

1387

**KANSALLINEN JA KANSAINVÄLINEN, VERKOSTOITUNUT
MUTTA YKSILÖLLINEN**

Suomalaisen kulttuuripolitiikan uudet linjat

Hanna Karppinen

**Musiikkitieteen pro gradu -
tutkielma
Kevät 1999
Musiikkitieteen laitos
Jyväskylän yliopisto**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Laitos
Humanistinen	Musiikkitieteen laitos
Tekijä	
Karppinen, Hanna Maria	
Työn nimi	
Kansallinen ja kansainvälinen, verkostoitunut mutta yksilöllinen. Suomalaisen kulttuuripolitiikan uudet linjat	
Oppiaine	Työn laji
Musiikkitiede	Pro gradu -tutkielma
Aika	Sivumäärä
Kevät 1999	101 s.
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Kansallinen ja kansainvälinen, verkostoitunut mutta yksilöllinen. Suomalaisen kulttuuripolitiikan uudet linjat -tutkielman tavoitteena oli analysoida kulttuuripolitiikan käsitettä, suomalaisen kulttuuripolitiikan kehityslinjoja sekä uusia sisältöjä ja toimintamalleja 1990-luvun näkökulmasta. Erityisesti haluttiin selvittää, onko mahdollista löytää aiempien kulttuuripolitiikan pitkien linjojen, eli kansallisen kulttuurin prototyypin ja hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan, jatkoksi kolmas pitkä linja, joka kuvastaisi nykyistä murroskauden, mutta myös tulevaisuuden kulttuuripolitiittista paradigmaa. Teoreettisena taustana oli mm. ajatus siitä, että Suomi on 1990-luvun alkuvuosina siirtynyt ns. kolmannen tasavallan aikaan. Rakennemuutokset yhteiskunnassa koskettaisivat myös kulttuuripolitiikkaa. Tutkielman tarkoituksena oli myös eksplikoida ja löytää sisältöjä käsitteelle musiikkipolitiikka. Tutkimusaineistoon, eli kulttuuripolitiikan alan tutkimuskirjallisuuteen sekä valtion kulttuurihallinnon tuottamiin julkaisuihin sovellettiin lähinnä kvalitatiivista sisällönanalysimenetelmää.</p> <p>Tutkielmassa havaittiin, että kulttuuripolitiikan uutta, yhtenäistä kolmatta pitkää linjaa on hyvin vaikeaa löytää tai määritellä. Sitä vastoin on olemassa valikoima uusia linjoja, joiden kautta voidaan reagoida hyvin erilaisiin, monialaisiin tarpeisiin, tilanteisiin ja kulttuurin ilmiöihin. Kulttuuripolitiikka voidaan toteuttaa monesta eri näkökulmasta, moniarvoisesti ja silti tasapuolisesti. Nimettyjä, kulttuuripolitiittisia toimintamalleja ovat mm. paikallisuuden ja kansallisuuden mutta toisaalta samalla kansainvälisyyden ja globaalisuuden korostaminen; kulttuurin ulkoisvaikutukset sekä projektisoitunut ja verkostoitunut kulttuuri; kulttuurihallinnon ja kulttuurin deinstituloituminen, sirpaloituminen ja yksilöityminen sekä kulttuuriteollisuuden ja viestintäkulttuurin merkityksen kasvaminen.</p>	
Asiasanat	
Kulttuuripolitiikka, musiikkipolitiikka, kulttuurihallinto, kulttuurirahoitus, verkostoituminen, fragmentaatio, ulkoisvaikutukset	
Säilytyspaikka	
Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
	1.1 Kulttuuri- ja musiikkipolitiikan aiempi tutkimus Suomessa	6
	1.2 Tutkimusongelmana kulttuuri- ja musiikkipolitiikka	9
	1.3 Tutkimusaineisto ja -menetelmät	12
2	KULTTUURIPOLITIIKAN KÄSITE JA KEHITYSLINJAT SUOMESSA	14
	2.1 Suomalainen kulttuurihallintojärjestelmä ja kulttuurin julkinen tuki	18
	2.1.1 Järjestelmän synty- ja kehitysvaiheita	19
	2.1.2 Kunta- ja aluetason kulttuurihallinto	22
	2.1.3 Taidetoimikuntajärjestelmä	24
	2.1.4 Valtion kulttuurirahoituksen jakautuminen ja valtionosuusjärjestelmän uudistus	26
	2.1.5 Kulttuuriteollisuus, tekijänoikeus ja kulttuurin yksityinen rahoitus	30
	2.1.6 Kritiikkiä järjestelmälle?	31
	2.2 Suomalaisen kulttuuripolitiikan linjat, vuosikymmenet ja suuret kertomukset	33
	2.2.1 Kansallisen kulttuurin prototyyppi ja kansanvalistuksen ideologia	35
	2.2.2 Hyvinvointipolitiikka, kulttuuridemokratia ja desentralisaatio	39
	2.3 Suomalainen kulttuuripolitiikka kansainvälisessä perspektiivissä	45
3	MUSIIKKI, KULTTUURI, POLITIIKKA	50
	3.1 Suomalaista musiikkipolitiikkaa?	50
	3.2 Musiikin määrärahat ja säveltaiteilijan toimeentulo	53
	3.3 Musiikin tekijänoikeus ja musiikkiteollisuus	57
	3.4 Musiikinlajien politiikkaa: taide ja populaari, korkea ja matala	62
	3.5 Musiikin vai musiikkipolitiikan kynnykset? Nainen musiikin toimijana Suomessa	67

4	KOHTI KOLMATTI TASAVALTTAA: KULTTUURIPOLITIIKAN PARADIGMAN MUUTOS 1990-LUVUN SUOMESSA	70
4.1	Ajankuvana henkinen, taloudellinen ja yhteiskunnallinen rakennemuutos	70
4.2	Kulttuuripolitiikan kolmas pitkä linja?	72
4.2.1	“Gloaalit fragmentaatiofirpaleet” vai “lokaalin kulttuuri-identiteetin metsästys”: keskustelu suomalaisuudesta, kansainvälisyydestä ja kulttuuri-identiteetistä	77
4.2.2	Ulkoisvaikutukset ja meriittihiödykkeet; kulttuurimanagerialismi ja kulttuuriturismi; projektisoitunut ja verkostoitunut kulttuuri	81
4.2.3	Deinstituoituminen, sirpaloituminen, yksilöityminen; ylä- ja alakulttuureista osakulttuureihin	87
4.2.4	Kulttuurista kulttuuriteollisuuteen, kulttuurin teknologiaan ja viestintäkulttuuriin	89
5	PÄÄTÄNTÖ	92
	LÄHTEET	95

1 JOHDANTO

Kulttuuri on meille läsnä lähes aina ja kaikkialla. Kulttuuri on meille jotakin niin itsestäänselvää, että harvoin tulee tarkemmin ajateltua mitä kulttuurilla oikeastaan eri tilanteissa tarkoitetaan. Me käytämme kulttuuria, nautimme siitä, elämme kulttuurissa, omassamme tai vieraassa, tuotamme kulttuuria. Meille tarjottujen kulttuurituotteiden ja kulttuurielämysten virta on katkeamaton ja loppumaton. Kulttuuri on yksityistä, mutta kuitenkin julkista. Kulttuuri on valintoja. Pitäisikö meidän lopultakaan edes pohtia mitä meille tarjotaan ja miksi, kuka tarjottavasta päättää ja millaisin perustein? Kenelle pohdinnoilla voisi olla merkitystä?

Kulttuuriin kuuluu muutos. Murrokset ja muutokset ovat kulttuurin kehittymiselle välttämättömiä, kipuakin aiheuttavia askelmia. Jo omassakin ajassamme on mielenkiintoista analysoida ja arvioida omaan kulttuuriimme vaikuttavia tapahtumia. Kulttuurihan on maailmankuvamme kenties tärkein rakennusaine. Länsimaisessa yhteiskunnassa julkisen rooli ihmisen subjektiivisten arvostusten eli kulttuurin maailmassa on institutionalisoitu, siitä on tehty oma erityinen järjestelmänsä, jossa hallinto kietoutuu luovuuteen ja poliittinen yksityiseen. Muutokset kulttuuripolitiikassa heijastelevat muun yhteiskunnan muutoksia tai ovat siitä johtuvia. Kulttuuri heijastelee itseään ja siihen vaikuttavien ihmisten ajattelutapoja, ideoita ja toimintaa. Miten kulttuuri vaikuttaa omaan ohjausjärjestelmäänsä, kulttuuripolitiikkaan? Miten kulttuuripolitiikka muotoilee ja määrittää kulttuuria?

1.1 Kulttuuri- ja musiikkipolitiikan aiempi tutkimus Suomessa

Kulttuuripolitiikan käsitteen eksplikointi ja käsitteen ajankohtaisten sisältöjen tarkasteleminen voitaisiin nähdä osana laajempaa suomalaiseen kulttuurihallintoon, kulttuuri-instituutioiden toimintaan ja päämääriin ja suomalaisen kulttuurin tulevaisuuteen kohdistuvaa pohdiskelua, joka erityisesti 1990-luvulle tultaessa on voimakkaasti nostanut päätään. Valtionhallinnon yleinen kehittäminenhan on myös ollut laajasti esillä Suomessa jo 1980-luvun lopulta lähtien.

Musiikkia kulttuurin- ja taiteenlajina koskevaa, musiikkipolitiikan arvoihin ja sisältöihin keskittyvää tutkimusta ei sen sijaan juurikaan ole julkaistu. Tämä herättää ihmetystä ei vähiten sen vuoksi, että musiikin osuus julkisista kulttuurimäärärahoista on edelleen viime vuosina pysytellyt teatteritaiteen ohella korkeampana kuin muiden taiteen tai kulttuurin alojen vastaava osuus. Ainakin musiikille myönnetyn julkisen tuen määrästä voitaneen päätellä, että musiikilla katsotaan olevan suomalaisessa yhteiskunnassa ja suomalaisessa kulttuurissa hyvin merkittävä rooli. Musiikkikulttuurin voimakas tukeminen Suomessa on kulttuuripoliittinen valinta.

Musiikkipolitiikkaa koskeva tutkimus on Suomessa rajoittunut lähinnä erilaisiin säveltaiteilijoiden taloudellista asemaa ja musiikki-instituutioita koskevaan tilastolliseen raportointiin, joissa itse musiikki tai musiikin kulttuuripoliittista asemaa tai musiikkipoliittista arviointia koskeva pohdiskelu ei ole ollut keskiössä. Taiteen keskustoimikunnan tutkimusprojekti suomalaisen musiikkipolitiikan alalta antaa yhä odotuttaa varsinaista musiikkipoliittista tutkimustaan, rajoittuen muun muassa Lahtisen (1991) suppeaan, etnomusikologiseen näkökulmaan viittaavaan työpaperiin. Taiteen keskustoimikunnan eri julkaisusarjoissa on ilmestynyt muun muassa Irjalan (1991a, 1991b, 1991c, 1991d, 1992b, 1993) tutkimusraportteja säveltaiteilijoiden taloudellisesta asemasta ja musiikki-instituutioiden toiminnasta sekä muun muassa naisten asemasta musiikin ammattilaisina (Irjala 1992a). Muikku (1989) on tutkinut suomalaista äänitetuotantopolitiikkaa 1980-luvulle ulottuen. Ainoa varsinaisesti musiikkipoliittisia kysymyksiä pohdiskeleva tutkimus on tällä hetkellä Oeschin (1989) tutkimus säveltaidetoimikunnasta vuosina 1968-1989. Musiikkipoliittisia mielipiteitä musiikkitieteen

ja musiikintutkimuksen näkökulmasta ovat esittäneet muun muassa Heiniö (1997) ja Laitinen (1990).

Uusimmassa tutkimuksessaan Oesch (1998) on selvittänyt musiikkiteollisuuden rakennetta, työllisyyttä ja taloutta Suomessa. Oesch toteaa, että musiikkiteollisuutta koskeva tutkimus eri tieteenaloilla on keskittynyt lähes yksinomaan äänitteisiin joko levy-yhtiöiden tai äänitemyynnin kautta tarkasteltuna. Huomattavasti vähemmälle huomiolle hänen mielestään ovat jääneet esimerkiksi äänitetuotannon musiikilliset ja kulttuuriset arvot. (Oesch 1998, 21.) Huomion vähäisyyteen löytynee syitäkin: onhan huomattavasti helpompaa laatia tilastoja ja tarkastella myynnin tunnuslukuja kuin selvittää esimerkiksi kulttuuritutkimuksen tai musiikkitieteen keinoin äänitetuotannon erilaisia arvoja. Noita sinänsä abstrakteja ja subjektiivisiäkin arvoja tutkiva luonnollisesti löytää tutkimukselleen jokseenkin vaikeahkosti ulkopuolisia tukijoita, tilaajia tai rahoittajia, toisin kuin markkamääräiseen tilastointiin ja osaltaan myös myynninedistämiseen tähtäävän musiikkiteollisen aiheen parissa työskentelevä.

