat goassege leamaš go áivve dábálaš ášši. Mii leat boazosámit ja eatnigielamet lea sámegiella.

Dat maid lean, lea goit attan munnje vejolašvuoda bargat dan man eanemusta háledan, dat lea attan vejolašvuoda neaktit. Seammás dat maid lean, gii lean, lea fángen mu danin maid ja mii lean.

Vejolašvuodát oažžut rolla ii-sápmelažžan leat ila dávja goikan sániide ”leat boasto fearggat ja boasto mahtosaš, eai mis leat sámerollat”. Munnje duot sánit leat čuohcan garrásit. Lean šaddan árgi, ballán, geassádan ja báhcán akto. Lean gullan deid seamme sániid nu dávjá.

Vásahussan leat bidján mu maid jearrat, leago duođaš nu, ahte beare dan dihte go lean sápmelaš, de orrot jáhkkinin ahte in bastte neaktit go sápmelačča? Dat ágga lea ila *persovnnalaš*. Manin eai juo spoahkkal ahte ”Ánne, it máhte neaktit, leat baika ja *danin it oaččo rolla*”? Dan livčče juo miha álkit dohkkehit go dan, ahte ii dohkke danin mii lea. Lean iežáid jurdagiin ja geahččastagain fángojuvvon dohkket beare *sápmelaš* neavttárin.

Alexander Rogozhkin *Giega* dahje Nils Gaup *Guovdageainnu stuimmit* rollaide in dárbbahan dahje ožžon oahpahallat ođđa máilmmis, ođđa dáidduid. Sihke Ánne ja *Elle* rollii lea ovdagovvában lei iežan máttaráhkku Ánne. Ledjen iežaide dego fal mun, sápmelaš sámegillii, vaikko rollaide ráhkkanin dego man

beare neaktinbargui. Lean guhkás juste dáid rollaidan bakte stempelasttojuvvon sápmelažžan.

Almmolaš kritihkáin, eandalit Suomas, árvvoštallojuvvojedje dát rollabarggon ná – ”*sápmelaš neaktá sápmelačča*”. Manin barggon eai árvvoštallojuvvon dego neavttáriid barggut árvvoštallojuvvojit? Livččen dieđus sávvan gullat makkár neavttárbarggu ledjen bargan ja govt das lihkostuvven. Livččego *bargon* árvvoštallan váikuhan dasa, govt maŋnelis oaččun neaktit? Livččego máilbmi, mii addá vejolašvuodaid, dohkkehan mu buorobut, jus kritihkkárat livččet atnán mu neavttárin dan sadjai go oidne mu *sápmelažžan*? Dan ahte *matge* neavttárbarggon eai leat jur Suomas árvvoštallojuvvon, lean dulkon nu, ahte sápmelaš sápmelažžan ii leat kritihká veara, *son ii leat albma neavttár*.

Ámmátkritihkkáriin lea váldi. Kritihkkáin sii nu loktejit go gahččahit juogo vásedin dahje fuomaškeahtá. Sii árvvoštallet nu álbmogii go midjiide, geaid sii árvvoštallet. Kritihkkár lea goit maid fáŋgan iežas máilmmis ja árvvoštallá dan maid oaidná ja vásiha dán iežas fáŋgala bakte, vaikko govt jáhkká ahte lea rabas ja guoros.

In sáhte cuoigut ovtat kritihkkára das, ahte mu rollabargguid kritihkkán lea reahkkán cealkit sápmelašvuodas. Sáhtán beare árvalit sivaidda manin rollabarggon eai leat árvvoštallojuvvon vuđoleabbot ja deid mihttuid jelgii maiguin árvvoštallojuvvojit váldoálbmotneavttáriid rollabarggut.

Jáhkan sivaidda gávdnot das govt mii oaidnit máilmmi. Juohkeovtta min jurddahan- ja doaibmanmáallet vuodđudit dasa makkár máilbmái mis iešgiinai gullá. Ráhkadusaid bakte mii leat oahppan, ahte earálágan ii leat mii ja unni ii gullo stuorraid searvai. Mii eat ipmir alcceseamet vierrasis jus eat raža dan ovdii ahte oahpásnuvvat. Ja dat alcceseamet amas váhtá mis rabas miela lassin dáhttu.

Dáidága galgá goit oazžut ja arvat árvvoštallat, vaikko dáiddára ja kritihkkára máilmmis livččet sierra. Ja juste dan dihte. Dan galgá bastit árvvoštallat buhtis dáidagin, iige árvvoštit dan jelgii leago dáiddár sin vai min. Gudnejahttit olbmo olmmožin.

Eat mii suige hálet dahkat dáidaga dahje árvvoštallat dan beare sidjiide ja siiguin, geat leat riegádan miiguin seamme máilbmái? Dáidda lea máilmmeviidosáš, dat gullá juohkeaktii. Juohkehaččas lea riekti leat dáidagisttis ovttaveardásaš.



Borgemánnu 2015. Maŋemus govvenbeaivi. Lean dovdan iežan heittohin, lean maid dovdan, ahte máhtán, ahte bastán. Lean háledan ieret, lean háledan eanet. Vuitten suinniid ja gápmagiid, dovddán lean oalahan maid bagadalli lea mus vuordán. In šat sáhtte dahkat eanet, in šat maidege.

Guokte jagi maŋŋel Rob Tregenza *Gavagai* kritihkkát ledje hui buorit. Muhtu dat mii árvvoštallojuvvui garra giedáin lei mu bargu. Dan árvvoštallan goit gárzui ovttá jearaldahkii, jearaldahkii kultuvrralaš oamasteamis. Das, manin ii-kiinnálaš neavttašii kiinnálažža. In gieldde, ledjen behtton. Viimmat, go ledjen luovos, ledjen ieret dan fánngas, gos in dohke neavttárin go neaktit sápmelačča, ledjenge báifáhkka stempelastojuvvon alccesan vieris kultuvrra oamasteamis. Dovden, ahte mu bargu neavttárin hávkai áigai, gos gáikat geatnegahttojuvvojit darvánit aktasas albmoneamiide.

Ledjen dahkan buoremusan oahpasnuvvat rahppasit alccesan ođđa ja amas máilbmái. Bargan buoremusan rollabargon ovdii. Dahkan buoremusan neavttárin geas lea duppalrolla nu ealli olbmon otnážis go vádjolan olbmon alccesan amas máilmmis. Kritihkkárat oidne goit beare albmoneami, kultuvrralaš oamasteami ja neavttár barggustis lahppui. Mii leimmet ain beare fánngat, iežamet máilmmiin.

Anni-Kristiina Juuso

Takertunut, omassa maailmassaan



En tunne maata jalkojeni alla. Olen kuin vene tuulisella järvellä, aaltojen viemä, ilman soutajaa, airoitta, tuulen oma. Jokaisella askeleella heinät kuin käärmeet sotkeutuvat jalkoihini, estelevät etenemistäni. Taistelen pysyäkseni pystyssä, taistelen päästäkseni eteenpäin. Olen harjoitellut kuukausitolkulla. Kirjavat, kapeat, korkeat puukengät vievät voiton. Kamera lipuu radallaan kuin minua ei olisi. On ensimmäinen kuvauspäivä.



Saamelaiskirjallisuus on verrattain tuntematon niin saamelaisille itselleen kuin muille lukijoille. Biennaš-Jon Jovvna Piera Helga, Helga West, pohtii aihetta Kriitiikki Näkyy!- hankkeen sivustolla otsikolla ”Poskensilittäjiä ja epäilijöitä – saamelaiskirjallisuuden heiveröiset rakenteet rapauttavat arvostusta saamenkielisiin kirjoihin”.² Westin mukaan tuntemattomuuteen on syynä muun muassa se, että saamenkielisistä kirjoista kirjoitetaan saameksi harvoin kirja-arvosteluja, minkä vuoksi kirjojen löytäminen on paljolti kiinni lukijan omasta aktiivisuudesta. Lisäksi saamenkielisen lukijan tarttumattomuus omakieliseen kirjaan johdattaa Westin mukaan rakenteista; suurin osa saamelaisista ei ole saanut koulussa

2 Helga West 13.11.2020: *Poskensilittäjiä ja epäilijöitä – saamelaiskirjallisuuden heiveröiset rakenteet rapauttavat arvostusta saamenkielisiin kirjoihin*, kritiikkinaakyy.fi.

opetusta omalla äidinkielellään eikä ole siksi oppinut lukemaan tai kirjoittamaan äidinkieltään. West toteaa, että saamenkielisen, saameksi kirjoittavan kirjailijan on saatava teos ensin käännetyksi jollekin valtakielelle kasvattaakseen näin mahdollisuutta saada teos myös arvostelluksi.

Allekirjoitan Westin esittämät näkemykset. On täysin totta, että saamelais-taiteesta julkaistaan hädin tuskin arvosteluja saamen kielillä taiteenlajista riippumatta. Saamelaistaiteen löytäminen, helpommin lähestyttäviä elokuvaa ja musiikkia lukuun ottamatta, on pitkälti jokaisen omasta viitseliäisyydestä kiinni. Norjan, Ruotsin ja Suomen saamelaismediat uutisoivat harvakseltaan ajankoh-taisista taidemaailman tapahtumista. Nämä uutisoinnit taiteesta jäivät uutisoin-neiksi, kauaksi varsinaisesta taidejournalismista tai -kriitistikä, joka ohjaisi kuu-lijaa, katsojaa, kokijaa tai lukijaa taiteen luo.

Saamelaismedioiden ylipäänsä vähäinen taidetta käsittelevä journalismi on pitkälle ainoastaan nähdyn kuvailua tai jopa vain taiteilijan omien sanojen toiste-lua. Saamelaisilla ei ole varsinaista taidejournalismia tai -kriittikkä omalla kielel-lään, omasta tekijäkunnasta puhumattakaan. Taiteesta kirjoittavat ja sitä arvos-televat samat toimittajat, jotka uutisoivat yhteiskunnasta, politiikasta, taloudesta ja urheilusta. Kun toimittajuus on yleistoitittajuutta, voi kynnys kritisoida tai-detta nousta korkeaksi. Jos ei hahmota niitä lainalaisuuksia, joilla taidetta arvos-tellaan, miten arvostella taidetta uskottavasti? Lisäksi saamen kansa neljässä val-tiossa on, vaikkakin erittäin heterogeeninen, pieni lukumäärältään ja eri alojen toimijat tuntevat tai vähintään tietävät toisensa, ehkä jopa tekevät yhteistyötä jollain saralla. Miten uskaltautua arvostelemaan sukulaisensa, ystävänsä, kolle-gansa tai tuttavansa tekemää taidetta?

Saamen korkeakoulussa Norjan Kautokeinosssa opetetaan alkuperäiskansa- ja saamelaisjournalistiikkaa. Toistakymmentä vuotta sitten Norjan saamenmedia-taloista esitettiin toive, että journalistiikan opintoihin lisättäisiin oma ja erillinen taidejournalismin oppiaine, jotta kyvykkyys ja sitä kautta uskallus taidejourna-lismiin myös saamenmedioissa vahvistuisi. Nykyään koulussa opiskellaan niin

sosiaalista mediaa kuin dokumenttien tuottamista, mutta ei taidejournalismia omana oppiaineenaan.

Saamelaisen taiteilijan, kuten West kirjoittaa, on useimmiten saadakseen työstään julkista kritiikkiä tyydyttävä toivomaan, että valtaväestöön kuuluva kriitikko löytää saamelaisen tekemän taiteen ja arvostelee sen kuten taidetta arvostellaan. West epäilee, että kirjallisuuden saralla valtaväestöön kuuluvien kriitikkojen arviot saamelaisteoksista ”osuvat kohteisiinsa vain puolittaisesti”. Näin varmasti on, eikä ainoastaan kirjallisuudessa. On luonnollista, että vaikka kuulumme samaan ihmiskuntaan, meillä on jokaisella oma tarinamme, omat lähtökohtamme ja kokemuksemme sille, miten ja mitä olemme. Vaikka kuinka opettelisimme toisistamme, emme koskaan pääse täysin vapaiksi siitä, mitä juuri itse olemme ja mihin ympäristöön olemme syntyneet ja missä ympäristössä elämme. Täten ei-saamelainen kriitikko ei voi kritiikissään, joka käsittelee saamelaisen tekemää taidetta, osua kohteeseensa koskaan täydellisesti. Osuuko kritiikki muutenkaan kohteeseensa täysin, vaikka maailma olisi tuttu ja yhteinen?

Mennyt, nykyinen ja tuleva ovat valtaväestöön kuuluvalla kriitikolla ja saamelaisella taiteilijalla eri maailmoissa, ei yhteisessä ja jaetussa. Ei-saamelainen kriitikko ei tunnista nyansseja ja tarkoituksia maailmasta, joka on hänelle vieras. Kuitenkaan yksin siitä, että valtaväestöön kuuluva kriitikko ei ole arvostelussaan tunnistanut itselleen vierasta täysin ja kritiikki tuntuu tämän vuoksi jääneen vajaaksi, ei saamelaisen pitäisi pahoittaa mieltään tai loukkaantua.

Olisi pystyttävä olemaan armollinen. Armollisuus ei tarkoita nöyryymistä puolivillaisiin stereotypioihin ja eksotiikkahakuisuuteen, joita vieraus valitettavan usein tuottaa, vaan sitä, että hyväksyy kritiikin puutteet, kunhan kriitikko on uskaltanut tehdä parhaansa itselleen vieraalla maalla. Valtaväestöön kuuluva kriitikko, joka on uskaltanut itselleen vieraaseen maailmaan vilpittömin mielin, on ottanut arvokkaan askeleen kohti yhteistä taidetta, joka ei tunne kieli- tai kulttuurirajoja.

On huomattava, että kun tarttuu itselle vieraaseen, seuraa mukana myös vastuu. Vastuun ottaminen on parhaansa tekemistä.

Valtaväestöön kuuluvalla kriitikolta, joka arvostelee joko ei-valtaväestön taidetta tai valtaväestöön kuulumattoman taiteilijan tekemää taidetta, saa odottaa, että pohjatyö on tehty huolella. Perusteellinen pohjatyö kuuluu kaikkeen journalismiin, ainakin, jos haluaa tehdä uskottavaa journalismia. Pohjatyön tekemättä jättäminen on ylenkatsomista, joka typistää kritiikin pahimmillaan stereotyyppi-oksi. Juuri niistä stereotyypioista sekä puolivillaisuuksista saa pahoittaa mielensä, harmistua kritiikistä, joka ei osu kohteeseensa lainkaan.

Pohjatyöhön kuuluu esimerkiksi sen selvittäminen, onko valtaväestöön kuulumattoman, vaikkapa saamelaisen taiteilijan tekemä taide saamelaistaidetta vai saamelaisen henkilön tekemää taidetta, mutta ei saamelaistaidetta. Jos kriitikko ei tiedä, hänellä on vastuu kysyä. Saa ja pitää kysyä. Taiteilija osaa vastata, miten haluaa taidettaan kutsuttavan. Pahinta on, jos valtaväestöä edustava kriitikko itsekseen *olettaa*, että saamelaisen tekemä taide on totta kai saamelaistaidetta. Yhtä paha on olettaa, että kaikki saamelaistaide on aktivismia. Oletukset vangitsevat taiteilijan taiteen vastaamaan ainoastaan noihin valtaväestön omiin oletuksiin.

Onko ylipäättään tarvetta lokeroida taide, jonka tekijä on *sen suuren joukon* ulkopuolella ja suuresta joukosta erilainen, ei-valtaväestöön kuuluva? Näkemykseni mukaan kategorisointi on turhaa. Yksin valtaväestön toimesta, ikään kuin ylhäältä päin tehtynä haitallistakin. Lokerointi tuottaa toiseutta, sitä vierautta ja lapsenomaiseksi asettamista, johon yksikään ei-valtaväestöä edustava taiteilija ei halua joutua vangituksi. Vankilan avaimet ovat valtaväestön taskussa eikä vankilaan joutunut useinkaan kykyne vapautumaan ilman avaimia.

Jos kuitenkin aikoo lokeroida, ei kukaan voi antaa etukäteen määriteltyä tyhjentävää vastausta kysymykseen *mistä tietää mikä taide on mitäkin, kun tekijä itse on valtaväestöön kuulumaton*. Vastaus on tapauskohtainen ja taiteilijan itsensä päätettävissä. Ei-valtaväestöön kuuluvan taiteilijan oikeus päättää, pidät-

tää hänellä itsellään omistajuuden taiteeseensa. Päätösvallallaan hän myös omistaa integriteettinsä.

Lokeroitien sijaan voisimme kohdata toisemme eri maailmoissamme kauliisti toisillemme antaen ja toisiltamme saaden.

Norjassa on esitetty, että saamelaisen tekemän taiteen arvostelemattomuuteen valtaväestöä edustavan kynästä voi liittyä kriitikon pelko tulla nimitetyksi rasistiksi. Norjassa ja Ruotsissa valtaväestöön kuuluvat kriitikot yhtä kaikki arvostelevat laaja-alaisemmin saamelaisten tekemää taidetta kuin mitä Suomessa kriitikot arvostelevat. Taide on lisäksi taidetta, eikä sitä arvoteta lähtökohdaisesti tekijänsä taustan mukaan. Saamelaisten tekemä taide jätetään silti usein arvostelematta. Ymmärrän pelon tässä ajassa ja yhdessä historiankirjoituksen kautta.

Valtaväestön ja alkuperäiskansan yhteinen ja erillinen historia on kirjoittanut aikaamme mahdollisuuden väärinymmärrykseen, mielensäpahoittamiseen ja pelon ilmapiiriin, joista päästäksemme yhteiseen tulevaan meillä on jokaisella velvollisuus tehdä osamme. Yhteinen tuleva vaatii meiltä kaikilta tahtoa olla auki vieraille, ennakkoluulottomasti, puolin ja toisin. Pinttyneet asenteet, ajatukset, luulot, epäluulot ja pelot eivät muutu yhdessä yössä. Yhteinen tuleva ottaa askeleen eteen, toisen taakse. Mutta ilman tahtoa ja vilpitöntä mieltä paremmasta yhdessä, yhteinen tuleva ei koita koskaan.

Minä tiesin jo varhain lapsena, että haluan näyttelijäksi. Tietoon vaikutti järjestyttävällä tavalla Victor Flemingin klassikko *Tuulen Viemää*, jonka katsoin ensimmäisen kerran äitini lähes pakottamana. Vivien Leigh'n tulinen tulkinta Scarlett O'Harasta oli elämää suurempi. *Haluan vain näyttellä!*

Arjessani olen saamelainen. Olen saamelainen niin mieleltäni kuin kieleltäni. Tulen Väylän molemmilta puolin, Käsivarresta, suvusta, joka on judannut poroineen samoja maita vuosisatoja. Saamelaisuudessa ja saamelaisessa elämässä kaikkineen ei ole koskaan ollut mitään erityistä. Ei perheelleni, ei suvulleni tai

seudullamme. Satumme kaikki olemaan saamelaiseen alkuperäiskansaamme kuuluvia porosaamelaisia. Äidinkielemme on pohjoissaame.

Saamelaisuuteni on antanut minulle yhtä kaikki mahdollisuuden toteuttaa sitä, mitä rakastan eniten. Olen saanut näytellä. Samalla se mitä olen, on vanginnut minut siksi mitä olen, saamelaiseksi.

Mahdollisuudet näytellä *tavallista* ovat enimmäkseen kuihtuneet lausahuksiin ”olet väärän värinen ja kokoinen eikä meillä ole saamelaisrooleja”. Minusta on tuntunut epäuskottavalta se, että roolista jättämistä on perusteltu minulle sillä, että se mitä olen, on *se syy, miksi* en kelpaa. Miksi minulle ei ole vain sanottu suoraan, että ”Anni, olet ihan paska ja *siksi* et saa roolia”? Se olisi ollut helpompi hyväksyä ja ymmärtää kuin se, että perusteluna on se mitä olen. Saamelainen. Perustelut ovat *henkilökohtaisia*. Enkö ole kelvannut ammattini harjoittajaksi, koska olen saamelainen? Kelpaanko näyttelemään todella vain, jos on tarvetta *saamelaiselle* näyttelijälle *näyttelemään saamelaista*? Minut on valtaväestön silmissä vangittu kykenemään vain siihen mitä olen.

Pääroolejani varten Alexander Rogozhkinin *Kukushka*, *Käki*, *Giehka* ja Nils Gaupin *Kautokeinin kapina*, en ole tarvinnut, enkä saanut, opetella uusia taitoja. En liioin ole tutustunut itselleni vieraaseen maailmaan. Esikuvan rooleilteni olen löytänyt erittäin läheltä, isoisoäidistäni Annista, joka on asunut minuun töittäni ajaksi. Tästä huolimatta olen valmistautunut rooleihini, työhöni, kuten näyttelijä valmistautuu. En ole kokenut, että saamelaisen näytteleminen saamelaisena pyyhkisi työstäni työn, kutistaisi näyttelijyyteni tyhjyyteen, puhdistaisi sen ammattitaidosta ja vakavastiotettavuudesta.

Julkisessa kritiikissä, eritoten Suomessa, roolityöni *Kukushkassa* ja *Kautokeinin kapinassa* on kuitattu enimmäkseen lyhyen ytimekkäästi toteamalla saamelaisen esittäneen saamelaista. Tästä kuitauksesta en ole näyttelijänä saanut ammatillisesti mitään irti. Tiedänhän olevani saamelainen. *Työsuoritustani* ei ole arvosteltu siten kuten luen näyttelijän roolityötä kritiikeissä yleensä

arvosteltavan. Olisin mielelläni lukenut, mitä kriitikot olivat mieltä tekemästäni työstä.

Miettinyt olen sitäkin, olisiko *työni* arvioinnilla ollut vaikutusta siihen, miten jatkossa tulisin saamaan töitä näyttelijänä? Olisivatko niin ala kuin yleisö Suomessa lopulta antaneet minulle mahdollisuuden?

Olen tulkinut kritiikittömyyttä niin, että valtaväestöön kuulumattoman näyttelijän työ on ikään kuin arvotettu arvostelua vaatimattomaksi. *Mitä virkaa on arvostella jotain, joka vain on oma itsensä? Olihan maisemat elokuvassa kuitenkin komeat!* Mitä on kritiikki, joka typistyy, kun ei viitsi, koska ei arvosta? Tai ei ymmärrä, tai ei pidä minään? Ja vain siksi, että kritiikin kohde ei kuulu maailmaan, johon kriitikko itse kuuluu. Heijastaako se kunnioituksen puutetta?

Kriitikolla on valtaa. Kriitikillään kriitikko nostaa ja laskee, tekee näkyväksi ja jättää näkymättömiin, tarkoituksella tai tarkoittamattaan. Hän kritisoi muille ja meille, yleisölle ja alalle. Kriitikko kantaa kritiikissään myös omaa tarinaansa omassa vankilassaan, väistämättä.

En voi osoittaa yhtä ainoaa kriitikkoa sormella siitä, että hän on kuitannut roolityöni toteamalla saamelaisen esittäneen saamelaista. Voin vain miettiä syitä sille, miksi hän on niin tehnyt.

Useammin kuin yksittäisestä kriitikosta, syyt toimille, ajatuksille ja muotoiluille löytyvät varmasti rakenteista. Tämä pätee kaikkeen ihmisyyteen. Rakenteissa on kirjoittamattomana se, että erilainen ei ole minua itseäni, pieni ei kuulu suurten joukkoon, itselleni vieras on tavoittamattomissa ilman ponnisteluja. Itselleen syystä tai toisesta vieras vaatii avointa mieltä ja sydäntä haluta oppia tuosta vieraasta.

Yhteiseen tulevaan on matkaa. Taidetta tulee silti saada arvostella taiteilijan ja kriitikon eri maailmoihin kuulumisesta huolimatta. Ja juuri sen vuoksi. Emme kai halua lokeroitua vain teiksi ja meiksi? Emme kai halua taiteilla ainoastaan omassa kuplassamme sinne mielestämme kuuluville ja vain sinne kuuluvien kanssa?

Taide on universaali, se kuuluu kaikille. Taide on niin ikään henkilökohtainen kokemus. Kaikilla on oikeus olla taiteessaan yhdenvertaisia.



Elokuu 2015. Viimeinen kuvauspäivä. Olen selvinnyt heinikosta, tavoittanut kameran, liittänyt korkeissa puukengissäni, tehnyt parhaani tavoittaakseni ohjaajan tahdon. Olen tehnyt voitavani. Enää en voi tehdä mitään.

Kaksi vuotta myöhemmin Rob Tregenzan elokuva *Gavagai* saa viimein ensi-iltansa. Arvostelut ovat kauttaaltaan loistavat. Osassa kritiikeistä puututaan roolityöhöni. Se kutistuu kysymykseen kulttuurisesta omimisesta. Miksi Peking-oopperan asussa on ei-aasialainen näyttelijä? Olen pettynyt. Vankilasani, jossa tunnen kelpaavani ainoastaan etuliite *saamelais*näyttelijänä, olen nyt tullut leimatuksi toisen omijaksi. Työstäni näyttelijänä on tullut ilmaa ajassa, jossa on kollektiivinen odotus tarttua kyseenalaistamatta ilmiöihin, joihin muutkin tarttuvat. Ottaa annettuna.

Olin vilpittömästi tutustunut itselleni täysin vieraaseen kulttuuriin ja tehnyt parhaani *näyttelijänä* vastatakseni ohjaaja Tregenzan kutsuun tuplaroolista elävänä ihmisenä ja edesmenneenä kuvitelmana. Tällä kertaa en ollut kritikoille saamelainen näyttelemässä saamelaista, mutta en edelleenkään näyttelijä työsään.

Kriitikot näkivät ajan ilmiön. Olimme aina vain vankeina, omissa maailmoissamme.

Veikko Halmetoja ja Elina Vuorimies

ITE-taide kasvoi aikuiseksi, melkein

*Otteita Veikko Halmetojan ja
Elina Vuorimiehen keskusteluista*



ITE-taide on suomalaista visuaalista nykykansantaidetta. Lyhenne ITE tulee sanoista "itse tehty elämä". Nykykansantaiteen tekijä on yleensä itseoppinut, toisin sanoen hänellä ei ole taiteen tekemiseen koulutusta, mutta hänellä on polttava tarve ilmaista itseään visuaalisesti. Jopa niin, että kaikki muu menettää merkityksensä ja luovuus saa rajattoman ja hallitsemattoman tilan ja mahdollisuuden. Suoraan mielestä virtaavaa suodattamatonta luovuutta ei ohjaile kukaan muu kuin ehkä taiteilija itse. ITE-taiteilija luo teoksiaan virallisen taidemaailman ulkopuolella tai sen reunamilla.

ELINA VUORIMIES

VEIKKO: Ystäväni ja kollegani Elina, minusta meillä on syytä itsekritiikkiin. Aloitetaanko siitä?

On olemassa erilaisia päällekkäisiä verkostoja ja organisaatioita, jotka ovat ITE-taiteen kattokäsitteen alle taidetta ja taiteilijoita vuosien saatossa asemoineet. Paljon on tehty loistavaa urauurtavaa ja kansainvälisestikin huomattua työtä, mutta esimerkiksi kieli on jäänyt useissa tapauksissa sinne kahdenkymmenen vuoden taakse, jolloin käsitettä vasta luotiin.

Minä en esimerkiksi koe ollenkaan omakseni sitä puhetapaa, millä ITE-taiteesta usein puhutaan ja jota itsekin myönnän joskus käyttäväni. Esimerkkinä pari virkettä ITE-netin etusivulta:

"ITE-taide on tekijänsä elinympäristöön, kulttuuriseen taustaan ja kokemusmaailmaan sitoutuvaa taidetta – tapa elää esteettisiä arvoja korostavaa hyvää elämää."

Tämä minusta pelkistää kahdellakin tapaa ITE-taidetta. Ensimmäinen on se, että monet ITE-taiteilijat pystyvät irtoamaan elinympäristöstään, kulttuurisesta taustastaan ja kokemusmaailmastaan ja tekemään jotain aivan muuta. Esimerkkinä Jussi Tukiaisen laivaveistokset ja Kaarina Staudinger-Loppukaarten *Olevaiset*. Toinen juttu on se, etteivät kaikki ITE-taiteilijat ole luovuudestaan huolimatta saaneet elää hyvää elämää.

"Nykykansantaide on kätevyYTEEN ja kekseliäisyyteen perustuvaa kansanomaista kuvataidetta."

Tämä kohta on minusta alentuva ja laittaa taas mutkia kovin suoraksi. Parhaimmillaan ITE-taide irtoaa tuosta kätevyYDEN ja kekseliäisyyden kultaisesta häkistä ollen raadollista ja ilmaisuun keskittyvää. Tällaisia tekijöitä ovat mielestäni esimerkiksi Ilmari 'Imppu' Salminen, Tyyne Esko ja Väinö Oja.

ELINA: Rakas Veikko! Kanssasi on aina kiinnostavaa väitellä. Sitä paitsi aina on aihetta itsekritiikkiin. Anarkistisuuteen taipuvaisena olen valmis kyseenalaistamaan vallitsevia normeja. Tuot esille tuoreita näkökulmia, kysymyksesi on siitä hyvä esimerkki.

Olet oikeassa, kaikki taiteilijat eivät solahda vaivattomasti valitsemiisi määritelmiin. Taiteilijan yksilöllistä luovuutta on vaikea sanoittaa. Valitsemasi lau-

seet sopivat helpommin perinteisiin ITE-taiteilijoihin, suureen massaan, mutta eivät yksi yhteen ITE-taiteen tähtien kanssa. Eihän afrikkalaisen savannin tekeminen suomalaiselle maaseudulle ole millään tavalla tekemisissä tekijän (Alpo Koivumäen) elinympäristön kanssa. Mutta tarvitseeko kiinnostuksen kummuta aina eletystä elämästä vai ennemminkin haaveista ja intohimosta uutta kohtaan? Visionäärien, kuten Staudinger-Loppukaarten, kohdalla kyse on jostain muusta, yhteydestä toiseen maailmaan, jolloin taide ei edes voi kummuta omasta elinympäristöstä. Onko kyse silloin kokemusmaailmasta, kokemuksesta toisesta todellisuudesta, jota ilman taiteilija ei voi elää? Joka tapauksessa ITE-taiteilijat ovat rohkeita ja ennakkoluulottomia taiteen tekemisessä.

Nykykansantaide on määritelmän mukaan kansantaiteen jatkumo. Kansantaide perustuu kätevyYTEEN mutta siinä pitäydytään käyttöesineissä, joita koristellaan kauniisti. Nykykansantaiteessa käyttötarkoitus on heitetty romukoppaan ja valittu reipas askel kohti taiteen tekemistä. Kätevyys ja kansanomaisuus ovat kuitenkin säilyneet laajassa nykykansantaiteessa. ITE-taide on puolestaan nykykansantaiteen jäävuoren huippu, komein ja näkyvin kärki. Meidän pitäisi määritellä tarkemmin sanat nykykansantaide ja ITE-taide. Niiden väliin ei voi laittaa yhtäsuuruusmerkkiä.

Ja kysymykseesi hyvästä elämästä. Kukapa meistä eläisi tyydyttävää elämää? Mutta olen tavannut kymmeniä ja taas kymmeniä taiteilijoita, joiden kohdalla taiteen tekeminen on ollut sanan varsinaisessa merkityksessä pelastus ja elämän tärkeimpiä sisältöjä. Suuri osa heistä elää näennäisen vaatimatonta elämää, mutta läheskään aina se ei tarkoita mitään onnetonta tai epätyydyttävää.

VEIKKO: Suomessa koko kartoitustyö ja siitä seuraava näyttelytoiminta aloitettiin käytännössä nollasta. Siksi puhetaivat on pitänyt kehittää arkipuhumalla. Alussa ei ollut suomenkielistä teoreettista tutkimusta olemassa. Ja tärkeintä oli kuitenkin puhua, ei olla hiljaa. Eli kritiikkini tiettyjä puhetapoja kohtaan on mitä suurimmassa määrin jälkiviisautta ja myönnän sen. Arvostan koko

homman alullepanijoiden puhetapaa erityisesti siinä, että on uskallettu puhua taiteesta ja taiteilijoista. Tästä erityiskiitos kuuluu Liisa Heikkilä-Palolle, Veli Granölle ja Erkki Pirtolalle.

ELINA: Huomaan itsekin urautuvani käyttämään jo olemassa olevia määritelmiä, mutta tämä johtuu mielestäni – laiskuuden ja kiireen lisäksi – lähes yksinomaan siitä, että ITE-taiteesta kuin myös koko outsider-taiteesta on liian vähän tutkimusta. Tällä tarkoitan suomalaista tutkimusta, taiteen tohtori Minna Haverin väitöskirjaa *Nykykansantaide* (2010) lukuun ottamatta. Meille ei ole toistaiseksi kehittynyt tarpeeksi laajaa uutta sanastoa kuvaamaan tätä taidemuotoa. En ole kuitenkaan heittämässä kirvestä kaivoon. Mitä enemmän aikaa kuluu, sitä enemmän kasvaa myös ymmärryksemme ”tavallisen ihmisen epätavallisesta tavasta nähdä maailma ja toteuttaa se fyysiseen olomuotoon”.

VEIKKO: Myönnän, että kieli ja puhettavat vaikuttavat siihen, miten kukin meistä ymmärtää ITE-taiteen. Siitä syystä on pakko olla huolellinen. Kaikilla toimijoilla on pääsääntöisesti hyvät tavoitteet ja ainakaan tahallaan ei kannata ymmärtää väärin. Koitan jatkossa lukea tekstejä enemmän myötä- kuin vastakarvaan.

ELINA: Kysymys siitä, kuka on taiteilija, on puhututtanut vuosisatojen ajan. Tutkija Helena Sederholm kiteyttää ”harrastelija haluaa tehdä taidetta, taiteilija tietää tekevänsä sitä”. ITE-taiteen etsintöjen alkuvaiheessa harva osasi nimetä itsensä taiteilijaksi, tai suorastaan vierasti sitä. Vuosien saatossa ITE-taiteen tulua taidepuheeseen, taiteilijan titteliä ei enää karsasteta. ITE-etuliite antaa joustavan työskentelyrauhan ja hillitsee naapureiden ja sukulaisten kärkkäitä kieliä. Erkki Pirtola totesi *Satakunnan Kansan* haastattelussa vuonna 2001, että ”ITE-taide saattaa hyvinkin vaikuttaa taiteen käytäntöihin ja määrittelyihin tulevaisuudessa”.

VEIKKO: En tiedä onko ITE-taide niinkään vaikuttanut käytäntöihin tai määrittelyihin ainakaan vielä, mutta tekijöihin se on kyllä vaikuttanut. ITE-taiteen muotokielen tuleminen tutuksi niin taiteen tekijöille kuin yleisöllekin on mielestäni lisännyt selvästi nykytaidemaailman kiinnostusta art brut -vaikutteiselle taiteen tekemiselle.

ELINA: Vuosi 2000 oli ratkaiseva. Silloin ITE-taide marssi Suomessa yleisön eteen taidemuseoissa Kajaanista Helsinkiin. Lehtien sivuilla pohdittiin nykytaiteen ja vasta löydetyn nykykansantaiteen eroja – vai oliko niitä? Kriitikkiä esitettiin myös, erityisesti siitä, että teokset ovat kiinteä osa tekijänsä arkipäivää ja ympäristöä; voidaanko niitä ylipäättään esittää museoissa? Kysyttiin, näivetääkö institutionalisoituminen nykykansantaiteen. Niin tai näin, kriitikkokaan ei jäänyt sydämettömäksi ITE-taidetta katsoessaan. Lehdissä ihmeteltiin, miten ITE-taide pärjää ”taidemaailman pyörteensilmässä”. Häviääkö ITEstä jotain olennaista sen siirryttyä institutionaalisten seinien sisäpuolelle? Ja haluaako ITE-taiteilija taiteen sisäpiiriin?

”Todennäköisesti kansantaiteen arvostuksen nousulla on enemmän merkitystä taiteen portinvartijoille kuin itse tekijöille”, kirjoitti Elina Puranen *Keskisuomalaisessa* (29.7.2001). Pessi Rautio kirjoitti *Helsingin Sanomissa* (21.6.2001) ”Pirtolan kuratoiman suomalaisten luovien kykyjen valtaisan paraatin saapumisesta herrojen tyyssijaan”. Rautio kuvaa Meilahdessa vuonna 2000 ollutta näyttelyä hauskaksi, hillittömäksi ja uskomattomaksi, ja sellaiseksi, mitä on kaivattu ”semminkin kun näyttely vielä panee ajattelemaan”.

Samassa *Helsingin Sanomien* numerossa Marja-Terttu Kivirinta kommentoi Meilahden näyttelyä sanoin ”Vuoden paras näyttely Helsingissä!” ja kirjoitti kuulensa jonkun sanoneen ITEä paljon paremmaksi kuin samoihin aikoihin avautunut Venetsian biennaalia.

Otso Kantokorpi puolestaan kirjoitti *Taide*-lehdessä (4/2000) kahtalaisista kokemuksistaan. Näyttely esitteli ”kansanomaisuuden luovuuden riemua ja silk-

kaa tekemisen iloa”, mutta se muistutti myös amerikkalaista freak show’ta. Kantokorpi ennusti, että seuraavaa suuri ITE-näyttely on kaukana tulevaisuudessa, verraten tilannetta ”Pariisin boheemielämään, jonne ei olisi mahtanut montaa maalaavaa tullimiestä (Henri Rousseau) tai teurastajaa (Niko Pirosmäki)”. Kuinka väärässä hän olikaan! Jälkikäteen on hyvä arvuutella, olisiko ITE-taide tarvinnut pidempiä esittelytaukoja? Kriitikoiden sanoja lainaten ”ihastuksen ja kylläntymisen välillä ei ole suurta eroa”.

VEIKKO: Itse en vielä tuolloin työskennellyt ITE-taiteen parissa, mutta kriitikoiden esittämät huomiot tuntuvat edelleen ajankohtaisilta. Erityisen tärkeä kysymys on tuo paikkasidonnaisuus. Kenellä on oikeus irrottaa teokset ympäristöstään ja esittää ne itse valitsemassaan kontekstissa, esimerkiksi taidemu-seossa? Tämä on ikuisuuskyseminen. Toisaalta toivoisi, että yksittäiset teokset säilyisivät tuleville sukupolville, toisaalta tuntuu täysin epäeettiseltä hajottaa ITE-taiteilijan rakentamaa elinympäristöä palasiksi.

Taidehistoriallisissa näyttelyissä esitetään teoksia jatkuvasti kontekstistaan irrotettuina objekteina museoiden seinällä, uudenaikaisilla tulkinnoilla ja rinnastuksilla täydennettyinä. Aikalaistulkintoja on liian harvoin saatavilla ja kuvamateriaalia on käytännössä olemassa vasta kameran keksimisen jälkeen.

ELINA: Dokumenttikuvat ovat olleet ITE-näyttelyissä tärkeä kokonaisuus alusta asti. Valo- ja elokuvaajat ovat olleet nykykansaiteen esille nostossa edelläkävijöitä. He katsovat linssinsä läpi kohteita, minne yleisö ei pääse. Valokuvataiteen kärkinimet ovat kuvanneet taiteilijoita teoksineen ja ympäristöineen.

Esimerkiksi Maaseudun Sivistysliitto palkkasi 1990-luvun lopulla Erkki Pirtolan ITE-taiteen kartoitusprojekteihin dokumentoimaan ITE-ilmiötä. Hän oli mukana ensimmäisessä valtakunnallisessa hankkeessa ja myöhemmin erillisissä alueellisissa kartoitushankkeissa. Yhteensä yli 15 vuotta. Tämä systemaattinen työ tarjosi Pirtolalle parhaan mahdollisen näköalapaikan ITE-ilmiön tarkaste-

luun. Muut dokumentaristit, kuten Jan Kaila, Esko Männikkö ja Jaakko Heikkilä, työskentelivät yksittäisissä projekteissa valokuvaajina. Veli Granö puolestaan valokuvasi useammassa hankkeessa.

Pirtola itse kertoi avoimesti, että vaihtoehtotaiteen dokumentointi pelasti hänen taiteentekemisensä. Ennen ITE-projektia hän oli kokenut taiteellisen tyhjiön. Vähän samaan tapaan kuin ranskalainen kuvataiteilija Jean Dubuffet.

Erkki Pirtolan kanssa kävimme monta keskustelua siitä, mikä oikeus näyttelyn tekijöillä on irrottaa teokset omista teosympäristöistään. Valokuvat ja videot toimivat tuolloin erinomaisina tapoina tuoda ympäristö näyttelyyn ja suuren yleisön tietoisuuteen. Kyse on mielestäni myös yleisön tasavertaisesta kohtelusta; eivät kaikki pääse kiertämään Suomea ja katsomaan kohteita ja saavuta parasta mahdollista kokemusta. Sitä paitsi useassa tapauksessa koko ympäristö on ehditty jo tuhota ymmärtämättömien sukulaisten toimesta.

VEIKKO: Tämä on tärkeä huomio. Meillä on useista kokonaisista taideympäristöistä jäljellä enää dokumentaatiot. Itse koen erityisen tärkeäksi sen, että näitä valokuva- ja elokuvadokumentaatioita ovat tehneet nimenomaan kuvataiteilijat. He ovat onnistuneet tavoittamaan kuvaamiensa ympäristöjen tunnelmaa ja usein myös taiteilijoiden olemuksen hienolla tavalla.

Olen käyttänyt näitä dokumentaarisia teoksia osana kuratoimiani näyttelyitä, koska niiden avulla pystyy paremmin johdattamaan katsojan tekijöiden intention äärelle. Toinen syy on tietysti se, että osaa teoksista ei muutoin ole mahdollista esittää museoympäristössä.

ELINA: 2000-luvun alussa oli käynnissä eräänlainen kansantaiteen etabloitumisprojekti. Pessi Rautio kirjoitti vuonna 2001 jutussaan *Helsingin Sanomissa*, että tämä projekti toimi aikoinaan kansanmusiikissa, jolla on nykyisin omat instituutinsa, professuurinsa ja festivaalinsa. Mutta toimiiko sama malli kuritommammalle kansantaiteelle? Vuonna 2020 julkaistussa *Kohtalona luovuus*

-katalogissa Rautio pohtii ITE-taiteen ja pop-musiikin kosketuspintoja. Kummassakaan ei voi opiskella akateemiselle tasolle, ja kummankin juuret ovat ”lapsuudessa tai varhaisnuoruuden tietyissä regressioissa kliseiden uudelleenpyörittämisessä”. Niillä on suuret yleisönsä, jotka jakautuvat pienempiin fanijoukkoihin. Tähän mennessä ITE on saanut oman kokoelman ja museon sekä suhteellisen aktiivisen näyttely- ja julkaisutoiminnan. Mikä on seuraava askelmerkki?

Kouluttamattomuus toimii helppona kriteeristönä määrittelyitä kirjoittaessa. Mutta se antaa suppean kuvan siitä, mistä on kyse. Siinä yritetään kesyttää kesytämätöntä. Minusta olisi tärkeämpää puhua ilmaisuvoimasta. Katsoin jokin aika sitten dokumentin rap-artisti Lil Peepistä (1996–2017). Vertasin häntä mielessäni kuvataiteilija Jean-Michel Basquiat’iin (1960–1988). Kummatkin olivat itseoppineita ja kokivat suuren menestyksen lyhyessä ajassa, nurjapuolena yleisön vaativuuden ja itsekeskeisyyden. Sekä Lil Peep että Basquiat olivat jo aikanaan edelläkävijöitä ja heidän tuotantonsa elävät seuraavien polvien taiteessa. Marginaaleissa elävä taide – ITE-taide mukaan lukien – saa ravintonsa mielen mutta myös paikan periferiasta: missä on pelotonta kokeilla järjestyttävän erilaista, siellä koulutuksella ei ole merkitystä.

VEIKKO: Tämä koulutuskysymys on minusta relevantti jako nykytaiteesta puhuttaessa. Nykytaiteen laajan sateenvarjon alle mahtuu niin koulutettuja kuin kouluttamattomiakin tekijöitä. Osa itseoppineista toimii niin syvällä taiteen perinteisissä rakenteissa, etteivät he missään nimessä kuulu ITE-taiteilijoihin, mutta on esimerkkejä myös toisinpäin. Jotkut koulutusta saaneet taiteilijat ovat niin ulkopuolella akateemisen taidemaailman kuvioista, että heidän tekemiselle parempi konteksti on ITE-taide. Eikä pidä unohtaa, että meillä on nykytaiteen sisällä joukko erityistä tukea tarvitsevia taiteilijoita, jotka heidätkin voi jakaa koulutettuihin ja itseoppineisiin tekijöihin. Eli sama jako koskee myös heitä.

Tuo pop-musiikkivirtaus on minusta kiinnostava, mutta ongelmallinen kahdesta syystä. Populaarimusiikista puhuttaessa ei voi mitenkään sivuuttaa siihen

liittyviä voimakkaita taloudellisia intressejä, jotka puuttuvat ITE-taiteesta lähes tyystin. Toinen asia on se, että populaarimusiikin myynti perustuu esiintyjien julkisuuteen. ITE-taiteilijoista moni välttelee julkisuutta.

ELINA: Jatkan vielä Pessi Raution ajatusten parissa. Meilahden taidemuseon ison ITE-näyttelyn yhteydessä Rautio pohti vuonna 2000, että suuri osa teoksista on syntynyt rakennemuutoksen aikana. Ne ovat murrosajan tuotteita, jotka niti-sevät teknistyvän maailman ja perinteisten elämänmuotojen hankauskohdissa.

Moni kansantaiteilija veistettyine ukkeleineen oli jo iäkäs, mutta uutta Rautio näki nimenomaan dokumenttikuvien sarjassa, joissa näytettiin pienoismallien rakentajia, tatuoituja, keräilijöitä ja autonlajittajia. Hänen mukaansa kansantaiteen käsite laajeni näyttelyn myötä koskemaan kaikenlaista esteettisviritteistä toimintaa.

Rautio tavoitti mielestäni erinomaisesti sen, mistä ensimmäisessä ITE-taiteen otoksessa oli kysymys. Jo ensimmäisessä kirjassa *Itse Tehty Elämä ITE – DIY Lives* (Maahenki, 2000) tarkasteltiin laajasti luovuuden eri ilmentymiä mm. tatuointeja, graffitteja ja kokoelmien kerääjiä. Jos toimijat olisivatkin menneet tähän suuntaan, mitä olisi tapahtunut?

VEIKKO: Tässä on se ongelma, että näyttely oli tehty tietystä ehkä tarkoituksen hakuistakin näkökulmasta. ITE-taide haluttiin lanseerata tietynlaisena ja tietyn näköisenä. Ja sitä näköisyyttä edustivat nimenomaan maaseudun rakennemuutoksesta kärsineet miehet. Ja sitten dokumenttivalokuvien myötä esiin astui myös ITE-taiteen toisenlainen maailma. Oli hienoa, että dokumentaariset elementit olivat läsnä jo tuolloin. Itselle se on helpottanut työskentelyä ITE-taiteen parissa paljon, kun niiden tuomista näyttelyihin ei ole tarvinnut perustella vaan dokumentaarisen materiaalin käyttö autenttisten teosten sijasta on ollut hyväksyttyä alusta asti.

Toki ihmetyttää vähän, miksi niin sanotun pehmeän taiteen marssiminen ITE-saleihin on kestänyt niin kauan ja missä graffitimaalarit ja tubettajat piileskelevät, kun puhutaan nykyITEstä.

ELINA: Otso Kantokorven mukaan seuraava haaste ITelle oli nimenomaan urbaani. Siirtyminen pois maaseutumaisesta ympäristöstä toisi muutoksia. Hän otti esimerkiksi nimenomaan graffitin ja muun katutaiteen. Vaikka ITE ja katutaide ponnistavat samoista lähtökohdista, niin anarkistisuudestaan huolimatta – mutta formalistisine sääntöineen – katutaiteesta puuttuu ITEn kahlitsematon luovuus. Tästä on onneksi poikkeuksia, ja Kantokorpi kehottaakin miettimään katutaiteen ja ITE-taiteen yhtäläisyyksiä.

VEIKKO: Itselläni on kyllä ollut onni tutustua katutaiteeseen, jossa nimenomaan on kahlitsematonta luovuutta, vaikka myönnänkin, että suuri osa graffitimaalareista toistaa totuttuja kaavoja.

Mutta miten sitten esittämisen tavat ovat vaikuttaneet siihen, mitä näemme näyttelyissä?

ELINA: Kaksikymmentä vuotta on kulunut valtakunnan laajuisesta kartoituksesta ja ITE-taide on tullut taidepuheen lisäksi myös osaksi puhekieltä. ITE-taidetta on esitelty pienissä ja suurissa museoissa, ja nähty jopa *Aku Ankassa*. Näyttävin läpimurto tapahtui vuonna 2005 Kiasmassa, kun sen pääsisäänkäyntiä koristi Edvin Hevonkosken parimetrinen rintakuva Tarja Halosesta.

ITE-näyttelyiden tekijöillä täytyy olla herkäät tuntosarvet, miten esittää teoksia, jotka ei ole tehty näyttelyesineiksi. ITE-taiteen äidiksikin nimetty, Maaseudun Sivistysliiton entinen kulttuuritoimenjohtaja Liisa Heikkilä-Palo kutsui avukseen palkitun lavastajamestarin Ralf Forsströmin, jonka käsissä ITE-teokset asettuivat trukkilavojen ja räsymattojen avulla itselleen vieraaseen ja keinotekoiseen ympäristöön luontevalla tavalla. ITE-teosten ympärille lähti rakentumaan

huomaamatta oma (näyttely)maailmansa. Runsaat ripustustavat ovat herättäneet myös ärtymystä. Pohdintaa on siitä, onko omien maailmojen luomisessa unohdettu yksittäiset hienot teokset. Sopsisiko ITE modernistiseen valkoiseen kuu-tioon?

VEIKKO: Ehdottomasti sopii. Olen rakastanut useita Liisan ja Ralfin yhteistyön tuloksena syntyneitä näyttelyitä, mutta ajattelen itse toisin. Haluan olla läpinäkyvä sen suhteen, että teokset on tuotu pois alkuperäisistä konteksteistaan. En halua näyttelyarkkitehtuurilla luoda fiktiivistä ITE-ympäristöä vaan haluan pikemminkin korostaa sitä, että teokset on nyt tuotu pois syntysijoiltaan. Tästä hyvä esimerkki on kuratoimani *5 äijää* -näyttelyn asennointi Erkki Nousiaisen posliinimaalauksista. Ripustin ne seinälle yksitellen läpinäkyvissä muovipusseissa. Ne olivat kuin näytteitä museon varastossa, preparoitu irralleen tekijästä ja hänen intentioistaan. Ele oli jopa väkivaltainen, mutta koin sen tarpeelliseksi, koska emme voi mitenkään tietää, miten edesmennyt taiteilija olisi halunnut teoksensa esitettävän.

ELINA: Itse joudun jatkuvasti pohtimaan, voiko nykykansantaidetta määritellä edes hitusen tarkasti? ITE-taide on määrittynyt kartoitusten, näyttelyitten ja julkaisujen myötä yhä uudestaan. Siinä missä on hyvää ja huonoa taidetta, on myös hyvää ja ei niin kiinnostavaa nykykansantaidetta. Suurimman uutuudenviehätyksen ja huuman mentyä ohi eräskin kriitikko kirjoitti malttamattomasti ”törötissisiä naisia veistävästä moottorisahataiteesta”.

Kartoituksen alkuvaiheessa oli tärkeä saada esille uhanalainen aikalaiskansantaide, joka oli siirtymässä dokumentoinnin ulottumattomiin. Suuri osa teoksista manifestoi yhtenäiskulttuuria, jonka nähtiin jo rapautuneen. Siksi se herätti katsojassa nostalgiaa. Uusien tekijöiden taide ei kerro enää kansakunnan murroshetkistä vaan sanoma on polarisoitunut. Tuoreimmissa hankkeissa on esillä nuoremman polven taiteilijoita, jotka ovat ottaneet käyttöönsä uudet,

kaupunkioloihin soveltuvat tekniikat. Perinteinen moottorisaha on pitänyt myös pintansa.

VEIKKO: Tämä on tärkeä huomio ja puolustuspuhe myös. Alussa oli pakko pelastaa, nyt voidaan jo etsiä uuttakin. Pelastusoperaatio kasvoi suojeleoperaatioksi ja nyt on käynnissä kasvatusoperaatio. On hienoa saada olla siinä mukana. Ja kehuna alusta asti mukana olleille toimijoille on sanottava, että aika vähän on tullut kritiikkiä minun tavalleni tehdä asioita. Uusia tapoja ja näkemyksiä kohtaan ollaan avoimia.

Mutta miten Elina näet, olisiko meillä jotain opittavaa ulkomailta, onko siellä tapahtunut nykykansantaiteen parissa jotain erityisen kiinnostavaa?

ELINA: Veli Granön kuvat ITE-taiteilijoista valittiin Venetsian biennaaliin vuonna 2001. Sitten biennaaleissa on esitetty yksittäisten outsider-taiteilijoiden teoksia, mutta jackpot tapahtui vuonna 2013 Massimiliano Gianin kuratoimassa päänäyttelyssä. Näyttely sai nimensä itseoppineen italialais-amerikkalaisen Marino Auritin teoksesta *Palazzo Enciclopedico*. Se on kuvitteellinen museo, jonne oli tarkoitus sijoittaa ihmiskunnan koko tietovaranto ja tärkeimmät keksinnöt. Tehtävän laajuutta voi vain mielikuvitella. Näyttely häivytti rajaa ammatilaisten ja harrastajien, taiteen sisä- ja ulkopiiriläisten välillä.

Sveitsiläisestä taidehistorioitsijasta ja kuraattorista Harald Szeemannista (1933–2005) sanotaan, että hän oli syntyjään radikaali tienraivaaja ja teki kuraattorin oman taiteenlajinsa. Hän kiinnostui 1960-luvulla ulkopuolisten taiteesta, ja kuratoi muun muassa näyttelyn Hanz Prinzhornin kokoelmasta, joka on yksi maailman arvovaltaisimmista mielisairaalakokoelmista. Vuonna 1972 Szeemann kuratoi Kasselin Documenta 5:tä. Hän paiskasi siihenastisen ajattelun romukoppaan kaikkine ismeineen, maalauksineen ja veistoksineen, ja otti mukaan muun muassa performanssi- ja valokuvataiteen ja happeningit. Hän nosti esille Taiteilijan ja tämän yksilöllisen maailmankuvan ja mytologian. Siinä

ei ole kyse taidesuuntauksesta vaan ihmisyydestä. Osa *Documenta 5* -näyttelyn taiteilijoista oli art brut - tai outsider-taiteilijoita.

Vuosi 1972 oli käänteentekevä vuosi myös muuten outsider-taiteessa. Ranskalainen Jean Dubuffet lahjoitti art brut -kokoelmansa Lausanneen ja englantilainen tutkija Rogel Cardinal julkaisi *Outsider Art* -nimisen kirjan art brutista.

Itseoppineet taiteilijat (kansantaiteilijat, naiivit, visionäärit, outsiderilaiset) ovat vaikuttaneet suuresti modernismin historiassa. Silti heidän osuuttaan on vähätelty tai suorastaan jätetty huomiotta. Kaksi vuotta sitten Washingtonissa, Amerikan kansallissgalleriassa esiteltiin näyttely *Outliers and American Vanguard Art*, joka palautti kävijöiden mieliin käännekohtia 1900-luvun taiteen historiassa, jolloin itseoppineet ja ammattitaiteilijat ovat kohdanneet toisensa mitä hedelmällisimmillä tavoilla.

VEIKKO: Tästä tulee mieleen Erkki Kurenniemen näyttely Kiasmassa 2013. Kansainvälisesti katsoen se on varmasti ollut yksi tärkeimmistä suomalaisista ITE-näyttelyistä.

ELINA: Haluan nostaa vielä erään kritiikin esille – ne kun ovat harvassa ITE-taiteen osalta. Erkki Pirtola kuratoi Aboa Vetust Ars Nova -museon näyttelyn *Tätä taidetta ei kehystetä*, josta taidehistorioitsija, taidekriitikko Lars Saari kirjoitti arvion *Turun Sanomiin* (21.6.2010). Saarelle näyttelyn parasta antia oli Pirtolan oma video, jossa nykykansantaide pääsi oikeuksiinsa parhaiten. Videolla teokset saavat olla omissa ympäristöissään ilman erillisten maailmojen luomista näyttely-ympäristöön. Monien muiden kriitikoiden tapaan myös Saari pohtii ITE-taiteen kohdalla taiteilijuutta. Hän mainitsee ranskalaisen kulttuurisociologin Pierre Bourdieun (1930–2002) ja tämän ajatuksen hyväksymisen merkityksestä ja kaikille yhteisistä pelisäännöistä. Saari näkee ongelmallisena ITE-taiteen kohdalla tekijöiden rajallisen kulttuuripääoman; se heikentää taiteilijan subjektiivista puheoikeutta tai puheen vakuuttavuutta.

Kriitikot ovat olleet hämmästyttävän yksimielisiä monissa asioissa; ympäristöistään irrotetut teokset, ilotulitusefektin hakeminen näyttelyiden esillepannossa, taitelijaksi nostamisen prosessi. Eikö kuraattorit luota yksittäisen teoksen voimaan? Aina yksittäinen teos ei herätä mielenkiintoa. Mutta kun niitä on satoja – kuten Jorma Pihlin kurkia, joita on tuhat –, niin se saa katsojan ja kriitikonkin hämmästelemään.

VEIKKO: Minusta tuntuu, että itse olen ratkaissut nämä ongelmat sillä, että sekoitan reilusti. Mukana tekemissäni näyttelyissä on käytännössä aina myös koulutettuja nykytaiteilijoita. Tällä tavalla pakotan teokset vuoropuheluun, joka taas pakottaa ne vuorovaikutukseen. Saatan näin tylsyttää terävimpiä särmiä teoksista, mutta koen kuitenkin, että näyttelykokonaisuus on tärkein.

Ja sitä paitsi se, että katsoja pystyy vastaanottamaan teokset, on kuitenkin aidosti tärkeää. Siitä ei pidä tehdä liian vaikeaa. Itse näen, että jos kuraattori on hyvällä sydämellä varustettu eikä hän halua käydä teosten intenttiota vastaan, niin teosten esittäminen tarkoituksenmukaisesti on lopulta palvelus taiteelle ja erityisesti sen vastaanotolle.

ELINA: Lopulta olemme kysymyksessä, jota Pessi Rautio pohtii *Kohtalona luovuus*-näyttelykatalogissa. Kuka oikeastaan on ulkopuolinen? Sekö, jonka ihan koko elämä on itse tehty vai itse (taidemaailman) systeemi sääntöjärjestelmiin? Voiko ITE-taiteilija olla erillinen osa taidemaailmaa, kun hänet nimitetään, ulkopuolisen (asiantuntija)toimijan puolesta, taiteilijaksi ja täten otetaan osaksi taiteen kenttää? Raution mielestä nykykansantaide jää tai tarkoituksenmukaisesti jätetään pois taiteen tiukimmasta ytimestä, ja täten ITE säilyttää oman maailmansa.

Kaikkien luovuus ei kuitenkaan pääse näyttelyihin, siitä pitävät huolen ITE-taiteen ”löytäjät” ja ”nostajat”. Toinen kysymys on, mitä lisäarvoa se tuo tekijälle, kun hänen tekemistään sanotaan taiteeksi? Ulkopuolisten taiteessa tietyt

muotopiirteet toistuvat. Moni ponnistaa individualistisempaan suuntaan ja osa jää populaarin tasolle (muun muassa kuuluisuudet, tunnetut tapahtumat, vastapoolit). Odotuksenmukaisuuden täyttymiseen ja pitkästyttävyyteen ei aina ole pitkä matka. Ero on hiuksenhieno. Ehkä ITE-taide alkaa lähestyä nykytaiteen uutuudesta viehättäneisyyttä: ”Älkää nyt kaikki olko samalla tavoin itsejänne!” kirjoittaa Pessi Rautio.

Oxana Iguirovskaia

Ristiriitaisuuksia ja kriittisyyttä – Taidejournalismista Valko-Venäjällä



Johdanto

Muistan miten isäni, runoilija Uladzimir Niakliaeu kuvaili niin kutsutun ”suoja-sään” aikaa 60-luvun Neuvostoliitossa, kun sensuuri hetkeksi väheni ja monet aiemmin kielletyt kirjat julkaistiin. Hän muisteli hetkeä, jolloin luki ensimmäistä kertaa John Updikeä ja miten hänen maailmansa tuntui yhtäkkiä laajenevan! Se kasvoi maailmaksi, johon kuuluu henkilöitä ja tilanteita, jotka olivat uusia ja uskomattomia Valko-Venäjän sosialistisessa neuvostotasavallassa syntyneelle nuorelle miehelle. Updike ei ehkä tunnu nykymittapuulla kaikkein räväkimmältä kirjailijalta, mutta hän kirjoitti erilaisesta maailmasta, vastakohdasta sille, mitä isäni oli koskaan kokenut. Havahtuminen tähän maailmankatsomukseen ja elämäntapojen moninaisuuteen loi uteliaisuuden ja palon vapauteen, joka uskoakseni toimi pohjana sille, että isästäni tuli runoilija, journalisti ja myöhemmin aktivisti.

Taidekritiikki on kirjallisuuden tapaan vastuussa moninaisuuden artikuloimisesta, siitä että eri maailmat ja niiden välisyydet tulevat näkyviin. Taidekritiikki muistuttaa ”suuremmasta kuvasta” tuomalla yhteen joukon erilaisia tulkintoja,

ilmaisutapoja ja praktiikoita. Mutta mitä tapahtuu taidejournalismille, kun se kehittyy jatkuvan sensuurin ja resurssipulan määrittelemänä?

Tekstissään taidekritiikko ja kuraattori Oxana Jguirovskaia kuvailee taidejournalismin kehitystä Valko-Venäjällä 1980-luvusta alkaen. Historiakatsauksen kautta saamme kuvan siitä, miten poliittinen tilanne on vaikuttanut myös tälle osa-alueelle. Sananvapauden puute on luonut ”partisaaniliikkeen”, joka koettaa löytää vaihtoehtoisia tapoja olla olemassa ja toteuttaa rooliaan. Ympäri Valko-Venäjää viime aikoina pidetyt mielenosoitukset tekevät tästä tekstistä hyvin ajankohtaisen.

EVA NEKLYAEVA

Eva Neklyaeva on pitkään Suomessa toiminut kuraattori, joka vastasi SARVin kirjoituskutsuun siirtämällä kirjoitusvuoron Valko-Venäjällä asuvalle kollegalleen.

Ristiriitaisuuksia ja kriittisyyttä

Ymmärtääkseen, mitä Valko-Venäjän taidekritiikissä parhaillaan tapahtuu, mitkä ovat maassa toimivien taidejournalistien roolit ja tehtävät sekä mistä aiheista alalla käydään keskustelua, on hyvä perehtyä syvemmin valkovenäläisen taidekentän olemukseen. On erityisen tärkeää tuntee joitakin sen toimintaperiaatteita ja rakenteiden vivahteita, ne sektorit, joihin kenttä on jakautunut sekä diskurssit, joita maassa on edistetty ja niiden taustat. Koen kontekstuaalisen viitekehyksen hahmottelun tärkeäksi, sillä se on vaikuttanut suoraan taidejournalismin ja nykytaiteen kehitykseen tai ”pysähdystilaan” Valko-Venäjällä.