Laajemmin kulttuuripoliittikkaan keskittyviä suomalaisia tutkimuksia on viime vuosina sitä vastoin julkaistu runsaammin kuin rajatummin musiikkipoliittisiin kysymyksiin keskittyviä. Jälleen taiteen keskustoimikunnan julkaisusarja tarjoaa useita, lähinnä taiteen alan ammattilaisten työtä ja toimeentuloa sekä kulttuurin vastaanottamista valottavia tilastoja ja raportteja (esim. Oesch 1997; Mitchell 1991; Heikkinen & Karhunen 1993, 1994) sekä suomalaista kulttuuripoliittikkaa luonnehtivia tarkasteluja (Cliche & Irjala & Ristimäki 1993). Myös taiteilijan tai taiteen ammattilaisuuden määrittelyä on tutkittu useissa eri yhteyksissä (esim. Mitchell & Karttunen 1991). Opetusministeriö on julkaissut useita kulttuuripoliittikkaa sivuavien työryhmien muistioita (esim. 1991:45, 1993:33, 1994:2, 1994:23). Ahponen (1991a) on tutkinut kulttuuripoliittikan representaatioita lähinnä yhteiskuntapoliittisesta näkökulmasta. Malkavaara (1989) on tarkastellut taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisiä suhteita. Suomalaisen kulttuuripoliittikan tulevaisuutta Euroopan integraation kannalta ovat selvittäneet Kivelä ja Hautala-Kajos (1993). Kupoli-toimikunnan komiteanmietintö peilaa laajasti suomalaisen kulttuuripoliittikan eri alueita ja kysymyksiä 1990-luvun näkökulmasta (Komiteanmietintö 1992:36). Kangas on keskittynyt erityisesti kunnallisesti ja alueellisesti harjoitettuun kulttuuripoliittikkaan

(esim. 1983, 1988, 1991a). Niinkään kunnallista kulttuuripolitiikkaa on tarkastellut muun muassa Korpipää (1995). Moitus ja Tuomikoski (1996) ovat käsitelleet valtioneuvoston vuosien 1992-1995 välistä kulttuurihanketta.

Tuoreen näkökulman tarjoaa Luttisen (1997) tutkimus fragmentoituvasta kulttuuripolitiikasta paikallisen, eli ylä-savolaisen tapahtumaympäristön välityksellä. Euroopan neuvoston asettaman eurooppalaisen asiantuntijaryhmän raportti Suomen kulttuuripolitiikasta (Renard 1996) lienee tällä hetkellä laajin suomenkielinen suomalaista kulttuuripolitiikkaa käsittelevä tutkimus. Kulttuuripoliittisia kysymyksiä käsitteleviä artikkeleita on julkaistu useissa tieteellisissä julkaisuissa.

Musiikki- ja kulttuuripolitiikassa on kiinnostavaa juuri niiden kulttuuristen arvojen ja arvostusten tutkiminen joiden perusteella päätökset ja esteettiset tuomiot tehdään. Kulttuuripolitiikkaa käsittelevä yhteiskuntapoliittinen ja -tieteellinen tutkimus kuitenkin usein rajaa kaiken itse kulttuuriin tai taiteeseen liittyvän oman tarkastelunsa ulkopuolelle. Näin yhteiskuntatieteellisessä taiteen tutkimuksessa on yleensä tyydytty ”helppoon” ratkaisuun ja sulkeistettu tarkastelusta itse taide, taideteosten arvoisältöihin ja -vaikutuksiin liittyvät kysymykset, eli on keskitytty pelkästään objektiivisiin taiteen tuotannon ja kulutuksen teemoihin: ”itse taideteos jätetään ”mustaksi laatikoksi”, tarkastelun ulkopuolelle” (Malkavaara 1989, 16). Hallintotieteellinen tutkimus taas on osaltaan yleensä tarkastellut byrokratiaan liittyviä ongelmia pääsääntöisesti hallinnon omasta näkökulmasta. Erityisesti taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisiä suhteita ei Suomessa ole paljoakaan tutkittu; lisäksi tutkimuksen näkökulma on ollut hyvin rajoittunut. (Malkavaara 1989, 17.) Kankaan (1988, 40) mukaan kulttuuripolitiikan käsitettä ja sen suhdetta sosiaalipolitiikkaan tai yhteiskuntapolitiikkaan on analysoitu kovin vähän, vaikka suomalaisella kulttuuripolitiikalla onkin jo vakiintuneita perinteitä.

Suomessa luotiin 1960-luvun kuluessa hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikan perusta, johon kuului tutkimuksen käyttö rationaalien suunnittelun ja päätöksenteon välineenä. 1980-luvun puoliväliin tultaessa myös uusi kulttuuritutkimus haluttiin liittää tähän työhön. (Malmberg 1997, 14.) Heiskasen (1994) mielestä kulttuuripoliittisten päätöksentekijäin ja

kulttuurihallinnon virkamiesten tiedonhankinta ja -hallinta ei välttämättä tähtää syvempään ymmärtämiseen. Jos tarvetta tiedonhallintaan tai ymmärtämiseen on, pannaan yhä edelleen pystyyn komitea tai työryhmä. Näin tutkimukset, tilastot ja tiedot ovat oman politiikan ja aseman puolustamiseen käytettyjä instrumentteja, eivät väyliä oman toiminnan ja sen seurausten ymmärtämiseen. (Heiskanen 1994, 9.)

Irjalan (1993, 11) mukaan taiteilijan sosiaalista ja taloudellista asemaa sosiologisesta näkökulmasta käsittelevän tutkimuksen voidaan katsoa muodostavan jo oman lajityyppinsä marginaalisuudestaan huolimatta: tutkimuslajin viimeaikaista kehitystä kuvastaa sekä yhteiskuntatieteellisen että humanistisen taiteilijätutkimuksen traditioiden yhdistäminen ja hyödyntäminen. Yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen tietynlainen ulkokohtaisuus ja massamittaisuus (vrt. Malkavaara 1989, 16) on antanut sijaa humanistisen tutkimusperinteen taiteilija-ammatin erityispiirteiden huomioimiselle. (Irjala 1993, 11.) 1990-luvulla suomalainen kulttuurintutkimus on tuntunut ottaneen ohjelmakseen hyvinvointivaltion koko kulttuuripolitiikan kritiikin. Malmbergin mukaan kulttuurintutkimuksen kulttuuripoliittisen nykylinjan piirteitä ovat “sosiologistinen epäesteettisyys” ja “modernistinen epähistoriallisuus”. (Malmberg 1997, 16.)

Kulttuuripolitiikkaa koskevaa, kriittisesti asioita tarkastelevaa tutkimusta tarvitaan kuitenkin myös jatkossakin niin päättäjien kuin asiantuntijoidenkin tueksi, herättämään keskustelua kulttuuripolitiikan suuntaviivoista ja arvoista. Musiikkipoliittisiin kysymyksiin keskittyvää tutkimusta kaivataan myös kipeästi: ensin olisi kuitenkin selvitettävä mitä musiikkipolitiikan käsitteellä ylipäätään ymmärretään - tai halutaan ymmärtää.

1.2 Tutkimusongelmana kulttuuri- ja musiikkipolitiikka

Tutkimuksen yhden osan muodostaa katsaus suomalaisen kulttuuripolitiikan historiaan, kehityslinjoihin ja kulttuurihallinnon rakenteisiin. Jotta kulttuuripoliittista nykyistä arvokeskustelua ja sisällönmuodostusta voitaisiin ymmärtää paremmin, on tarpeellista määritellä myös kulttuuripolitiikan käsitettä ja suomalaisen kulttuuripolitiikan historiaa. Yhtenä ongelmana on myös itse kulttuuripolitiikka-käsitteen eksplikointi niin

menneisyyden, kuin erityisesti tämän hetkisen tilanteen ja tulevaisuuden valossa. Kysymys kuuluu, onko nykyiselle kulttuuripoliittiselle toiminnalle löydettävissä yhtä yhteistä nimittäjää, yhtä yhtenäistä linjaa? Mitä tuon linjan sisällöt ovat? Miten nykyinen kulttuuripoliitikka määrittää itse kulttuurin käsitettä?

Koska tutkimukseni on musiikkitieteen alaan kuuluva, tarkastelen kulttuuripoliittista kielenkäyttöä myös musiikkiin ja musiikkipoliittisiin kannanottoihin liittyen. Esille nousevia kysymyksiä ovat muun muassa, onko Suomessa todellista musiikkipoliittista ajattelua tai keskustelua, sisältöä musiikkipoliitikka-käsitteelle? Mitä nämä sisällöt ovat, mitä ovat käytännöt, arvot ja arvostukset? Millainen musiikkipoliittinen päätöksentekoprosessi on, kenellä on valta? Mikä on musiikki- ja kulttuuripoliittinen tilanteemme 1990-luvun Suomessa? Miten eksplikoida musiikkipoliitikan käsitettä?

Tutkimushypoteesit. Sisältöä julkiselle kulttuuripoliitikkalle voi olla vaikeaa löytää sieltä mistä se olisi "helpoimmin" löydettävissä, eli virallisista asiakirjoista ja raporteista: mahdollinen kulttuuripoliittinen keskustelu käydään todennäköisimmin jossakin muualla, raporttien ulottumattomissa. Ajatukset kansainvälistymisen tärkeydestä, fragmentaatiosta ja maailman nopeasta muutosvauhdista sekä samanaikaisesta paikallisen ja kansallisen kulttuuri-identiteetin vahvistamisesta sekä kulttuurista ja taiteesta instrumentaalisen ulkoisvaikutusten tuottajana ovat todennäköisesti tyypillisintä tämänhetken kulttuuripoliitikan retoriikkaa. Edelleenkin musiikkipoliitikan sisältöjä ohjaavat ikaikainen reviirinvariointi eri musiikinlajien, lajityyppien, perinteiden ja genrejen välillä. Musiikkipoliittinen käytäntö hallintoineen ja määrärahojen jakoineen vaikuttaa myös musiikkipoliitikan ainoalta tunnistettavissa olevalta sisällöltä.

Tutkimuksen rajaus. Kulttuuripoliitikka voi usein henkilöityä vahvastikin ja ainakin lyhyen, joskus myös pitemmänkin tähtäimen linjat voivat olla yhden henkilön aikaansaannosta tai tavoitteita. Kuitenkaan en tässä tutkielmassa halua tietoisesti yhdistää asioita erikseen nimettäviin henkilöihin. Samalla joutuisin todennäköisesti tuomaan esille myös henkilöiden ja henkilösuhteiden puoluepoliittista taustaa, eikä se ole tämän opinnäytetyön rajoissa mahdollista tai mielestäni tarkoituksenmukaista. Keskiössä sen sijaan on erityisesti julkisen vallan ja viranomaisten harjoittama kulttuuripoliittinen retoriikka. Näin ollen ulkopuolelle

jää paljoltikin esimerkiksi ääniteteollisuuden ja markkinoiden harjoittama kulttuuri- ja musiikkipolitiikka erilaisine portinvartijoineen. Tämä “epävirallinen” kulttuuri- ja musiikkipolitiikka on tämän hetken maailmassa erittäin voimakas, laaja ja valtaapitävä elementti joka on jo oma tutkimusaiheensa.

Oesch (1990) on tutkimuksessaan selvittänyt Suomen säveltaidetoimikunnan toimintaa vuosien 1968-1989 aikana, joten vaikka säveltaidetoimikunta virallisella tasolla onkin tärkeä musiikkipoliittinen hallintoelin, yhtä laaja paneutuminen kyseisen toimikunnan työhön ei ole tämän tutkimuksen keskiössä.

Tutkimuksen ajallinen näkökulma keskittyy lähinnä 1990-lukuun, nykyhetken ja myös tulevaan. Kuitenkin vastauksia nykyhetken kysymyksiin haetaan tarkastelemalla analyttisesti myös mennyttä. Keskittymällä lähinnä 1990-luvulla tuotettuun aineistoon halutaan kuoria esiin sitä ilmapiiriä ja asenneilmastoa jotka erityisesti tällä hetkellä kulttuuriseen kehitykseen ja ajatteluun kulttuuripolitiikan kautta suodattuvat. Tutkimuksen yhden osan muodostaa aiempien kulttuuripoliittisten linjojen tarkastelu ja väistämättä on otettava huomioon myös näiden ajankohtien poliittis-taloudellista ilmapiiriä koskevia pääajatuksia. Kuitenkaan syvällisempään ja yksityiskohtaisempaan kulttuurihistorialliseen katsantoon näiden aikakausien osalta ei ole mahdollista mennä: tarkoitus on tarkastella ajanjaksoja siltä osin kuin se tutkimustehtävän, eli kulttuuripoliittisen tilanteen selvittämisen, kannalta on olennaista.

Vaikka liikuntakulttuuri, nuorisokulttuuri sekä niihin liittyvä laaja kansalaistoiminta kuuluvat kulttuurin käsitteeseen ja ovat virallisesti esimerkiksi opetusministeriön kulttuuripolitiikan linjan osa (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 12), jäävät kyseiset kulttuurin alueet tässä tutkielmassa käsittelyn ulkopuolelle.