Kuten tiedätte, taidekritikot ja -journalistit ovat työnsä puolesta tärkeimpiä niistä toimijoista, jotka jäljentävät, jäsentävät ja muokkaavat taidekenttää sekä osallistuvat taidekeskustelujen luomiseen ja ylläpitämiseen. He sekä rakentavat taidekenttää että vaikuttavat sen toimintaan. Luonnollisesti tämä pätee vain niihin kritikoihin ja journalisteihin, jotka ovat ottaneet työssään selkeästi aktiivisen roolin.

Valko-Venäjällä taidekritiikin merkitys ja tehtävät kuitenkin näyttäytyvät jokseenkin toisenlaisina. Enemmistö taidekritikoista ja -journalisteista on omaksunut passiivisen roolin, joka muutosvastarintaisesti jatkaa vanhentunutta taide-diskurssia. Tämä rooli palvelee lähinnä perinteisten taideorganisaatioiden ja perinteisiä teoksia ostavien asiakkaiden etuja ja tarpeita.

”Miellyttävä” journalismi

Mitkä asiat ovat vaikuttaneet tällaisen tilanteen syntymiseen ja voisiko tilanne olla toinen?

Ymmärtääkseen, mitkä suuntaukset ja konteksti ovat muokanneet ja muokkaavat edelleen valkovenäläistä taidekritiikkiä, on palattava ajassa taaksepäin.

Ennen Neuvostoliiton romahtamista (1991), silloisen Valko-Venäjän sosialistisen neuvostotasavallan (SNT) alueella ilmestyi useita taidetapahtumia käsitteleviä julkaisuja. Ne määrittivät *tietyn äänensävyyn*, jolla taiteesta tuli (tämä on oleellinen sanavalinta Neuvostoliiton kontekstissa) puhua ja kirjoittaa. Esimerkiksi aikakauslehteä *Mastatstva*¹ eli *Taide*, on julkaistu kuukausittain – ja julkaistaan edelleen – vuodesta 1983 lähtien ja *Literatura and Mastatstva*² eli *Kirjallisuus ja taide* -lehteä on julkaistu viikoittain vuodesta 1932. On kuitenkin muistettava, että näiden julkaisujen perustajat olivat SNT:n tieto- ja kulttuuriministeriö sekä hallintoa kannattanut julkisorganisaatio Kirjailijaliitto.

Taidehistoriallisesti nämä mainitut julkaisut olivat merkittäviä neuvostodiskurssin edustajia. Ne käsittelevät taidetta, joka toteutti valtion virallisen julkisen politiikan mukaista ”ideologista tehtävää” ja joka ei millään tavalla viitannut yhteiskunnan sosiaaliin ja poliittisiin kysymyksiin. Valtion julkaisut toimittajineen järjestelmällisesti sivuuttivat ne taiteilijat, jotka olivat omaksuneet epäkonformistisen roolin; joiden teokset seurasivat kansainvälisiä trendejä ja suuntauksia, joiden töissä oli kriittinen ja sosiaalinen painotus, jotka edustivat valtion instituutioiden marginaalisina pitämiä aloja tai jotka eivät suostuneet noudattamaan määräyksiä tai käsittelemään teoksissaan ylhäältä määrättyjä aiheita ja juonikuvioita.

Neuvostotaiteen historiankirjoittajat käyttivät työssään yksinomaan muodollista ja kuvailevaa menetelmää, joka etsi teoksista metafysisistä tai ideologista merkitystä. Heidän kirjoituksissaan esimerkiksi poikkitieteellistä lähestymistapaa, teoksen luomiskontekstin tai tekijän kriittisen position analyysiä, saati nykyaikaisia humanistisia teorioita (kuten esimerkiksi sukupuolentutkimusta, uusmarxilaista ja postkolonialistista teoriaa tai institutionaalista kritiikkiä) ei yksinkertaisesti otettu huomioon. Heidän pääkäsitteitään olivat nerous, lahjakkuus, luojuus, jatkuvuus, taito sekä väri- ja graafinen sommittelu. Kirjoitukset olivat täynnä superlatiiveja ja pitkiä luetteloita taiteilijoiden ansioista valtiolle.

Toisin sanoen neuvostotaidejournalisteille ja -kriitikoille taide oli lähinnä visuaalinen ilmiö, joka oli olemassa tukeakseen maan pääideologiaa ja patriarkaalisia autoritaarisia arvoja. Heidän julkaisunsa koostuivat tiedotteista, teosten ja näyttelyiden kuvauksista ja pitkistä reflektioista, joilla ei ollut minkäänlaista yhteyttä moderneihin kansainvälisiin suuntauksiin ja poikkitieteellisyteen. Vaikutti siltä, että taidejournalistit loivat rinnakkaistodellisuuden (kuten neuvostoideologiaakin), jossa ongelmallisia aiheita ei ollut mahdollista tehdä näkyviksi, koska uskottiin, ettei sellaisia aiheita ollut olemassa. Kutsun tätä ilmiötä ”miellyttäväksi” taiteeksi ja ”miellyttäväksi” kritiikiksi. Kyseinen kritiikki ei mahdollistanut väittelyä, keskustelua, erilaisia tulkintoja tai vaiettujen aiheiden esiin tuomista. Voidaan siis sanoa, että neuvostotaidekeskustelu synnytti monogeenisen ja autoratiivisen diskurssin, jossa ei ollut sijaa moniäänisyydelle tai monimuotoisuudelle ja joka sulki pois mahdollisuuden vaihtoehtoihin kannanottoihin.

Vaihtoehtoinen taiteellinen toiminta alkoi kuitenkin nousta jo 1980-luvulla, ennen Neuvostoliiton romahtamista, jolloin monet vaihtoehtoiset taidemuodot ja -toimijat näkivät päivänvalon. Neuvostoliiton romahtamisen myötä maassa alkoi tapahtua vielä syvempiä muutoksia, jotka vaikuttivat luonnollisesti myös taidekenttään. Taiteilijat, joita aiemmin pidettiin ei-konformisteina, alkoivat järjestää suuria näyttelyitä ja tapahtumia. Maahan saapui ulkomaisia säätiöitä, kuten esimerkiksi Soros-säätiö, joka on tukenut monia kulttuuriprojekteja, myös nykytaidetta. Ensimmäinen nykytaiteelle omistettu galleria Shestaya liniya³ eli Kuudes linja avattiin Minskissä vuonna 1992 nuorten valkovenäläisten kuraattoreiden ja taiteilijoiden visioiden ja ponnistelujen ansiosta (johtajana Alena Doroshevich, kuraattoreina Irina Bigday ja Olga Kopenkina). Minskissä oli lopultakin fyysinen tila, jossa riippumaton taidekenttä sai rauhassa kehittyä. Samankaltaisia vaihtoehtoisen taiteen näyttelytiloja ilmestyi myös maan muihin kaupunkeihin. Tällainen oli esimerkiksi Solyanyye Sklady Vitebskissä, missä kehitettiin Nikolai Prusakovin ja Vasili Vasilievin johtaman taiteilijaryhmän järjestämä riippumaton näyttelyprojekti *In-formation* (1994).

Uusi taideyhteisö sai alkunsa näissä vaihtoehtoisissa / riippumattomissa tiloissa. Tiloissa järjestettiin ensimmäiset nykytaidetta käsittelevät luennot ja keskustelut, vaikka termiä ”nykytaide” ei tuolloin vielä käytettykään. Vaikuttaa siltä, että 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun puolivälissä moni otti Valko-Venäjällä nykytaiteen kielen haltuun itseopiskellen, sillä oppilaitoksia, joissa sitä olisi voinut opiskella, ei ollut. Valtaosassa niistä yliopistoista ja oppilaitoksista, jotka olisivat voineet tarjota opetusta uudesta kriittisestä diskursista ja nykyaikaisista taidemuodoista, ei ollut tarvittavaa tietoa ja osaamista, lukuunottamatta ehkä Euroopan humanistista yliopistoa (sijaitsee nykyisin Vilnassa, Liettuassa).

Niinpä 90-luvulla vallitsi paradoksaalinen tilanne. Taide- ja kulttuurikenttä alkoi kehittyä ja maahan saatiin poliittisia ja taloudellisia vapauksia, joita ei ollut ennen vuotta 1991. Valko-Venäjälle alkoi saapua ulkomaisia rahoittajia ja sijoittajia, jotka olivat liiketoiminnan ohella kiinnostuneita kulttuurisektorin kehittämisestä. Taidekritiikki kuitenkin säilyi entisellään. Sellaisia julkaisuja, jotka olisivat voineet uudistaa keskustelua ja nostaa nykytaiteen hallitsevaksi taidemuodoksi, ei ilmestynyt. Ikävä kyllä.

Edellä mainittujen neuvostotaiteen kritiikin ja siihen liittyvään keskustelun perilliset yrittivät kirjoittaa uudesta taiteesta, mutta tiedon ja oikean sanaston puute vaikutti materiaalin laatuun. Heidän julkaisemansa artikkelit vain jatkoivat neuvostoperinteen kuvailevaa käsittelytapaa: tiedot näyttelytilasta, kuvaus taiteilijasta ja teoksista, taitelijahaastattelut.

Kulttuurin, taiteen ja taidekritiikin kehitys taantuu

1990-luvun loppuun mennessä tapahtuneista sosiaalipoliittisista muutoksista huolimatta taidetoimijoiden aloitteellisuus ja aktiivisuus alkoivat laskea ja nykytaidekenttä taantui.

Tämä johtui siitä, että maan silloinen hallitus kannatti neuvostoaikaista ihanetta valtiosta, yhteiskunnasta ja siten myös kulttuurista. 90-luvun lopulla kulttuurin kehitystä ja sosiaalisia hankkeita tukeneet ulkomaiset rahoittajat karkotettiin maasta, vaihtoehtoiset näyttelytilat suljettiin ja yksityisten oppilaitosten määrää vähennettiin. Valtio osoitti kulttuuri- ja taidesektorille niukasti varoja samaan aikaan kun sillä oli täysi valta valita ”sopivat” edustajat ja instituutiot tukemaan monotonista, yhtenäistä poliittista agendaansa. Valkovenäläinen taiteilija, *pARTisan*-taidejulkaisun⁴ perustaja ja päätoimittaja Arthur Klinov puhuu ”partisaanistrategioista”, jotka olivat valkovenäläisille taiteilijoille tuona aikana sekä lähivuosina ainoita mahdollisia keinoja saada teoksiaan esille. Selviytyäkseen ympäristössä, jossa taiteilijaa ei tarvittu, toimijat olivat pakotettuja valitsemaan ikään kuin partisaanin toimintatavat.

1980- ja 1990-luvuilla Valko-Venäjällä ei ollut yhtäkään vaihtoehtoista tai valtiollista taideoppilaitosta, mistä syystä maahan ei muodostunut varsinaista nykyaikataidekenttää nykyaikaisine taidemuotoineen ja -toimijoineen. Kaikki edellä mainittu johti siihen, että taidetta käsittelevät julkaisut – ns. ”Neuvostoliiton perilliset” – säilyttivät hallitsevan asemansa tekemättä merkittäviä muutoksia diskurssiinsa ja sisältöihinsä luottaen artikkeleissaan valtion virkamiesten ”makuun”.

On tärkeää mainita, että 1980–90-luvuilla Valko-Venäjän vaihtoehtoisen taiteen ja valtion virallisen taiteen välinen vastakkainasettelu tuotiin selkeästi esiin. Ensimmäistä edustivat abstrakti maalaustaide, valokuvaus ja yksi laajimmalle levinneistä uusista taidemuodoista, performanssitaide. Tämä Valko-Venäjän taidekentän jakautuminen kahteen leiriin, vaihtoehtoiseen ja valtiolliseen, on olemassa tiettyssä mielessä edelleen.

2000-luvun alkupuoli – innostuksen aikakausi

1990-luvun lopusta 2000-luvun alkuun valkovenäläinen taidekenttä näytti päälinisin puolin melko tasaiselta, yksipuoliselta ja tylsältä. Taideyhteisössä tätä tilaa kutsuttiin myöhemmin ”nollatilaksi”. Tällä tarkoitettiin ensinnäkin monimuotoisuuden ja -äänisyyden puutetta taiteessa sekä riippumattoman sektorin vähäistä edustusta taidekentällä. Toisekseen kyse oli siitä, ettei maassa harjoitettu sellaista taidekritiikkiä, joka olisi tallentanut, kuvannut ja analysoinut taidekentällä käynnissä olleita kehityskulkuja pitämättä uutta, ”epäsopivaa” taidetta marginaalissa. Vaihtoehtoisesta taiteesta ei yksinkertaisesti ollut saatavilla tietoa, sillä sitä koskeva informaatio ei ollut yleisessä tiedonjaossa. Tämän seurauksena taiteilijoiden ja katsojien seuraava sukupolvi päätyi tyhjiöön ilman aavistustakaan siitä, että taidemaailmassa Valko-Venäjällä oli ja on edelleen nykytaidetta, joka on jotain muuta kuin totuttua, perinteistä taidetta.

Tätä tiedollisen ”nollatilan” taustaa vasten Arthur Klinovin mainitsema ”partisaanistrategia” ei ollut vain eräänlainen pakkotoimi, vaan pikemminkin riippumattoman sektorin tapa olla olemassa, mikä omalla erikoisella tavallaan mahdollisti toiminnan jatkumisen kentän sisällä. Ulospäin mitään ei näyttänyt tapahtuvan, mutta pinnan alla sektori jatkoi työtään kommunikoiden tiiviisti samanhenkisten yhteisöjen sisällä.

2000-luvun alussa riippumattoman sektorin käyttämä ”partisaanistrategia” ja katseilta piilossa tapahtunut taidetoiminta johtivat jokseenkin kovaan taisteluun symbolisesta pääomasta valtion ja vaihtoehtoisten / riippumattomien toimijoiden välillä. Vuonna 2004 tilanne kulminoitui näkyväksi vastakkainasetteluksi, jonka keskipisteenä oli yksityinen galleria Podzemka eli Maan alla (johtajina Anna Chistoserdova ja Valentina Kiseleva) Minskissä. Galleria myötävaikutti itsenäisen taidesektorin vakiintumiseen, taidekuraattoreiden ammattiryhmän syntymiseen ja valkovenäläisten nykytaiteilijoiden ja kriitikoiden aktivoitumiseen.

Galleriassa alettiin järjestää seminaareja ja keskustelutilaisuuksia ja esiteltiin nykyaiteen teoksia. Myöhemmin vuonna 2009 Maan alla -projekti sai uuden elämän itsenäisenä nykyaiteen galleria ”Ÿ”:nä⁵, joka veti magneetin lailla puoleensa lukuisia taidealan toimijoita ja katsojia.

Riippumattoman sektorin aktivoituminen johti myös useiden riippumattomien tiedotusvälineiden syntymiseen. 2000-luvun alusta noin vuoteen 2015 Valko-Venäjällä ilmestyi useita kulttuuri- ja taidejulkaisuja. Niiden ansiosta moderni valkovenäläinen taidejournalismi alkoi orastaa ja kehittyä. Näitä julkaisuja olivat vuonna 2002 perustettu *pARTisan*, joka kirjoitti valkovenäläisen kulttuurin ja taiteen uudesta vapaasta sektorista, 2006 perustettu, kulttuuriosiota julkaissut verkkolehti *New Europe*⁶, verkkolehti *Art Aktivist*⁷ (2011) sekä Valko-Venäjän merkittävin valokuvasivusto *ZNYATA*⁸, jonka pyrkimyksenä oli tehdä tunnetuksi valkovenäläistä valokuvataidetta.

Näiden julkaisujen toimittajien ja perustajien innokkuuden, ammattitaidon ja kriittiseen, nykyaikaiseen taidejournalismiin keskittymisen ansiosta Valko-Venäjällä alkoi ensimmäistä kertaa ilmestyä artikkeleita ja julkaisuja, jotka nostivat esiin oleellisia, valkovenäläistä ja kansainvälistä taidekenttää ja -markkinoita koskevia kysymyksiä. Niissä julkaistiin säännöllisesti näyttelyitä ja tapahtumia käsitteleviä kriittis-analyttisiä juttuja ja käytiin keskusteluja muun muassa nykyaiteilijan roolista ja asemasta, taiteen kiertokulusta sekä taiteen roolista yhteiskunnassa. Näiden julkaisujen ansiosta yleisö sai vihdoinkin tietää, mitä on nykyaide ja mitkä ovat sen tehtävät. He myös oppivat sosiaalisesta ja poliittisesta taiteesta, ja että taidetta voidaan analysoida perinteisten menetelmien lisäksi myös esimerkiksi feministisen, marxilaisen ja sosiaalisen teorian näkökulmasta. Nämä alustat julkaisivat myös luentoja sekä litterointeja avoimista keskustelutilaisuuksista ja pyöreän pöydän keskusteluista, joita järjestettiin näyttelytiloissa säännöllisesti. Huomionarvoista on myös se, että julkaisujen sivuille alkoi ilmestyä ulkomaisten taidekriitikoiden ja -toimittajien artikkeleita, jotka oli kirjoitettu joko varta vasten näihin julkaisuihin tai käännetty venäjäksi.

Kritiikin kieli kehittyi ja kentälle ilmaantui uusia journalistisella otteella kirjoittavia taidekriitikoita, joilla oli alustoja toiminnalleen (julkaisut ja verkkosivut). Taideoppilaitosten ja journalististen tiedekuntien koulutusjärjestelmät puolestaan pysyivät ennallaan. Siksi uusia kirjoittajia tuli joko muilta humanistisilta aloilta kuten filosofiasta, historiasta, sosiologiasta ja kulttuurintutkimuksesta tai he joutuivat opettelemaan työn käytännössä ja täyttämään koulutuksensa jättämät aukot itseopiskelemalla. Myös ulkomailla kouluttautuminen oli nyt mahdollista, mikä varmasti vaikutti myönteisesti vaihtoehtoisen taidekritiikin ja nykytaiteesta käytävän keskustelun syntyyn ja kehitykseen sekä riippumattomien julkaisujen sisältöön Valko-Venäjällä.

Taidekentän riippumattoman sektorin sekä sen myötä taidekritiikin vahvistuessa, kehittyessä ja vakiintuessa, korostui valtiollisen ja vaihtoehtoisen valkovenäläisen taiteen ero. Tämä vaikutti toimintastrategioihin sekä niiden väliseen valtataisteluun. Riippumattoman sektorin tavoitteena oli ennen kaikkea sisällyttää itsensä osaksi Valko-Venäjän taidehistoriaa, tehdä olemassaolonsa näkyväksi ja muuttaa sektorien epätasapainoista valtasuhdetta. Kaikki vaihtoehtoisen journalismin, kritiikin ja kuratointityön voimavarat suunnattiin edistämään näitä tavoitteita. Valtion media-alustojen käyttämä retoriikka kuitenkin säilyi ennallaan. Ne vaikuttivat jähmettyneen ”neuvosto aikaan” ja sivuuttivat yhä riippumattoman / vaihtoehtoisen sektorin olemassaolon. Tästä vastakkainasettelusta sai alkunsa mittava monitieteinen tutkimushanke Nollan säde – 2000-luvun taiteen ontologia (2011–13), joka analysoi Valko-Venäjän vuosien 2000–10 nykytaidetta (kuraattoreina Ruslan Vashkevich, Olga Shparaga ja Oksana Zhgirovskaya). Projektin tuloksena syntyi näyttely sekä ensimmäinen useita kirjoittajia yhteen tuonut, analyttinen julkaisu valkovenäläisestä nykytaiteesta.

Voidaan sanoa, että vaihtoehtoisen sektorin aktiivisen kehittämisen, riippumattomien julkaisujen ja verkkoalustojen ilmestymisen ja ensimmäisen tutkimuksen julkaisun myötä maassa nähtiin ensimmäistä kertaa merkittävä nykytaidekentän ja -median nousu ja uudistuminen. Voimasuhteiden epätasapaino

oli korjaantunut ja riippumaton / vaihtoehtoinen sektori oli vakiinnuttanut asemansa. Se oli tullut näkyväksi laajalle yleisölle eikä alan edustajia (taiteilijoita, kriitikoita, kuraattoreja) voitu enää pyyhkiä pois valkovenäläisen taiteen historiasta.

Paluu ”nollatilanteeseen”?

Aikakautta vuoteen 2015 asti voidaan kutsua innostuksen aikakaudeksi, jolloin riippumaton taidesektori pyrki erittäin omistautuneesti vahvistamaan symbolista pääomaansa. Voitoistaan huolimatta sen asema kuitenkin jälleen horjui. Tämä johtui osittain siitä, että se ei saanut tarvittavaa rahoitusta valtiolta ja elinkeinoelämältä. Tiivistäen: riippumattomalta sektorilta yksinkertaisesti puuttui taloudellinen ja symbolinen pääoma sektoreiden välisessä valtataistelussa. Mielestäni riippumattoman sektorin tärkeimmät kysymykset tuolloin olivat: Pysymekö äänekkäinä, näkyvinä ja keskitettyinä – ja näistä syistä jatkuvasti suljettuna taiteen laajemman tiedonvälityksen ulkopuolelle? Hyväksymekö valtion harjoittaman julkaisujen ja kuraattorien sensuurin? Pitäisikö taidetyöläisten työkennellä vähäisillä palkkioilla vai etsiä muita tapoja ilmaista itseään?

Eräät paikalliset ja ulkomaiset asiantuntijat kommentoivat Valko-Venäjän taidealan tilannetta vuosina 2000–15 seuraavasti:



Tämän seurauksena Valko-Venäjän taidekenttä on edelleen riippuvainen valtion politiikasta eivätkä eri sektorit ole yhteensovittavissa. ”Toista” itsenäisenä subjektina ei tunnusteta oikeuksien kohteeksi – – mikä tekee solidaarisuudesta ”taidekentällä” mahdotonta, mitä ilman toisella ei ole mahdollisuuksia puolustaa autonomiaansa suhteessa valtioon.”

OLGA SHPARAGA



Valko-Venäjällä sosialistisen kulttuurimallin romahdus ei johtanut Neuvostoliiton institutionaalisen mallin hajoamiseen – keskitetty hallinto (kulttuuriministeriön kautta), Taiteilijaliitto ja jopa valtion määräysvalta säilyivät.”

SERGEI SHABOKHIN

Kansainvälisten asiantuntijoiden lausunnot ovat suurelta osin yhteneviä valkovenäläisten asiantuntijoiden arvioiden kanssa. Taidekriitikko ja puolalaisen Laznian nykytaiteen keskuksen kuraattori Agnieszka Valodzka lausui pyöreän pöydän keskustelussa Minskin nykytaiteen viikolla seuraavasti: ”Valko-Venäjän taiteessa on nyt meneillään hyvin mielenkiintoinen ja haastava ajanjakso: taide ei ole riittävän institutionalisoitunutta ja ammattimaisesti toimivia gallerioita on hyvin vähän. Maassa on sukupolvi, joka toimii aktiivisesti luovan työn parissa ja jolla on vahva halu osallistua maailmanlaajuiseen taidekenttään.” Vilnan nykytaiteen keskuksen johtaja Kestutis Kuzinas uskoo, että kaikkein akuutein valkovenäläistä taidetta koskeva kysymys on: ”Kuinka ja mistä aloittaa Valko-Venäjän nykytaiteen päivitys kansainvälistä yhteisöä varten?” Hän uskoo, että valkovenäläisen taiteen pääsyä osaksi kansainvälistä kenttää hankaloittaa ”luottamuspuola järjestelmää kohtaan” (koulutus, popularisointi, viestintä ja tukijärjestelmät) ja epäily siitä, ettei järjestelmä ole muutettavissa.

Voidaan sanoa, että valkovenäläinen riippumaton sektori on jälleen ”pysähdystilassa”, mutta onko tämä nykyinen tila uusi ”nollapiste”? Innostus, jonka siivittämänä vaihtoehtoinen sektori kykeni tekemään Valko-Venäjän nykytaiteen näkyväksi ja jatkamaan taistelua, ei selvästikään ollut tarpeeksi. Varteenotettavien resurssien puutteen vuoksi koko sen toiminta on vähentynyt. Kehittyneiden taidemarkkinoiden ja itsenäisten gallerioiden puuttuessa taiteen monimuotoisuus ei toteudu. Tästä kaikesta johtuen taiteilijoiden on vaikea saada töitään esille ja myydyksi, ja näin ansaita työllään. Varhaiset aktiiviset julkaisut *New Europe*, *pARTisan* ja *Art Aktivist* ovat lopetettu ja nykyvalokuvaportaali ZNYATA

on myynnissä. Vuoden 2015 jälkeen riippumaton sektori alkoi murentua ja eriytyä pieniksi ryhmiksi, jotka eivät enää toimi yhdessä. Ryhmät ovat hajallaan ja kokoontuvat enää harvoin toteuttamaan yhteisiä projekteja.

Missä valkovenäläiset riippumattomat taidekriitikot ovat nyt ja miten he ilmaisevat itseään?

Valtio-omisteinen media jatkaa toimintaansa ”miellyttävän journalismin” konseptillaan. Vain ”ei-ongelmalliset” taiteilijat ja teemat saavat julkisuutta ja näkyvyyttä. Käytännössä näiden medioiden sisältö koostuu tiedotteista ja tapahtumainfoista. Niiden olemassaolo ei vaikuta itse taiteeseen millään tavalla; valtiollinen kenttä palvelee vain pientä ihmisryhmää ja sen media käy tavallaan keskustelua itsensä kanssa.

Osa riippumattomista toimittajista ja kriitikoista kuitenkin kirjoittaa ulkomaisiin julkaisuihin artikkeleita, jotka käsittelevät sekä kansainvälistä että valkovenäläistä taidetta. Se on mielestäni tärkeää paitsi promootion kannalta myös siksi, että siten valkovenäläinen vaihtoehtoinen taide tulee osaksi kansainvälistä kenttää ja edistää samalla kulttuurienvälistä kommunikaatiota.

Valko-Venäjän nykytaidetta koskevan tiedon kerääminen ja tallentaminen ovat edelleen merkittäviä kysymyksiä riippumattomalla taidekentällä. Kentän tarpeet ja toimintatavat ovat edelleen samat kuin 2000-luvun alussa. Tätä tarkoitusta varten on toteutettu merkittäviä verkkohankkeita, kuten verkkoalusta *KALEKTAR*⁹, jonka sisältöä päivitetään jatkuvasti. Alusta sisältää luettelon valkovenäläisistä taiteilijoista, sanaston, luentoja, kuvia teoksista, selontekoja näyttelyistä sekä artikkeleita. Alustan ovat perustaneet valkovenäläiset taiteilijat Sergei Kirjuštšenko ja Sergei Shabokhin sekä kuraattori Alexei Borisenok: ”Alusta luotiin pääasiassa siksi, että olimme tyytymättömiä nykytaiteen tilaan Valko-Venäjällä sekä valkovenäläisen taiteen suhteelliseen näkymättömyyteen itäeuroop-

palaisessa ja kansainvälisessä kontekstissa. Tällä hetkellä alustalle on kerätty runsaasti säilytettävää materiaalia ja jo hankittua tietoa ja kokemusta kerrytetään, jotta voidaan luoda avoin arkisto Valko-Venäjän nykytaiteesta. Tämä on tärkeää paitsi päästäksemme taiteen kehityksessä seuraavaan vaiheeseen myös esimerkkinä taistelusta virallisen kulttuuripolitiikan mielivaltaa vastaan.”

Säännöllisesti päivitettävistä alustoista voidaan mainita myös *SHKLO*¹⁰, joka toimii Facebookissa ja Instagramissa. Sen julkaisut ovat englanniksi, mikä on erittäin tärkeää valkovenäläinen taidekentän avaamiseksi globaalille yhteisölle. Projektin takana ovat Yulia Volchek ja Maxim Sarychev ja alusta on omistettu nykyaikaiselle valkovenäläiselle valokuvalle ja kuvataiteille. Mainittava on myös Press Club¹¹, epävirallinen media-alan ammattilaisten yhdistys, jonka tarkoituksena on alan ammatillinen kehittäminen. Yhdistys järjestää avoimia keskustelutilaisuuksia ja puheenvuoroja valkovenäläisestä taiteesta, jotka lähetetään tai streamataan sosiaalisessa mediassa. Osa asiantuntijoista ja toimittajista on siirtymässä sosiaaliseen mediaan ja bloggaavat taiteesta. Paikalliset verkkojulkaisut laativat suosituslistoja kirjoittajista, joiden mielipiteitä kannattaa lukea.

Vaikka näiden itsenäisten toimijoiden aloitteiden merkitys on ilmeinen, ne eivät kuitenkaan voi synnyttää ja pitää yllä vastaavaa kiinnostusta kuin mikä valitsi vuosina 2004–15 nykytaidetta ja taidetoimintaa kohtaan. Vaihtoehtoinen taidekenttä on tiiviystään huolimatta hajanainen ja pirstoutunut. Se on myös riippuvainen hallituksen politiikasta ja kärsii liike-elämän taloudellisen tuen puutteesta (mikä varmastikin on yhteydessä maan yleiseen poliittisen ja taloudellisen vapauden puutteeseen). Toisaalta analysoimalla kentän aiempaa ”partisaanistrategiaa” yhtenä riippumattoman taideyhteisön olemassaolon ja hengissä pysymisen muotona, voidaan tulla siihen johtopäätökseen, että ”pysähdystila” myös tavallaan tarjoaa ulospääsyn epäsuotuisasta tilanteesta. Tietyssä mielessä vaihtoehtoisen sektorin hajautuminen ja pirstoutuminen suojaaa sitä jatkuvalta sensuurilta, hyökkäyksiltä ja valtion instituutioiden katseilta. Jos sektori ei ole näkyvä ja aktiivinen, miten valtio voisi puuttua sen toimintaan?

Verkkoalustojen rooli riippumattoman sektorin historian säilyttämisessä ja täydentämisessä on kiistatta merkittävä, jotta 90-luvun kaltaista tietotyhjiötä ei pääse uudestaan syntymään. Omalta osaltaan myös valkovenäläisten journalistien työ ulkomaisissa tiedotusvälineissä pitää valkovenäläisen riippumattoman nykyaikaisen jollain tavalla kansainvälisellä taideareenalla. Voidaan sanoa, että Valko-Venäjän vaihtoehtoinen / riippumaton taidekenttä on tällä hetkellä ”säilytys- ja odotustilassa” tasapainotellessaan vastarinnan ja hajoamisen välissä. Mielestäni Valko-Venäjällä on tällä hetkellä kiihкотonta ja pienieleistä mutta kuitenkin säännöllistä toimintaa taidejournalismin alueella. Se tulee epäilemättä tulevaisuudessa jälleen kiihtymään – ja kun varastoitunut energia pääsee vapautumaan, syntyy jotain uutta.

VIITATUT MEDIAT JA ALUSTAT:

1. <http://www.kimpress.by/>
2. <http://zviazda.by/be/edition/litaratura-i-mastactva>
3. <http://index.kalektar.org/i/6-liniya/>
4. <http://index.kalektar.org/i/partisan-magazine/>
5. <https://ygallery.by/>
6. <http://n-europe.eu/articles/6>
7. <http://artaktivist.org/>
8. <https://znyata.by/>
9. <http://index.kalektar.org/type/institutions/>
10. [@shklo.platform](#)
11. <https://press-club.by/about>

Sofia Blanco Sequeiros

Klitoris kannessa, kriitikot äänessä



Osallistuin syksyllä 2020 taidekritiikkikurssille. Eräs esitelmöimään tullut, pitkän uran tehnyt kriitikko kysyi osallistujilta jotakuinkin seuraavaa: ”Ketä teistä oikeasti kiinnostaa muiden kritiikit? Siis muut kuin omanne?”

Hämmennyin kysymyksestä perusteellisesti. En tiedä vitsailiko kriitikko, mutta en tulkinnut sitä niin. Ajattelen, että kriitikon tehtäviin kuuluu löytää käsiteltävään teokseen jokin näkökulma, joka taideteoksen ympärillä käydystä keskustelusta puuttuu. Kriitikko voi esittää uutuuttaan kiiltelevän väitteen tai löytää jo esitetylle väitteelle uusia perusteluita tai kielellisiä ulottuvuuksia. Hän voi luoda uusia yhteyksiä aiemman sanotun kesken. Tällöin kriitikon täytyy tietää, mitä teoksesta on jo kirjoitettu.

Kun aloitin kirjallisuuskritiikin kirjoittamisen, toteutin tätä ajatusta niin sanotusti pelko perseessä. Luin muiden kritiikkejä koska pelkäsin jonkun syyttävän minua siitä, etten tiedä mistään mitään, tai että toistan kuluneita ja vanhoja ajatuksia. Vaikka itseluottamukseni on kasvanut, on ajatus omasta kritiikistäni osana muiden kritiikkien jatkumoa pysynyt keskeisenä kirjoittamiselleni. Toisten kirjoittamien kritiikkien lukeminen selventää omaa ajatteluani ja auttaa ymmärtämään kaikkia niitä näkökulmia, joista yhtä teosta voi tarkastella. En olisi kriitikko ilman muita kritiikkoja.

Siksi jokaista kritiikkiäni edeltää yhä hikinen googlaussessio, jonka aikana riiputan leukaani tietokoneen näppäimistöllä selkä köyryssä ja silmälasit nenällä lipsuen. Kurssille esitelmöimään tulleen kriitikon kysymys ravisteli luitani: Eikö tällainen ollutkaan suotavaa? Omaan järkeenkö tässä pitäisi alkaa luottaa, vaikka unohtan iltapäivään mennessä, mitä olen aamupäivällä tehnyt?

Tapojeni vuoksi ilahduin tämän esseen tehtävänannosta: tarkastele kokonaisuutta, jonka teos ja sen julkinen vastaanotto muodostavat. Päädyin lopulta Kalevi Jäntin palkinnolla palkittuun *Katie-Kateen* (Teos, 2020). Anu Kaajan kolmas teos sai ilmestyessään innostuneen vastaanoton, mutta kiinnitin huomiota tapaan, jolla kirjan lukeneet puhuivat pornosta. Se oli selvästi teoksessa merkittävää – mutta ihanko niin merkittävää, että kaikki kokivat tarpeelliseksi mainita sen, usein heti ensimmäiseksi?

Katie-Kate kertoo Lontoon laitamilla asuvan, kuningasperhettä intohimoisesti fanittavan eläkeläispariskunnan luokse muuttavasta Åsasta eli Katie-Katesta. Pian hänestä tulee Kate Middleton -imitaattori ja Helenin ja Rogerin seksilelu, jonka kanssa eläkeläispariskunnan molemmat osapuolet harrastavat seksiä – tai jolle he pikemminkin tekevät seksiä, jos tällainen kankea ilmaisu sallitaan – salaa toisiltaan. Muuten Katie-Katen elämä on yksitoikkoista. Hän asuu eläkeläispariskunnan prinsessa Dianalle pyhittämässä huoneessa ja nukkuu Diana-lakanoissa. Hän kuluttaa aikaansa katsomalla pornoa ja runkkaamalla Dianan kasvojen päällä, yhä uudestaan ja uudestaan.

Katie-Kate muistuttaa ulkonäöltään herttuatar Kate Middletonia, ja riittää ruumiillistamaan Rogerin seksifantasiat kohuglamourmalli Katie Pricesta. Middleton, Price ja prinsessa Diana ovat teoksen keskeisiä hahmoja, jotka lymyävät Katie-Katen takana ja sivuilla. Kaikkiin kohdistuu sama haluava katse, joka pelkistää ja pakottaa naiset ihmisyyden irvikuviksi.

Kaaja väänentelee Pricen elämää prinsessasaduksi ja Middletonin elämää pornouraksi. Katie-Katen elämä on näennäisesti kumpaakin, ja samalla se ei ole mitään.

Katie-Katen vastaanotossa voi erotella ainakin kolmenlaisia eri tekstilajia: lehtikritiikit, nostot ja kirjabloggareiden tekstit. Tekstejä ei ole mielekästä arvottaa samoilla kriteereillä, mutta haluan nostaa esiin niiden yhdenmukaisuuden suhteessa siihen, mitä ne pitävät teoksessa merkittävänä. Yleensä se on porno, yhtä usein Kaajan neronleimaus yhdistää porno prinsessasatuihin. Monet teksteistä korostavat teoksen ajankohtaisuutta, mutta nimenomaan kirjallisuuskritiikit kertovat, mikä *Katie-Katesta* tekee *kirjallisuutta*. Tämä heijastaa yhtäältä kirja- ja kirjallisuuspuheen moninaisuutta, ja toisaalta kirjallisuuskritiikin keskeistä tehtävää.



Moni kirjoittaja tuntuu olevan Kaajan teoksesta tavalla tai toisella hämmentynyt. ”*Oh my God*. Pornoelokuvista tuttu älähdys toistuu Anu Kaajan romaanin sivuilla vähän väliä. Huudahdus voisi yhtä hyvin pudota lukijan huulilta. Mitä minä juuri luin, voi luoja”, Niina Holm kirjoittaa *Suomen Kuvalehden* arviossa. Hämmennys paikantuu monesti seksin lävistämään kielenkäyttöön ja kirjan kuvaston graafisuuteen. Nähdäkseni hämmennystä lisää se, kuinka monipuolisesti Kaaja hyödyntää *Katie-Katessa* joukkoa erilaisia visuaalisia ja rakenteellisia keinoja rakentaessaan pornon lävistämää todellisuutta.

Visuaalisuus alkaa etukannesta: punakeltaisten ruusujen taustoittamassa etukannessa killuu Kate Middletonin hiustyyliä mukaileva, tiaran koristama peruukki. Peruukin takaa tuijottaa kaksi meikattua silmää, ja sen alle levittäytyvät haarat avoinna olevat jalat. Alalaidassa kasvavan tammen taimen kärjessä säkenöi terho, joka havittelee haaroväliä mitä energisimmän terskan tavoin.

Ruusujen terälehtien syvin kiertymä muistuttaa klitorista. Kiertyvä kuvio tuo mieleen silmän, mutta myös huivipäisen Neitsyt Marian. Ruusuja, silmiä ja peruukkia kehystävän kuvion kulmissa säkenöi neljä pientä vulvaa tuttavallisina kirkkoveneinä. Kannen yläkulmaan painetut kiiltelevät spermaroiskeet huoma-

sin vasta, kun olin lukenut teosta puoleenväliin asti ja pelkäsin sotkeneeni kirjan jotenkin.

Kirjan luvut on nimetty nettipornolle tyypillisten kategorioiden mukaan, ja niiden otsikoissa imitoidaan pornosivujen visuaalista suunnittelua. Laura Piippo huomauttaa *Nuoren Voiman* kritiikissään, että luvut kerrostavat niiden otsikossa annettuja merkityksiä, vertauskuvia ja tekstirakenteita. ”Kategoria: Group Sex” vihjaa myös tekstissään ryhmäseksiin, ja ”Kategoria: Uniform” pyörittelee ajatusta univormuun pukeutuneen ihmisen haluttavuudesta.

Katie-Kate alkaa prologilla, jossa kuvataan (porno)nauhaa, ja loppuu nauhoitusten jälkitunnelmointiin. Prologissa ”First Time” M keskustelee O:n kanssa siitä, että tämä on ensimmäinen kerta, kun O esiintyy päähenkilönä missään. M:n voi tulkita ”Minäksi” eli omaksi hahmokseen tai jopa lukijaksi, mutta myös teoksen kaikkitietäväksi kertojaksi. O:n voi tulkita teoksen päähenkilöksi eli Åsaksi eli Katie-Kateksi. Sivulle painettu ”O” tosin muistuttaa enemmän ympyränmuotoista merkkiä kuin O:ta, ja merkki toistuu teoksessa kerrosteisena motiivina. Se (ja siten myös Katie-Kate ja Åsa) on Piipon sanoin ”kirjain, nolla, tyhjä ympyrä, vihkisormus, kahleenkaltainen rannerengas ja ruumiinaukko”.

Runsaiden metaforien lisäksi teos hyödyntää sisä- ja metakertomuksia, jotka kyseenalaistavat ajatuksen siitä, että teoksessa olisi yksi yhtenäinen kertoja tai päähenkilö, saati yksi yhtenäinen tarina. O on Kate Middleton ja Diana, eikä kumpaakaan tarpeeksi. Kirjassa kerrotaan O:n tarinaa, Åsan tarinaa, Katie-Katen tarinaa, Katie Pricen tarinaa, Kate Middletonin ja prinssi Williamin tarinaa, pornoelokuvien tarinoita, prinsessatarinoita. Kirjan loppupuolella on lyhyt kertomus, jossa erilaiset Diana-valokuvat taistelevat siitä, kenestä tulee hallitsevin. Piippo kirjoittaa kertomuksen muistuttavan *Liisa Ihmemaassa* -romaanin loppukohtausta, kun taas itse assosioin sen anime-elokuva *Akiran* loppuun.

Katie-Kate lainaa tekstiä muista lähteistä, kuten Anna Pasternakin *Rakastuneesta prinsessasta*, ja hyödyntää uutisia ja haastattelulitterointeja. Ensimmäisessä luvussa ”Kategoria: Jerk Off Instructions” kirja antaa ohjeita unelmakartan

tekemiseen. Myöhemmin se kuvaa Kate Middletonin ja prinssi Williamin häiden kulkua pornovideon kohtauslistana. ”Small Brunette Loves to Get Willy in Public” -niminen video sisältää kohtauksen ”small tits brunette in a car” ajassa 51:54 ja kohtauksen ”whore of the rings” ajassa 1:17:56. Tätä seuraa ”fingering tight hole” kohdassa 1:18:00. Kaaja rakentaa teosta niin, että sen todellisuus ulottuu pelkän kirjaobjektin ulkopuolelle. Tässä *Katie-Kate* muistuttaa Jaakko Yli-Juonikkaan tapaa rakentaa romaaniensa tarinat ja maailmat, joihin ne sijoittuvat.



Sattumalla oli harvinainen rooli tämän esseen synnyssä. Minulle ehdotettiin aluksi aiheeksi kirjailija Otto Gabrielssonin *Rikkaruohoa*. Valitsin kuitenkin toisin ja hyvä niin, sillä kriitikko Maaria Ylikangas kirjoitti *Kirjasampon* nerokkaan esseen *Rikkaruohosta* ja sen vastaanotosta kuukausi ennen tämän tekstin deadlinea. Esseessään Ylikangas käsittelee tapoja, joilla kriitikot, toimittajat ja kirjoittajat kollektiivisesti väärinymmärsivät *Rikkaruohon* romaanina kirjoittaessaan siitä. Ylikankaan mukaan teos ymmärrettiin dokumenttina Gabrielssonin ja hänen isänsä Jörn Donnerin suhteesta, vaikka se on *romaani* eli kirjallinen taideteos. Tällaisena romaani rakentaa oman maailmansa eikä taivu suoraviivaisen psykologisoinnin kohteeksi ilman, että jotain taideteokselle elimellistä menetetään.

Katie-Katea ei mielestäni ole väärinymmärretty, mutta jotain samankaltaista on tapahtunut sen vastaanotossa. Epäilen, että Kaajan intensiivinen ja alleviivaava tapa käyttää seksin kuvaamista ja pornoa osana teosta on kiinnittänyt kriitikkojen huomion niin totaalisesti, että joitain teoksen keskeisiä romaanikirjallisuuteen liittyviä seikkoja on jätetty huomiotta. Jopa Kalevi Jäntin palkinnon raati luonnehti Kaajan teosta ”provokatoriseksi pornoromaaniksi”. Kirjailija Jussi Sepänen toteaa *Keskipohjanmaan* kirjavinkissään, että ”romaani on sanoilla leikkivä kollaasi brittihovista, Disneystä ja ennen kaikkea pornosta”.

Osittain vastaanoton toisteisuudesta johtuen haluaisinkin esittää, että porno ei välttämättä ole teoksen keskeinen aihe. Se on kerronnan keino, kriitikko Johanna Osváthin sanoin, linssi tai kurkistusaukko, O, jonka läpi teoksen koko todellisuus avautuu.

Haluaisin kokeilla seuraavanlaista argumenttia: *Katie-Katen* keskeisin aihe on katseen vaikutus katseen kohteeseen. Osváth mainitsee *Parnasson* kritiikissään, että kertojan asemalla, katseella ja kertomisella leikittely toistuvat Kaajan teoksissa. *Katie-Kate* tutkii jälleen katsojan ja katseen kohteen suhdetta ja erityisesti sitä, miten katse luo ja rajaa kohdettaan. Katse työntää teoksen naiset suppeisiin rooleihin, eikä anna heidän kasvaa niistä ulos. Tällä puolestaan on konkreettisia vaikutuksia niin naisten ruumiiseen kuin heidän yhteiskunnallisiin toimintamahdollisuuksiinsakin.

Teos pohtii myös ajatusta siitä, että katsoja ja katseen kohde ovat lopulta kapitalistisen yhteiskunnan tuottamia ja luokkarakenteen muuntelemia himon, halun ja kulutuksen tuotteita.

Tulkintaani tukee se, kuinka monella tasolla teos hyödyntää katsomista toimintana ja kerronnan keinona. Jo rakenteellisen monipuolisuutensa vuoksi *Katie-Kate* muuttuu teoksena poikkeuksellisella tavalla *lukijan katseen* alaiseksi. Toki kirjat muuttuvat aina lukijan katseen alla. Lukeminen ei koskaan ole pelkästään passiivista katsomista vaan myös aktiivista tulkintaa ja rakentamista. Silti *Katie-Katessa* lukijan ja kirjan suhteessa tapahtuu jotain poikkeuksellista. Upottamalla teokseen ja sen taittoon pornosivuston visuaalisia piirteitä, sekä käyttämällä nettipornon kieltä ja kuvastoa, Kaaja saa lukijan aktiivisesti rakentamaan teosta ja sen todellisuutta juuri pornon linssin läpi.

Katie-Kate näyttää prinsessatuihin, pornoon ja kuninkaallisten seuraamiseen liittyvät fanaattiset halun ja toljottamisen aktit. Se rymäyttää sekä katsomisen tekemisenä että katseen kohteet – Disney-prinsessat ja oikeat prinsessat ja pornonäyttelijät ja kapitalismin puitteissa toimivat katsoja-kuluttajat – miljooniksi pieniksi palasiksi. Sen jälkeen se rakentaa koko kuvion uudestaan palasia

yhdistelemällä ja antaa pornon kattorakenteen ohjata lukijaa. Ilman kaikkea tätä verbaaliset ja typografiset pyöriytykset O:sta ja rei'istä ja sormusten huorista saataisivat hyvin jäädä väsyneiksi kaksimielisyyksiksi ja yhteiskunnallisesti kantaaottavien teesien yrityksiksi.

Katie-Katen harrastamaa seksiä kuvataan kuin se olisi pornoa, jota katsoja katselee. Kaaja tallentaa sen kirjaan, joka leviää kirjamarkkinoilla ja päättyy yksittäisen lukijan käsiin. Kaajan ei tarvitse kirjoittaa hahmostaan pornonäyttelijää tai liittää juoneen kuvausryhmää, joka kuvaa Katie-Katea harrastamassa seksiä eläkeläispariskunnan osapuolten kanssa. Katie-Kate näyttelee, koska se on tehtävä, joka hänelle on kirjan todellisuudessa annettu, ja jonka hän on itse omaksunut – ja jota lukija antaa hänen toistaa kirjan sivuja katsoessaan ja lukiessaan.

Toisin sanoen, Kaaja rakentaa katsomisesta monitasoisen tapahtuman, joka lävistää teoksen todellisuuden ja jota lukija itse toteuttaa kirjaa lukiessaan. Moni *Katie-Katesta* kirjoittava kriitikko ja kirjabloggari huomauttaa tavasta, jolla Kaaja käyttää toistoa kirjallisena keinona, ja siten imitoi ja toisintaa pornon toisteisuutta. Useat toteavat, että *Katie-Katen* tapa toistaa pornoa niin kuvaston kuin kielen tasolla voi ajoittain olla lukukokemuksen kannalta lamaannuttavaa.

Kuvaamalla Kaajan pornokuvauksia ja miettimällä, mitä mieltä niistä pitäisi olla, kirjoittajat toistavat toisteisia pornokuvauksia. Tämä puolestaan toisintaa juuri niitä narratiiveja katsomisesta ja katseen kertautumisesta, joita Kaaja teoksessaan tarkastelee. Pornon toisteisuuden toistaminen ei muuta kuvastoa, jonka toimivuutta kirjoittajat jäävät pohtimaan, vaan venyttää jo venytettyä reikää uudestaan ja uudestaan. Se jatkaa kirjan sisäisiä narratiiveja katsomisesta ja kertomisesta kapitalistisen yhteiskunnan toimintoina.

Tämä on osa Kaajan teoksen satiirisen yhteiskuntakritiikin vastaansanomattomuutta. Toisaalta se tekee teoksesta melko pessimistisen.



Katie-Kate on romaani. Sellaisena se täyttää suvereenisti määritelmän, jonka Ylikangas kirjallisuuden muodolle esseessään antaa:



Romaani on kirjallinen taideteos, joka ei pyri välittämään viestiä tai kuvittamaan tarinaa, teemaa tai moraalista viestiä, vaan käsittelemään kielen, kommunikaation ja tarinan ehtoja ja varaamaan itselleen tilan, jossa se voi olla tietoinen niistä. Siten se voi tehdä lukijansakin tietoiseksi niistä. Jos se puhuu ihmisistä, se on silkkaa ohivuotoa, oikeasti se rakentaa henkilöhahmoja ja kertojuuksia.”

Kaajan valinta leikata ja liimata, prinsessoida ja pornota, luo teoksen, jonka myötä kirjallisuuden tavat näyttää ja kertoa monipuolistuvat. Tämän alkemian avulla päähenkilö Katie-Kate, O, tyhjä aukko, muuttuu niin lukijan kuin teoksen sisäisten katseiden alla omanlaiseksi kertojuudekseen ja kerronnan keinoksi.

Parhaimmillaan Kaaja on loppumattoman kyvykäs varioimaan seksi- ja pornokohtauksia ja niiden tekstuaalisia ja kielellisiä piirteitä. Hän hahmottaa äärimmäisen tarkasti prinsessasatujen, median, internetin, pornon, kuninkaalisten ja kapitalistisen viihdeteollisuuden tuotantorakenteiden tarinalliset leikauspisteet, ja osaa rakentaa niitä ja niiden kertojuuksia hyödyntävän romaanin.

Usein kapitalistisen luokkayhteiskunnan kritiikki kaatuu puheeseen makrotason rakenteista, joiden väitetään näkyvän mikrotason tapahtumissa, sen enempiä asioita perustelematta. Kaaja tasapainoilee ongelman kanssa, mutta ei tyydy abstraktiin rakennepuheeseen. Sen sijaan hän ohjaa pohjattoman tarkan taustatyön avulla lukijan katseen kohti yksityiskohtia, jotka näyttävät, kuinka laajat yhteiskunnan rakenteet valuvat jokaisen arkeen prinsessojen, prinssien ja pornonäyttelijöiden muodossa.

Olisiko teoksen ajattelu yhtä terävää ilman kollaasinomaista rakenteellista monipuolisuutta ja eri tekstien, aiheiden ja tarinoiden sekoittamista? En usko. Kaajan ajattelu on usein ahdistavan tarkkaa, mutta välillä sekin jämähtää tavan-

omaisiin asetelmiin: huora ja madonna, prinsessa ja rääsyläinen, kauneus ja rumuus – tai näiden dikotomioiden rikkominen, koska niin on tehtävä.

Ehkä osittain myös tämän vuoksi *Katie-Katesta* kirjoitetut tekstit tuntuvat välillä heijastavan ajatusta siitä, että romaanin tehtävä on kuvittaa jokin aihe, teema tai moraalinen viesti. Holm sanoo arviossaan, että Kaaja ”esittää yhteiskuntakriittisen teorian ajastamme”, vaikka kyseessä on fiktio ja taideteos. Toisaalta latteimmillaan *Katie-Kate* tuntuu itsekin unohtavan tämän, jolloin se todella typistyy yhteiskuntateoreettisen viestin kuvittajaksi.



Kritiikkien samankaltaisuus ei itsessään ole ongelma. Kriitikon tehtävä on kuvata teosta ja jos pornolla on siinä keskeinen rooli, on sen mainitseminen tärkeää. *Katie-Katen* tapauksessa lehtikriitikoilla ei myöskään ole ollut juurikaan mahdollisuuksia viitata toisiinsa tai hioa argumenttejaan suhteessa muihin, sillä iso osa kritiikeistä on ilmestynyt lähes perättäisinä päivinä helmikuun 2020 lopussa ja seuraavan kuun alussa.

Katie-Kate on teos, joka kutsuu pohtimaan sen ajattelun ajankohtaisuutta. Hyvin moni teoksesta kirjoitetuista blogikirjoituksista, nostoista ja kritiikeistä nostaa teoksen ajankohtaisuuden tai ajankohtaiset aiheet etualalle. Tätäkin tarvitaan, mutta pelkästään siihen keskittyminen ohentaa kirjallisuudesta käytyä keskustelua. Kirjan arvo muuttuu sen kyvyksi olla ajankohtainen.

Siksi itselleni merkittävimmiksi nousivat ne kirjallisuuskritiikit, jotka analysoivat *Katie-Katea* kirjallisuutena. Ne tutkivat, kuinka teoksen rakentamat hahmot ja kertojuudet asettuvat aiemmin ja muissa teoksissa kirjoitettuihin hahmoihin ja kertojuuksiin. Ne selittävät, miksi ja miten teosta tulisi lukea kirjallisena taideteoksena, ja millaiseen kontekstiin taideteos maailmassa asettuu.

Lopulta voisi todeta, että sekä *Rikkaruohon* että *Katie-Katen* vastaanoton tutkiskelu näyttää tavat, joilla verkottunut, eli muiden tekstit tiedostava ja nii-

hin viittaava kritiikki, voi laajentaa kirjallisuuspuhetta. Kotimaisessa kirjallisuuskeskustelussa esiintyy useita tekstilajeja aina parin lauseen ”lehti suosittelee”-palstoista akateemisiin artikkeleihin. *Katie-Katen* suhteen lehtikritiikkien taipumus nostaa hyvin samankaltaisia asioita merkittäväksi on erityisen kiinnostava. Yhdenmukaisuus kaventaa kirjallisuuspuhetta, mutta toisaalta siinä on jotain lohdullista. Kriitikot ympäri Suomea todella ovat lukeneet saman kirjan. Monen asiantuntijan toisistaan riippumattomat samankaltaiset tulkinnat vahvistavat jokaista yksittäistä tekstiä, sen argumentteja ja kirjoittajansa ajattelua.

Kriitikot tekevät työtään yksin. Silti he muodostavat yhteisön, jonka tuottama tekstien jatkumo kannattelee jokaista. Verkottuneessa kritiikissä piilee ajattelun uudistamisen mahdollisuus eri tavalla kuin kritiikki-instituutiossa, joka korostaa yksittäisen ajattelijan tärkeyttä. Kriitikolla ei ole varaa jättää kuuntelematta, jos joku kertoo.

Tenka Issakainen

Kaikki Neosta

eli eräs onnistunut transrepresentaatio



Viime vuoden syyskuussa Kansallisteatteri joutui ei-toivotun huomion kohteeksi, kun Anne Rautiaisen ohjaaman *Kaikki äidistäni* -näytelmän roolituksesta nousi kohu. Janne Reinikaisen sopivuus feminiinisen Agradon esittäjäksi kyseenalaistettiin, mutta vähintään yhtä suurta kritiikkiä sai osakseen teatterin poukkoileva päätöksenteko ja sekava tiedotus.

Henkilökohtaisesti en osannut olla varauksettoman tyytyväinen myöskään näyttelijä Miiko Toiviaisen opastuksella kiireesti räätälöityyn ratkaisuun, jossa Agradosta tehtiin selkeästi transvestiitti. Ymmärtääkseni sen paremmin Almodóvarin elokuvassa kuin siitä tehdyssä näyttämösovituksessaakaan transfeminiininen hahmo ei asettunut yksiselitteisesti Suomessa tunnettuihin lokeroihin.

Susi Nousiainen kiinnitti huomiota *Teatteri&Tanssi+Sirkus* -lehden artikkelissaan ("Miksei mies voisi näytellä naista", 6–7/2020) siihen, että meneillään on kaksi erilaista keskustelua. Toinen käsittelee taiteen vapautta ja näyttelijän ammattitaitoa: pystyykö mies näyttelemään naista tai cis-sukupuolinen transsukupuolista. Toinen keskustelu puolestaan representaatioiden vaikutusta tosielämän valtasuhteisiin: mitä seurauksia on sillä, että transnaista esittää mies?

Samansuuntaista kahtiajakoa ohjaaja Rautiainen sanoi *Ylen* haastattelussa (13.12.2020): "Transyhteisön reaktio ei kohdistunut ammattitaitooni. Se on poliit-

minen asia, jonka ymmärrän ja jota pidän tärkeänä. Ammattitaitoni kyseenalaistaminen sen sijaan on jättänyt isomman jäljen.” Kohussa teatterin johto antoi ymmärtää, ettei Rautiainen oikeastaan tiennyt mitä oli tekemässä.

Lukuisissa taiteen ja viihteen trans-kuvauksissa huomio keskittyy transi-tiovaiheeseen ja transsukupuolisen surkuteltavaan kohtaloon. Pelkästään elokuvista syntyy pitkä lista: *Boys Don't Cry* (1999), *Normal* (2003), *Transamerica* (2005), *Laurence Anyways* (2012), *The Danish Girl* (2015), *Fantastinen nainen* (2017). Toisena ääripäänä ovat aihetta myönteisellä otteella lähestyvät teokset, esimerkiksi Siri Kolun nuortenromaani *Kesän jälkeen kaikki on toisin* (Otava, 2016) tai Meredith Russon niin ikään nuorille suunnattu *Tyttösi sun* (Karisto, 2018). Myös mainituille kirjoille ovat leimallisia transition korostaminen sekä lukijaa valistava tendenssi, jonka itse koen alentuvana.

Toki fiktion transhahmo saattaa olla trans ilman sen kummempaa dra-maatiikkaa, mutta tässäkin valinnassa on ongelmansa. Esiluin aikoinaan kustantajan pyynnöstä Maija Haaviston *Sisimmäinen*-romaanin (Myllylahti, 2015) käsikirjoituksen. Eläinoikeusaktivismia sivuavan jännärin päähenkilönä oli sukupuolenkorjauksen käynyt nainen, joka työskenteli aikakauslehden toimituksessa. Oli toki tervetullutta vaihtelua, että keskeinen hahmo edusti vähemmistöä, eikä sukupuoli ollut mikään iso ongelma – mutta epäselväksi jäi, mikä merkitys trans-sukupuolisuudella sitten ylimalkaan oli. Itselleni enemmän samaistumispintaa oli siinä, että päähenkilö kirjoitti lehteen.

Samanlainen kokemus oli Iida Rauman vaikuttavan *Seksistä ja matematiikasta* -romaanin kanssa. Kun ympäristötuhosta huolestuneen Tuovin trans-tausta ei – ainakaan minun silmissäni – näytä vaikuttavan juuri mihinkään, syn-tyy tunne inklusiivisuudesta pelkän inklusiivisuuden vuoksi.

Translukijalle tai -katsojalle transition kuvaus on helposti triviaalia ja tur-hauttavan ulkopuolisesta näkökulmasta tarkasteltua. Tilanne, jossa transi-tio on jo selkeästi takana, saattaa puolestaan näyttäytyä kokonaisuuden kannalta yhtä epäolennaisena kuin jokin hallinnassa oleva merkityksetön terveysongelma.

Mikä ratkaisuksi? Yksi mahdollisuus on tarkastella transitiota allegorisemmin ja yleisemmällä tasolla, jolloin teos sekä avautuu useammille tulkinnoille että välttää toiseuttavan kuvan transihmisyydestä.

Vuonna 1999 ilmestyi paitsi *Kaikki äidistäni*, myös maailman tunnetuin ja menestynein trans-aiheinen elokuva, joka lisäksi oli transihmisten käsikirjoittama ja ohjaama.

Wachowskin sisarusten elokuva *Matrix* näytti mainetta toimintakohtausten estetiikallaan ja synkällä lähtökohdallaan: näennäinen arkimaailma on pelkkä simulaatio, todellisuudessa ihmiset sikiävät ja kuolevat koneiden kaitsemisissa tankeissa. Keinotodellisuudesta vapautuneet, kuten Keanu Reevesin esittämä päähenkilö Neo, joutuvat kohtaamaan raunioituneen ja vaarallisen maailman.

Itse muistan kuulleen *Matrixista* trans-kuvauksena joskus 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä, jolloin kummankaan Wachowskin transitiosta ei ollut vielä julkisuudessa puhetta. Vasta vuonna 2020 Lilly Wachowski kertoi BBC:n haastattelussa *Matrixin* olleen alusta pitäen allegoria transitiosta – hänen mukaansa maailma ei vain ollut vielä aiemmin valmis tämän näkökulman avaamiseen.

Trans-näkökulmasta tehtyjä *Matrix*-tulkintoja julkaistiin jo 2010-luvulla ja kenties aiemminkin, mutta ne eivät herättäneet suuren yleisön huomiota, tai niitä pidettiin jopa väkinäisinä. Tunnetuksi esimerkiksi nousi – surkuhupaisasti – Internetin misogyyneisen miesliikehdinnän *red pill* -käsitteelle antama merkitys. Elokuvasa punainen pilleri kuvaa mahdollisuutta siirtyä keinotodellisuudesta todellisuuteen ja Neon transition alkua, manosfäärille se puolestaan tarkoitti sen näkökulman sisäistämistä, että itse asiassa miehet ovat sorretti sukupuoli.

Trans-teema on *Matrixissa* läpitunkeva. Jälkiviisaasti voi ihmetellä, kuinka tulkinta ei juuri noussut esille senkään jälkeen kun Lana Wachowski oli jo transitoitunut. Alun perin mukana oli tarkoitus olla vielä selkeämpiä trans-viitteitä: Belinda McCloryn esittämä Switch nähtiin valmiissa elokuvassa androgynyinä

hahmona, mutta käsikirjoituksessa hänen oli tarkoitus olla keinotodellisuudessa nainen ja sen ulkopuolella mies. Tuotantoyhtiö Warner Brothers piti kuviota kuitenkin liian hämmentävänä.

Tarinan antagonisti, systeemiä edustava agentti Smith kutsuu Neoa toistuvasti ja sinnikkäästi tämän vanhalla, virallisella nimellä ja sukupuolta korostaen: Mr. Anderson. Neo on Smithille vain valheellinen ja rikollinen hakkeripersoona, minkä hän tekee selväksi alkupuolen kuulustelussa: "It seems that you've been living two lives. -- One of these lives has a future, and one of them does not."

Elokuvan lopulla, kun Smith pidättelee Neoa lähestyvän metrojunan raiteilla, tämä vastustaa väärän nimen käyttöä – "My name is Neo!" –, riuhtaisee itsensä irti ja pelastuu. Lana Wachowski on myöhemmin avannut kohtauksen henkilökohtaista merkitystä kertomalla, että oli itse suunnitellut tekevänsä itsemurhan jättäytymällä junan alle.

Väärin nimeäminen ja sukupuolittaminen toistuu myös Neon ja Trinityn, tämän tulevan rakkaan ensikohtaamisessa, jossa Trinity käyttää nimeä Neo ja tämä ihmettelee, mistä Trinity on sen kuullut. Kun Trinity puolestaan esittäytyy, Neo yllättyy: "I just thought... You were a guy." – "Most guys do", Trinity kuittaa. Voi panna merkille, että Trinityn tai muiden jo transitoituneiksi tulkittujen hahmojen arkista, virallista keinotodellisuusnimeä ei mainita missään – poikkeuksena katkera Cypher, joka tahtoo tulla kytketyksi uudelleen Matrixiin. Cypherin voi näin nähdä transition peruuttajana, joka kokee tulleensa katteettomien lupausten huijaamaksi.