Kulttuurin käsite. Kulttuurin käsitteen käsitteelliseen ja olemukselliseen luonteeseen kuuluu, että se voidaan ymmärtää ja määritellä monella eri tavalla oikein. Niinpä näkökulma on olennainen valinta ja kulttuuriteorioissa se ilmaistaan sekä yleisesti luonnehtivilla että erityisesti kohdentavilla määreillä (primitiivinen, kansa, populaari, länsimainen, kaupunki, korkea, eliitti). (Knuutila 1994, 10.) Operationaalistettaessa kulttuurin käsitettä puhutaan

käsitteen laajoista ja suppeista tulkinnoista. Edelleen kulttuuri-käsitteen käyttö esiintyy kapeimmillaan kulttuuripoliittisessa keskustelussa ja suunnittelussa, joissa kulttuuri lähes samastetaan käsitteeseen taide, vaikka kuitenkin ei puhuta taidepolitiikasta vaan kulttuuripolitiikasta. Kulttuuri käsittää myös kansan ja valtion henkisen perinnön ja kansallisen identiteetin rakennusaineokset. (Kangas 1988, 42.)

Kulttuurin käsite pakenee täsmällisiä määritelmiä. Kulttuurin voi kuitenkin sanoa olevan jotain, joka “symbolisoimalla ja merkityksellistämällä kohdettaan merkitsee toimintoja ja tuotteita joissa se on osallisena”. Arjen kulttuuri on elettyä kulttuuria tai kulttuurin käytäntöjä, jotka ovat läsnä kaikkialla. Taidekulttuuri sen sijaan perustuu laadullisiin distinktioihin ja arvostuksen mukaisiin erotteluihin. Ylemmän ja alemman, hyvän ja huonon, makuna tunnistetun ja mauttoman, arvostetun ja arvottoman väliset kategorisoinnit ovat taidekulttuurille välttämättömiä. Taidekulttuuri institutionalisoituu ja etäännyty arjesta näiden luokitusten perusteella. Niinpä populaarikulttuuri asettuu elitististä taidekulttuuria vastaan teesillään, että kaikki mikä tuottaa subjektiivista nautintoa ja on kokijalleen merkityksellistä, on kulttuurisesti latautunutta. Kun kaikesta siis tulee kulttuuria, voidaan kysyä, onko mitään kulttuuria olemassakaan, kun millään ei ole erityistä, ainutlaatuista arvoa. Kuitenkin voidaan sanoa, että kulttuurille antaa sisällön sen oleminen arvo sinänsä, ei väline jonkin ei-kulttuurisen saavuttamiseen. (Ahponen 1997, 41-42.)

1.3 Tutkimusaineisto ja -menetelmät

Tutkimusaineistona koostuu kulttuuri- ja musiikkipolitiikkaa sivuavasta tutkimuskirjallisuudesta ja artikkeleista sekä muun muassa valtion kulttuurihallinnon tuottamista julkaisuista, komiteanmietinnöistä, valtioneuvoston kulttuuripoliittiset selonteosta, opetusministeriön asettamien työryhmien muistioista ja muista julkaisuista sekä Taiteen keskustoimikunnan tuottamasta tutkimus- ja raportointimateriaali.

Aineiston analysointi on tapahtunut lähinnä kvalitatiivisia, luokittelevia ja vertailevia, erikseen nimeämättömiä menetelmiä käyttäen. Menetelmän voisi määritellä lähinnä kulttuurisen tekstintutkimuksen tai kulttuurintutkimuksen alaan kuuluvaksi.

Kvalitatiivisessa tutkimusprosessissahan aineiston keruu ja käsittely jo sinänsä kietoutuvat tiiviisti toisiinsa (ks. esim. Mäkelä 1990, 45). Aineiston rajausta ja valintaa ovat siis omalta osaltaan yksi tärkeä osa tutkimusta.

Kieli on maailman merkityksellistämistä, sen tekemistä merkitykselliseksi. Diskurssilla tarkoitetaan “erityistä tapaa representoida eli esittää jonkinlaiseksi inhimillistä todellisuutta”. Diskurssi on näin ollen muun muassa tietty kielenkäytön alue, tapa puhua, kirjoittaa, ajatella ja niin edelleen. “Suomennettuna” voitaisiin puhua ‘puhetavasta’ tai ‘puheenparresta’. Diskurssit ovat kulttuurisidonnaisia ja ajallisesti ja paikallisesti muuttuvia. Diskurssin käsitteeseen sisältyy ajatus siitä, että merkitykset eivät koskaan ole abstrakteja vaan että ne tuotetaan diskursseissa jotka ovat sosiaalisia, historiallisia ja institutionaalisia. Käsitteeseen sisältyy myös kysymys siitä, miksi tietyt merkitykset koetaan tiettyinä aikoina oikeiksi ja toiset vääriksi sekä miten nämä oikeina pidetyt merkitykset syntyvät ja kuinka niistä tulee vallitsevia. Merkitysten tuottamiseen liittyy aina kysymys kulttuurisesta vallasta. Kieli tuotetaan ja ymmärretään osana merkitysten muodostamisen käytäntöjä. Myös tavat, konventiot ja normit muovaavat ja rajaavat sitä, mitä mistäkin asiasta kulloinkin voidaan sanoa. Kieli on aina myös havaitun todellisuuden esittämistä tietynlaiseksi. Tämän todellisuuden esittäminen kielessä tapahtuu omien sääntöjensä ohjaamina. ‘Diskurssi’ on tässä sääntöjen selvittämisessä oleellinen käsite. (Lehtonen 1996, 31-33, 46, 68-69, 86.) Yritän tässä tutkielmassa soveltaa omiin menetelmiini, soveltuvien osien, myös näitä diskurssianalyysin ajatuksia.

2 KULTTUURIPOLITIIKAN KÄSITE JA KEHITYSLINJAT SUOMESSA

Malkavaaran mukaan länsimaisessa hyvinvointivaltiossa yhteiskuntapolitiikka jäsenetään tavallisesti kolmeksi lohkoksi: talouspolitiikaksi, sosiaalipolitiikaksi ja kulttuuripolitiikaksi. Yleisesti kulttuuripolitiikka voidaan hänen mukaansa määrittää niiden toimenpiteiden kokonaisuudeksi, joilla yhteiskunnan eri toimijat tietoisesti pyrkivät vaikuttamaan ja todella vaikuttavat yhteiskunnan kulttuuritoimintoihin. Kulttuuritoiminnat voidaan tällöin mieltää yhteiskunnan perusmerkitysjärjestelmiä ylläpitävinä, uusintavina ja muuttavina toimintoina. (Malkavaara 1989, 57.) On myös sanottu, että talouspolitiikka muodostaa puitteet toiminnalliseen sektorijakoon perustuvalle yhteiskuntapolitiikan rakennelmalle: sosiaalipolitiikka toimii täyteenä ja kittinä, kulttuuripolitiikka taas on verhoilua ja muuta koristelua (Ahponen 1994, 98). Taiteiden poliittinen prioriteetti on yhteiskunnassamme kuitenkin hyvin alhainen (Kangas 1988, 50). Kulttuuripoliitikot ovat pyrkineet käyttämään vahvoja (terveydenhoito, rakentaminen jne.) alueita perustellessaan resursseja kulttuurinkin alueelle: “sosiaalinen näkökulma kulttuuripolitiikassa”, “kulttuuritoiminnan terveyden kannalta tärkeät vaikutukset” ja niin edelleen. (Kangas 1991a, 18). Ahponen (1991b, 91) mukaan Suomessa pannaan erityistä painoa taiteen yhteiskunnallisesti hierarkisoidulle statusarvostukselle.

Malkavaaran (1989, 57) mukaan julkinen kulttuuripolitiikka määritetään tavallisesti julkisen vallan toimijoiden harjoittamaksi kulttuuripolitiikaksi ja julkinen taidepolitiikka vastaavasti

julkisen vallan harjoittamaksi taidepolitiikaksi. Kuitenkin, kulttuuripolitiikan keskeisenä tavoitteena voidaan pitää mahdollisimman aidon subjekti/vastasubjekti-toiminnan tukemista niin taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän toimijoiden välillä kuin näiden järjestelmien sisälläkin (Malkavaara 1989, 141). Yhteiskunnallisina käytäntöinä kulttuuripolitiikka ja kulttuurihallinto on usein samaistettu ja myös keskustelu kulttuuripolitiikasta on usein julkisuudessa paljolti noussut kulttuurihallinnon tarpeista (Ahponen 1994, 99).

Kankaan (1988, 47) mukaan kulttuuripolitiikassa olennaisia kysymyksiä ovat kuka ja miten kulttuuria tuottaa, kuka ja miten kulttuuria määrittelee, kuka ja miten kulttuurin jakelee sekä kuka ja miten kulttuurin vastaanottaa. Kulttuuripolitiikassa on myös suurelta osin kysymys vallasta ja arvoista. Kulttuuripolitiikan olemukseen liittyy paljon ristiriitaisuutta: kulttuuriin kuuluu luonnollisuus ja spontaanisuus, politiikkaan taas kontrolli, systemaattisuus, suunnitelmallisuus ja tavoitteellisuus. Virallista kulttuuripolitiikkaa syytetään usein vahingollisuudesta innovaatioille ja tiettyjen kriittisten taiteitten muodoille ja ilmaisuille. Ongelmana on, miten edistetään kulttuuritoimintaa määräämättä toiminnan sisältöjä sekä kuinka ratkaistaan taiteen vapauden ja taiteen tasa-arvoisen jakelun tavoitteista aiheutuvia ristiriitoja. Kulttuuripolitiikan legitimoitu asema yhteiskunnassa halutaan siis asettaa kyseenalaiseksi. Kuitenkin ristiriidat ja erilaisten intressien kohtaamiset ovat aina olleet kulttuuripolitiikkaa muotoilevia tekijöitä. (Kangas 1988, 47, 49-50.) Taidelaitosten, yksittäisten taiteilijoiden ja projektien olemassaolon kannalta välttämätön julkinen tuki on joka tapauksessa joitakin kriteerejä noudattaen annettava ja kulttuuripolitiikan ristiriidattomuus tuskin veisi kulttuurin ja taiteen kehitystä maassamme eteenpäin.

Opetusministeriön asettaman Kulttuuripolitiikan linjat - eli Kupoli-toimikunnan mukaan kulttuuripolitiikan haasteena on selvittää ja luoda niitä edellytyksiä, joiden varassa ihminen voi "elää enemmän". Edelleen "näkyvämmänä rakentajana" kulttuuripolitiikka muovaa ihmisten arkea, sitä miten hän kokee oman asemansa ja mahdollisuutensa. (Komiteamietintö 1992:36, 121, 244.) On selvää, että Suomen kokoisessa maassa monien kulttuuritoiminnan muotojen ylläpitäminen pelkästään kaupallisen kannattavuuden nojalla olisi mahdotonta. Tästä syystä yhteiskunta tukee sekä taidelaitoksia että yksityisiä

taiteilijoita eri tavoin. (Gronow 1976, 96.) Taide- ja kulttuuripoliittinen järjestelmä on Suomessa rakennettu tukemaan toiminnan hajautumista, desentralisaatiota, mikä yksityiseen rahoitukseen nojaavassa toiminnassa ei olisi mahdollista (Kangas 1991a, 19).

Julkista kulttuuripoliittikkaa Suomessa harjoittavat lähinnä valtio, alueet, kunnat sekä erilaiset organisaatiot, instituutiot ja niiden jäsenet. Kulttuuripoliittikka on myös läheisessä yhteydessä muihin yhteiskunnan oloihin, kuten väestö- ja työllisyystilanteeseen, vapaa-ajapolitiikkaan ja talouteen. (Komiteanmietintö 1992:36, 23.) Yhteiskuntapoliittiset pyrkimykset ja toimenpiteet kulttuurin alalla, kulttuurin edistämiseksi, kuuluvat kulttuuripoliittikan alaan. On muistettava, että kulttuuripoliittikan käsite on myös ennen kaikkea historiasidonnainen: myös länsimaisten yhteiskuntien historiallisen kehityksen murrokset problematisoivat kulttuuripoliittikan alaa. (Kangas 1988, 41, 47.) 1970-luvulla arkikieleen vakiintui kulttuuri- ja taidepalvelujen käsite, joilla tarkoitettiin valtion ja sen virallisten instituutioiden kaikille kansalaisille järjestämiä edellytyksiä osallistua omakohtaiseen harrastustoimintaan ja taide-esityksiin (Kangas 1988, 2). Myös kulttuuritoiminnan käsite kuuluu 1970-luvun taidepoliittisen keskustelun mukanaan tuomiin uudissanoihin. Kulttuuripoliittiseen keskusteluun ja päätöksentekoon kiinnittyvä kulttuuritoiminnan käsite on kapea-alainen, sillä se merkitsee implisiittisesti samaa kuin taidetoiminta tai taide- ja perinnetoiminta. (Kangas 1988, 9-10.)