Sukupuolen sosiaalisen aspektin ohella elokuva kommentoi myös transition lääketieteellistä puolta. Neo vierailee Oraakkelin luona saadakseen tietää, onko hän todella odotettu messias, Valittu. Oraakkeli (simulaatioon kuuluva hyväntahtoinen ohjelma) tutkii Neoa korostetun lääketieteellisin ottein: hän käskää avata suun ja sanoa "aa", ja tarkastelee silmiä kuin lääkäri. Transtutkimukset läpikäyneelle episodi on huvittavan, turhauttavankin, tuttu: onko tällainen synnäminen todella tarpeellista? Oraakkeli kiinnittääkin Neon huomion "Temet nosce"

-huoneentauluun. ”Tunne itsesi” – tutkittavan sukupuolta ei lopulta voi lääketieteellisessäkään prosessissa tietää muu kuin hän itse.

2000-luvun suomalaisten romaanien transhahmoja gradussaan tarkastellut Kaarna Tuomenvirta (*Transnormatiivisuutta kerronnassa? Transhahmot 2000-luvun alun suomalaisissa romaaneissa*, 2019) on erottanut erilaisia transsukupuolisuutta kuvaavia narratiiveja. Yksi on kaapista tulemisen narratiivi, jossa korostuvat yksilön oivallus omasta sukupuolesta sekä muiden reagointi asiaan, kun siitä heille kerrotaan. *Matrix* laajentaa tätä kuvaa painottumalla varman oivalluksen sijasta Neon epävarmuuteen – aluksi hänellä on vain epämääräinen tunne siitä, että jokin on vinossa, myöhemmin epävarmuus siitä, onko hän todella sitä mitä arvelee.

Lisäksi Neoa tukevat paitsi aiemmin transitiotuneet (keinotodellisuudesta vapautuneet) myös cissukupuoliset (keinotodellisuuden ulkopuolella syntyneet ja varttuneet). Samalla tarina kääntää vähemmistöasetelman kiehtovasti ympäri: Enemmistöä edustavat ne, jotka tarvitsevat transitiota. Sen sijaan vapaaksi syntyneitä eli niitä, jotka eivät kärsi sukupuoliristiriidasta, on vain kourallinen.

Toisella, ”Syntymästä saakka” -narratiivilla Tuomenvirta tarkoittaa transkokemuksen sanoittamista niin, että ihminen on aina ollut ja aina tiennyt olevansa sitä sukupuolta mitä on. Oletan, että ainakin osittain tässä narratiivissa on kyse cis-yleisön vakuuttamisesta transihmisen sukupuolen merkityksellisyydestä ja pysyvyydestä, vaikka narratiivi ei kaikkien omaa kokemusta vastaa-kaan. *Matrixissa* tätä narratiivia laajentaa Neon mentorihahmo Morpheus, joka pahoittelee, että Neo päätettiin irrottaa keinotodellisuudesta niin myöhään, vasta aikuisena. Sama teema on läsnä Oraakkelin luona, missä Neo epävarmana katselee muita, itseään huomattavasti nuorempia ”diagnosoitavia”.

Fiktiossa lienee edelleen paikkansa myös transitiokuvauksilla ja – ennen kaikkea – tavallisilla transhahmoilla, joiden status ei ole kokonaisuuden kannalta erityisen merkittävä seikka. En pidä mielekkäänä ajatusta, että transhahmot rajattaisiin transtaustaisten näyttelijöiden tai kirjailijoiden yksinoikeudeksi.

Ja koska suurin osa yleisöstä on cissukupuolisia, on ymmärrettävää ja tarpeellistakin, että transsukupuolisuutta käsittelevä fiktio suunnataan myös heille.

Silti on tärkeää huomata populaarikulttuurin tutkijan Eleanor Lockhartin transnäkökulmasta esittämä luonnehdinta *Matrixista*: Se on elokuva, joka kokonaisuudessaan kertoo meistä, on meidän kertomaamme ja meille suunnattua. ("What *The Matrix* offers is a film where the entire subtext is about us, by us, and for us.")

On hauskaa, että traagisen hahmon tai kiintiövähemmistöläisen sijasta voi vaihteeksi samastua supersankariin.

Päivi Taussi

Satsataan kulttuuriin sitten kun on rahaa

*Kumpaan on varaa, kulttuuriin
vai sen näivettämiseen?*



Kymi Sinfoniettan tilanne käy kulttuurin uhanalaisuuden tuoreesta esimerkistä. Vireää elämää on myös Kehä III:n ulkopuolella, kunnes joku muistaa supistukset säästämisen keinoksi. Kymenlaakson maakuntaorkesteri ei silti ole ainoa taho, jonka olemassaolon päättäjät kyseenalaistavat. Yhä vain joku voi älähtää, että eliitti rahoittakoon huvinsa itse.

Kymi Sinfonietta sai kesällä 2020 hyytävän suihkun niskaansa. Iski uhka, että Kouvolan kaupunki, orkesterin toinen omistaja, karsisi sille antamaansa avustusta, jopa koko osuutensa. Kaupunginhallituksen asettama Perlacon-ohjausryhmä oli löytänyt orkesterin yhdeksi mahdolliseksi kohteeksi, josta voisi säästää kaupungin menoja. Ohjausryhmän mukaan Kouvolan rahoitusta olisi voinut karsia 20–100 prosenttia.

Varsin pian Kymenlaakson maakuntaorkesterille ilmoitautui melkoinen joukko puolustajia. Monet nimekkäät kulttuuri-ihmiset ilmaisivat myötätuntonsa ja tukensa. Esimerkiksi virolainen säveltäjä Arvo Pärt allekirjoitti Kouvolan kaupungille luovutetun adressin, jolla leikkauksia vastustettiin. Adressin 2340 nimen joukossa oli kuitenkin paljon myös niin sanotun tavallisen yleisön edusta-

jia. Adressin alullepanija oli kouvolaalainen Tuomo Tapola, joka kysyi myös yleisönosastokirjoituksessaan *Kouvolan Sanomissa*, onko kaupungilla varaa näivettää kulttuuripalvelunsa.

Orkesterin kohtalo oli syksyn mittaan esillä useasti alueen medioissa, ja myös esimerkiksi *Helsingin Sanomat* uutisoi aiheesta. Kommentteja ja uutisia välitettiin lisäksi sosiaalisen median kanavissa. Puhuttiin asiasta satunnaisissa tapauksissakin, vaikkapa baaripöydissä. Ainakin Kotkassa pöytiin sattui paheksujia, jotka älähtivät, että säästäköön Kouvola omistaan mutta älköön tuhotko sitä yhteistä hyvää, mikä maakuntaan on onnistuttu luomaan.

Älähdyksistä, puolustuspuheenvuoroista ja muista tuenilmaisista huolimatta orkesterin tulevaisuuden epävarmuus jatkui kaiken syksyä. Kaupunginhallitus kutisti uhkan 10 prosenttiin.

Entä nyt? Miltä Kotkan ja Kouvolan yhteisesti omistaman orkesterin kohtalo näyttää?

Palaan siihen kohta.

Katselen Kymi Sinfoniettan ja ylipäättään Kymenlaakson kulttuurin tilannetta kulttuurista kirjoittavana journalistina ja kulttuurin nauttijana. Kymi Sinfoniettan vaiheita olen seurannut sen syntymästä, tai oikeastaan jo odotusvaiheesta asti, yli 20 vuotta.

Välttämättömän puolustusta vai turhaa älämölöä?

Onko kulttuuri aina ensimmäisenä uhattuna, kun säästöjen tarve tulee esiin? Vai pitävätkö musiikin ja teatterin ystävät vain suurta älämölöä, että rakkaiksi käyneiden taiteenlajien rahoitukseen ei saa kajota? Ei, vaikka maksajan kassa olisi tyhjä ja vaikka kaikesta muustakin tingittäisiin?

Ovatko esimerkiksi Kymenlaaksossa päättäjät kulttuurivihamielisiä, vai eikö niin sanottu kulttuuriväki halua ymmärtää taloudenpidon lainalaisuuksia ja niukkuuden jakamista?

Kumpikin vastapuoli löytää taatusti perusteluja niin vihamielisyys- kuin ymmärtämättömyysnäkemyksille. Toisinaan vastapuolen näkemyksiä pidetään ääliömyyden todisteina ja idiotismin ilmentyminä. Mutta mitä syvemältä poteroista huudellaan, sitä helpompi toisen on ummistaa korvat viesteiltä.

Vuoden 2020 koronaviruspandemia antaa oman värinsä väittelyyn, mutta samankaltaista vihamielisyys-ymmärtämättömyysvääntöä harjoitetaan muulloinkin.

Turpiinsa ovat saaneet toisetkin

Kymi Sinfonietta ei suinkaan ole ainoa kulttuuritaho, joka on tai on ollut vaarassa saada turpiinsa. Keksin nopeasti kaksi esimerkkiä kotikaupungistani Kotkasta.

Aloitan vanhemmasta, galleria Uusikuvasta.

Kotkassa ei ole taidemuseota, mutta vuosikymmenet kaupunki ylläpiti suurehkoa taidegalleriaa. Vuonna 2016 kaupunki päätti sulkea sen ovet osana talouden tasapainottamisohjelmaa. Ajatuksena oli, että tilan voisi myydä.

Kiinni pantu galleria vain ilkkui ohikulkijoita – ja päättäjiä. Säästöyritykset nimittäin osoittautuivat surkuhupaisan tarinan aineksiksi. Kukaan ei ostanut kaunista huoneistoa. Yhtiövastike ja ylläpitokulut juoksivat kaiken aikaa tyhjillään seisoneesta galleriasta. Noin 25 000 euron vuotuiset tilakulut eivät hävinneet mihinkään.

Puolentoista vuoden turhasta maksamisen jälkeen näyttelytilalle heltisi uusi mahdollisuus. Kotkan taiteilijaseura sai luvan ruveta pyörittämään sitä. Ongelmatonta se ei varmasti ole, vaikka kaupunki päättikin olla perimättä tilasta vuok-

raa. Seuran on joka tapauksessa täytynyt etsiä rahaa näyttelyiden toteuttamiseen, eikä gallerian pitäminen ole taiteilijoiden etujärjestön päätehtäväkään. Mutta näyttelytoiminta jatkuu, ainakin toistaiseksi, kunnianhimoisin ottein.

Rehellisyyden nimissä kerron, että upeaksi ylistetyn gallerian sulkemisesta huolimatta Kotka on myös satsannut kuvataiteeseen, muutenkin kuin taitelijaseuralle annetun avaamisluvan muodossa. Galleriasta vastannut virkanainen siirrettiin asioita edelleen hoitavaksi amanuenssiksi Kymenlaakson museoon, kaupungin taidekokoelmasta pidetään yhä huolta, ja Kotkan erikoisuus veistospuisto eli laaja ulkoilmanäyttely on saanut uusia teoksia.

Äkkisäästöjen sijaan kulurakenteen rukkausta?

Jatkan teatterilla.

Vuoden 2019 tasapainotusohjelmassa Kotkan kaupunginteatterilta suunniteltiin leikattavan 150 000 euroa, vuoden jo alettua. Se herätti tyrmistystä, vastalauseita sekä myös parempaa ratkaisua hakevaa keskustelua.

Lopputulema oli, että äkkisäästön paine kutistui 10 000 euroon. Teatteri joutui kuitenkin rassaamaan kulurakennettaan, niin että vuosina 2020–22 pitää kertyä kumulatiivista säästöä 140 000 euroa.

Teatterinjohtaja Miko Jaakkola kiitti talouskurimuksessa pyristelevää omistaajaansa, kaupunkia, ymmärtäväisestä linjasta ja toivoi toisaalta, että kun teatterista puhutaan, puhuttaisiin myös merkityksistä, ei vain rahasta.

Totta kai noissakin väännoissä joku nimettömänä pysytellyt nettikomentoija älähti, että teatteri tulkoon toimeen pääsylipputulolla ja eliitti rahoittakoon huvinsa itse.

Kuka puolustaisi ihan itseisarvon vuoksi?

Kulttuuri on aina uhanalainen. ”Satsataan kulttuuriin sitten, kun siihen on varaa ja kun kaikki tärkeä on hoidettu.” Kulttuurin tekijät ja tahtajat joutuvat perustelemaan kulttuurin olemassaoloa sen hyvillä seurauksilla: se edistää terveyttä, se lisää hyvinvointia ja siihen sijoitettu raha tulee moninkertaisesti takaisin.

Tutkimustuloksia ja muuten vain tiedettyjä etuja voi pitää esillä, mutta varmasti tekijät ja tahtajat saisivat puhua myös kulttuurin itseisarvosta.

Musiikkia kannattaa kuunnella musiikin takia, teatterin tärkeys nousee sen tuomista merkityksistä, kuvataide, tanssi... mikä tahansa taiteenlaji ja kulttuurin muoto on olennainen itsensä takia, ei välillisten hyötyjen.

Leikkauksista syntyy noidankehä

Mikään raha ei tietysti riitä mihinkään. Ei kulttuurissakaan ole tarpeeksi se, mitä budjetintekijät edes myötämielellä ollessaan tarkoitukseen osoittavat. Vaikka valtionosuuksiin oikeutetut ja kunnanrahoista osallisiksi päässeet saisivat haluamansa ja tarvitsemansa, aina on niitä, jotka eivät kuulu valittuihin. Niin sanotun vapaan kentän tekijät voivat perustellusti kysyä, onko vallitseva jakosysteemi oikea. Mutta se olkoon toisen messun aihe.

Palaan Kymi Sinfoniettan tilanteeseen.

Se on pyörittänyt toimintaansa vajaan 3 miljoonan euron budjetilla. Vuonna 2020 Kotkan kaupunki rahoitti yhteistä orkesteria noin 847 500 eurolla ja Kouvolan kaupunki noin 623 600 eurolla. Kouvola oli supistanut osuuttaan edellisestä vuodesta vajaan 70 000. Valtionosuuksista kertyy 811 800 ja lipputulosta runsaat 200 000 euroa. Lisäksi se saa vuokra-avustusta 190 000 euroa.

Orkesteri voi säädellä sitä, keitä kaikkia se houkuttelee vierailijoikseen. Kymi Sinfoniettan toimitusjohtaja Riikka Luostarinen kuitenkin huomauttaa, että orkesterin suurin kuluerä – ja voima – ovat sen kuukausipalkkaiset soittajat. Hän on vakuuttunut, että orkesterin ainutlaatuisuus syntyy juuri yhteissoitosta, jota hiotaan kaiken aikaa. Jos tuloista häviää viidesosa, orkesteri ei voi toimia entisellään.

Sitä paitsi karsinnoista rakentuu noidankehä. Kun toiminta supistuu, muutkin rahoittajat joutuvat tarkastelemaan satsauksiaan, ja taas on leikattava jotain.

Kotkassa on tehty myös uusia avauksia

En usko väitteeseen, että Kymenlaakso olisi kulttuurille penseämpi kuin jokin muu maakunta. Uhanalaisuus uutisia kuuluu aika ajoin sieltä ja täältä.

Kotkassa on tehty myös uusia avauksia. Paraikaa on meneillään valtakunnallinen esseekirjoituskilpailu – tai ehkä sitä pitäisi kutsua uusvanhaksi, sillä ensimmäisen kerran Kotkassa haastettiin tämän kirjallisuudenlajin pariin jo 1990-luvulla, ja näin on tehty jokunen kerta sen jälkeenkin. Kaupunkiin viritellään ensi kesäksi uutta elokuvafestivaalia, yksi perinteikäs – ja suosittu – kaupungissa jo on. Lisäksi alueen pienissäkin kunnissa on vakiintuneita kulttuurijuhlia. Ylistettäköön tässä vaikkapa Virolahdella järjestettävää Kaakon kamarimusiikkia.

Kymenlaaksolainen aktiivisuus ei vain taida saada tarpeeksi valtakunnallista huomiota, ei ainakaan ansaitsemaansa. Ehkä maakunta on tässä mielessä liian lähellä Helsinkiä: kun eksotiikkannälkä ei täyty, esityksiin ei kannata lähettää pääkaupungin kriitikkoa.

Mitä Kouvolassa tapahtui?

Mitä Kouvola lopulta päätti suhteestaan Kymi Sinfoniettaan?

Kouvolan kaupunginvaltuusto koputteli vuoden 2021 talousarvion joulukuussa. Kymi Sinfoniettan avustus pienenee 10 prosenttia, kuten kaupunginhallitus oli esittänytkin.

Keskustelussa, sen mukaan mitä *Kouvolan Sanomat* on raportoinut, nousivat esiin tutunoloiset argumentit. Puheenvuoroissa viitattiin joidenkin toimintojen lakisääteisyyteen ja joidenkin toimintojen vapaaehtoisuuteen – mutta myös joidenkin palvelujen, kuten konserttien ja jääkiekkopelien yleisöään virkistävään vaikutukseen.

10 prosenttia on pienempi pienennys kuin 20, 50 tai 100 prosenttia. Kymi Sinfoniettan näkökulmasta silti sekin tietää lisää budjetti- ja toimintapätkäilyjä.

Kymi Sinfonietta on ollut huima poikkeus

En aikunut kirjoittaa varsinaisesti Kymi Sinfoniettan puolustuskirjoitusta. Mutta se tästä taisi tulla.

Onhan häpeä, että orkesteri, joka menestyy taiteellisesti ja jota yleisö rakastaa, tukehtuisi niiden päätöksiin, jotka eivät rakasta sitä. Rakkaudesta kertoo esimerkiksi se, että korona-aikanakin osa konserteista on ollut niin täynnä kuin on ollut mahdollista ja ennen koronaa läheskään aina kaikki halukkaat eivät mahtuneet saliin.

En myöskään aikunut puolustaa orkesteria sen tuottamalla oheishyödyllä. Juurihan julistin, että kulttuurin merkitystä pitäisi perustella kulttuurilla itsellään.

Kirjoitan silti, että Kymi Sinfoniettan höykyttäminen on maakunnallis-hallinnollis-poliittisesti typerää. Kun Kotkan ja Kouvolan suhdetta leimaa lähes

kaikessa kissanhännänveto ja etujen ristiriitaisuus, kahden kaupungin orkesteri on ollut huima poikkeus. Ihan alkukankeuksia lukuun ottamatta se on ollut yhteinen riemu.

Sitä paitsi se synnytettiin juuri ennen vuosituhannen vaihdetta yhdistäen kaksi kaupunginorkesteria kahtalaisin tavoittein: haluttiin luoda isompi ja enemmän mahdollistava soittajisto mutta käyttää yhteensä vähemmän rahaa. Ne toteutuivat.

On tietysti mahdotonta sanoa, kuinka paljon Kymi Sinfonietta tai aikaisemmin Kotkan kaupunginteatteria avittivat adressit, arvovaltaiset puolustajat ja runsas mediajulkisuus. Mutta vanhana journalistina minun on pakko uskoa, että julkisuus kannattaa, ja että pimentoon jääville asioille kaikenlaista vasta voisi tapahtua. Lisäksi uskon, että maltilliset ja rakentavat puolustuspuheenvuorot edistivät vähemmän katastrofaalisia ratkaisuja.

Siteeraan tähän vielä yhden sanomalehden yleisökommentin. *Kymen Sanomien* tekstiviestipalstalla joku kirjoitti syksyllä 2020: ”Onhan se sinfonietta ja teatteri kallista lystiä, jokainen ymmärtää hinnan mutta fiksummat arvon.”

Siitä ja senkaltaisista voi päätellä, että varaa ei ole – liikoihin leikkauksiin.

Maaria Ylikangas

Kolmesataa euroa



Minua haastateltiin taannoin kriitikistä *Helsingin Sanomiin*. Puhetta tuli palkkio-
tasosta ja muun muassa freelancereiden työmäärän ja palkkiotason suhteesta.
Lehdessä luki, että: ”Vapaiden kriitikoiden ei välttämättä kannata lähteä kauhean
kärkevästi liikkeelle, sillä heidän täytyy ratkaista, tekevätkö he sillä 300 euron
juttupalkkiolla myös sen jälkipyykin, joka sellaisesta syntyy”. Saatoin sanoa
puhelimessa toimittajalle ”parilla kolmella sadalla”, mutta sillä ei ole väliä.

Olen kuullut tästä kolmestasadasta jälkeinpäin enemmän kuin mistään
muusta yksityiskohdasta sanomissani asioissa. Moni kriitikko on sanonut, että
ei ole koskaan tienannut niin paljoa jutusta. Lisäksi on sanottu, että kriitikon ei
pitäisi miettiä kirjoittaessaan juttuun kuulumattomia asioita, ei ainakaan palk-
kiota. Kriitiikin sisäiseen idealismiin ei sovi se, että kriitikko päättää itse, mitä
tekstiin käytettävissä olevalla ajalla ja siitä luvattua palkkiota vastaan kannattaa
tehdä.

Se, että palautetta tulee, kertoo asian hankaluudesta.

Paljonko arviosta maksetaan?

On moni kriitikko saanut arviosta kolmesataa ja ylikin. Sehän riippuu pituudesta ja julkaisupaikasta. *Helsingin Sanomiin* kirjoittava voi odottaa saavansa noin 300 euron palkkion ainakin vähänkin pidemmästä jutusta (poislukien hyvin lyhyet noteeraukset). Tavallisempi taso taitaa olla parinsadan tietämillä. Silti, tavallista on myös saada jotain 50 ja 100 euron väliltä.

Tein lähes kuusi vuotta kulttuurilehti *Nuorta Voimaa*, jossa kritiikistä maksettiin 50–80 euroa kun aloitin, ja noin 110 euroa kun lopetin. Tiedän, miltä tuntuu maksaa ihmisille erinomaisesta, palkintojen arvoisesta työstä, säälistävän vähän.

Jo silloin kun tein ensimmäisiä arvioitani viitisentoista vuotta sitten, oli julkisesti selvää, että pelkästään kritiikin varaan ei voi rakentaa toimeentuloaan. Minulle työn ja rahan todellisuus ei koskaan ole ollut muuta kuin prekaari.

Mutta mihin laitetaan rima isossa sanomalehdessä, jota lukevat keskiluokkaiset suomalaiset? Palkansaajien mediaanitulo on 2390 euroa kuukaudessa (2018), ja *Hesarin* tilaaja-lukijoiden on kaiketi korkeampi. Jos sanon, että kriitikko tekee työnsä vaikka satasella, ilmaiseksikin, mitä sanon samalla? Kulttuurimme pitää ressuksina ja hölmöinä niitä, jotka eivät vaadi lisää rahaa tai vaihda alaa, jos tienestit eivät miellytä. Sanon siis: kritiikin arvo on alhainen. Sanon sitä muussakin kuin rahan merkityksessä.

Jokainen mainittu rahasumma muuttuu symboliseksi. Se alkaa edustaa jotain ”tasoa”. Näin 300 euroa on rahan tietty hahmo.

Palkkiotaso vaihtelee todella paljon. Se alkaa nollasta. Olen kirjoittanut ilmaiseksi esimerkiksi referee-arvioituun julkaisuun. Niiden toiminnan perustana on apurahoitettujen tutkijoiden työ. Mutta moniin referee-arvioituihin lehtiin otetaan muitakin juttuja, joita tehdäkseen ei tarvitse olla tutkija. Ilmaiseksi voi tehdä myös omaa blogia (itsejulkaisemiseenkin voi kyllä hakea apurahaa), mutta myös ihan oikeaa julkaisua saatetaan tehdä ilmaistyyöhön perustuen – ja se on väärin.

Toki on poikkeuksia: kun on tekemässä jotain uutta, tai aloittamassa kritikkona, joutuu työskentelemään pienillä palkkioilla tai ilmaiseksi – ihan vaan saadaakseen julki jotain näyttöjä työstään.

Ammattimaisuuden ja rahan liitto on hankala. Työn laatua kiitetään usein kutsumalla sitä ammattimaiseksi. Amatöörin työ voi olla aivan yhtä laadukasta tai parempaa kuin ammattilaisen. Ammattimaisuus liittyykin työn tekemisen reunaehtoihin. Harrastaja voi tehdä piittaamatta työn materiaalisista puolista, ammattilaisen taas täytyy kuulua *työelämäksi* kutsuttuun sosioekonomiseen kokonaisuuteen. Toimintaa ei voi pitää ammattimaisena, jos työn tekijöille ei makseta mitään.

Kritiikki freelance-työnä

Useimmat tietämäni kritikit työskentelevät freelancereina. Pääasiallinen ja mahdollisimman vakituinen ansaintalogiikka vaihtelee: jollekulle se on osa-aikainen työ tai jokin vakiintunut toimeksianto- tai opetusjärjestely. Kritiikkiä tekevät lisäksi kulttuuritoimittajat osana työtään. Sitten on vielä satunnaisia kirjoittajia, jotka tekevät arvioita muun päätoimen ohessa, esimerkiksi tutkijat ja opiskelijat.

Työn luonne vaihtelee yksittäisen ihmisenkin kohdalla. Minä olen tehnyt kritiikkiä: 1) opintojen ohessa, 2) tutkimuksen ohessa, 3) päätoimisesti apurahojen ja yhteiskunnan tukien avustamana, 4) kulttuurilehden päätoimittajana, eli kulttuuritoimittajan tapaan, 5) muun työn ohessa. Olen siis pelannut koko kaavion läpi lukuunottamatta työskentelyä jonkin median toimituksessa kulttuuritoimittajana (sinne seuraavaksi?!).

Lehdistön freelancerin mediaanitulo oli 2133 euroa kuukaudessa (2018). Ryhmän sisällä erot ovat suuria: heikoiten tienaa saavat aina vain vähemmän rahaa, kun taas parhailla liksoilla ollaan vähintään työsuhteisten journalis-

tien tienesteissä. Parhaiten tienaaavilla on useita vakituksia toimeksiantajia, ja osa työstä on viestintää enemmän kuin journalismia.

Siinä missä juttu saattaa tavoittaa enemmän yleisöä kuin aiemmin, tekijän palkkio voi olla pienempi. Tilannetta niinsanotulla journalismin kauppapaikalla analysoi Irene Pakkanen väitöskirjatutkimuksessaan (2011). Sama kuvio vain vahvistuu: freen kirjoittama juttu julkaistaan yhä useammassa lehdessä, mutta hänen palkkionsa ei ainakaan kasva. Päinvastoin: palkkiot jopa pienentyvät, ja samalla täytyy muistaa että freelancer huolehtii itse esimerkiksi terveydenhuollostaan ja työvälineistään. *Journalisti*-lehti toikin vastikään esiin huolen ”halpatyömarkkinoiden” luomisesta journalismin sisälle. Kriitikot ovat osa tätä tilannetta.

Huono toimeentulo, heikko arvostus

Enimmäkseen olen tullut toimeen huonosti tai välttävästi. Olen saanut ajoittain toimeentulotukea (joka on Suomessa köyhyysrajan alapuolella). Lisäksi olen jatkuvasti tienannut suhteellisen huonosti verrattuna vastaavaa työtä tekeviin vastaavan koulutuksen saaneisiin ihmisiin muualla yhteiskunnassa. Tai edes peruspalkansaajiin verrattuna.

En ole koskaan tullut toimeen vain kirjoittamalla kritiikkiä. Olen opettanut (tietokirjoittamista, kritiikkiä ja esseetä sekä kirjallisuutta), toimittanut muiden tekstejä, kirjoittanut kulttuurijournalismia, tehnyt juonto- ja haastattelukeikkoja. Olen kuitenkin mieltänyt koko ajan olevani kriitikko: en toimittaja, asiantuntija, juontaja tai luovan kirjoittamisen opettaja.

Ajattelen koko ajan rahaa, kirjoitti virolaisrunoilija Eeva Park. Havainto on täsmällinen: kun rahaa on vähän, joutuu ajattelemaan mihin se riittää, ja kun sen lähteet vaihtelevat, joutuu miettimään mistä sitä saa. Toimeentulotuki merkitsee myös taloudellisen itsemääräämisoikeuden menettämistä: kaikki pitää selvittää ja eikä mitään saa jäädä yli.

Epävarmassa tilanteessa sairastumiset, peruuntumiset, tuloksettomat apurahahaut ja työtarjoukset vievät aikaa ja sotkevat kuvioita. Köyhyys tutkitusti vie ihmisen henkisiä voimavaroja, pienentää kognitiivisia resursseja, aiheuttaa välittömiä terveysriskejä ja ikäännyttää ennenaikaisesti.

Juuri ne, joiden toiminta perustuu kognitiivisten kykyjen laajalle hyödyntämiselle, mielikuvitukselle, luovuudelle ja ajattelulle, ovat alttiita pitkittyneelle köyhyydelle kaikkine sivuvaikutuksineen. Kriitikot ja taiteilijat – koko ajan ajattelemassa rahaa.

Kritiikin heikko arvostus näkyy taloudellisesti mutta myös sosiaalisesti. Sitä kuvaa Oskari Onninen esseessään ”Toiveammatti: kriitikko”. Esseen kertoja on sisäistänyt ”syvien rivien” oletetut mielipiteet: jos kriitikko onkin naurunalainen, apurahakriitikolle nauretaan kaksinkerroin. Sen kerran kun lautakunta arvos-taa kriitikkoa vuoden työrauhalla (apuraha), sisäinen ivaaja kyseenalaistaa senkin: ”[M]onon muun kulttuurityön tavoin kriitikkous ei ole työtä vaan korkeintaan työn kaltaista toimintaa, puuhastelua mediatalouden alhaisimmilla portailla. Epä-ammatti ja epätyötä.”

Ei ihmeekään, koska kliseet kritiikistä kiertävät yhä niin syvissä riveissä kuin taiteilijoiden puheissakin: epäonnistunut taiteilija, asiantuntematon ja muuten vaan seppoheinheimolainen. Ammattien arvostus -kyselyissä kriitikon sijoitus on tasaisen matala. Kovin harva tuntuu myöskään tietävän, mitä kriitikko oikeastaan tekee tai mitä kritiikillä tekee. Lisäksi kriitikolta usein puuttuu työyhteisö: hän on harvoin toimituksen jäsen, ja harvoin on tarjolla säännöllistä kollegiaalista tukeakaan.

Kaikki tämä altistaa kriitikon esimerkiksi työuupumukselle, jonka eräs oire on kynnistyminen. Kriitikot saattavat olla kenties vielä hankalammassa asemassa kuin tutkijat tai taiteilijat. Kriitikon haavoittuvuudesta puhutaan hyvin vähän, kuten Tuomas Aitonurmi osoittaa traumaa ja taiteen vastaanottoa käsittelevässä tekstissään ”Katalogiraivosta korjaavaan kokemukseen – trauma taiteen vastaanotossa”. Kriitikokuva on kova – pitää olla riippumaton ja reipas, pelkäämätön ja vankkumaton taiteilijoiden ja yleisön reaktioiden edessä.

Voiko asioita muuttaa paremmiksi?

Nyt työskentelen hankkeessa, jonka julkaisu tämä kirja on. Kritiikki näkyy! -hankkeen idea on kirkastaa kritiikin merkitystä journalismissa ja yhteiskunnassa laajemminkin. Hanke kytkeytyy jatkuvasti kritiikin abstrahoituihin lähtökohtiin, sen eetokseen: kysymyksiin siitä, miksi ja miten kritiikki on osa yhteiskunnallista keskustelua, taidetta ja journalismia; miksi se kuuluu kaikille ja miksi se ansaitsee huomiota tai tukea. Kysymykset ja niihin vastaaminen ainakin tarjoavat tietoa kritiikin asemasta yhteiskunnassa, osana journalismia ja suhteessa taiteisiin.

Vaikuttaako tämä työ sitten kriitikon toimeentuloon? Mikäli hankkeen tavoitteet toteutuvat, on mahdollista, että moni julkaisu ja journalismin piirissä toimiva on parantanut suhdettaan kritiikkiin. Suoraa vaikutusta palkkioihin tuskin on.