Kankaan mielestä sosiaalinen kulttuuripoliittikka ei ole Suomessa käsitteellisesti vakiintunut. Sosiaalisessa kulttuuripoliittikassa on kyse lähinnä niistä sosiaalipoliittikan alaan kuuluvista toimista joissa tavoitteena on ihmisten tasa-arvon lisääminen kulttuuritoiminnoissa. Käsitteeseen 'sosiaalinen' liittyy tällöin eettinen sävy. Sosiaalisesti tiedostavan kulttuuripoliittikan tavoitteena on omine keinoineen vähentää sosiaalisia ongelmia. Osallistumattomuuden kulttuuritoimintoihin voi sanoa liittyvän lähinnä avuttomuuteen tai tietojen ja taitojen puutteeseen. Sosiaalisen kulttuuripoliittikan tehtäviin kuuluvat toimet tämän avuttomuuden vähentämiseksi. (Kangas 1988, 44.) Kuitenkin mielestäni "kulttuuritoimintoihin osallistumattomuus" voi olla myös hyvin tietoinen valinta, riippumatta henkilön tiedoista, taidoista tai avuttomuuden laadusta. Toisaalta henkilö voi kuvitella hyvinkin runsaasti osallistuvansa erilaisiin kulttuurisiin toimintoihin, mutta

kulloinenkin kulttuuripoliittinen määrittely ei välttämättä hyväksy noita toimintoja “kulttuurisiksi”.

Kielenkäyttö on aina vallankäyttöä. Kupiaisen mukaan länsimaiselle modernisaatiolle on pidetty luonteenomaisena vallankäytön kasvavaa keskittymistä ja valtion lisääntyvää kontrollia kansalaisiin nähden. Keskeisenä välineenä tässä vallan keskittymisessä ja kontrollin lisäämisessä ovat toimineet erilaiset diskurssit ja puhetavat. Valtakulttuuriin sitoutunut diskurssi on tätä vallankäyttöä, jonka avulla valtasuhteet tehdään tiettäväksi, vähemmistöt lokeroidaan ja luokitellaan, poikkeavuudet otetaan kontrollin piiriin. Näin myös jonkin yhteisön nimeäminen kulttuuriksi on vallankäyttöä. Samalla tavoin Kupiaisen mukaan jonkin ilmaisumuodon tai kulttuurituotteen määrittelyminen taiteeksi on poliittinen ja sosiaalinen teko, joka voi vaikuttaa perustavaa laatua olevilla tavoilla tämän ilmaisumuodon asemaan ja esimerkiksi näiden taiteeksi nimitettyjen asioiden tekemisen tapaan. (Kupiainen 1995, 87, 89.)

Taiteilijan tai taiteilija-ammattin harjoittajan määrittelyminen tai määrittelymisen vaikeus on erittäin olennainen kulttuuripoliittinen kysymys. Taiteilijat ovat usein “moniammattisia” ja tulonlähteet ovat vaihtelevia. Taiteilijan määrittelyminen on tärkeä kulttuuripoliittinen kysymys myös erilaisten yhteiskunnallisten järjestelmien, muun muassa sosiaaliturvan takia. Taiteen kentän portinvartijoina toimivat esimerkiksi kriitikot, taiteen tuottamisesta päättävät, taidehallinnon edustajat sekä taiteilijat itse. Valtio on osa taiteen kenttää sekä lakeja säättävän tehtävänsä vuoksi että toimiessaan taiteen mesenaattina. (Irjala 1993, 21, 27.) Malkavaaran mukaan taidejärjestelmän, kuten muidenkin sosiaalisten järjestelmien, toimijoiden tulee järjestelmän toimintakäytäntöihin ja samalla niiden uusintamiseen ja uudistamiseen osallistuessaan omata tietty kulttuurinen kompetenssi. Tällä tarkoitetaan kykyä osallistua sen määrittelyyn, mitä järjestelmän piirissä pidetään “hyvänä” taiteena. Kielellisesti tämä määrittely tapahtuu käyttämällä esteettisiä ilmenemismuotoja koskevia kategorioita ja argumentteja, jotka itse puolestaan ovat jatkuvassa muutostilassa. (Malkavaara 1989, 19.)

Meidän päiviimme tullessa termi ’kulttuuripolitiikka’ on epäilemättä menettänyt aikaisemman hyvinkin poliittisen, vasemmistosävyisen kaikkunsa. Pikemminkin

kulttuuripolitiikasta on tullut “tavalliselle kadunmiehelle” melko abstraktiakin toimintaa, ehkä elitististäkin “kulttuurin vaalimista”, päätöksiä, joiden perusteista ei kenelläkään lopulta ole selvää tietoa. Yksi perustava ristiriita ja ongelmakenttä erityisesti suomalaisessa kulttuuripolitiikassa ulkopuolistenkin asiantuntijoiden silmin nähtynä on tietysti se, miten jakaa voimavarat ja taloudelliset varat toisaalta turvaten jo luotujen kulttuuri-instituutioiden olemassaolo eräänlaisina perustuksina ja peruskivinä ja toisaalta suunnaten kuitenkin tukea uusille, innovatiivisille hankkeille, jotka takaisivat kulttuurin jatkumisen ja elinvoimaisuuden tulevaisuudessakin. Kulttuuripolitiikan perustavanlaatuisena tehtävänä onkin löytää tasapaino näiden kahden tekijän välillä.

2.1 Suomalainen kulttuurihallintojärjestelmä ja kulttuurin julkinen tuki

Yhteiskunnan keinot vaikuttaa kulttuurin kehitykseen Suomessa ovat niin määrärahopolitiikka, hallinnolliset ohjailutoimet kuin valtion omien laitosten toiminta. Kulttuurin kehitystoiminta on ollut riippuvainen yleisistä suhdanteista ja niistä johtuvasta valtiontalouden tilasta. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 246.) Kulttuuria tuetaan Suomessa julkisen sektorin, eli valtion ja kuntien, sekä yksityisten rahoittajien taholta. Kulttuurin suoran tuen lisäksi kulttuurin tukemista tapahtuu myös välillisesti, esimerkiksi verotuksen keinoin. Valtion kulttuurituesta valtaosa jaetaan opetusministeriön hallinnonalan pääluokan momenteilta koulutukselle, taiteelle, tieteelle ja liikunnalle. (Oesch 1997, 5.)

Suomalainen kulttuurihallintojärjestelmä¹ perustuu kolmeen osajärjestelmään. Tähän järjestelmään kuuluvat opetusministeriöön keskittyvä kulttuurihallinto, itsenäiset taidetoimikunnat sekä kulttuurijärjestöt (Renard 1996, 29). Lainsäädäntö on keskeinen suomalaista kulttuuripolitiikkaa luonnehtiva tekijä: kuitenkin viime vuosina lainsäädännöstä on hallinnollisesti tullut enemmänkin toimintaa tukeva kuin ohjeellinen tai normatiivinen elementti (Irjala & Eikås 1996, 48). Suomalaisen kulttuurielämän ja -toiminnan peruspiirteitä ovat korkea institutionalisoitumisen taso ja kulttuurin järjestökentän vahva merkitys kulttuurin hallintoon. Kulttuurilaitokset ovat aina olleet osa kulttuurimme

1

Kulttuurihallinnon organisaatiosta Suomessa ja eri osapuolten välisistä suhteista eri päätöksenteon tasoilla kts. yksityiskohtaisemmin esim. kaaviosta Renard (1996, 27-28).

perusrakennetta: niiden tehtävänä on ollut edistää kulttuurin tuotannon ja jakelun jatkuvuutta ja uusiutumista. Omaleimainen ja keskeinen osa vakiintuneiden laitosten ulkopuolista kulttuurin tuotannon kenttää Suomessa on kulttuuri- ja taidefestivaaliperintemme. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 6-7.) Suomessa opetusministeriö jakaantuu koulutus- ja tiedepoliitiikan sekä kulttuuripoliitiikan osastoon, joista jälkimmäiseen kuuluvat muassa taide- ja kulttuuriyksiköt. Opetusministeriössä toimivat opetus- ja kulttuuriministerin lisäksi kansliapäällikkö sekä osastojen ylijohdajat. Kulttuuripoliitiikan kannalta tärkeä ministeriö on myös esimerkiksi liikenneministeriö, jonne Suomessa on keskitetty viestintään ja audiovisuaaliseen toimintaan liittyvät asiat.

Julkisen talouden kulttuurirahoituksesta on Oeschin (1997, 16) mukaan vaikeaa saada täsmällistä tietoa keskitetysti, sillä kulttuuriin ja taiteeseen vuosittain ohjautuvista varoista julkaistavien tilastojen laskelmien ainoaksi yhteiseksi piirteeksi nousee hänen mukaansa vain kyseisen tiedontuottajan omien tarpeiden mukainen tilastointi. Niinpä lukujen vertailu keskenään onkin hyvin tulkinnanvaraista. Myöskin poliittiset muutokset ja valtiontalouden vaihtelut osaltaan vaikeuttavat kulttuurirahoituksen seurantaan. Kulttuurin ja taiteen rahoituksen ilmeisenä perusongelmana voidaankin pitää kokonaisuuden hallitsemattomuutta: eri taiteenaloille jaetaan varoja useista määrärahoista, tieto on melko irrallista ja usein lisäksi vain yksittäisten henkilöiden hallussa. Oesch esittääkin hyvät perusteet kulttuurirahoituksen tilastoinnin kehittämiseksi ja systematisoinnille: koordinoitu yhteinen tilastointi antaisi paremmat valmiudet käytettävissä olevien varojen seurantaan, auttaen samalla kohdentamaan sekä määrärahat tarvitseville että säästöt oikeudenmukaisesti. (Oesch 1997, 16-17.)

2.1.1 Järjestelmän synty- ja kehitysvaiheita

Nykyisenkaltaisen suomalaisen kulttuurihallintojärjestelmän ja taiteilijoiden tukitoiminnan juuret löytyvät jo 1800-luvulta. Apurahoja, palkintoja ja erillisavustuksia jaettiin harkinnanvaraisesti ja sattumanvaraisesti. Suomessa taiteen alojen järjestöillä on aina ollut vahva asema ja taiteen edistämistoimet tapahtuivatkin 1800-luvun loppuun saakka

järjestöjen välityksellä. Järjestöt säilyttivät asiantuntijaroolinsa neuvoa-antavana organisaationa senkin jälkeen kun senaatti oli ottanut taiteen edistämistoimet hoidettavakseen. (Kangas 1988, 25.) Ensimmäinen taideyhdistys Suomessa perustettiin vuonna 1846 ja sen perustamisen jälkeen taiteen kenttä on yhä selvemmin järjestäytynyt eri ammatti-, harrastus-, ym. järjestöjen sisään. Jo näin varhaisessa vaiheessa seurat ja järjestöt siis saivat Suomen kulttuuripolitiikalle tyypillisen, ainutlaatuisen asemansa taidehallinnon asiantuntijaeliminä. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 9, 24.) Vuorovaikutussuhde järjestöjen ja valtiovallan välillä oli läheinen, sillä taide-elämän johtohenkilöt olivat yleensä myös korkeita virkamiehiä tai senaattoreita (Tuomikoski-Leskelä 1977, 93).

1800-luvun alkuvuosikymmeninä valtion taiteen edistämiseksi myöntämä taloudellinen tuki oli vähäistä. Systemaattisen taiteen edistämistoiminnan voidaan katsoa alkaneen vuonna 1864, jolloin senaatti varasi 8000 markkaa Suomen taideyhdistykselle jaettavaksi "kaunotaiteiden edistämiseen". Määräraha jäi valtion tulo- ja menoarvioon pysyvästi. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 20-21.) 1800-luvun puolivälin jälkeen tehtäväjako toimi siten, että valtiolta tuki seurojen toimia taiteen edistämiseksi. Vasta 1800-luvun lopussa se otti taidepoliittista valtaa ja tehtäviä suoraan itselleenkin, käyttäen seuroja muun muassa lausunnonantajina. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 31.) Vuodesta 1926 lähtien raha-arpajaisten pito sallittiin valtioneuvoston määrääjäksi myöntämällä toimiluvilla (Tuomikoski-Leskelä 1977, 40).

Taiteen tukimuodot säilyivät edelläkuvatun kaltaisina aina 1960-luvulle saakka: valtion taiteenedistämistoimet saivat muotonsa autonomian ajalla, eikä niitä uusittu kuin vasta toisen maailmansodan jälkeen; perusteellisemmin vasta 1960-luvun lopulla (Tuomikoski-Leskelä 1977, 123). 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa palkintolautakuntien eri taiteenaloja koskeva kattavuus lisääntyi. Vuonna 1945 lautakuntien jäsenten nimeäminen siirtyi opetusministeriölle ja vuoden 1948 muutoksen mukaan opetusministeriön tulisi kuulla taidealan järjestöjä nimittäessään jäseniä. (Kangas 1988, 25-26.) 1960-luvun alkuun asti valtion taiteenedistämistoimenpiteille oli tyypillistä se, että ne eivät perustuneet mihinkään kokonaissuunnitelmaan eivätkä olleet lakisäätteisiä, vaan kehittyivät sitä mukaa kun taiteen kentän painostus riittävän voimalliseksi tultuaan sai valtiovallan myöntämään määrärahat tarkoitusta varten. Valtion taidepolitiikka oli 1960-luvulle asti lähinnä

harkinnanvaraisuuteen perustuvaa määrärahopolitiikkaa. Päättäväältä määrärahojen jaossa oli yksinomaan ministeriöllä eivätkä taidelautakunnat voineet määrärahojen jakoon juuri vaikuttaa. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 53.)

1960-luku merkitsi taide- ja kulttuurihallintomme järjestäytymisen aikaa ja nykyisenkaltaisen järjestelmän syntyä. Pääasiassa eri taiteenalojen asiantuntijoista koostuneen, vuonna 1962 asetetun valtion taidekomitean mietintö ilmestyi vuonna 1965. Komitea oli asetettu tekemään tilannekartoitusta ja uudistussuunnitelmia valtion taidehallinnon kehittämiseksi. Komitea rakensikin entisen pohjalle uuden taidehallintomallin. Valtion siihenastiset taiteenedistämistoimet todettiin puitteiltaan monimuotoisiksi mutta epätarkoituksenmukaisiksi: päällekkäisyyttä ja tehottomuutta ilmeni runsaasti. Niin kutsutun Ahon komitean ehdottamassa laissa taiteen edistämisen järjestelystä (328/67) määriteltiin valtion taidehallintojärjestelmä ja sen tehtävät. Entisten palkintolautakuntien tilalle tulivat eri taiteenalojen taidetoimikunnat, taiteen keskustoimikunta ja läänien taidetoimikunnat. Kaikille edellämainituille toimikunnille myönnettiin itsenäistä päätösvaltaa sekä velvoite toimia opetusministeriön rinnalla asiantuntijaelimenä, tehdä aloitteita ja kehittää omaa taiteenalaansa tai oman alueensa taidetoimintaa. Apurahajärjestelmä koki myös kokonaisuudistuksen. Laki taiteen edistämisen järjestelystä (328/67) tuli voimaan vuonna 1968 ja laki taiteilijaprofessorin viroista ja valtion taiteilija-apurahoista (734/69) vuonna 1970. Valtion taidehallintoa koskevalla lainsäädännöllä vakiinnutettiin valtion taidehallintoelinten asema ja järjestettiin laajamuotoinen tukijärjestelmä. Näin ollen oltuaan aiemmin taiteen harkinnanvaraista tukemista, muuttuivat valtion toimet lakisääteiseksi edistämistoiminnaksi. (Kangas 1988, 25-26; Tuomikoski-Leskelä 1977, 62-63, 65, 243-244.)

1960- ja 1970-luvuilla luotu, aikaisempaa huomattavasti tehokkaampi tukijärjestelmä taiteilija-apurahoineen ja taiteilijaprofessorin virkoineen herätti myös arvostelua. Eritoten poliittinen vasemmisto oli pettynyt siihen ettei elinikäistä taiteilijapalkkajärjestelmää saatu aikaan; porvarilliset tahot taas vastustivat järjestelmää liian kalliina ja tehottomuusriskejä luovana. Asiassa vaikutti myös ideologinen pelko siitä, että taiteilijanvirkoja jaettaisiin "poliittisina palkintoina" vähin taiteellisin ansioin. (Autio 1997, 222.) Taiteen tukipolitiikan suunta kääntyi jokatapauksessa 1980-luvun lopulla nuorten taiteilijoiden tukemista ja

projektityöskentelyä suosivaan suuntaan (Autio 1997, 279-280). Ahposen (1991b) mukaan kulttuurin demokratisointi merkitsi 1970-luvulla käytännössä ensisijaisesti taidelaitosten tukemista valtionavustuksin. Paine lisätä apurahojen budjettiosuutta sen sijaan voimistui 1980-luvun lopulla. Edelleen Ahposen mukaan apuraha- ja muu palkitsemispolitiikka edellyttää toteuttajiltaan arvottavaa arviointikykyä. (Ahponen 1991b, 92.)

Lainmuutoksilla on myöhemmin muun muassa lisätty taiteilija-apurahojen määrää sekä viimeksi vuonna 1995 muutettu 15-vuotiset taiteilija-apurahat viisivuotisiksi. Myös taiteen valtionpalkinnot on muutettu Suomi-palkinnoiksi. Myös taiteilijan toimeentuloon ja taiteilija-apurahiin on tehokkuutta, tuottavuutta ja työskentelyn projektiluontoisuutta korostava ajanhenki lyönyt itsensä läpi: yhä enenevässä määrin oletetaan taiteilijan tulevan toimeen ensisijaisesti omalla työllään eikä tukiaisilla (Autio 1997, 223).

Tämä on kuitenkin Suomen kaltaisessa, pienten markkinoiden ja vähäisen taiteen ostovoiman maassa mahdollista vain harvoille taiteilijoille. Utta, kokeilevaa ja nuorten taiteilijoiden taiteen kehitystä eteenpäinvievää taidetta tuskin syntyisi ilman taiteen julkista tukea. Lisäksi eri taiteenlajit poikkeavat esimerkiksi työskentelyominaisuuksiltaan niin paljon toisistaan, että on mahdotonta antaa yleispäteviä neuvoja siitä miten toimeentulonsa voisi helpommin ansaita ilman julkista tukea. Taiteen sponsorointi antaa toistaiseksi mahdollisuuden melko kapealle joukolle taiteilijoita tai produktioita. 1990-luvun taloudellinen lama on yhdessä muun muassa arvonalisäveron käyttöönoton kanssa luonut taiteilijan toimeentulolle yhä tiukkenevia haasteita.

2.1.2 Kunta- ja aluetason kulttuurihallinto

Taidehallintoa uudistettiin Suomessa 1960-luvulla luomalla valtakunnan ja aluetason organisaatioita. Samaan aikaan kulttuuripoliittisissa keskusteluissa vaadittiin myös paikallistason hallinnollista yksikköä palvelujen tuottamiseen ja kehittämiseen. (Kangas 1988, 3.) Valtio pyrki toteuttamaan tasa-arvon tavoitettaan myös kulttuurisektorilla luomalla koko maan kattavan kulttuurihallinnon järjestelmän sekä osoittamalla sen kautta valtionosuutena määrärahoja kulttuuritoiminnan edistämiseen (Kangas 1991a, 62). Laki

kuntien kulttuuritoiminnasta (1045/80) säädettiin vuonna 1980. Suomalaisen järjestelmän mukaan kunnille kuuluu lakisääteisinä erityistehtävinä kulttuuritoiminnan organisointi. Laki turvasi valtionavustuksen ei-laitosmaiseen paikalliseen kulttuuritoimintaan. Laki kuitenkin loi myös "kasautuvaa hyvinvointia", eli siellä missä ei ollut jo ennestään taidelaitos- ym. taideresursseja, toiminta jäi edelleen vähäiseksi. (Kangas 1991a, 27-28, 117.)

Kuntien kulttuuritoimintalain myötä perustettiin kuntiin kulttuurilautakunnat, joiden tehtävänä oli käytännössä määritellä mitä käsite kulttuuritoiminta pitää sisällään. Tutkimusten mukaan kuntien halukkuus tukea kulttuuritoimintaa kulttuurilautakuntien kautta vaihtelee voimakkaasti kunnittain: kulttuurilautakuntien kautta ohjautuu hyvin pieni osuus kulttuuritoiminnan kokonaismenoista (Kangas 1991a, 41, 117). Kulttuurilautakunnat työntekijöineen muodostavat myös "yhden välitysjärjestelmän byrokraattisen kuntaorganisaation sisään": eri taiteenaloja yhdistävää, poikkitaiteellista toimintaa on myös hyvin vähän (Kangas 1991a, 116). Kuntien kulttuuripolitiikan muotoutumisen kannalta merkittävä tekijä on ollut kunnan suhtautuminen ja omaksumisen nopeus suhteessa erilaisiin innovaatioihin, eli uusiin asioihin ja esineisiin (Kangas 1991a, 55).

Kulttuuritoimintalakiin oli kohdistettu suuria odotuksia ja aluksi sen vaikutukset näyttivätkin olevan suotuisia. Esimerkiksi uusia kulttuurisihteerin virkoja perustettiin kuntiin sängen rivakasti uuden lain voimaantulua. Kuitenkin hyvin pian alettiin asettaa määrällisiä rajoituksia kulttuuritoimen valtionosuuteen oikeuttavien virkojen perustamiselle. Kulttuuritoimintalain tehottomuus ilmeni myös muun muassa eräiden kulttuurilaitosten (teatterit, orkesterit, museot) valtionavustusten jälkeensä jääneisyydessä ja niiden suurissa vuosittaisissa vaihteluissa, mikä vaikeutti kyseisten laitosten toimintaa. Harkinnanvaraisen avustusjärjestelmän tilalle alettiin kaivata perusteiltaan kiinteämpää, lakisääteistä järjestelmää. Pitkään suunniteltu kuntien yleisen valtionosuusjärjestelmän uudistus alkoi näyttää ainoalta vaihtoehdolta kulttuurin rahoituksen yhtenäistämiseksi. Paikallistason kulttuuritoiminnan valtionrahoituksen epätasaisuuksien ja heikkouksien poistamiseksi tähän kokonaisuudistukseen kohdistettiin paljon toiveita. Päätösvallan delegoiminen mahdollisimman lähelle toimintatasoa sekä hallinnon ja ohjauksen oleellinen yksinkertaistaminen ja tehostaminen olivat myös seikkoja joiden odotettiin toteutuvan. (Autio 1997, 215-216.) Aution (1997, 279) mukaan vuoden 1980 kulttuuritoimintalaki

vahvasti mielikuvaa hyvinvointiyhteiskunnasta, vaikka sen materiaalinen anti sittemmin jäikin taloudellisista syistä odotettua pienemmäksi.

Läänien taidetoimikunnat toimivat osana valtion taidehallintoa, edistäen taiteen harjoittamista ja harrastamista sekä seuraten kuntien kulttuuritoimen, taidejärjestöjen, taidelaitosten ja oppilaitosten toimintaa läänissä. Läänien taidetoimikuntien roolia alueellisen kulttuuripolitiikan toteuttajina halutaan tukea: tämä kuitenkin edellyttäisi toimikuntien aseman selkiyttämistä nykyisestä. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 16.) Pitkään, vuodesta 1972 kokeiltu läänintaiteilijajärjestelmä vakinaistettiin 1980-luvun alkupuolella.

Maakunnalliset liitot toteuttavat myös kulttuurista aluekehitystyötä yhdyselimenään Suomen kuntaliitto. Nykyisestä suurläänijärjestelmästä johtuen läänien taidetoimikunnilla on myös alueyksikkönsä. Kuntayhtymä- tai kuntapohjaisia kulttuurilaitoksia ovat esimerkiksi konservatoriot tai maakuntamuseot. (Kangas 1997.)

2.1.3 Taidetoimikuntajärjestelmä

Vuonna 1968 perustettu taidetoimikuntajärjestelmä käsittää taiteen keskustoimikunnan lisäksi yhdeksän taiteenalakohtaista toimikuntaa sekä läänien taidetoimikunnat. Valtion taidetoimikuntien tehtävänä on jakaa apurahoja ammattitaiteilijoille ja toimia opetusministeriön asiantuntijaeliminä taidepolitiikan suunnittelussa ja toimeenpanossa, antaen muun muassa lausuntoja ja selvityksiä sekä tehden aloitteita ja esityksiä. Taiteen keskustoimikunnan kokoonpano muodostuu taidetoimikuntien puheenjohtajista sekä neljästä valtioneuvoston nimittämästä jäsenestä. Taidetoimikuntien jäsenet nimitetään kolmeksi vuodeksi kerrallaan. Taiteen keskustoimikunta laatii vuosittain taidetoimikuntien esityksien pohjalta opetusministeriölle ehdotuksen valtion tulo- ja menoarvioon otettaviksi taiteen edistämisen määrärahoiksi.

Opetusministeriön alaiset taiteen keskustoimikunta, valtion taidetoimikunnat sekä läänien taidetoimikunnat perustettiin valtion taidekomitean (Komiteanmietintö 1965:A8) mietinnön

pohjalta annetulla lailla taiteen edistämisen järjestelyistä vuonna 1967. Tämänkaltainen taidehallintojärjestelmämme perustuu taiteen kentän eriytyneeseen asiantuntemukseen. Nykymuotoista järjestelmää voidaan kuitenkin pitää liian taiteenalakohtaisena nykyhetken tilanteeseen: tarvittaisiin enemmän joustavuutta. Taiteen keskustoimikunnan asiantuntemusta tukee sen tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Tutkimustieto on entistä tärkeämpi osa kulttuuripoliittista päätöksentekoa, tavoitteiden asettelua ja seurantaa. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 16.)

Valtioneuvosto nimeää valtion taidetoimikuntien ehdokkaat alan keskeisiä järjestöjä kuultuaan. Taidepoliittinen päätöksenteon ja suunnittelun painopiste sijaitsee näin ollen järjestökentän ja ministeriön puolivälissä. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 63.) 1970-luvulla ajan ideologinen innostus tuotti toimikuntien kokoamisessa poliittisten ristiriitojen lietsomia ongelmia. "Poliittisten intohimojen" vaikutuksesta toimikuntien kokoaminen oli kriteerien moninaisuuden takia käynyt hyvin työlääksi, jopa näiden elinten toimintaa halvaannuttavaksi. Toimikunnat myös kärsivät resurssien heikkoudesta, mikä heikensi niiden mahdollisuuksia luoda uutta tutkimukseen ja suunnitteluun perustuvaa taidepolitiikkaa. (Autio 1997, 218.)