Jos kriitikko on ”epäammatti”, miten se pitäisi sitten ymmärtää? Ainahan kyse on ollut myös hommasta, joka hoidetaan ja sitten jatketaan. Esimerkiksi kirjailijat, kirjastoihmiset ja opettajat saattavat kirjoittaa kritiikkiä toisinaan. Kritiikki hoituu ihan hyvin tilapäisin voimin, koska se ei ole kuitenkaan hirveän korkean kynnyksen laji.

Onkin parempi kysyä, mitä voitetaan, jos yhteiskunnassa on ihmisiä, jotka voivat ainakin enimmäkseen käyttää aikaansa kritiikkiin ja identifioitua pääasiassa kriitikoiksi?

Ainakin ymmärrys kritiikistä toimintana, tekstilajina ja kriitikosta toimijana säilyy. Sitä ei pysty tavoittamaan satunnainen senttaaja, se on vaikea pitää mielessä, jos keskittyy hetkittäin kritiikkiin ja tekee lopun aikaa muuta. Taiteesta puhuminen ja sen konktestointi, taidekokemusten artikulointi jaettavalla tavalla, kulttuurinen itseymmärrys ja keskustelu vaativat erikoistumista, ja kriitikko on näihin asioihin erikoistunut ihminen. Tai kuten näyttelijää voi nimittää erikoistuneeksi ruumiiksi, jonka tehtävä on esittää toista ruumista, kriitikko on

vähän samaan tapaan erikoistunut taiteen kokija. On selvää, että ilman kritiikkiä ymmärrys taiteista, kulttuurista ja niiden yhteyksistä maailmaan taantuisivat.

Minulla on myös muutama idea kriitikoiden toimeentulon parantamiseksi.

Ensinnäkin: apurahojen hakeminen, josta kriitikko Mervi Kantokorpi on muistutellut useissa yhteyksissä. Mitä paremmin ja enemmän kriitikon työ tulee muun taiteellisen työskentelyn ohella tutuksi eri apurahalautakunnille, sitä enemmän sitä myös tuetaan. Ellei hakijoita ole, kriitikot ovat rahoittajien kannalta näkymättömiä. Hakea kannattaa siis mieluiten matalallakin kynnyksellä – ja riittävän suuria summia. Valtion verovapaa taiteilija-apuraha on noin 23 380 euroa vuodessa. Siitä täytyy maksaa apurahansaajan eläkevakuutus. Minimitaso kannattaa määritellä itselleen selvästi: kuinka paljon kannattaa hakea jos: palkkiot + apurahat = tavoite 25 000 euroa vuodessa, joka vuosi! Ota huomioon, että palkkioista täytyy maksaa veroa, apurahasta vasta verovapauden ylittävältä osalta (mutta ne eläkemaksut pitää maksaa).

Toiseksi: asiaa kannattaa pitää esillä toimeksiantajien kanssa, vaikka joidenkin kanssa olisikin toivotonta neuvotella. Ihmiset, jotka joutuvat palkkiotasosta viestimään, ovat yleensä jossain määrin jatkuvasti pahoillaan. Ehkä terveiset kulkevat eteenpäin.

Pieniltä, julkisen tuen varassa pyöriviltä julkaisuilta kannattaa tiedustella, miten ne pyrkivät nostamaan tekijöiden palkkioita. Näin saadaan ainakin painetta kulttuurilehtien tekijöille tiedostaa, että asialle voi myös tehdä jotain, eikä vain tyytyä pyytämään anteeksi vuodesta toiseen. Pienet eivät voi ratkaista toimeentuloa, mutta voivat vähintään olla madaltamatta sitä. Ne voivat myös pitää asiaa esillä kulttuurilehtituen yhteydessä Taiteen edistämiskeskuksesta. Tärkeä lobbausrooli on myös Kultti ry:llä, joka on kulttuuri-, mielipide- ja tiedelehtien liitto. Lehtien tekijöille maksamat palkkiot ovat tärkeä osa niiden rahoituskokonaisuutta.

Kolmanneksi: historian suuret työtaisteluvoitot on saavutettu joukkovoimalla. En ajattele lakkoilua tai iskulauseita lakanassa, vaan pienimuotoisempaa

kollegiaalista tukea. Yhteisölliset toimintamuodot ja kevyet verkostot, joiden syntyyn esim. SARV voisi myötävaikuttaa, ovat oleellisia. Jo se, että kriitikot jakavat keskenään tietoa siitä, mistä ja miten oma toimeentulo koostuu, voi toimia kehikkona muille.

Aina ei tee mieli antaa ilmi omaa ansaintalogiikkaansa, koska omat mahdollisuudet näyttävät paremmilta kun mahdollisimman harva tietää miten homma toimii. Minusta kuitenkin idealismi vie pidemmälle: tiedon jakaminen ei tarkoita vain sitä, että kanssani vähistä rahoista ja työtilaisuuksista kilpailee entistä useampi. Kokonaisuus tuppaa aina kasvamaan. Toimintaedellytysten parantuminen ja uusien löytäminen vaatii jonkin verran työtä, yhteyksiä muihin ihmisiin ja tilanteen jatkuvaa hahmottamista.

LÄHTEET:

- Tuomas Aitonurmi: "Katalogiraivosta korjaavaan kokemukseen – trauma taiteen vastaanotossa." Kritiikki näkyy!, 10.12.2020. <https://www.kritiikkinakyy.fi/2020/12/katalogiraivosta-korjaavaan-kokemukseen-trauma-taiteen-vastaanotossa/>
- Freelancereiden työmarkkinatutkimus 2018. Suomen Freelance-journalistit. <https://www.freet.fi/lehdiston-freelancerin-kuukausiansio-213333-euroa/>
- Nieminen, Anna-Sofia: "Elinkustannukset ja työsuhteisten palkat nousevat, mutta freelancereiden palkkiot polkevat paikallaan". *Journalisti* 17.12.2020 <https://www.journalisti.fi/artikkelit/2020/10/elinkustannukset-ja-tysuhteisten-palkat-nousevat-mutta-freelancereiden-p/>
- Oskari Onninen: "Toiveammatti: kriitikko". *Nuori Voima* 3-4/2018. <https://nuorivoima.fi/lue/essee/toiveammatti-kriitikko>
- Irene Pakkanen: Käydään juttukauppaa. Freelancerin ja ostajan kohtaamisia journalismin kauppapaikalla. Jyväskylän yliopisto, 2011. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/36971/9789513944766.pdf?sequence=1>
- Zeki Al Hazzouri et al.: "Sustained Economic Hardship and Cognitive Function: The Coronary Artery Risk Development in Young Adults Study". *American Journal of Preventive Medicine*. 27.9.2016 [https://www.ajpmonline.org/article/S0749-3797\(16\)30329-4/abstract](https://www.ajpmonline.org/article/S0749-3797(16)30329-4/abstract)

Anders Carlsson

Hur utbildas framtidens skådespelare?

En personlig essä



Från den 1 februari 2016 till den 31 december 2020 var jag professor för det svenskspråkiga utbildningsprogrammet i skådespelarkonst vid Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors. I denna personliga essä vill jag reflektera över några av de erfarenheter jag i skrivande stund, efter avslutat uppdrag, personligen har behov att förstå bättre.

Vad har jag lärt mig? Hur var de här åren för mig, mina kollegor och mina studerande? Vilka yttre omständigheter, vilken tidsanda, präglade erfarenheterna? På vilket plan spelar institutionella nivåer av den finska konstscenen in på mina erfarenheter? Jag hoppas att min text ska kunna introducera en läsekrets bestående av kritiker till hur kritik utövas inom en utbildning och utifrån en skådespelares perspektiv.

Att som utövande konstnär träda in i rollen som utbildare med akademiskt ledarskap och pedagogisk utveckling som ansvar gjorde dessa åren intensiva och mättade på innehåll, och det kommer ta tid att smälta och sortera erfarenheterna. Men det är viktigt att påbörja en reflektion över vad som hände på det lilla svenskspråkiga utbildningsprogrammet (S-programmet) under de här åren. Inte bara för mig själv eller för dem som delade den äventyrliga resan, men även för dem som är engagerade i scenkonstutbildningarnas utveckling. Min ambition

efter professuren är att söka en doktorandtjänst vid ett svenskt universitet för att i teori och praktik utforska "skådespelarkonstens expertis" i form av ett forskningsprojekt. Det jag är intresserad av är hur skådespelarens psykofysiska och förkroppsligande kompetenser kan ställas i kritikens tjänst i ljuset av performativitet.

Det är nu och här vi lever, andas och handlar, och för en skådespelare är allt annat ett skrivbordstema. Jag flyttade till Helsingfors från Berlin 2016. Jag slutade som ledare för den internationellt verksamma teatergruppen *Institutet* för att helt fokusera på att utbilda vad vi i vårt team på S-programmet kom att benämna *framtidens skådespelare*. Vi såg en poäng med att förlägga utbildningens mål till framtiden. Det påminde oss pedagoger att vi i dag inte har kunskapens frukt i vår hand. Kunskap är inte något redan existerande vi lärare kan förmedla till en studerande, utan något ännu okänt som vi tillsammans utforskar utifrån heterogent skilda erfarenhetshorisonter och roller. Detta synsätt syftar till att exponera *den pedagogiska situationen* för ett skapande nu, som i någon mening förbereder för scenens skapande nu, vilket inom ramarna för min professur var själva epicentrum för pedagogikens verkan.

Ett annat syfte med att placera kunskapen i framtiden var att utjämna makt-hierarkier så att lärandet och växandet frigörs från tröttsamma maktspel. När pedagoger tar sig an svåra eller t.o.m. omöjliga uppgifter där de inte ännu har svaret på frågorna uppstår en ödmjukhet inför lärandets process och den studerandes roll. Hos den studerande uppstår i bästa fall ett förtroende som inte baseras på projektionen från en gesäll till en mästare utan på en delad undran och gemensamma försök att hantera de öppna frågorna, vilket är ungefär vad Paulo Freire och andra pionjärer inom *Radical Pedagogy* föreslagit som utgångspunkt för den sociala transformation och individuella emancipation de såg som det pedagogiska ärendet.

I min ansökan till professuren betonades att skådespelarkonsten, för att stärka sin relevans som konstart inom det samtida interdisciplinära fältet, och

för att öppna dess expertis för en breddad tillämpning utanför konstens område, behöver genomgå en självkritisk pånyttfödelse i ljuset av *performativitet* och en *performativ vändning*. När en frågar efter ett yttrandes eller en handlings performativitet frågar man efter dess effekt eller verkan. Uppmärksamheten vänds då mot det yttrandet gör eller uträttar i världen, inte mot vad det betyder. Den ansatsen öppnar den för given tagna binära motsättningen mellan fiktion och verklighet till en pluraliserad situationsförståelse som kräver att skådespelaren står ut med ambivalensen att inte längre ha de trygga koordinater som traditionellt skådespeleri erbjöd. Den fiktiva situationen släpper igenom de kontextuella verkligheter som utgör publikens och tolkningens många möjliga perspektiv, och detta komplicerar och osäkrar skådespelarens varande. För skådespelaren innebär den performativa vändningen därmed att gränserna mellan exempelvis det personliga och det professionella utsätts för en ambivalens.

Det har varit fantastiskt intressant att se vad unga skådespelarstuderande konstnärligt kan göra av den ambivalensen, men det har också varit rörande och upprörande att se hur pass utmanande denna ambivalens kan upplevas. Även traditionellt skådespeleri som syftar till att gestalta trovärdiga, fiktiva människoporträtt tenderar att blottlägga människan bakom rollen på ett traumatiskt sätt, men den performativa vändningen erbjuder inte det skydd som masken/rollen innebär, den erbjuder inte ens skyddet som ett skickligt utfört hantverk kan erbjuda. Ett exempel på hur studerande använt den performativa vändningen är när Herman Nyby 2018 i sin kandidatuppsats reflekterade teoretiskt och i Fritt arbete 3¹ undersökte praktiskt hur *simulerad* och *icke-simulerad handling* upplevs och uppfattas från skådespelarens respektive publikens perspektiv. Nu var det inte vilken handling som helst den studerande undersökte, utan den performativa handlingen att som man bli analt penetrerad på scenen inför publikens blick. I performancekonstens historia är det lätt att hitta exempel på liknande

.....
1 Fritt arbete 1-4 är en årligt återkommande kurs där den studerande tar ansvar för en produktion från idé till publikt möte.

kroppsorienterad konst som med konkretion överskrider kulturella tabun kring kroppens gränser, men det sker mer sällan i teaterkonstens sammanhang och jag gissar att såväl Teaterhögskolan som den finlandssvenska teaterscenen förlorade oskulden här.

Verket där den icke-simulerade handlingen begicks hette *Blanche* (av Herman Nyby, Emilia Janson och Astrid Stenberg) och bjöds in av Hangö Teaterträff och Teater Virus till säsongsavslutningsfesten *MegaBash* våren 2018. Under samma kväll visades verket *The Thing* av studerande Emelie Zilliacus och Martin Paul. En föreställning vars koncept riktade sig mot själva överenskommelsen med publiken, en överenskommelse som utsattes för ständiga överträdelser och omförhandlingar i en performativ lek med publikens verklighetsförståelse. Obehagligt för vissa, men för många otroligt uppfriskande och politiskt hoppingivande då det blev uppenbart att i det här rummet kan nästan vad som helst hända. Detta är exempel på hur studerandes verk dragit egna konsekvenser ur de ramar den performativa vändningen öppnar. Andra studerande på S-programmet har bidragit med lika intressanta problematiseringar men utrymmet här tillåter inte fler exempel.

Den performativa ansatsen söker ny samhällelig relevans bortom de hierarkier, yrkesroller och samarbetsmodeller som präglar den dramatiska teaterns förlegade institutionella villkor. En bieffekt är ett bemyndigande av skådespelaren som en autonom konstnär. Men utvecklingsambitionen söker också en kritisk distans till samtiden, och särskilt till de normkritiska och ibland nymoralistiska diskurser som under åren 2016–20 med intensitet tenderat att inordna scenkonsten i aktivistiska ärenden, att vara till nytta för ett eller annat gott syfte på ett socialt och samhällligt plan. De verk av studerande som gjort starkast intryck på mig är de som uppåddat modet att konfrontera samtidens moralism till förmån för ett frimodigt och ibland skamlöst undersökande istället för ett rättrådigt positionerande.

Såklart tycker jag så för att det bekräftar min redan etablerade konstsyn. Min hållning är att konsten bör aktualisera obekväma och olösta sociala trauman i modellskala inom de institutionellt trygga ramar som konsten faktiskt har. För mig

är konsten som delad intersubjektiv erfarenhet inom givna institutionella villkor inte alls underställd ärenden som att exempelvis konsolidera gemenskaper eller befrämja goda sociala ärenden, eller ens säkra de utövande konstnärernas hälsa. I den andan är *verket* snarare ett symptom på individers och samhällets sjukdomar än ett helande botemedel mot samma sjukdomar. Botemedel behövs, men andra sektorer av det civila samhället kan bättre ta ansvar för att konstruktivt bygga förtroenden och gemenskaper efter att konstnärerna med personliga risktaganden och kollektivt ansvarstagande för komplexa etiska dilemman öppnat såren. Med den konstsynen får jag ibland svårt att acceptera kraven på ”trygga rum” inom konsten eftersom jag upplever att bristen på risktagande är ett större problem än att de redan relativt privilegierade utövarna känner sig helt igenom trygga.

Självkritik: Jag är född i början på 70-talet och har trots min arbetarklassbakgrund definitivt kunnat ta en viss stabilitet och kontinuitet för given. Jag är även en vit och hyfsat heterosexuell man bör tilläggas. Jag har kunnat göra en klassresa och bygga ett symboliskt kapital som gjort mig förmögen att ta risker. Men i det prekariserade, individualistiska, konsumistiska och nyliberalt splittrade samhälle mina studerande växt upp i finns inte samma stabila grund för ett risktagande. Mina studerande sökte sig kanske inte till Teaterhögskolan för att med risk för eget välbefinnande och risk för att såra andra skapa storartad konst som förkroppsligar en samhällskritik. Kanske sökte de dit för att hitta en gemenskap, för att få lite struktur på sina kaotiska liv, för att bygga symboliskt kapital så att de inte skulle känna sig så blottställt utsatta. Eller helt enkelt för att lära sig ett hantverk de sedan kan leva på inom den institutionellt rådande arbetsmarknadens horisonter?

Att komma med en konstsyn som min till professuren var alltså både användbart och problematiskt. Betänk att under mitt första år som professor utspelade sig ett amerikanskt val som ledde till att Donald Trump tillträdde som president den 20 januari 2017. Under samma höst repeterade vi på Teaterhögskolan i sam-

arbete med den fria gruppen Sirius Teatern produktionen "Houellebecq!" som gav en röst och performativt utrymme åt några av den franske författarens mest skandalösa och provocativa uttalanden där varken misogyni eller rasism censurerades. En studie av toxisk maskulinitet förstås och som sådan helt motiverad enligt en viss feministisk agenda, som är mer intresserad av fördjupad förståelse av problemet än av att lösa det genom att korrigera språk och handlingar som uppenbart är moraliskt klandervärda. Men jag undrade varför jag/vi inte fick mer kritik för den uppsättningen, för det var sannerligen att sticka ut hakan med en timing som var lite vanskelig. Året därpå anklagades Harvey Weinstein för en rad våldtäkter och #metoo blev en globalt viral rörelse som satte ljuset på hur kvinnor världen över lider av mäns sexuella trakasserier; en rörelse som krävde att varje seriös samhällelig institution reagerade, även Teaterhögskolan i Helsingfors. Sättet institutionerna reagerar på är avståndstagande för att två sina institutionella händer från ansvar; ofta formulerat i högljudda unisona deklamationer om nolltolerans. Att sedan personer i den unisona kören trots sina deklamationer om nolltolerans viskade i mitt öra att de "sedan länge vetat om" de fasansfulla hemligheter som 2017 kom i dager tycks bländas ut av den manifesterade godhetens sken. I kontrast till nolltoleransens gestik föreslog en av mina studerande, Emilia Jansson, representant i CAMST, (Cefistos arbetsgrupp mot sexuella trakasserier), mitt under det brinnande #metoo-upproret att ett lämpligt ledord för en debatt kunde vara "flirt".² Jag gissar att hon menade att vi, i stället för att fokusera på de uppenbara överträdelserna vi i kulturbranschen alltid kommer vara överens om att fördöma, borde titta på de ambivalenser vi har att hantera så länge sexualitet är en mänsklig drift. En modig idé, men den kunde inte vinna bred uppslutning vid den här tidpunkten.

I essäsamlingen *Rökarens blick – skådespelarens Brecht* (Spleen Nordic Publishing, 2019) spårar den svenske forskaren Kent Sjöström skådespelarför-

.....
 2 CAMST inbjöds att facilitera en debatt om #metoo i samband med 110-årsjubileet för den svenskspråkiga skådespelarundervisningen i Finland 18–19 november 2018.

aktets historia, från antikens Platon via medeltidens kyrkliga auktoriteter som Tertullianus, till upplysningstidens Rousseau. Analysen visar att det är just skådespelarens identitära rörlighet som historiskt uppfattats som hotfull eller moraliskt förkastlig. Och ett liknande förakt finner uttryck i vår samtid. Samtidigt som kraven på skådespelaren förändras i riktningen att rolltagandets identiteter blir mindre beständiga, så ökar kraven på unga konstnärer att bilda beständiga identiteter i den sociala och politiska verkligheten. Den identitära tendensen inom såväl den aktivistiska vänstern som den populistiska högern förenas från helt olika politiska håll kring sitt förakt för rolltagande och rörlighet i identitetsskapandet. Och på just den punkten menar jag att skådespelarkonsten bär en queer expertis, som kan bidra till nya insikter i ett läge där vänsterns läsning vid en identitetspolitik befäster positioner istället för att skapa rörlighet och leder till utpekanden och en räddhågsen "cancel-culture" där det gäller att utöva självcensur och att inte trampa snett.

Mina studerande har visat att queer innebär rörlighet, att feminism kan bejaka sexualitet, att medvetenhet om sned representation inte behöver kleta fast i skuldkänslor, att toxiska maskuliniteter kan avväpnas om vi kan avstå från att skambelägga, och framförallt: att maktkritiskt konstnärligt arbete kan vara lekfullt och lustfyllt att göra tillsammans. När jag skriver detta blir jag medveten om att den här riktningen för S-programmet mellan åren 2016–20 inte passat alla. Några studerande har behövt finna sina egna vägar och jag har stor respekt för det ställningstagandet. Avslutningsvis vill jag betona att "min professur" var ett kollektivt projekt där kärnan utgjordes av teamet på S-programmet och där många inspirerande, skickliga och modiga medarbetare och associerade konstnärer bidrog till en dynamisk och utvecklande kultur. Ingen nämnd och ingen glömd, men kulturen lever alltså vidare och utvecklas av de som bidrar till den med sina kritiska förhållningssätt.

Aura Nurmi

107 viikkoa Kirjallista buduaaria

Näkökulmia nykykriittisiin kirjagrammaajalta



Ryhdyin vuonna 2019 pieneen projektiin. Aloin julkaista kuvapalvelu Instagramissa dokumentaatiota runokirjoista, joita luin ja joista pidin. Minua oli juuri alkanut seurata kasvava joukko nuoria ihmisiä, sillä olin edellisvuonna perustanut Helsinkiin nuorten runoklubin.

Kirjatilini avulla halusin tutustuttaa seuraajani nykyrunouteen, joka opetuskokemusteni perusteella oli suurimmalle osalle vierasta. Luonnollisesti joukossa oli myös lukevia ihmisiä, joille historialliset eepokset, Marxin työt ja mitallinen runous olivat hyvinkin tuttuja. Joka tapauksessa ryhmä on moninainen ja sellainen, jota taidekriitikki tai kirjakriitikki eivät hirveän usein tavoita.

Lähestyttävä tapani tutustuttaa ihmisiä runouteen alkoi pian resonoida myös muissa kuin 13–23-vuotiaissa, jotka olivat klubini kohderyhmää. Kirjaprojektin äärelle eksyivät myös kirjallisuudesta kiinnostuneet ihmiset. Aloin saada viestejä ihmisiltä, jotka omien sanojensa mukaan eivät ikinä lukeneet kirjoja. He kertoivat, että runous oli jo maineeltaan niin vaikeatajuista, ettei heitä houkutellut tutustua lajiin. Kun nyt hieman väkisin toin runouden heidän päivittäiseen mediavirtaansa selkokielellisesti esiteltynä, heräsi kiinnostus säkeitä kohtaan ei-kirjallisesti orientoituneissa ihmisissäkin. Huomasin humoristisesti nimeämässäni ”Auran kirjallisessa buduaarissa” saman ilmiön kuin nuorille räätälöityjen runoiltojen kanssa: jo kynnyksen madaltaminen auttaa, loput hoitaa runous itse.

Ihmisillä on runoutta kohtaan paljon ennakkoluuloja. Yksi ongelmista on, että kuvittelemme, ettei runous kuuluisi kaikille. Osa meistä pitää itseään yksinkertaisesti sille ”liian tyhmänä”. Emme näe itseämme pysähtymistä vaativan runouden tekijöinä tai kuluttajina, sillä runoutta vaivaa sitkeä – ja sitkeästi kriittikinkin puolelta ylläpidetty – kulttuurielitismi. Päätin projektissani keskittyä runoutta koskevien ennakkoluulojen purkamiseen. Halusin näyttää, että runous on taidoista tai taustasta riippumatonta nautintoa.

Instagram-tilini kirjapuheesta kasvoi pieni ilmiö. Lukijapalaute oli kannustavaa ja ajauduin tunteja kestäviin kirjallisuuskeskusteluihin. Kirjailijat alkoivat toiveikkaina lähettellä minulle hienoja kirjojaan. Huomasin joidenkin käyttäjien omaksuvan tapani esitellä kirjoja – puhun näistä vielä myöhemmin yksityiskohdaisemmin, sillä se on tärkeää. Ainoa motiivini buduaarin tekemisessä kuitenkin on ja oli, että ihmiset löytäisivät elämäänsä ravistelevaa ja onnelliseksi tekevää sisältöä, ja että marginaaliin jääneet teokset löydettäisiin helpommin. Buduaarin kannalta oleellisiin genreihin luokittelen ennen kaikkea runouden, runovihkot ja -zinet, lyhytproosan, esseistiikan, novellit ja feministiseksi tulkitsemani proosan, kuten vaikkapa Anu Kaajan tuotannon. Etsin myös mielelläni uusia kirjapajoja, kuten käsityöläisyyteen luottavan Esterin kirjan, turkulaisen Kita-kustantamon ja erinomaisia julkaisuja tehneen Kulttuurivihkot-kustantamon.

Työllä on ollut vaikutuksensa. Jokaisen julkaisemani buduaarin jälkeen saan viestejä, että joku on tilannut itselleen kirjan, kirjastovaraajia on aina useampi.

Tässä vaiheessa minun täytyy tehdä selväksi, että buduaarissa ei julkaista kriittikkejä. Analysoin ja esittelen usein myös ystäväieni kirjoittamia kirjoja, jos olen niistä innostunut. Pysyn avoimena tästä. Kyse on lähiluvusta seuraajia osallistavalla tavalla. Pikkuhiljaa kehittelin mukaan myös omapäisen filosofian, josta kerroin hieman seuraavaksi.

Instagramin mukaan buduaarini täyttää tänään, tammikuun viides päivä vuonna 2021, 107 viikkoa. Olen tehnyt kirjaesittelyjä kuukausittain, osa esittelyistä ei ole tallentunut. Tämä tekstin menettämisen hyväksyminen olikin itsel-

leni yksi suurimmista kannusteista, kun lähdin dokumentoimaan elämäni lukemieni kirjojen kautta. Minua, joka kammoan oman nimeni näkemistä minkään julkaisun yhteydessä, helpotti se, että luentani olisivat ihmisille vain hetken aikaa esillä. Instastoorien hetkellisyys on tehnyt minusta situationistikriitikon. Story-ominaisuuden myötä esittelyt häipyvät vuorokauden kuluessa ellei niitä erikseen tallenneta. Aluksi en säilyttänyt mitään, osa nykyisistäkin luennoista katoaa vahingossa. Tallentumattomuus, siis tuhoutuminen, näyttäytyy minulle feministisenä. Kaoottisuus ja kaaos on vastavoima dominantille järjestykseen pyrkimiselle. Olen aina pitänyt jatkuvaa uudistumista lohdullisena.

Aivan kuten järjestelmävirheet, kaatumiset tai muut poikkeamat, *glitchit*, myös kirjallinen buduaarini on häiriötila. Epätäydelliseen ja keskeneräiseen pyrkiminen on loistava tapa toteuttaa feminististä ja vastakulttuurista estetiikkaa. Buduaari on samanaikaisesti sekä mietititty että vinksallaan, eräänlainen Pepin huvikumpu. Kun patriarkaalin tiedonsäilyttämisen ihanne on kahdella jalalla seisova, vertaisarvioitu jättiläinen, jörndonnermainen mammutti, on buduaari pökkuroiva välähdyksenomainen blogi, jossa on leike- ja päiväkirjamaisuutta.

Suhtaudun asiaani kuitenkin vakavuudella. Käytämme tällä hetkellä leijonanosan päivästäme tällaisen nopeasti hotkaistavan ja ”helpon” sisällön äärellä. Kun julkaisu kerää minuuteissa satoja ihmisiä, voidaan jo puhua vaikutusvallasta. Jos minun kirjaesittelyitäni lukee yhtä monta silmäparia kuin maksumuurin takaa löytyvää päivälehtikritiikkiä, täytyy minun hyväksyä myös vastuuni.

Kirjaesittelyissä ei sinällään ole mitään uutta. Tarkoitukseni on kuitenkin hie-
man erottua. Yksi selkein ero minun luentojeni ja perinteisen kritiikin välillä on reaktiivinen ja reaaliaikainen lukutapani, jossa otan lukijan ikään kuin lukumat-
kalleni mukaan.

Osaa teoksista en ole kuin vilkaissut aiemmin, vaan luen niitä samanaikaisesti kuin päivitän. Reaktioni ovat aitoja ja teeskentelemättömiä. Usein ihaste-
len ja ällistelen yhtäkkiä löytämiäni hengästyttäviä lukuja ja tekstipaloja, kau-
nista sanankäyttöä tai oivaltavia säkeitä. Joudun monesti tunnustamaan luennan

aikana, että en vielä ymmärrä kaikkea – näinä hetkinä minulle tarjoutuu mahdollisuus ottaa lukija konkreettisesti mukaani. Kun hiljattain luin Uni Ojuvan esikoisteosta *Asentopuu* (Kulttuurivihkot, 2018), mietin kuumeisesti sen nimeä. ”Asentopuu” seikkaili myös taajaan teoksen runoissa enkä millään saanut päähäni, mitä se tismalleen tarkoitti.

Lopulta pyysin lukijoilta apua, käytin Kysy katsomolta -kortin. Pohjoisen murren ratkaisemiseen liittyi kohtalaisen iso joukko samalla, kun kahlasin kirjaa eteenpäin. Interaktion myötä runoteos henkilökohtaistui myös seuraajissa. Sanan saalistamiseen valjastettiin kaksi karjalaista puuseppää, ystävän mummo ja vaari, sodankyläläinen tietokirjailija-metsästäjä sekä kaverini kaverin isä, joka jäi pohdiskelemaan sanaa poikansa kanssa. Hän palasi asiaan myöhemmin tekstiiviestillä:

”Asentopuu on sama kuin yöpuu. Poromiehet ollessaan poron haussa ennen vanhaa katselivat aina iltasella oikein hyvän hongan jota he kutsuivat yöpuuksi koska he viettivät yöajan sen hyvän hongan alla Rakovalkealla. Eliikkä kaksi päällekkäin asetettua keloa joiden väliseen rakoon viritettiin tuli eli valkea, siitä sana rakovalkea joka merkitsee samaa kuin yöpuu (eli asentopuu).”

Tekstuaalisuus ennen visuaalisuutta

Instagram visuaalisena ja kuviin keskittyvänä alustana voi luoda painetta teosesittelyiden estetisointiin. Monet kirjagrameiksi kutsutut kirjatilit ovat sommiteltuja ja kuvat toistensa kanssa yhdenmukaisia. Halusin tehdä niihinkin raon buduaarin tekstipainotteisuudella, ottamalla kuvia esimerkiksi suoraan kirjojen sivuista. Minua rasittaa yrittää löytää ei-blogimaisesta kodistani täydellisen valkoista seinää, sillä se vie aikaa itse kirjan käsittelyltä. Aluksi ostelin kyllä leikkokukkia silkasta kaltaisuuden paineesta. Nyt yksi ja sama jukkapalmu saa toimia rekvisiittana, jos sekään.

Huomasin myös, että kustantamoiden Instagramissa suosima kirjaseinä on lähinnä kansitaiteen esittelyä. Jos käy tutkimassa ja vertailemassa kustantamojen tilejä, saa eteensä kansikuvakavalkadin ja kirjailijoiden murjottavia tai tekopirteitä kasvokuvia. Miten uusi lukija voisi tällaisesta, lähinnä graafikoita palvelevasta galleriasta etsiä itselleen sitä ominta teosta, sopivinta luettavaa?

Poikkeuksia toki on. Jotkut kirjagram-tilien tekijät jaksavat hyvinkin viitsee-
liäästi asetella kirjan kauniiseen ja valaistuun paikkaan, ja vielä senkin jälkeen kertoa siitä laajasti. Sommittelu ei haittaa minua, mutta itse en jaks nähdä moninkertaista vaivaa. Koen, että tekstin tulisi aina olla ensisijaista lukutaiteeseen keskittyvässä arvioinnissa. Tekstien suurkuluttajana pidän tärkeänä, että kirjan perusominaisuus, siis teksti, olisi koko ajan työssäni mukana. Jotkut saattavat kauhistella tällaista organisoimatonta typografista sekasortoa kuvapalvelussa, mutta haluan aidosti palvella kirjailijaa enkä takakansitekstin luonutta kustannustoimittajaa. Käytän Instagramia siksi, että se on tällä hetkellä yksi voimakkaimmin kasvavista päivittäisesti käytettävistä sovelluksista ja nuorten tavoittamisessa paras. Tarkennan myöskin, että en en moiti ketään koristeellisten kuvien ottamisesta. Tiedän ihmisiä, jotka ostavat kirjan pelkästään kansikuvien perusteella, eikä siinä ole mitään väärää.