Vuonna 1989 taiteen keskustoimikunnan puheenjohtajan virka muutettiin päätoimiseksi. Toimikuntajärjestelmää haluttiin kehittää virastomaisemmaksi. Tämä liittyi valtiovallan uuteen hallintostrategiaan, jonka mukaan päätösvaltaa ja tehtäviä tuli delegoida alaspäin sekä taiteen keskustoimikunnan että valtion ja läänien taidetoimikunnille. Myöhemmin keskustoimikunnan yhteyteen luotiin myös jo mainittu tutkimus- ja tiedotusyksikkö, joiden olemassaololle olikin olemassa todellinen tarve. (Autio 1997, 218.) Taiteen keskustoimikunnan asemaa ja toimintamahdollisuuksia vahvistettiin 1990-luvun alussa, mutta yritykset saada aikaan laajempi uudistus taiteen hallinnossa ovat Aution (1997, 279) mukaan kariutuneet taiteen kentän vastustukseen ja aluehallinnon järjestelyongelmiin.

2.1.4 Valtion kulttuurirahoituksen jakautuminen ja valtionosuusjärjestelmän uudistus

Suomessa kulttuuritoiminnan julkinen tuki ylipäättään on hyvin organisoitua ja korkeatasoista (Kangas 1997). Kulttuuri- tai taidepoliittisten painotusten löytäminen valtion kulttuuribudjetista on nykyään kuitenkin hankalaa, sillä momentit ja nimikkeet vaihtelevat vuosittain ja ovat siten vaikeasti verrattavissakin (Malkavaara 1998). Vuonna 1994¹ valtion kaikkien hallinnonalojen pääluokkien kulttuurirahoitus oli 3 169, 4 miljoonaa markkaa. Opetusministeriön hallinnonalan pääluokan osuus tästä oli runsas 2 814, 3 miljoonaa markkaa eli 88,8 %. Kuntien ja kuntayhtymien kulttuuritoimen menot olivat vuonna 1994 yhteensä 3 485, 7 miljoonaa markkaa. Opetusministeriön kulttuurirahoituksesta 68 % jaettiin valtionosuuksina ja -avustuksina. Valtiontalouden kokonaissummasta (196 754, 523 miljoonaa mk) opetusministeriön hallinnonalan osuus oli 13,8 % (27 106, 942 miljoonaa mk). Valtion kaikkien hallinnonalojen kulttuurimäärärahat muodostivat yhteensä 1,6 % valtiontalouden tilinpäätössummasta: opetusministeriön kulttuurimäärärahojen osuus tästä tilinpäätössummasta oli 1,4 %. (Oesch 1997, 6, 22.)

Veikkauksen ja raha-arpajaisten taiteen tukemiseen tarkoitetuilla voittovaroilla katettiin vuonna 1994 valtion koko kulttuurirahoituksesta viidesosa ja opetusministeriön kulttuuriin osoittamista varoista neljäsosa. Varsinaiseen taiteen edistämiseen taiteenaloittain tästä 693,3 miljoonan markan loppusummasta kului 13,5 %. Niin sanotun suoran taiteilijatuon eli taiteilija-apurahojen, kohdeapurahojen ja muiden avustusten osuus valtion kulttuurirahoituksesta oli 2 % eli 0,3 % opetusministeriön kokonaiskustannuksista. (Oesch 1997, 6, 22.)

Opetusministeriön hallinnonalan kulttuurirahoituksesta vuonna 1994 kolme neljäsosaa kului taide- ja kulttuurilaitosten sekä koulutuksen kustannuksiin. Taiteilijatukeen kului runsas 2 % ministeriön kulttuurirahoituksesta. Edelleen kokonaissummasta jaettiin valtionosuuksina

¹

Käytän kulttuuritoiminnan rahoituksen ja määrärahojen osalta sekä tässä että kolmannessa luvussa esimerkkinä erityisesti vuotta 1994, sillä kyseiseltä vuodelta on saatavilla käyttökelpoisimmat ja sujuvimmin toisiinsa verrattavissa olevat kulttuurirahoituksen tilastot teoksessa Oesch (1997). Kyseisessä muodossa olevaa kulttuurin julkisen rahoituksen tilastoa ei ole aiemmin Suomessa koottu (Oesch 1997, 1).

ja -avustuksina kunnille, kuntayhtymille, yhteisöille ja yksityisille kulttuuritoimen ja -laitosten ylläpitäjille yhteensä 68 % (1 909,3 miljoonaa mk, laskettuna ilman Suomen Kansallisteatterin, Suomen Kansallisoopperan, Valtion taidemuseon ja Museoviraston määrärahoja). Valtionosuuksista ja -avustuksista noin kolme neljännestä kului kirjastotoimen, kansalaisopistojen ja kansanopistojen käyttökustannuksiin. (Oesch 1997, 6-7.)

Kuntien kulttuuritoiminnan kustannukset katetaan sekä kuntalaisten verovaroin että valtion tuella valtionosuuksien ja -avustuksien muodossa. (Oesch 1997, 5). Kuntien ja kuntayhtymien käyttötalouden kokonaismenoista opetus- ja kulttuuritoimen käyttömenot veivät vuonna 1994 noin neljänneksen. Tästä summasta kulttuurimenot muodostivat noin kymmenesosan (3 458, 7 miljoonaa mk). Yleisen kulttuuritoiminnan osuus tästä oli 13 %, kirjastotoimeen kului yli kolmasosa rahoituksesta. Musiikkioppilaitosten osuus oli noin kahdeksan, orkestereiden viisi prosenttia. (Oesch 1997, 7, 26.)

Taiteenaloittain luokiteltavissa olevasta 31 prosentin osuudesta valtion koko kulttuurirahoituksesta vuonna 1994 47 % (468,7 miljoonaa mk) meni säveltaiteeseen, mikä on merkittävän suuri määrä. Vaikka summasta poistettaisiin Suomen Kansallisoopperan ja muun oopperatoiminnan osuudet, on säveltaide silti valtion eniten tukema taiteenala. (Oesch 1997, 13.)

Vuoden 1994 aikana 345 taiteilijalla oli joko yksi-, kolme- tai viisivuotinen valtion taiteilija-apuraha, joiden kokonaiskustannukset nousivat runsaaseen 31 miljoonaan markkaan. Lisäksi noin 120 taiteilijaa nautti 15-vuotista taiteilija-apurahaa. (Oesch 1997, 15.)

Laskennallisiin perusteisiin pohjautuvaa uutta valtionosuusjärjestelmää valmisteltiin pitkään jo 1980-luvun aikana. Vuonna 1993 voimaan astuneen valtionosuusudistuksen tavoitteena oli yksinkertaistaa ja selkeyttää valtion rahoituksen määräytymisperusteita ja maksamista. Myös kuntien toimivaltaa haluttiin lisätä, samoin kuin edistää toiminnan taloudellisuutta ja tuloksellisuutta. Kuntien toimivaltaa lisättiin myös poistamalla ja väljentämällä valtion viranomaisten kuntiin kohdistuvaa tarpeetonta ohjausta ja valvontaa. (Kempainen & Toivonen 1993, 13, 19.) Valtion alistavasta hallintokulttuurista haluttiin päästä lähemmäksi

ideaalia kansalaisyhteiskuntaa lisäämällä kunnallista itsehallintoa ja antamalla kunnille lisää liikkumavaraa toimintojen resurssoinnissa (Autio 1997, 28). Uudistuksella nähtiin myös olevan keskeinen merkitys kulttuurin toimintojen ja vastuiden hajauttamisen kannalta; kulttuurin edistämisen järjestelmän nähtiin muuttuvan muun muassa vähemmän pääkaupunkikeskeiseksi (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 17).

Kemppainen ja Toivonen (1993, 73) määrittelevät valtionosuuden seuraavasti:

Valtionosuudella tarkoitetaan valtion kunnalle, kuntainliitolle tai yksityiselle yhteisölle tai säätiölle myöntämää ja maksamaa rahoitusosuutta joka määräytyy rahoituslain valtionosuutta koskevien säännösten mukaisesti. Valtionosuuteen sovelletaan kantokykyluokittaista valtionosuusasteikkoa ja laskennallisia yksikköhintoja. Valtionosuuden määräytymisperusteet on siten vahvistettu laissa. Oikeudesta saada valtionosuutta säädetään toimintalaeissa.

Opetus- ja kulttuuritoimessa valtionosuuksien kohdentamiseen kunnille käytetään toiminnan laajuutta kuvaavia tunnuslukuja, kuten oppilasmäärää, opetustuntimäärää, kunnan asukasmäärää ja laitoksen henkilötyövuosia sekä niitä kohti vahvistettuja markkamääriä. (Kemppainen & Toivonen 1993, 16, 23.) Maksuperusteena ovat yksikköhintojen keskimääräiset markkamäärät vahvistaa vuosittain valtioneuvosto; yksikköhinnat määrää opetusministeriö ja ne tarkistetaan joka neljäs vuosi (Oesch 1997, 9).

Valtionosuusuudistuksen yhteydessä myös hallinto koki muutoksia. Kunnan sivistystoimen hallinto, eli sekä opetus- että kulttuuritoimi, järjestetään nyt pääsääntöisesti kunnallislain mukaisesti. Kuntien kulttuuri- ja vapaa-aikatoimen pakollisia lautakuntia koskevat säännökset on purettu. Uudistuksen jälkeen kunnan hallinto-organisaatio kulttuuri- ja vapaa-aikatoimessa on kunnan itsensä päätettävissä. (Kemppainen & Toivonen 1993, 32.)

Kuntien kulttuuritoiminnan valtionosuudet eivät ole valtionosuusuudistuksen jälkeen olleet korvamerkittäviä: kunnalla ei ole velvollisuutta järjestää asianomaisessa laissa säädettyä toimintaa, vaikka se saa tähän tarkoitukseen valtionosuutta. Valtionosuus määräytyy kaikille kunnille valtion talousarvion mukaisesti mk/asukas periaatteella. Kulttuuritoimen

yksikköhintoihin eivät vaikuta kuntien todelliset kustannukset. Museoiden, teattereiden ja orkestereiden osalta opetusministeriö päättää erikseen valtionosuuden piiriin tulevista laitoksista ja valtionosuuden laskennallisena perusteena olevien henkilötövuosien määrästä ja henkilötövuotta kohti määrätystä yksikköhinnasta. Yksityisen museon, teatterin ja orkesterin valtionosuus määräytyy laitoksen sijaintikunnan kantokykyluokan mukaan. (Kemppainen & Toivonen 1993, 55-56, 121-123.)

Valtionosuusuudistuksen myötä lailla kuntien kulttuuritoiminnasta (728/92) kumottiin entinen kuntien kulttuuritoimintalaki (1045/80). Lakeja, joilla saatettiin uusia toimintoja lakisääteisen toiminnan piiriin olivat muun muassa laki taiteen perusopetuksesta (424/92) ja teatteri- ja orkesterilaki (730/92). Laki taiteen perusopetuksesta vei Aution (1997, 280) mukaan kehitystä uuteen irrottautumalla instituutio-opetuksen hallitsevuudesta. Uusia lakeja olivat myös uusi musiikkioppilaitoslaki (516/95) ja laki opetus- ja kulttuuritoimen rahoituksesta (705/92).

Uusi valtionosuusjärjestelmä mahdollistaa kunnille aiempaa suuremman itsenäisyyden suunnitella ja rahoittaa (mutta myös olla rahoittamatta) paikallista kulttuuria. Näin kulttuuristakin on tullut entistä näkyvämmän päämäärärationalisen strategioinnin kohde, kun kunnissa on alettu etsiä taloudellisesti ja imagollisesti kannattavia painopistealueita. (Ilmonen 1992, 1.) Kunnat voivat siis itse ratkaista missä määrin ja mitä toimintoja ne ylläpitävät (Oesch 1997, 9). Uuteen valtionosuusjärjestelmään siirtyminen ja sopeutuminen ei luonnollisestikaan ole sujunut täysin kivuttomasti. Aution (1997, 274-275) mukaan valtionosuusuudistuksen suunnittelukin sujui vielä 1980-luvulla nihkeästi, sillä lukuisten omien rahoituslakiensa nojalla toimivat kulttuurin eri lohkot asennoituivat varsin epäillen suuruudistukseen. Toisaalta, johtuen valtionosuusjärjestelmän uudistuksen ajankohdan sijoittumisesta tilanteeseen, jolloin niin valtio kuin kunnat olivat erittäin vaikeassa taloudellisessa tilanteessa, on paikoin vaikeaa tehdä johtopäätöksiä siitä mitkä tapahtumat ovat olleet "luonnollisia" valtionosuusjärjestelmän uudistuksesta johtuvia seurauksia, mitkä taas taloudellisesti vaikean tilanteen aikaansaannosta (Irjala & Eikås 1996, vi).