Haluan pakottaa seuraajani kohtaamaan tekstin itse, haluan saada heidät ymmärtämään, että runous ei ole mitään salatiedettä. Keneltäkään ei kulu ylivomaisen pitkää aikaa lukea lähinnä aforismin mittaisia katkelmia.

Filosofiastani eli siitä, kuinka olla sekä kirjailijan että lukijan palvelija

Buduaarin aloittamisen myötä havaitsin – nimi tulee muuten rakkaudestani kylpemisen ja lukemisen yhdistämiseen –, että yksi sen suosion syistä liittyy siihen, että minulla oli jo sekalainen lauma seuraajia Instagramissa. Uusia projekteja

käynnistettäessä yksilöillä ja yhdistyksillä on yleensä taipumus luoda kokonaan uusia portaaleja, nettisivuja ja profileja. Tällainen jatkuva käynnistely vie aikaa itse tekemiseltä, sillä uusien ja vanhojen kävijöiden haaliminen voi osoittautua haasteeksi. Tuttu ja suosittu väylä on osoittautunut omalla kohdallani kaikkein parhaimmaksi ratkaisuksi, sillä saan kertoa kirjallisuudesta myös ihmisille, jotka tunnen eri yhteyksistä. Juuri ei-lukevien ihmisten löytäminen on tuntunut pal-kitsevalta.

Luonteeseeni kuuluva kaiken kevytpolitisoiminen saavutti myös piskuisen buduaarini. Olen antanut siellä tilaa naiseksi olettamilleni tekijöille, queereille ja niille, jotka ovat hylänneet käsityksen binääristä. Minun ei tarvitse ikinä tehdä tämän valinnan takia uhrauksia tai kompromisseja. Muiden kuin miesten kirjoittamat loistavat ja vallankumoukselliset kirjat eivät maailmasta lopu, päinvastoin, melkein läkähdyn lukulistani alle.

Pyrin monin tavoin ottamaan esteettömyyden huomioon esitellessäni kirjoja. Fontini on vielä liian pieni silmälasien käyttäjille, mutta jos käytän esimerkiksi videoita, tekstitän ne. Ja mitä tulee elitistisyyden karistamiseen, avaan lukijoille käyttämäni kirjallisuustieteelliset termit, jos niitä teksteihin jää. Myös ajoittainen ”hölmistelyni” vaikeampien tekstien äärellä on strategista – haluan osoittaa, että otan asioista mieluummin avoimesti selvää kuin että esittäisin ymmärtäväni niitä ensilukemalta.

Keskeisin itselleni asettama ohjenuora on kuitenkin, että en kirjoita yhdestäkään kirjasta negatiiviseen sävyyn. Voin nostaa luennassani esille asioita, jotka ovat vaivanneet minua lukemisen aikana, mutta päätän analyysin aina kohottavavasti. Ikävä loppukaneetti on mielestäni useimpien ammattikriitikoiden helmasynti. Vastustan mitä voimakkaimmin tuomarimaista nuijan paukautusta, joka korostaa kriitikon asettautumista tekstin ylle, ei sen osaksi. Samalla teokselle annettuilta tärkeiltäkin kehuilta tuntuu katoavan pohja.

Kun luin Emmi-Liia Sjöholmin esikoiskirjan *Paperilla toinen* (Kosmos, 2020), aprikoin sitä lukiessani, sisältääkö alistumiskokemuksista puhuva kertomus

mahdollista sisäistettyä misogyniaa. Teos kuitenkin antoi ihmisille paljon – ja lopulta myös minulle. Minua virkistivät sen hykerryttävät anaaliseksifantasiat. Monet ihmiset olivat suorastaan rakastuneet sen rehellisiin äitiyskuvauksiin. Ehkä pikku misogyyni lymyilikin minussa. Ja ehkäpä minun tulisi joka kerta kun syvennyn johonkin kirjaan kunnolla, muuttua niiden ihannevastaanottajiksi, sillä jokaisella teoksella on kuitenkin ihannelukijansa, useimmiten ihannelukijakuntansa.

Olen todistanut näitä tilanteita monesti luovaa kirjoittamista opettaessani. Olen nähnyt, kuinka Stina Saaren *Änimlingistä* (Teos, 2019) tulee runouden analyysiin harjaantumattomassa yleisössä karnevalistinen, kevyt ja hauska kirja, vaikka sen sisältö on lopulta värisyttävän ahdistavaa. Tiedän Paperi T:n runokirjan olevan monelle kouluikäiselle heidän elämänsä paras – ja useimmiten ensimmäinen – runokirja, joten en enää yksinkertaisesti viitsi halveksua sitä. Natalia Kallion spoken word -teoksesta oli helppoa puhua vähän lukevan sukulaismiehen kanssa. Sen nosti esiin myös kampaajani. ”En ymmärrä runoudesta mitään, mutta ihan tykkäsin”, hän sanoi hennavärjätessään hiuksiani. Tarkoitukseni ei tässä ole pohtia kadonneen lukumotivaation syitä vaan miettiä, onko lukukynnystä mahdollista madaltaa sosiaalisen median avulla ilman, että tuloksesta tulee banaalin tarkoitushakuista ja hankehenkistä?

Kaikkein ihanteellisinta olisi synnyttää tilanne, jossa kirjaesittely vaikuttaisi kirjailijan, lukijan ja julkista vastaanottoa edustavan tahon, vaikkapa kriitikon tai kirjabloggarin, vuoropuhelulta. Syntyisi utopistinen kommunikaatiojännite niin kuin hyvässä ja syvässä haastattelussa. Tilanteen ihanteena ja peruspilarina toimisi osallisuuden ajatus, mutta myös teosten kunnioittaminen sekä hedonistinen viihtyminen, kuten aitoon budoaarikulttuuriin kuuluu. Kirjoihin ei saa suhtautua ylimielisesti tai ennakkoluuloisesti.

Helppolukuiseksi mielletty kirjani *Leijonapatsailla* sai inspiraationsa Georges Perecin teoksesta *W ou le souvenir d'enfance* (Denoël, 1975), jossa lapsuusmuistot esitetään katkosmaisesti, ajan ja trauman värittäminä. Perek tuo muistin epä-

luotettavuuden esiin erilaisin kirjallisin keinoin, joita halusin heti lainata. Tähän mennessä olen tunnustanut julkisesti vain Daruden innoittaneen minua. Olen kyllästynyt tukemaan ajattelua, jossa ainoastaan kaanoniin nostetut aneemiset ja vaikeat sedät olisivat julkisten rakkaudentunnustustemme arvoisia, se on epärehellistä ja vanhanaikaista.

Arvioimme monet kirjat väärin. Esimerkiksi genrekirjat vaativat ankaran määrän taustatutkimusta. Monilla on korkeakirjallisia esikuvia. Voin vain kuvitella, minkälainen määrä esivalmistelua on kulunut pelkästään *The Rose of Versailles* (Riyoko Ikeda) -nimisen mangan työstämiseen, joka on vaatinut niin Ranskan vallankumoukseen, historialliseen pukeutumiseen, henkilöhistoriaan kuin kenties queerin historiaan tutustumisen. Monelle manga kuitenkin näyttäytyy roskana, pulp-kirjallisuutena, jolla on ihan omat faninsa.

Sovellan ajatusta myös toisesta suunnasta. Minua ei pelota linkittää buduaarissani vaikeaa runokirjaa populaarikulttuuriin, kuten esimerkiksi suosittuun televisiosarjaan. Kun luin viimeistellyistä kirjoistaan tunnetun kuvataiteilija-kirjailija Tiina Lehikoisen *Terra Novaa* (Poesia, 2019), minun oli aivan välttämättä katsottava Youtubesta *Maa aikojen alussa* -piirrossarjaa ja liitettävä se luentaan. Taneli Viljasen omaelämäkerrallinen esseeteos *Varjoja, usvaa* (Poesia, 2020) löysi tiensä buduaariin, kun luin sukupuolisääntöjä kyseenalaistavaa *Revolutionary Girl Utena* (Be-Papas) -mangaa. Jo yliopistolla kyllästyin opiskelijakollegoiden tapaan keksiä kilpaa mitä vaikeampia ja teoreettisempia lähestymistapoja tuttuihin klassikoihin. Koin, että teokset itsessään jäävät tällaisen henkilökohtaisen kilvoittelun alle. Pahimmassa tapauksessa ne muuttuvat vallan toisiksi. Asiassa ei sinällään ole mitään väärää, mutta se tuntuu itsetarkoitukselliselta. Samaan aikaan tapaani sekoitella korkea- ja alakulttuureja keskenään voidaan pitää epäpyhänä, mutta tarkoitukseni on noukkia jokin samaistuttava kulttuurinen pinta mukaan niin, että vaikeahkotkin teokset näyttäytyvät lähestyttäviltä. Haluan myös korostaa erityisesti runoudelle ominaista veitikkamaisuutta ja leikkillisyyttä.

Nyt, 107 viikkoa Kirjallista buduaaria ylläpitäneenä koen oppineeni Instagramin potentiaalista ja nykykriitikistä yllättävänkin paljon. On ollut opettavaista huomata, kuinka paljon tavat lukea kirjoja muuttavat sekä minua että taipumuksiani tarkastella ympäröivää todellisuutta, kuten esimerkiksi valtahierarkioita. Voisiko päivälehtikritiikki jalkautua lukijoittensa pariin samalla tavalla? Miksi kirjablogit ja kirjagramit vetoavat ihmisiin? Onko kulttuurilehdissä julkaistava kirjallisuuskritiikki riittävän reaktiivista, vai piinaako sitä jähmeys ja auktoriteettiaseman mystisyys? Voisiko runoudesta puhua äänellä, jonka kaikki kuulevat ja sisäistävät? Akateeminen puhe ei ole yhtä kuin älyllinen puhe.

Kenelle ylipäättänsä kohdistamme kritiikin? Kommunikoiko se nuoren tai suuren yleisön kanssa?

Onko uusien hankkeiden avaamisessa mitään järkeä, luommeko niillä vain alati uusia, tyhjinä kumisevia norsunluutorneja? Mitä, jos kaikki julkaistavat runokirjat olisivat arvokas lahja ja osoitus ihmisten pyrkimyksestä syventyä, harjaantua ja polvistua tuntemaan elämää sen sijaan, että motkotettaisiin jatkuvasti teosten paljoudesta ja tasottomuudesta? Ymmärretäänkö digitaalisen ympäristön potentiaalia lainkaan?

Minua kiinnostaa olla sekä kirjailijan, kirjan että lukijan palvelija. Saan siitä tavattomasti nautintoa. Kieltäydyn kompensatorisesta lukemisesta ja arvioimisesta. Egollani ei ole väliä, kirjoilla on ja sillä, että niitä luetaan.

Sanna Lipponen

Kaaoksesta, luottamuksesta ja jaetusta päätoimittajuudesta



”Paradoksaaliset asetelmat voidaan määritellä asioiksi, jotka samaan aikaan ovat sekä järjen mukaisia että järjen vastaisia eikä niistä voi päätellä, kumpaa ne ovat enemmän.”

SARI NIEMI JA MARKUS KRÄKIN

Kun ajattelen jaettua päätoimittajuutta, ajattelen erityisesti kaaosta ja luottamusta. Sillä hetkellä, kun kukaan ei ole onnistunut pitämään kiinni sovituista aikatauluista ja yritämme hädissämme kirjoittaa tai editoida juttua, hakea apurahaa tai koordinoita jotakin hanketta muualla tehdyn työpäivän jälkeen väsyneinä ja pinna kireällä yötä myöten, ajattelen kaaosta. Miksi tämä on aina tällaista? Mitä järkeä tässä (tai ylipäätään missään) on?

Mutta silloin, kun jokin juttu on valmis ja erityisen hyvä, saamme apurahan, tunnustusta tai pienen kehuun, tai silloin, kun vain kokoonnumme yhteen ja keskustelemme, innostumme ja innostamme toisiamme, ajattelen eniten luottamusta. Sitä, miten olemme paitsi selvinneet myös luoneet jotakin merkityksellistä ja kuinka olemme tehneet sen kaiken yhdessä – uskoneet ja luottaneet toisiimme.

Se, että kirjoitan yhteisöllisestä toimintatavasta, jaetusta päätoimittajuudesta, tämän tekstin yksin, on tietysti hiukan omituista. Samalla se on kuitenkin kuvaa-

vaa: Usein oman kokemuksensa ja jaksamisensa kanssa on yhteisössäkkin yksin. Lisäksi se piirtää osaltaan näkyviin sen, miten jokaisen yhteisön sisällä on vähintään niin monta erilaista versiota siitä yhteisöstä kuin siinä on jäseniä.

Voin kertoa jaetusta päätoimittajuudesta vain omasta näkökulmastani, omasta kokemuksestani yhtenä nykytaiteeseen keskittyvän verkkojulkaisun, *EDIT*-taidemedian päätoimittajana.

Siitä on jo yli seitsemän vuotta, kun halusimme yhdessä opiskeluaikaisten ystäväni kanssa tehdä jotakin yhdessä. Se jokin muotoutui myöhemmin kirjoittamiseksi ja keväällä 2014 *EDIT*-taidemedian perustamiseksi.

Olemme puhuneet alusta asti vertaispäätoimittajuudesta, ehkä eniten siksi, että se kuulosti kivalta ja halusimme tehdä asioita eri tavalla, mutta myös siksi, että halusimme osoittaa olevamme tasa-arvoisia toimijoita, tekevämme tätä aidosti yhdessä. Tiesimme, että useissa kulttuurijulkaisuissa on päätoimittajapari, ja varmaankin ajattelimme, että miksei tehtävää voisi jakaa myös viiden ihmisen kesken. Sitä paitsi yhdessä uskaltaminen oli paljon helpompaa. Yhdessä ystävien kanssa oli mahdollista opetella kokonaan uutta, tukea toisia ja saada tukea sen äärellä.

Kun perustimme *EDITin*, meillä ei ollut esikuvaa tämänkaltaisesta toimintakunnasta eivätkä kollektiiviset toimintatavat näkyneet taidekentälläkään niin voimakkaasti kuin nykyään. Tämä sinänsä intuitiivinen valinta on kuitenkin kantanut. Käytännössä jaettu päätoimittajuus on kohdallamme tarkoittanut jo vuosien ajan sitä, että päätämme kaikesta yhdessä: mitä apurahoja haemme, millaiset nettisivumme ovat, millaisia tekstejä julkaisemme sekä millaisille tekijöille, teemoille, taiteen ilmiöille tai keskusteluille annamme tilaa? Lueimme ja editoimme toistemme tekstejä ja kirjoitamme niitä myös yhdessä. Useimmiten teemme tämän kaiken ilmaiseksi ja jonkin muun päivätyön jälkeen, ajalla ja jaksamisella, jotka ovat jostakin muusta – vapaa-ajasta, harrastuksista, sosiaalisista suhteista tai yöunista – pois. Vertaispäätoimittajuus on selvästi ollut sitouttavuuden näkökulmasta toimiva ratkaisu: kun *EDIT* on yhteinen luomuksemme ja oma

lempilapsemme, kuka tuottaisi sisältöä siihen, jos emme me? Kuka sen pitäisi hengissä, jos emme me?

Tätä tekstiä varten pohdin erityisesti sitä, mikä vertais- tai jaetussa päätoimittajuudessa on merkityksellistä ja kenelle ja miten. Kyselin kollegoiltani ja googlasin sanoja päätoimittajuus ja jaettu päätoimittajuus. Silmäilin Hanna Antilan pro gradu -tutkielmaa maakuntalehtien päätoimittajista, ”sanomalehtialan sekatyömiehistä”. Siinä päätoimittajan tehtävinä esitellään palaverit muiden päällikkötoimittajien ja konsernin eri yksiköiden kanssa, yhteydenpito sidosryhmiin, kirjoittaminen, muun median seuranta, hallinnolliset tehtävät, journalististen uudistusten läpivienti ja suunnittelu sekä toimitusjohtaja-päätoimittajien talousvastuu. (Antila, 2008. s. 90–91)

Kuvaus kuulosti melkoisen kaukaiselta ja sitten kuitenkin samaistuttavalta. Pienellä tai olemattomalla budjetilla toimivan nykytaidejulkaisun päätoimittajina olemme todellakin eräänlaisia sekatyöläisiä. Mittakaava on maakuntalehtiin verrattuna maltillisempi mutta vastaavasti vapautta on varmasti enemmän. Voimme itse määritellä, mitä, minkä verran ja mistä haluamme kirjoittaa. Voimme tehdä töitä niin paljon kuin haluamme ja jaksamme. Joskus haluamme jaksaa toisten vuoksi vielä enemmän, sillä emme halua pettää toistemme luotamusta.

Olen oppinut, että tällainen päätoimittajan vapaus voi olla käsittämättömän ihanaa ja innostavaa sekä sakeaa kaaosta. Siksi olin iloinen törmätessäni Sari Niemen ja Markus Kräkinin vertaisarvioituun, *Työelämän tutkimus* -lehdessä julkaistuun artikkeliin ”Asiantuntijatyön paradoksivyyhti – Työn kaaosmaisuu-den kokemus ja selviytymiskeinot asiantuntijatyössä”.

Niemi ja Kräkin tarkastelevat artikkelissaan asiantuntijatyössä ilmenevää kompleksisuutta ja siihen liittyvää kaaosmaisuu-den kokemusta, sen ilmene- mistä ja siihen liittyviä selviytymiskeinoja. Tutkimuksen teoreettinen viiteke- hys muodostuu kompleksisuudesta, liminaalisuudesta, itsemääräämisteoriasta ja johtamiseen sekä asiantuntijatyöhön liittyvistä näkökulmista. Empiirinen

aineisto on kerätty Kompleksinen työelämä -koulutuksissa ja kahdeksan asiantuntijatyötä tekevän henkilön teemahaastattelulla.

Kriittikkona ja nykytaidejulkaisun päätoimittajana voin ajatella olevani sekä sekatyöläinen että asiantuntija, mutta sitäkin enemmän ja suuremmalla varmuudella kaaoksessa ja kaaoksesta eläjä. Tunnistan Niemen ja Kräkinin artikkelissa esiin nostetut työelämän kompleksiset piirteet ja niistä seuraavan kaoottisuuden kokemuksen. On ajankäytön haasteita, yllättäviä muutoksia, syyseuraussuhteiden epäselvyyttä, näkymättömyyttä, epävarmuutta, multitaskausta ja jopa avuttomuuden tunnetta. Todellakin on. Siinä määrin, että kaoottisuuden, kompleksisuuden ja paradoksien kautta jaetun päätoimittajuuden tarkastelu tuntuu yhtäkkiä paitsi tärkeältä myös välttämättömältä.

Niemi ja Kräkin esittelevät artikkelissaan asiantuntijatyön paradoksisuutta. Se koostuu kuudesta eri paradoksista, jotka ovat suunnittelun, yhteistyön, päätöksenteon, ajankäytön, johtamisen ja hallinnan paradoksit. Samat paradoksit ovat kokemuksen mukaan vahvasti läsnä myös jaetussa päätoimittajuudessa. Suunnittelu helpottaa kaoottisuuden ja kompleksisuuden äärellä, mutta usein myös tekee ne näkyväksi tai jopa lisää niitä. Yhteistyö on ehdottomasti voimavara mutta myös haaste. Päätöksenteossa, johtamisessa ja ylipäätään toiminnassa dialogi on tärkeää mutta vie aikaa ja hermoja. Muutos on jatkuvaa ja kokonaisuuksien hahmottamiseksi tai hallitsemiseksi tarvitaan aikaa, mutta aikaa ei ole. (Niemi & Kräkin, 2019, s. 32–35)

Niemi ja Kräkin toteavat, että kompleksisten kokonaisuuksien hallinta on luonteeltaan haastavaa, jopa mahdotonta. Heidän tapansa artikuloida on samanaikaisesti suoraviivaista, asiapitoisen toteavaa ja yllättävän lohdullista:

”Tarvitaan siis ymmärrystä siitä, että emme ymmärrä, ja kärsivällisyyttä sieittää tätä ristiriitaa sekä siitä seuraavaa epävarmuutta. Tarvitaan sekä kykyä toimia epävarmuuden vallitessa että kärsivällisyyttä olla toimimatta tilanteen niin vaatiessa, mikäli tämän vaateen hahmotamme.” (Niemi & Kräkin, 2019, s. 35)

On selvää, että paradoksit limittyvät ja kiertyvät tiiviisti paitsi työntekoon yksin ja yhdessä myös kirjoittamiseen ja taiteen kohtaamiseen.

Kuvataiteesta kirjoittaminen on hyvin yksinäistä puuhaa – ja sitten ei ollenkaan. Se on olemukseltaan reaktiivista: kirjoittamista teoksesta tai näyttelystä, sen kanssa, sitä kohti tai sitä vastaan. Kirjoittamalla (taiteesta) on samanaikaisesti yksin ja mahdotonta olla yksin.

Kun kirjoitan, olen yksin omien taitojeni, riittämättömyyteni, ajatusteni ja affektieni kanssa. Ja toisaalta olen vähiten yksin, mitä voin kuvitella. Olen yhteydessä itseeni, teoksiin, taiteilijaan, muihin taiteilijoihin ja teoksiin, ajattelijoihin, läheisiini, vieraisiin ihmisiin, ihmisyyteen, toislajisiin ja koko maailmaan. Kirjoittaminen on keskustelua. Se on erilaisten yhteisöjen läpitunkemaa, äänten ja mielten kansoittamaa. Halusi tai ei, läsnä on kaikki tähän mennessä ajateltu, kirjoitettu ja koettu.

Kirjoittaessani ja voidakseni kirjoittaa, ajattelen lähinnä sitä, millaisen tekstin itse osaan kirjoittaa ja millaisen haluaisin lukea. En pysty arvailemaan tai kuvittelemaan jotakin muuta lukijaa tai hänen toiveitaan. Ja sitten kuitenkin vähän pelkään sitä, millä tavalla teksti otetaan vastaan. Kukaan muu ei ota vastuuta siitä, ajattelinko nyt hyvin, otinko selvää, ymmärsinkö oikein. Siksi läheiset kollegat ja luotettavat esilukijat ovat lahja. Vaikka editointi ei aina ole pienessä toimituksessamme kovin perusteellista, voin luottaa siihen, että joku älähtää, jos olen sanomassa jotakin täysin idioottimaista.

Kun itse puhun kaaoksesta, se nivoutuu useimmiten hallitsemattomuuden tunteeseen ja oloon siitä, ettei omilla ponnistuksilla ole merkitystä tai suuntaa. Ettei saa otetta mistään, kaikki on sekavaa ja tekisi mieli mennä sohvan alle piiloon. Yhdessä tekemisessä kaaos voi kirkastua tai kumuloitua.

Konkreettisesti kaaosta jaetussa päätoimittajuudessa ruokkivat toisten erilaiset elämäntilanteet, rytmit sekä työskentely- ja kommunikaatiotavat. Kun toiminta perustuu pitkälti vapaaehtoisuuteen ja keskinäiseen ystävyyteen, sitä ylläpitäviä rakenteita, rutiineja ja toimintatapoja on hankala ylläpitää. Keskuste-

lut voivat olla katkonaisia, lyhyitä viestejä, joihin osa reagoi nopeammin ja osa hitaammin. Väärinymmärrykset ovat väistämättömiä. Työnjako on epäselvää. Vertaispäätoimittajuudessa kollegat tuovat turvaa vastuun ja työmäärän jakautuessa kaikille. Mutta se, että kaikki jakavat vastuun, voi toisinaan helposti olla kalteva ja liukas pinta kohti sitä, ettei oikeastaan kukaan ota vastuuta.

Kaikesta tästä huolimatta kaaos kiehtoo. Se että hyväksyy sen, antautuu sille ja katsoo, mitä sillä on seuraavaksi tarjottavanaan. Niemi ja Kräkin tunnistavat sanaan kaaos liittyvät kielteiset konnotaatiot, mutta pyrkivät avaamaan myös sen kauniimpia piirteitä:



Olemme huomanneet, että kaaos-sana eri muodoissaan ymmärretään usein negatiivisena, voimavaroja kuluttavana ilmiönä. Kompleksisessa ja liminaalitilojen sävyttämässä työelämässä on kuitenkin myös mahdollisuuksia. Kompleksisuus voi tuoda esiin uusia mahdollisuuksia ja aiheuttaa onnekasta, suotuisaa kehitystä (Doz ym. 2017, 10). Kaaoksen reuna on tavoiteltava epätasapainotila, jossa uusi ja vanha, sileys ja rosoisuus, toimivat sopivassa suhteessa ja toimijoiden itseorganisoituminen ja emergenssi mahdollistuvat (Vartiainen ym. 2013; Stacey 1996, 86). Myös liminaalitila (Turner 1979, ks. Kontinen ym. 2013, 255) on eräänlainen luova kaaos, jossa on mahdollisuus siirtyä vakiintuneista toimintatavoista vapaaseen uuden kokeiluun, luovuuteen ja yhteisöllisen flow'n tilaan.”

Parhaimmillaan yhdessä tekeminen on antoisia keskusteluita, oivalluksia, iloa, inspiraatiota, luovuutta ja yhteisöllistä flow'ta. Se on ystävyyttä, luottamusta, kannustusta, kasvua, vapautta ja merkityksellisyyttä. Kun emme näe toisiamme ja yritämme jokainen tahoillamme tehdä asioita yksin, jaettu- tai vertaispäätoimittajuus toimintamuotona tuntuu mahdottomalta, turhauttaa ja vituttaa. Mutta kun puhumme ja teemme yhdessä, olemme läsnä ja yhdessä, into ja inspiraatio syntyvät taas, voimistuvat ja säkenöivät.

Yhdessä tekeminen vaatii sitä yhdessä tekemistä. Sitä että on aikaa kohdata ja keskustella. Yhdessä ja yhteen sovittamalla joutuu tekemään enemmän töitä, ajattelemaan enemmän ja tarkemmin. Se on lopulta vain hyvä asia.

Suurkiitos siis entisille ja nykyisille EDIT-kollegoille:

Anna-Kaisa Koski, Rosa Kuosmanen, Tuomas Laulainen, Anu Pasanen ja Viivi Poutiainen

LÄHTEET:

Antila, Hanna, 2008. Pro gradu -tutkielma
”Sanomalehtialan sekatyömiehet
– maakuntalehtien päätoimittajien työ ja
ammatti-identiteetti.”
[https://jyx.jyu.fi/bitstream/
handle/123456789/18392/1/URN_NBN_fi_
jyu-200805061433.pdf](https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/18392/1/URN_NBN_fi_jyu-200805061433.pdf)

Niemi, Sari & Kräkin, Markus, 2019.
”Asiantuntijatyön paradoksimyyti –
Työn kaaosmaisuuuden kokemus ja
selviytymiskeinot asiantuntijatyössä”,
Työelämän tutkimus.
[https://journal.fi/tyoelamantutkimus/article/
view/87106/46031?acceptCookies=1](https://journal.fi/tyoelamantutkimus/article/view/87106/46031?acceptCookies=1)

Aurora Lemma

Tarvitaan: lisää kritiikkiä



Vieraskielisten toimintamahdollisuudet ovat suomalaisella taidekentällä rajalliset. Tuore hanke pyrkii vastaamaan sekä tähän että kritiikin haasteisiin laajemmin.

Vidha Saumya ja Elham Rahmati tapasivat opiskellessaan Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa. Molemmat olivat muuttaneet Suomeen opintojen vuoksi vuonna 2016. Taustaltaan Saumya on kuvataiteilija ja runoilija, Rahmati kuvataiteilija ja kuraattori. Suomalainen taidekenttä avautui hiljalleen opiskelujen sekä näyttelyiden ja muiden projektien myötä. Nyt Saumya ja Rahmati haluavat uuden hankkeen avulla vastata niihin puutteisiin, joita ovat havainneet suomalaisella taidekentällä.

Yksi suurimmista haasteista liittyy keskusteluun ja kritiikkiin. Tai pikemminkin niiden puutteeseen. Tämä korostuu etenkin niille, jotka eivät puhu, kirjoita tai lue suomeksi tai ruotsiksi.

”Suomessa on puutteellisesti tiloja kirjoittajille ja taiteilijoille ilmaista itseään kriittisesti englanniksi. Media on pääasiassa suomeksi ja vaikka ymmärtäisi suomea, taidekritiikkiä ei silti ole tarjolla tarpeeksi. Rajallisten resurssien johdosta ne harvat uutismediat, jotka kirjoittavat taiteesta, tarjoavat harvoin syvällistä tai kriittistä näkemystä. Reflektointi ja interaktio jäävät liian vähälle”, sanoo Rahmati.

Saumya oli tehnyt samanlaisia huomioita.

”Tänne muuttaminen ja paikalliseen taidekenttään tutustuminen ovat isoja muutoksia. Sisäänpääsy vie aikaa ja riippuu jonkin verran myös sattumasta.”

”Taidelehtien määrän voi laskea yhden käden sormilla. Useilla medioilla on jonkinlainen taideliite, mutta taide ei ole jotain mikä kuuluu liitteisiin tai erityis-osioihin. Se ei ole erillinen kategoria elämässä, vaan päivittäinen osa elämää”, Saumya huomauttaa.

Tämän vuoksi Saumya ja Rahmati alkoivat ideoida hanketta, joka loisi laajempaa keskustelua taiteesta ja toisi myös vieraskielisiä taiteilijoita paremmin esille. Ideointi manifestoitui *NO NIIN* -nimiseen verkkolehteen, joka on suunniteltu julkaistavan alkuvuodesta 2021. Hanke on saanut Koneen Säätiöltä kahden vuoden hankeapurahan.

”Haluamme luoda alustan, jossa täällä asuvien taiteilijoiden työ voidaan dokumentoida ja jota kautta tuo työ voi myös saada tunnustusta. Haluamme tarkastella taidekenttää koko laajuudessaan ja kriittisen katseen kautta”, Saumya kuvaa.

NO NIIN on kuukausittainen taidejulkaisu, joka toimii alustana eritaustaisille kirjoittajille tuoda esille näkemyksiään taidekentästä Suomessa. Tunnustuksen ja työmahdollisuuksien lisäksi se tarjoaa myös kansainväliselle yleisölle mahdollisuuden tutustua suomalaiseen taidekenttään.

”Suomessa on vakaa järjestelmä mitä tulee esimerkiksi koulutukseen ja apurahoihin. Siispä paikallisen taidekentän voisi ajatella olevan voimaantunut, mutta sen sijaan se vaikuttaa minusta usein enemmän itsetyytyväiseltä kuin kriittiseltä. Se on ääneensanomaton asia, tietynlaisen ajattelun läsnäolo. Sellaisen, että jos haluat tehdä töitä, niin sinun kannattaa ‘pick your battles’. Mutta se johtaa siihen, että valitsemme vain ne taistelut jotka koskettavat meitä itseämme”, Saumya pohdii.

”Toisaalta, ehkä ne ihmiset jotka työskentelevät muutoksen eteen eivät ole niitä, jotka ovat eniten esillä. Muutosprosessit ovat hitaita, ne vaativat omistautumista ja pitkäjänteistä työtä”, Saumya lisää.

Globe Art Point, lyhyemmin GAP, on kattojärjestö, joka pyrkii edistämään monimuotoisuutta, tasa-arvoa ja inklusiota sekä parantamaan ulkomaalaistaustaisten taiteentekijöiden asemaa Suomessa. Sen puheenjohtaja Ceyda Berk-Söderblom on tutustunut laajasti vieraskielisten taiteentekijöiden ja kulttuurialan ammattilaisten asemaan Suomessa.