2.1.5 Kulttuuriteollisuus, tekijänoikeus ja kulttuurin yksityinen rahoitus

Perinteisesti suomalainen kulttuuripolitiikka on jättänyt kulttuuriteollisuuden vähälle huomiolle. Kulttuurin teollisen tuotannon ja kaupallisen jakelun ei ole katsottu kuuluvan julkisen tukipolitiikan piiriin. Kulttuuriteollisuus on toisaalta jäänyt myös kauppa- ja teollisuuspolitiikan ulkopuolelle, koska sen kansantaloudellinen merkitys on ainakin tähän asti koettu vähäiseksi. Riittämätön kulttuuriteollisuuden osa-alueiden ja tätä kautta myös kokonaisuuden tuntemus ovat myös omalta osaltaan vaikuttaneet kiinnostuksen puutteeseen: käyttökelpoista ja yksityiskohtaista tietoa toimenpiteiden ja päätösten tueksi ja pohjaksi ei ole yksinkertaisesti ollut saatavilla. (Oesch 1998, 15.) Kolmannessa luvussa käsittelen tarkemmin musiikkiteollisuutta osana kulttuuriteollisuutta ja musiikkiteollisuuden rakennetta Suomessa.

Tekijänoikeus koostuu sekä taloudellisesta että moraalista oikeudesta. Taloudellisen oikeuden perusteella tekijällä on teostensa esitys- ja tallentamisoikeus, moraalisen oikeuden nojalla tekijän nimi on mainittava teoksen esittämisen ja valmistamisen yhteydessä eikä teoksia saa muuttaa. Esittäjän oikeudet eli niin kutsutut naapurioikeudet tai lähioikeudet koskevat esimerkiksi musiikin alueella muun muassa solisteja, muusikoita ja kapellimestareita.

Kulttuurin tekijänoikeudellisen lainsäädännön keskeinen tavoite on edistää kansallista luovaa toimintaa turvaamalla tekijöiden moraaliset ja taloudelliset oikeudet: näin vaikutetaan kulttuurituotantomme ja tiedonvälityksen sekä luovan työn edellytyksiin. Euroopan unionin tekijänoikeuspolitiikan yhtenä lähtökohtana on eurooppalaisen kulttuurin monimuotoisuuden edistäminen. Suomen tavoitteena on myös pienten kieli- ja kulttuurialueiden erityistarpeiden huomioonottaminen päätöksenteossa. Tekijänoikeuslainsäädäntöä on yhtenäistetty hyvin pitkälle kansainvälisillä yleissopimuksilla. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 14.)

Useille taiteilijaryhmille Suomessa on erilaisilla tekijänoikeuksiin perustuvilla laeilla ja sopimuksilla tärkeä merkitys toimeentulon turvaamisessa. Suomi ratifioi kansainvälisen Rooman sopimuksen (1961) vuonna 1983. Yleissopimuksen tarkastamiseksi laaditun

Pariisin sopimuksen (1971) ratifioitiin Suomessa vuonna 1986. (Autio 1997, 236.) Tekijänoikeudessa sekä siihen liittyvässä viestintäpolitiikassa tapahtui 1980-luvulla ylipäänsä hyvin voimakasta kehitystä, yhtenä vaikuttajana epäilemättä kulttuuriteollisuuden yhä kasvanut kulttuuripoliittinen merkitys. (Autio 1997, 280.)

Tarkastelen luvussa kolme tekijänoikeutta ja sen kulttuuripoliittisia ja taiteilijan toimeentuloon vaikuttavia seikkoja tarkemmin erityisesti musiikin alaan liittyen. Heiskaseen (1985, 228) viitaten voidaan todeta, että tekijänoikeusjärjestöt käyttävät maassamme melkoista taloudellista valtaa ja tekevät - lainsäädännön rajoissa - yleistä kulttuuripoliittikkaa

Autonomian aikana ja itsenäisen Suomen kahden ensimmäisen vuosikymmenen aikana huomattava osa suomalaisen kulttuurielämän tuesta, etenkin yksityisten taiteilijain saamasta tuesta, tuli erillistä tarkoitusta varten perustetuista tai lahjoitetuista rahastoista. Aina 1960-luvun alkuun saakka kulttuurin edistämisrahastojen merkitys suomalaisessa taidepolitiikassa oli huomattava. Kuitenkin rahastojen kulttuuripoliittinen vaikutusvalta alkoi laskea valtiovallan osallistuessa yhä suurenevilla määrärahoilla taiteen rahoittamiseen. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 49-50.)

2.1.6 Kritiikkiä järjestelmälle?

Suomalaisen taidehallintojärjestelmän kritiikkiäkin saaneena peruspiirteensä on ollut päätösvallan keskittyminen opetusministeriöön: samalla taidetoimikuntalaitos on jäänyt vain lausunnonantajan ja esitysten tekijän rooliin sekä toteuttamaan apurahojen jaon tietyissä, asetuksen tarkkaan säättämässä puitteissa (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 34). Erityisesti nykyiseen toimikuntalaitoksen ongelmat liittyvät monitahoisesti niin sen rakenteeseen, tehtäviin, toimintatapoihin, resurssointiin kuin nimittämismenettelyynkin. Yleistä taidepoliittista keskustelua ja kokonaisvaltaisempaa taidepoliittista suunnittelua ei ole ollut mahdollista toteuttaa nykyisenkaltaisen, alakohtaisia intressejä heijastavan keskustustoimikunnan koostumuksen puitteissa. Päätösvallan vähäisyyden, sääntelyn ja sektoroituneen rakenteen vuoksi aktiivinen, innovatiivinen ja joustava reagoiminen taiteen

ja kulttuurin kentän uusiin tukitarpeisiin ja uusien kulttuurimuotojen kehittämiseen ei ole ollut mahdollista. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 48.)

Taidetoimikuntajärjestelmää pidetään liian jäykkänä: toimikuntien vapautta rajoittavat monet erilaiset säännökset. Toisaalta järjestelmää pidetään liian segmentoituneena käsittelemään poikkitaiteellisia hankkeita. Taidetoimikuntien jäsenten valitseminen ja nimityskierros aiheuttaa myös jatkuvaa päänvaivaa. Pohdittavaa aiheuttaa erityisesti toimikuntien päätösten ja toisaalta toimikuntien jäsenten järjestöjään kohtaan tunteman lojaalisuuden välinen ristiriita. (Renard 1996, 36-37.)

Ammattitaiteen edistämisyjärjestelmän luominen 1960- ja 1970-luvuilla vakiinnutti taidepolitiikan osaksi yhteiskuntapoliittista ohjausjärjestelmää (Kangas 1988, 41). Suomessa kulttuurin rahoitusjärjestelmän on sanottu olleen taidepoliittista kehitystä ohjaava tekijä eikä niinkään määrätietoinen poliittinen tahto. Suomalainen taiteen rahoitusjärjestelmä on koostunut veikkaus- ja raha-arpajaisvaroista sekä budjettipohjaisesta määrärahasta. Määrärahakehityksen suotuisa kehitys 1980-luvun loppupuolelle saakka antoi myös kuntasektorille mahdollisuuden panostaa taiteisiin ja kulttuuriin. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 34.)

Taidetoiminnan ja hyvinvointivaltion suhde on monessa suhteessa kompleksinen. Hyvinvointivaltiollista projektia vaivaava päämäärien ja keinojen ristiriita tuo selviä ongelmia taidepolitiikan alueelle. Oikeudelliset-byrokraattiset keinot eivät sovellu yksilöllisen itsensä toteuttamisen mahdollistavien elämäsmuotojen saavuttamiseen ja turvaamiseen vaan tulos voi olla vastakkainen: säännelty elämismailma. Taidetoiminnan alueella voidaan keskustella hallinnan haitallisuudesta. Sellaiset hyvinvointipalveluihin liittyvät ratkaisut, jotka perustuvat selvään tietoon siitä, mitä on määrä hallita, ovat taidetoiminnan osalta vaikeita. Hallinnan kohteiksi saatettavat tapahtumat ja ilmiöthän on voitava kääntää informaatioksi - kirjallisiksi raporteiksi, piirroksiksi, kaavakuviksi, numeroiksi, taulukoiksi ja tilastoiksi. Hallinnon merkitys on kuitenkin kasvanut yhteiskunnassa ja politiikassa. Poliitiikan kannalta tämä merkitsee sitä, että hallinnossa toimivat osallistuvat nykyistä enemmän itse hallinnan avulla esimerkiksi sen määrittelyyn, mihin pyritään. Hallinnon poliittinen merkitys on siis kasvanut. Tämä kehitys on Kankaan mukaan kuitenkin

taidepolitiikan ja -hallinnon kannalta erityisen problemaattinen: hallinnan kautta määrittyvä taidepoliittinen keskustelu jää eittämättä arvopohjaltaan kapeaksi ja väittelyt “hyvän taiteen” kriteereistä vähäisiksi. (Kangas 1991a, 13-14.)

2.2 Suomalaisen kulttuuripolitiikan linjat, vuosikymmenet ja suuret kertomukset

Yhtenä tutkimukseni teoreettisena pohjana toimii ajatus siitä, että Suomessa on 1990-luvun aikana siirrytty elämään niin kutsuttua kolmannen tasavallan aikaa. Tämä itsenäisen Suomen historian jakaminen 1990-luvun alkupuoleen mennessä kahteen erilaiseen jaksoon on ydinajatuksena Alasuutarilla (1996), joka tutkimuksessaan käsittelee Suomen toista tasavaltaa erityisesti kulttuuris-yhteiskunnallisten muutosten ja siirtymien kautta (Alasuutari 1996, 11).

Alasuutarin mukaan jaolla ensimmäiseen ja toiseen tasavallaan on viitattu ennen kaikkea poliittisen kulttuurin ja ulkopolitiikan muutoksiin. Ensimmäinen tasavalta voidaan ajoittaa Suomen itsenäistymisestä eli vuodesta 1917 jatkosodan päättymiseen saakka. Ensimmäiselle tasavallalle oli ominaista erityisesti vastakkainasettelu kansalaissodan osapuolten eli “punaisten” ja “valkoisten” kesken sekä valkoisen Suomen saavuttama ylivalta-asema ja 1930-luvun alun oikeistoradikalismi. (Alasuutari 1996, 11.) Toinen tasavalta käsittää Alasuutarin mukaan ajanjakson jatkosodan päättymisestä siihen saakka kun Suomi liittyi Euroopan unioniin, eli noin vuoteen 1994-1995. Toiselle tasavallalle on ominaista Suomen geopoliittiseen asemaan, siihen liittyvään ulkopolitiikkaan ja sisäpoliittiseen ilmapiiriin liittyvät muutokset. Toiseen tasavallan aikaiseen jälleenrakentamiseen kuului myös voimakkaana ns. hyvinvointivaltion rakentaminen. (Alasuutari 1996, 11.) Valtiollisten järjestelmien rakentaminen oli voimakasta ja protektionistiseen, kansainvälisiä vaikutteita säätelevään ja pehmentävään kansalliseen talouteen oli nivoutunut myös kulttuurinen protektionismi. Tämä verraten suljettu taloudelliskulttuurinen systeemi vahvistui ja täydellistyi aina 1980-luvun lopulle, eli toisen tasavallan loppuun saakka (Alasuutari 1996, 264-265.)

Tutkimuksen toinen tärkeä teoreettinen taustoittaja on Heiskasen (1994) ajatus suomalaisen kulttuuripolitiikan jakamisesta linjoihin, joista ensimmäinen ja toinen linja ovat jo historiallisesti analysoitavissa. Alasuutarin (1996) esilletuoma kolmannen tasavallan käsite siis on mielestäni rinnakkainen ja vahvistusta antava Heiskasen ajatukselle kulttuuripolitiikan kolmannelle linjalle. Heiskanen jakaa suomalaisen kulttuuripolitiikan jaksot eräänlaisiksi pitkiksi linjoiksi, joista ensimmäisen alun, suomalaisen kulttuurin prototyypin rakentamisen, ylläpitämisen ja uudentamisen, hän ajoittaa jo 1830-luvulta 1890-luvulle. Toisen pitkän linjan, eli hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan esiinmarssin, hän ajoittaa 1960-luvulle ja toteaa, että tämä maamme kulttuuripolitiikan toinenkin linja on jo edennyt kehityskaarensa päätepisteeseen. (Heiskanen 1994, 8-9.) Heiskanen kuitenkin tuo ilmi miksi aikaisempien pitkien linjojen ymmärtäminen on juuri nyt tärkeää. Hänen mukaansa elämme nyt suuremmassa murrosvaiheessa kuin koskaan historiamme aikana. Nykyisessä tilanteessa historiallisten linjojen uusi paikantaminen ja uusi tulkinta ovat tärkeitä. Niinpä mennyttä kulttuuripolitiikkaa tulkitessamme emme tarkastele vain reittejä, joita pitkin tähän tilanteeseen on marssittu, tarkastelemme myös itse marssijaa, kansakuntaa, kansaa ja sen identiteetin muodostumista. Määritämme itsemme kulttuurin kautta ja kulttuuripolitiikka ohjaa tätä itsemääritystä. (Heiskanen 1994, 6-7.)

Heiskanen ei väitä että hänen näkemyksensä Suomen kulttuuripolitiikan linjoista eivät olisi poliittisia. Sen sijaan hän toteaa, että näihin näkemyksiin sisältyy toive uudesta suomalaisesta liberalistisesta suvaitsevaisuudesta, jonka syntyyn hänen mukaansa Euroopassa käynnissä olevat muutokset antavat pienen mahdollisuuden. (Heiskanen 1994, 6.) Suomalaisen kulttuuripolitiikan ensimmäiseen pitkään linjaan eli kansallisen kulttuurin prototyyppiin Heiskanen näkee sisältyvän jopa kulttuurista protektionismia ja osin jopa muukalaisvihan lietsomista: liberaalit näkemykset ihmisryhmien välisestä vapaasta vaihdannasta ja vuorovaikutuksesta olivat sille vieraita ja osin tämä puute johtaa edelläkuvattuihin negatiivisiin reaktioihin vielä nykyäänkin (Heiskanen 1994, 7).