”Täällä on todella pieni taidekenttä, ihmiset yleensä tuntevat toisensa. Näihin pieniin ryhmiin on vaikea päästä sisään ja muita verkostoitumismahdollisuuksia ei juuri ole. Jos tulee Suomeen ulkopuolisena on myös iso riski, että jää ulkopuoliseksi”, Berk-Söderblom toteaa.

Tarkkaa arviota vieraskielisten taiteentekijöiden ja kulttuurialan ammattilaisten määrästä ei ole, mutta luvun voidaan olettaa olevan kasvussa. Koko maan väestöstä vieraskielisiä oli vuoden 2019 lopussa 7,5 prosenttia, Helsingissä noin 16 prosenttia. Pääkaupunkiseudulla vieraskielisten osuuden arvioidaan kasvavan 28 prosenttiin vuoteen 2035 mennessä.

Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cuporen, yhteistyössä GAP:n ja Kulttuurikaikille -palvelun kanssa vuonna 2020 julkaisema tutkimus vieraskielisten taiteentekijöiden asemasta Suomessa (*Opening: The position of foreign-born art and culture professionals in Finland*) ei ole piristävää luettavaa. Tutkimuksen mukaan vieraskielisten työmahdollisuuksia heikentävät useat seikat, joista yleisimpiä ovat kieleen liittyvät vaatimukset. Lisäksi esteitä luovat vakiintuneet, ajoittain syrjivät toimintatavat, verkostojen puute Suomessa, vallalla olevat asenteet ja puutteellinen tunnustus ulkomailla hankitulle koulutukselle ja kokemukselle.

Tutkimukseen vastanneista lähes 80 prosenttia oli 25–44 vuotiaita ja 52 prosentilla oli korkeakoulututkinto. Lähes kolmanneksella oli tutkinto sekä Suomesta, että jostain toisesta maasta ja 42 prosenttia kuvasi suomen kielen taitoaan hyväksi tai suhteellisen hyväksi. Vastaajilla oli keskimäärin seitsemän vuoden työkokemus Suomesta.

”Puhumme siis korkeasti koulutetuista ihmisistä työuransa tuottavimmassa vaiheessa, jotka on suljettu ulos taidekentältä. Heillä ei ole tasa-arvoisia mahdollisuuksia kasvaa, kehittyä ja kontribuoida yhteiskuntaan. Se on hyödyntämättömtä kapasiteettia. GAP:ssa me uskomme, ettei Suomella ole varaa sulkea näitä ihmisiä ulkopuolelle” kertoo, Berk-Söderblom.

Berk-Söderblom näkee rahoitussysteemin yhtenä kompastuskivenä taidekentän ulkopuolelta tuleville.

”Suomalainen apurahasysteemi perustuu vertaisarviointiin, mikä tarkoittaa, että muut kollegat arvioivat taiteilijan työtä ja itse taiteilijaa. Systeemi perustuu sisäisille suosituksille ja ulkopuolisen voi olla vaikea saada tunnustusta.”

Apurahat jäävät valitettavan usein ainoaksi vaihtoehdoksi elättää itsensä työllään, sillä työpaikan saaminen taideinstituutioista on Berk-Söderblomin mukaan vieraskielisten kohdalla erittäin epätodennäköistä.

Sisäänpäin kääntyvä taidekenttä selittyyne osittain koolla. Suomi ei kuitenkaan ole ainut pieni maa, jossa on pieni taidekenttä.

”Toki sisäänpäinkääntyneisyys on normaalia resurssien ollessa vähäiset, mutta luulen että kyse on paljon myös asenteista”, Berk-Söderblom toteaa.

Berk-Söderblom työskenteli vuosia kansainvälisten taideinstituutioiden kanssa ennen muuttoaan Suomeen. Hän kertoo olleensa yllätynyt siitä, miten vaikeaa ulkopuolisen on päästä sisälle suomalaiseen taidekenttään.

”Ei ole epätavallista nähdä eritaustaisia ihmisiä työskentelemässä Euroopan eri maissa. He ovat osa taidekenttää. Luulen, että tähän vaikuttaa Suomen homogenisyyden kuva”, hän kertoo.

”Nämä haasteet eivät rajoitu vain meihin vieraskielisiin. Kaikki aliedustetut vähemmistöt Suomessa kohtaavat samoja rakenteellisia haasteita. Rakenteet ulossulkevat kaikkia vähemmistöjä ja toimivat enemmistön vallan kautta.”

Vieraskielisten ja muiden vähemmistöjen syrjinnästä ja esteistä yhteiskunnassa on tarjolla runsaasti tutkimusta ja tilastotietoa vuosien varrelta. Cuporen tutkimus vahvistaa tätä viestiä myös taidekentällä.

Tutkimuksessa haastateltavat taideinstituutioiden edustajat olivat enimmäkseen samaa mieltä siitä, että monimuotoisuus ja inklusio ovat positiivisia asioita. Tämä ääneen lausuttu motivaatio ja vuosien varrella kerääntynyt tieto ei kuitenkaan vaikuta konkretisoituvan muutokseksi.

”Totta kai muutos on vaikeaa. Uskon että kaikki, minä mukaanlukien, haluavat että muutosta tapahtuu, mutta emme haluaisi muuttaa itseämme. Muutoksen tekeminen vaatii rohkeutta ja se ei ole helppoa”, summaa Berk-Söderblom.



Vieraskielisten asema taidekentällä ja kritiikin alalla on heikko, mutta kuten Vidha Saumya ja Elham Rahmati tuovat esille, ei kritiikin asemassa laajemminkaan ole kehumista Suomessa.

Kritiikin haasteisiin vastaamaan on luotu mm. SARV:n Kritiikki näkyy! -hanke, jonka tarkoituksena on kirkastaa kritiikin merkitystä ja ruokkia monimuotoisuutta. Hankkeen koordinaattori Maaria Ylikangas kuvaa nykyistä tilannetta näin:

”Kritiikin asema mediassa on heikko. Monesti sellaiset keskustelut, jotka edustavat kritiikkiä, jäävät tunnistamatta kritiikiksi. Lisäksi kritiikin maine on aika huono.”

Rahmati vertaa kritiikin asemaa ja taidekeskustelua Suomessa kokemuksiinsa muista maista.

”Esimerkiksi Iranissa on lukuisia taidelehtiä ja sanomalehtiä, joissa näitä keskusteluja käydään ja taiteesta lukeminen on siitä kiinnostuneiden keskuudessa yleistä. Niin kauan kuin muistan, olen altistunut erilaisille teksteille, kritiikeille ja näkökulmille”, Rahmati kertoo.

Ylikankaan mukaan kritiikki on lopulta aika arkista toimintaa.

”Kuka tahansa, joka on tekemisissä taiteen tai viihteen kanssa on siinä jollain tavalla mukana. Se on tavallaan analyysiin keskittyvä kansalaistaito, jonka soisi

olla laajemmin levinnyt ja näkyvillä yhtenä yhteiskunnallisen keskustelun työkaluna”, Ylikangas summaa.

Mitä tulee keskusteluun, lienee itsestäänselvää, että sitä määrittävät ne, jotka on kutsuttu keskustelemaan. Ne näkökulmat, joita edustetaan, määrittävät sen, mikä on normaalia ja hyväksyttävää.

Suomalaista taidekenttää ei voi kuvata erityisen monimuotoiseksi, eikä kritiikki ole tästä poikkeus. Tämän toteaa myös Ylikangas.

”Perinne on ollut hyvin suomen- ja ruotsinkielinen, ja vahvasti myös valkoinen ja akateeminen. Asioita tehdään tietynlaisen kehyksen ja kritiikkikäsitteiden ympärillä.”

Ylikangas nostaa esimerkiksi syksyllä 2020 käydyn keskustelun Kansallisteatterin *Kaikki äidistäni* -näytelmästä. Teoksessa transnaisen rooliin oli nimetty mies. Kansainvälisesti keskustelua cis-miesten roolittamisesta transnaisten hahmoihin on käyty jo vuosia, mutta Suomessa kritiikin ydin meni monelta ohi.

”Täältä ns. kritiikin keskeltä on helppo leimata esimerkiksi ne trans-aktivistit huutokuoroksi, eikä ajatella, että se mistä he puhuvat, tapahtuu itse asiassa taidekritiikin piirissä. Vieläpä varsin täsmällisesti. Kyse on siitä, minkälaisia valintoja kritiikin piirissä tehdään, ja siitä kenen ääntä pidetään validina ja kenen ei”, Ylikangas kuvaa.

Tähän NO NIIN -hanke tarjoaa yhden vastauksen luomalla mahdollisuuksia keskusteluun osallistumiselle myös muilla kuin suomen pääkielillä.

”NO NIIN voi tarjota äänten moninaisuutta. Meille ei tarvitse kirjoittaa millään tietyllä tavalla tai tyylillä, emme ole siitä kauhean kiinnostuneita. Ainoa oleellinen kehys meille on kriittisyys ja itsereflektio”, Saumya kertoo.

Saumya näkee vieraskielisten haasteiden heijastelevan kentän puutteita laajemmin.

”Kun keskusteluja ja alustoja on vähän, nostetaan esille lähinnä sitä, mikä myy parhaiten.

Tällöin se ei ole vain vähemmistöt, jotka jäävät piiloon, vaan myös muut vähemmän tunnetut tekijät. Ajattelen, että jos täällä olisi enemmän media-alustoja ja lehtiä, jotka kirjoittavat taiteesta, ei olisi mahdotonta esimerkiksi kirjoittaa englanniksi ja kääntää teksti lehteen. Tämä on yleinen käytäntö monissa maissa, joissa alustoja on enemmän ja keskustelu on aktiivista.”



Ira Ananeva-Riashchenko muutti Helsinkiin Montenegrosta vajaa kolme vuotta sitten. Venäjän teatteritaiteen akatemiasta valmistunut Ananeva-Riashchenko oli aikaisemmin työskennellyt Venäjällä teatterinjohtajana ja kriitikkona.

”Kun muutimme Montenegroon 2014 ymmärsin hiljalleen, etten löydä sieltä oman alani töitä. Muutettuumme Suomeen puolisoni kanssa aloin opiskella IT-alaa, mutta se ei sopinut minulle ollenkaan”, Ananeva-Riashchenko kertoo. Suomessa Ananeva-Riashchenko on opiskellut suomen kieltä, etsinyt töitä ja aloittanut venäjänkielisen instagram-tilin (@vsratyeteatrovedy), joka käsittelee teatteria ja sen historiaa.

Ananeva-Riashchenko toivoo edelleen voivansa työskennellä taiteen ja kriitiikin parissa.

”Olen aina rakastanut teatteria ja lukemista. Odotan edelleen innolla sitä, että pääsisin ilmaisemaan itseäni tällä kentällä, mutta juuri nyt en näe siihen mitään mahdollisuuksia.”

Ananeva-Riashchenkolla on vakuuttava koulutus- ja työhistoria, mutta kieli on este. GAP:n tutkimuksessa vieraskieliset taiteentekijät toivat myös esille tunnistuksen puutteen suhteessa ulkomailta hankittuun koulutukseen ja kokemukseen. Mitä tulee taidekriittikkiin, Ananeva-Riashchenko ei kuitenkaan koe niitä määrittäviksi tekijöiksi.

”Teatterikriitikissä on kyse sinusta. Sinun tunteistasi ja taustastasi, joten oli se tausta mikä hyvänsä, se on silti validi, koska se on osa sinua. Tämä on

minun näkemykseni. Kritiikki on sekoitus minua, koulutustani ja taustaani”, Ananeva-Riashchenko tiivistää.

Maaria Ylikangas näkee suomalaisen kritiikin kentän olevan valmis laajentamaan näkemystään siitä, mitä kritiikki on.

”Luulen että ollaan menossa eteenpäin sellaisesta oman pesän suojelemisesta. Internetin myötä, kun blogeihin ja muihin alkoi ilmestyä kritiikin näköisiä asioita, kritiikot joutuivat pohtimaan, mitä kritiikki on. Nyt ollaan tosi hedelmällisessä vaiheessa sen suhteen, että kenttä enemmänkin kysyy, mitä kaikkea se voi olla.”

Äänten ja taustojen erilaisuus ovat Ananeva-Riashchenkon mielestä itsestään selvä etu mille tahansa taidekentälle. Kritiikin tarkoitus on hänen mukaansa tulkita. Kritiikin ja taiteen äänet ja tulkinnat vaikuttavat siihen, millaisia ihmisiä ne vetävät puoleensa. Esimerkiksi tästä Ananeva-Riashchenko antaa European theater collectiven, jossa hän on työharjoittelussa.

”Työskentelykieleemme on englanti ja näyttelijöistä kaikki ovat muuttaneet Suomeen jostain muualta. Totta kai sellainen kerää enemmän erilaisia ihmisiä paikalle.”

Ceyda Berk-Söderblomin näkee keskustelun monimuotoisuudesta ja inklusiosta perinteisesti keskittyneen juuri yleisöön. Hänen mukaansa on tärkeää, että näkemystä laajennetaan koskemaan myös instituutioita ja päätöksentekoa. Tämä heijastuisi myös yleisöön.

”Kun puhutaan yleisöstä, niin pitäisi katsoa sisältöä. Jos sisältö ei ole monimuotoista ja se on suunnattu vain tietylle yleisölle, esimerkiksi siksi että se on eurosentrismi, niin tietenkin yleisö tulee myös olemaan homogeenistä. Tämä ei koske vain kansallista taustaa, vaan myös muun muassa sitä, miten voitaisiin tavoittaa paremmin nuoria ja miten heidän tarpeisiinsa voitaisiin vastata.”

Berk-Söderblom näkee taiteen ja kulttuurin yhteiskunnalle tuotettuna palveluna ja vertaa niitä esimerkiksi koulutukseen.

”Silloin kysymys kuuluu, kuka kirjoittaa ne tarinat joita kerromme? Tällä hetkellä en näe, että kenttä heijastaisi muutoksia yhteiskunnassa, vaan kulttuuri toimii enemmänkin defenssinä ja tiettyjen identiteettien manifestointina. Tämä koskee toki monia maita, ei vain Suomea.”

Ananeva-Riashchenko toivoo kritiikin monimuotoistuvan myös omista kokemuksistaan johtuen.

”Liput teatteriin ovat Suomessa äärimmäisen kalliita. Ehkä jos täällä olisi muutama kriitikko, jotka kirjoittaisivat englanniksi, voisin arvioida mihin näytöksiin haluan mennä ja mihin en. Nyt se on arpapeliä.”



Vidha Saumya ja Elham Rahmati toivovat *NO NIIN* -verkkomedian kautta voivansa lisätä sekä keskustelua taiteesta, että yleistä kriittisyyttä Suomessa. Saumya näkee yhtenä syynä kritiikin sekä sen arvostuksen vähäisyyteen Suomessa yleisen neutraaliksi asemoitumisen perinteen.

”Suomessa on vahva käsitys siitä, että yhteiskunta ja sosiaaliset rakenteet ovat oikeudenmukaisia ja että on olemassa tietty oikea tapa tehdä asioita. Näitä tapoja pitäisi kuitenkin jatkuvasti päivittää”, Saumya toteaa.

”Me tulemme paikoista, maista ja kulttuureista, joissa on totuttu jatkuvasti haastamaan sääntöjä ja määräyksiä. Ajattelen, että kyseenalaistaminen ja vastustaminen tulevat meiltä luonnollisesti. On tärkeää olla valppaana siitä, minkä hyväksymme, mitä sääntöjä seuraamme ja mitä vastustamme.”

Rahmati näkee kyseenalaistamattomuuden liittyvän myös neoliberaaliin kulttuuriin.

”On olemassa sanomaton paine siihen, että taiteilijan pitäisi jatkuvasti olla tuottelias. Pitäisi pystyä todistamaan oma tuottavuutensa. Tällöin taiteilijana oleminen muuttuu vain projektiksi toisensa jälkeen ja väliin ei jää aikaa reflektoida sitä, mitä tekee ja miksi tekee”, Rahmati kuvaa.

”Tähän halusimme vastata NO NIIN -hankkeella. Että voisimme esimerkiksi kutsua taiteilijoita käymään valitsemassaan näyttelyssä ja kirjoittamaan siitä. Kysyä kysymyksiä, todella uppoutua toisen työhön. Uskon, että meille kaikille tekisi hyvää kiinnostua enemmän toistemme työstä.”

Sekä NO NIIN, GAP, että esimerkiksi Museum of Impossible Forms, jota Sau-mya on myös ollut perustamassa, toimivat alustoina avata keskustelua, oli se sitten taiteesta tai yhteiskunnasta laajemmin. Ceyda Berk-Söderblom näkeekin tällaisten toimijoiden olemassaolossa toivoa tulevaisuudelle.

”GAP on tästä täydellinen esimerkki: se on pieni organisaatio, joka toimii niissä rakenteissa, joita se pyrkii muuttamaan ja jota ne samat rakenteet rahoittavat. Tämä kertoo, että systeemissä on tilaa muutokselle”, Berk-Söderblom kuvaa.

”Mutta tämä ei ole ongelma vain taidekentällä; kyseessä on vanha, rakenteellinen syrjinnän systeemi, josta on tullut normi. Ensimmäiseksi meidän täytyisi hyväksyä tämä totuus.”

Myös Rahmati näkee toiminnan kertovan muutoksen mahdollisuudesta:

”Jos ei olisi toivoa, ei olisi järkeä tehdä yhtään mitään.”

Juttua varten on haastateltu myös Sivuväli-projektin koordinaattori Roxana Crisólogoa ja kirjailija-runoilija José Luis Ricoa.

Omppu Martin

Hei kriitikko, kirjablogisti tässä moi



Kirjablogit ovat rikkaus. Tai niin voisi ainakin kuvitella.

Tosiasia kuitenkin on, että kirjablogistina ei varsinaisesti voi onnistua. Kurmottava sanansäilä heilahtaa milloin mistäkin suunnasta. Kansan syvät rivit pitävät meitä perkeleestä seuraavina. Teidän kirjallisuuskriitikkojen suhtautuminen blogeihin taas on – kauniisti ilmaistuna – vaihtelevaa ja kirjailijalle kirjablogisti on viimeinenoljenkorsihenkilö, jonka ensisijainen tehtävä on kehua hänen teostaan.

On ällistyttävää, miten kiihkeitä tunteita kirjabloggaaminen saattaa herättää. Saamme kommentteja, joiden kaltaisista te voitte useimmiten vain haaveilla.

Suomi 24 -sivustolla meistä on sanottu mm.

Kirjabloggarit ovat typeriä kanoja.

Ensin tehdään kirjasta pitkä ja monitahoinen analyysi, ja kun sitä arvostelee, ilmoitetaan, että ”se on minun näkemykseni”.

Kirjablogeista saa ostaa arvosteluja. Ei pidä ottaa niitä vakavasti.

On kuitenkin tosiasia, että kirjabloggarit eivät ole kovin sivistyneitä. Koulutusta kyllä on joillakin, mutta toimintaa hallitsee itsensä esilletuomisen tarve.

Useamman kirjan julkaisheet suhtautuvat kielteisesti kirjablogeihin, jotka arvostelevat mielellään esikoiskirjailijoita, joilla on vielä innostusta ja halua maksaa hyvistä arvosteluista.

Teitä suojaa arvovalta. Me taas olemme se pohjimmainen pahna, johon niin lukevan yleisön kuin kirjailijankin on helppo purkaa oma pettymyksensä ja turhautumisensa haukkumalla blogitekstimme ja meidät siinä sivussa¹. Vierasta ei ole myöskään se, että kriitikko käyttää kirjablogistin tekstissä olevia heikkouksia oman näkökulmansa painottamisen välineenä ja sivuuttaa täysin sen, mikä blogistin tekstissä on ollut ansiokasta. Tällaisessa tilanteessa blogistin on turha käydä keskusteluun kriitikon kanssa, koska jälkimmäisen valta-asema kirjablogistiin nähden ei mahdollista tasa-arvoista keskustelua. Joka tapauksessa huomattavasti yleisempää on, että kirjablogit vaietaan kriitikkojen osalta kuoliaaksi.

Riippumatta siitä, onko meillä koulutusta kirjallisuuden alalta², kirjoitamme blogia harrastuksena omalla vapaa-ajallamme, eikä meille makseta siitä mitään. On väitetty, että kirjoitamme ensi sijassa kirjailijalle, mutta emme tee niin yhtään sen enempää kuin tekään.

.....
¹ Surullisenkuuluista esimerkki kirjailijoiden suhtautumisesta kirjablogisteihin on Tuula-Liina Variksen kirjoitus ”Sukupuutto vai nälkäkuolema”, *Kansan Uutiset*, 18.6.2012
<https://www.kansanuutiset.fi/artikkeli/2820085-sukupuutto-vai-nalkakuolema>

² Vuonna 2013 julkaistussa *Kirjablogi*-kirjassa (toim. Katja Jalkanen ja Hanna Pudas, Avain) on mainittu, että noin 35 % kirjablogia pitävistä on opiskellut kirjallisuutta. Ammattikunnista äidinkielenopettajat ja kirjastotyöntekijät ovat erityisen hyvin edustettuina. Jalkanen ja Pudas mainitsevat lisäksi, että noin puolet kirjablogisteista toimii ammateissa, joissa ollaan ”tekemisissä kirjojen tai tekstien kanssa.” Edellä mainitusta ei tietenkään välttämättä seuraa, että kirjablogistit tuntisivat kirjallisuutta tai olisivat kykeneviä siitä suhteellisen ammattimaisesti kirjoittamaan, mutta ihan mahdollista se on.

Meitä on haukuttu kustantamojen juoksutyöiksi ja -pojiksi, jotka kehuvat kirjan kuin kirjan. Tämä ei ole totta, mutta moni blogisti kyllä kokee, että kriittisempiä äänenpainoja suomalaisten kirjailijoiden teoksista on haasteellista esittää siinä pelossa, että kirjailija loukkaantuu. Tämän vuoksi osa meistä on ottanut sen linjan, että jos suomalaisen kirjailijan teoksesta ei löydy riittävästi positiivista sanottavaa, siitä jätetään kirjoittamatta kokonaan.

Tämä on asia, jonka kanssa itsekin olen tasapainoillut ja tuskaillut. Joskus olen todennut kiitollisena, että onneksi en ole kirjallisuuskriitikko, jonka olisi pakko kirjoittaa jostakin tietystä teoksesta ja armahtanut itseni jättämällä kirjan kesken, jolloin on ollut hyvä syy jättää myös bloggaamatta.

Arvostan suuresti teitä ja teidän ammattitaitoanne, eikä minulla ole mitään halua astua teidän tontillenne. Olen yrittänyt pitää eron selvänä teidän ja itseni välillä mm. sen kautta, että en koskaan käytä teksteistäni sanaa 'kritiikki' tai 'arvio'.

Viime vuosina on pantu merkille, että kritiikit ovat lähestyneet blogitekstejä. Toivottavasti tämänkaltainen kehitys ei jatku. Minua ei kiinnosta teidän subjektiiviset näkemyksenne ja kokemuksenne kirjallisesta teoksesta, vaan toivon teiltä ennen kaikkea objektiivisuutta ja oman kokijaminän syrjään siirtämistä.

Ajattelen, että kritiikin tulisi olla teksti, jonka suurin piirtein samassa muodossa olisi voinut asiantuntemuksensa avulla kirjoittaa joku toinenkin kriitikko. Vaatimukseni on paitsi kohtuuton, varmasti myös osin järjetön. Odotan joka tapauksessa teiltä ennen kaikkea kirjallista viisautta ja teosten asettamista laajempaan, niin kirjalliseen kuin yhteiskunnalliseenkin, kontekstiin. Odotan teidän rakentavan kritiikin kirjallisuuden itsensä asettamille ehdoille. Älkää kirjoitako niin kuin me. Please.

Meillä kirjablogisteilla on vapauksia ja oikeuksia, joita olen seitsemän blogistivuoteni aikana alkanut arvostaa yhä enemmän. Luin jokin aika sitten Venla Saalon esikoisteoksen *Kukkia maan alla* tilanteessa, jossa olin juuri kokenut suuren surun. En muista tuosta kirjasta oikein mitään. Oli joku nainen ja poika. He

kävelivät kadulla. Oli toinen nainen, joka myi kukkia. Oli naisen veli ja Berliini. Oli kaunista tekstiä. Pehmeän kietovaa kuin maisema ikkunani takana.

Miten edellä mainitun kaltaisesta lukukokemuksesta voisi kirjoittaa kritiikin, jossa kokeva subjekti työnnettäisiin kokonaan syrjään? Blogiini sen sijaan voisin kirjoittaa, että teoksen vastaanotto epäonnistui täysin, koska olin niin suruni vallassa. Tekstini ei palvelisi sen enempää lukijoita, teoksen kirjoittajaa kuin itse kirjallisuuttakaan. Sillä olisi kuitenkin oma arvonsa sitä kautta, että se toisi esiin, miten paljon ääneen lausumatonta viimeistellyn tekstin takamailta saattaa löytyä ja miten se, mitä ei ole sanottu, on voinut suurestikin vaikuttaa itse tulkintaan tai sen puutteellisuuteen.

Teillä on omat sääntönnne, mutta niin on meilläkin. Niistä tärkein on, että teoksen juonta ei saa spoilata. Teosten spoilaamattomuudesta on tullut jokaisen itseään kunnioittavan kirjablogistin automaatioksi muodostunut ohje-nuora. Joskus sitä kuitenkin tapahtuu, mutta yhtä lailla sitä tapahtuu teidänkin keskuudessanne³.

Oman käsitykseni mukaan useimmat kirjailijat suhtautuvat nykyisin kirjablogisteihin arvostavasti. Kehut on helppo ottaa vastaan ja jos teksti ei miellytä kirjailijaa sen voi kuitata aina sillä, että kyse on vaan kirjablogistin mielihiteestä. Teidän tekstejä sen sijaan on vaikeampi sivuuttaa vastaaviin syihin vedoten.

Olipa kyse kritiikistä tai blogitekstistä ongelmana on, että meillä on aivan liikaa kirjailijoita, jotka eivät kykene ottamaan aiheellista ja hyvinkään perusteltua kritiikkiä vastaan. Turhan monelle ”kirjailijalle” tuntuu olevan ensisijaista mainita instabiossaan olevansa kirjailija.

.....
³ Hyvä esimerkki tästä on, kun kriitikko Noora Mattila kirjoitti *Helsingin Sanomissa* 1.9.2015 Karen Joy Fowlerin romaanista *Olimme ihan suunniltamme* ja totesi heti kritiikkinsä aluksi, että sen neljännessä kappaleessa paljastetaan teokseen liittyvä yllätys, koska ”muuten kirjasta on mahdotonta kertoa.” Kuinka ollakaan yhdessäkään kyseisestä teoksesta kirjoitetussa blogitekstissä Mattilan mainitsemaa yllätystä ei paljastettu.

Kirjablogien asema kirjallisuuskentällä on vakiintunut vuosien kuluessa. Ensimmäiset kirjablogit perustettiin 2000-luvun alkupuolella. Tosin määrittely on jossakin määrin hankalaa, sillä monissa blogeissa käsiteltiin kirjojen lisäksi myös muita aiheita. Tärkeä välietappi blogien arvon tunnustamisessa tapahtui vuonna 2011, jolloin Rakkaudesta kirjaan -palkinto jaettiin viiden kirjablogin kesken. Vaikka blogien lukeminen on ainakin omaan blogiini perustuvien havaintojen perusteella vähentynyt on niiden merkitys samanaikaisesti myös kasvanut lehtikritiikin määrän supistuttua.

Kirjablogitekstin ja lehtikritiikin väliset erot ovat kaventuneet, eivätkä ne edes laadun puolesta välttämättä aina eroa toisistaan merkittävästi. Jälkimmäistä – erityisesti *Helsingin Sanomissa* julkaistua lehtikritiikkiä – pidetään kuitenkin automaattisesti blogitekstejä parempana. Tämä ei aina johdu itse kritiikin laadusta sinänsä, vaan kyse on julkaisualustan tuottamasta laudatur-vaikutuksesta.

Tällä hetkellä säännöllisesti päivittyviä kirjablogeja on noin 200 kappaletta ja ne toimivat osana laajempaa kirjallisuuden somekenttää.

Jos me yhtäkkiä lakkaisimme kirjoittamasta blogitekstejä, kirjallisuuskeskusteluun jäisi valtava aukko. Käydessäni läpi kirjablogeja panin merkille, että moni jo useampia vuosia blogannut on lopettanut tai ainakin harventanut postausten julkaisutahtia. Osa kirjablogisteista on siirtynyt kokonaan Instagramiin ja myös kirjabroadcastit ovat yleistyneet.

Kirjablogit ovat alusta asti olleet yhteisöllisiä ja toisten kirjoittajien blogien kommentointi on ollut niiden moottori ja ominaispiirre. Viime vuosina kommentointi on keskimäärin vähentynyt, mutta yhä edelleen yhteisöllinen henki on vahva ja osassa blogeja kommentointi käy edelleen vilkkaana.

Kirjablogistien yhteisöllisyydestä kertovat myös blogien piirissä luodut toimintamuodot, joista näkyvin lienee Blogistanian kirjallisuuspalkinto, joka jaetaan vuosittain kirjablogistien parhaaksi äänestämälle kyseisenä vuonna julkaistulle suomalaiselle kirjalle, käännöskirjalle, lasten/nuorten kirjalle sekä tietokirjalle. Palkinto jaettiin ensimmäisen kerran vuonna 2011. Lisäksi blogeissa

järjestetään mm. lukumaratoneja ja erilaisia haasteita. Itse olen keskittynyt blogissani erityisesti runouden edistämiseen.

Minkälaista on teidän välisenne yhteisöllisyys? Onko sitä? Kaipaatteko sitä?

Vaikka Instagram on nostanut suosiotaan kirjapuhepaikkana ei siitä ole kirjablogien tai kritiikkien korvaajaksi, vaan se on omimmillaan tarjotessaan kirjautinnollista pikaruokaa esteettisten kahvikuppikuvien ryydittämänä. Instagram tuottaa kirjapuhetta ja saattaa innostaa lukemaan tiettyjä teoksia, mutta useimmat kirjatilit ovat kritiikin näkökulmasta varsin höttöisiä.

Edellisestä huolimatta kritiikkien, kirjablogien ja Instagram-postausten näkeminen toistensa kilpailijoina, kuten välillä vaikuttaa teidän keskuudessanne tapahtuvan, on lyhytnäköistä ja tyhmää. Luovutaan sellaisesta. Jookos?

Kirjablogien heterogeenisyyden ansiota on, että hyvin monenlaiset teokset – runoja ja näytelmiä unohtamatta – pääsevät niissä esiin. On tuskin kirjaa, josta joku kirjablogisti ei kiinnostuisi ja vaikka pääpaino usein on uutuuskirjallisuuden esittelyssä löytyy blogistaniasta myös niin vanhempaa kuin vähemmän tunnettua kirjallisuutta esitteleviä blogeja.

Kirjablogit yhdessä muodostavat kattavan arkiston, jonka avulla voi tutustua itselle aiemmin vieraisiin teoksiin ja löytää yllättäviä lukuvinkkejä, joihin muutoin ei törmäisi välttämättä koskaan. Blogialustat mahdollistavat lisäksi linkittämisen ja monet kirjablogistit ovatkin ottaneet tavaksi lisätä oman postauksen loppuun linkkejä muihin kirjablogeihin, joissa on kirjoitettu samasta teoksesta. Tämä on lukijaa ajatellen aivan huippupalvelua, sillä näin lukijan on helppo löytää tiettyyn teokseen liittyvät tekstit ja tutustua erilaisiin näkemyksiin teoksesta.

Se, että kirjablogit herättävät vahvoja tunteita on merkki siitä, että kirjallisuudella ja kirjoista kirjoitetuilla teksteillä on merkitystä. Lopuksi tekee mieleni kysyä teiltä: oltaisiinko kavereita?