Keskeisenä perusideologian muutoksena kansallisen kulttuurin prototyyppistä hyvinvointivaltiolliseen kulttuuripolitiikkaan Heiskanen esittää tiivistetysti sen, että edellisessä linjassa taiteet ja kulttuurinen työ palvelivat kansakuntaa, isänmaata ja kansallisen identiteetin luomista: tämä legitimoii niiden julkisen rahoituksen. Hyvinvointi-

ideologian mukaan taiteilijat ja taidelaitokset puolestaan ovat oikeutettuja saamaan tarvitsemansa julkisen rahoituksensa ilman mitään “kansakunnan palveluun” velvoittavia sitoumuksia. (Heiskanen 1994, 9.)

Luttinen (1997) tarkastelee omalta osaltaan näitä kulttuuripolitiikan linjoja eräänlaisina sankaritarinoina. Myös hän vaiheistaa nämä linjat kolmeen eri vaiheeseen, joista kansallisen kulttuurin prototyypin ja hyvinvointivaltiollisen linjan jälkeen ollaan siirtymässä kolmanteen pitkään linjaan, eli lyhyesti ilmaistuna “hajoavan sankaritarinan” ja “jatkuvan muutoksen maailmaan”. (Luttinen 1997, 61-66.)

Kaikille näille eri ajoituksille on yhteistä se, että ne näkevät yhden ajanjakson Suomen historiassa päättyneen ja uuden alkaneen tai alkavan. Puhutaan parhaillaan meneillään olevasta kulttuuripolitiikan paradigman muutoksesta (esim. Luttinen 1997, 63). Kolmannen linjan sisällöiksi on jo määritelty mm. elämyspolitiikkaa, elämänpolitiikkaa ja instrumentaalista paikallispolitiikkaa, ylipäätään kulttuuripolitiikan fragmentaatiota (Luttinen 1997, 67-74). Heiskanen painottaa, että seuraava pitkä linja tuskin nousee esiin pelkin kansallisin toimenpitein. Hän myös varoittaa keskittymästä liikaa yhteen sanaan, nimittäin sanaan ‘Suomi’. (Heiskanen 1994, 9.)

2.2.1 Kansallisen kulttuurin prototyyppi ja kansanvalistuksen ideologia

Suomalaisen kulttuurin prototyyppiä rakennettiin Heiskanen mukaan 1830-luvulta 1890-luvulle ja tämä rakennustyö merkitsi kansakuntamme kulttuuripolitiikan ensimmäisen pitkän linjan alkua. Vastakkaispareja tässä prototyypin rakentamisessa olivat toisaalta “lapsenuskoinen liberaali käsitys “valmiista” luonnosta ja kansasta” ja “nationalistinen, kasvattamaan ja kouluttamaan tähtäävä tulkinta kansan sivistämisestä ja kansakunnan rakentamisesta”. Poliittisena prosessina taustalla oli tietysti suomen kielen ja kulttuurin nostaminen ruotsinkielisen kulttuurin rinnalle ja ohi. Fennomaanit hitsasivat lopullisesti yhteen kansallisen kulttuurin prototyypin näkemykset maasta, luonnosta, kansasta ja suomalaisesta luonteesta. (Heiskanen 1994, 7-8.) Taidepolitiikka oli siis osa suomalaista kansallisuusaatetta, mutta tämä ei silti tarkoittanut että taidelaitosten ohjelmisto olisi ollut

yksistään suomalaista alkuperää (Alasuutari 1996, 217). Haluttiin ennemminkin osoittaa, että myös suomen kielellä pystyttiin kansainvälisten vaatimusten mukaisiin taide-elämyksiin: tämä päti muun muassa niin oopperan kuin konserttimusiikinkin suhteen (Tirranen 1980, 364). 1800-luvun lopulla kielikysymys oli tunnetusti keskeinen poliittinen kiistakysymys. Se oli puolestaan vahvasti sidoksissa taide- ja kulttuurikysymyksiin, mikä taas Tuomikoski-Leskelän (1977, 48) mukaan näkyi sekä suomen- että ruotsinmielisten poliittisten tahojen korostettuna kulttuurimyönteisyytenä. 1800-luvun lopulla Suomen taide todellakin kukoisti: valtion harjoittamalla taidepolitiikalla oli tähän yhtäkkiseen, kaikki taiteenalat käsittävään nousuun ratkaiseva osuutensa. Taiteella oli selvästi mielletty funktionsa ensin kansallisen identiteetin hahmottajana, sitten kielitaistelussa ja sortovuosina taistelussa autonomiasta. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 93, 263.)

1800-luvulla perustetut "kansalliset tieteet" (kansanrunoudentutkimus, kansatiede, kotimainen kirjallisuus ja kansakunnan kielen ja historian tutkiminen) tuottivat tieteellistä tutkimustietoa kansallisen kulttuurin ylläpitämisen ja kehittämisen tarpeisiin. Yhteiskunnallisena tehtävänä nämä tieteet käyttivät määrittelyvaltaa siinä mitkä ilmiöt voitiin lukea kansallisiksi ominaispiirteiksi. Tällä ulottuvuudellaan kansalliset tieteet siis harjoittivat konstruktivistista kulttuuripolitiikkaa: ne eivät vain tutkineet kansakunnan kulttuurista elämää, vaan myös muokkasivat ja tuottivat sitä, kehittivät ideaa kansakuntaa yhdistävästä kulttuurista. Tutkimuskohteet määriteltiin ja rajattiin tämän kulttuurin käsitteen avulla. Kansallisten tieteiden harjoittaman kulttuurintutkimuksen alkuvaiheissa voikin sanoa vallinneen läheisen suhteen tiedon ja vallan, tutkimuksen ja politiikan välillä. (Sevänen 1997, 24.)

1800-luvun lopulla alkanut julkisten taloudellisten resurssien kanavoiminen taiteen tukemiseen johtui ennen kaikkea siitä, että senaatti halusi tukea kansallisen edustustaiteen syntymistä. Senaatin taidepolitiikka tähtäsi nimenomaan kansainvälisesti vertailukelpoisen edustustaiteen luomiseen. Senaatti siis teki jo merkittäviä taidepoliittisia ratkaisuja valitessaan riittävän edustuskelpoisia taidemuotoja tukensa piiriin. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 26, 31.) Tasaisin väliajoin toistuneet taloudelliset ja ulkopoliittiset kriisit (mm. sisällissota, sodat, jälleenrakennus) voimistivat ja jopa uudensivat prototyyppiä, sillä kansalliset instituutiot, kuten kirkko, koulu, taiteet ja tutkimus istuttivat tämän prototyypin

niin syvälle kansan mieliin että se yhdisti kansaa kaikkein vaikeimpinakin aikoina, myös voimakkaiden poliittisten ja ideologisten leiriytymien kausina. (Heiskanen 1994, 7-8.)

Suomalaisen kulttuuripolitiikan ensimmäinen pitkän linjan alku onkin ollut edellä kuvattu kansallisen kulttuurin prototyypin rakentaminen, ylläpitäminen ja uudentaminen. Prototyypillä oli sisäistä tasapainoa, johon sen voima, kestävyys ja helppo hoidettavuus perustuivat. Tämä tasapaino tarkoitti ennen kaikkea oikein painotettua kompromissia kansan perushyvyteen uskomisen ja kansan kasvattamis- ja sivistämistarpeen korostamisen välillä. (Heiskanen 1994, 7.) 1800-luvun lopun nationalismin myötä luodun valtiollisen taiteen tukipolitiikan takana oli siis kansansivistysaate: niin kansanopetuksen kuin valtiollisten taidelaitosten verkoston kautta laajat kansanosat tuli opettaa arvostamaan ja rakastamaan niitä muun Euroopan sivistyneistöltä omaksuttuja taidemuotoja joista suomalainen sivistyneistö nautti (Alasuutari 1996, 217).

Voidaan sanoa, että kansallisen kulttuurin prototyyppi oli se selkäranka jonka varaan kansallinen kulttuuripolitiikka, eli taide- ja kulttuoriosallistumisen politiikka Suomen autonomian aikana ja itsenäisyyden alkuvuosikymmeninä rakennettiin. Sen varaan rakennettiin helposti myös laajat kansansivistystyön ja amatööritaiteen järjestelmät. Prototyypin perusajatukset olivat tosin jokseenkin värittämiä ja puolueettomia ja näin rajoittivat taiteellista työtä ja mielekästä julkista rahoittamista. (Heiskanen 1994, 7.)

Viihdekulttuurin kansallisen kulttuurin prototyyppi tuomitsi usein moraalisesti ala-arvoisena ja "todellisen ihmisluonteen vastaisena". Viihdekulttuurilla tavalliset ihmiset Heiskanen mukaan voivat arkielämässään vapaasti ilmaista omaa syvintä itseään ja kollektiivisia tunteitaan: tähän kansallisen kulttuurin prototyypin vaatimus kansallisen kulttuurin arvokkuudesta, asiallisuudesta ja tasapuolisuudesta ei antanut mahdollisuuksia. Kansallisen kulttuurin prototyyppiä koeteltiin sen valtakauden aikana niin ääri-nationalististen kuin kansainvälisten vasemmistolaisten näkemysten ja poliittisten pyrkimysten kautta. Luonnollisesti myös itse taiteilijat kyseenalaistivat prototyypin peruspremissensä. Kuitenkin nämä peruspremissit alkoivat lopullisesti rapautua vasta 1960-luvun alun ja 1970-luvun puolivälin välisenä ajanjaksona, joka oli suomalaisen yhteiskunnan suurten muutosten aikaa. (Heiskanen 1994, 8.) Ajanjakson murros Suomessa oli raju ja tätä yhteiskunnan

rakennemuutosta on kutsuttu “suureksi muutoksi” muun muassa maatalouden ylituotannon aiheuttaman maaltapaon vuoksi (Alasuutari 1996, 62). Myös kansan käsitykset omasta itsestään ja identiteetistään muuttuivat. Usko 1800-luvulla luotuihin kulttuurimalleihin alkoi heikentyä. (Heiskanen 1994, 8.) Aika oli kypsä toiselle kulttuuripoliittiselle linjalle, hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikalle.

Vielä nykyhetkelläkin voidaan kysyä, missä mielessä kansansivistysperinne on keskeisellä tavalla muovannut suomalaista kansankuvaa. “Kansankuva”, “kansakunta” tai “kansanluonne” eivät ole mitään luonnollisia kategorioita. Käsitykset kansoista ovat syntyneet osana kansallisvaltioiden kehitystä. Suomalaisten ja suomalaisuuden käsitysten pohjalla näyttävät olleen pääasiassa ruotsinkielisen sivistyneistön suomenkieliselle rahvaalle antamat määreet. Suomalaisuuden kansallinen stereotyyppi on siis ollut sivistymätön, maaseudulla asuva tai sieltä vastikään kaupunkielämään siirtynyt “metsäläinen”. (Alasuutari 1996, 228-229.) Suomalainen kansankuva on syntynyt paljoltikin kansansivistysperinteen ja sen mukaisen kontrollipolitiikan taustalla olevan sivistyskansan ihanteen peilikuvana. Alasuutari pitää kulttuuripoliittista kansansivistysperinnettä laajasti myös toisen tasavallan aikaan kuuluvana ilmiönä. (Alasuutari 1996, 230.)

Myös Heiniö toteaa Heiskaseen (1994) viitaten, että viime vuosikymmenille asti suomalaista kulttuuripolitiikkaa ja identiteetin rakennusta on ohjannut “kansallisen kulttuurin prototyyppi” eli alunperin fennomaanien lanseeraamat näkemykset maasta, luonnosta, kansasta ja suomalaisesta luonteesta (Heiniö 1997, 379). Kansainvälisesti tunnetuin suomalainen on ollut ja lienee edelleenkin taidemusiikin säveltäjä. Miten kansallista Suomessa syntynyt sävellystaide sitten on? Tiukasti sen voidaan rajata olleen kansallista lähinnä niinä autonomian vuosina, jolloin nimenomaan kulttuurin avulla konstruointiin kansallista identiteettiä. Jopa sävellysten otsikot tai sanat ammensivat aiheensa Suomen maantieteestä, historiasta ja mytologiasta. (Heiniö 1997, 375.)

2.2.2 Hyvinvointipolitiikka, kulttuuridemokratia ja desentralisaatio

Suomalaisen kulttuuripolitiikan toisen pitkän linjan esiinmarssi voidaan Heiskanen (1994, 8) mukaan paikantaa 1960-luvun lopulle. Nimettyinä linjanvetäjinä voidaan pitää Ahon taidekomiteaa (Komiteanmietintö 1965:A8) ja Salon kulttuuritoimintakomiteaa (Komiteanmietintö 1974:2). Linjan tavoitteita olivat muun muassa “taiteiden edistäminen”, “kulttuurihallinnon desentralisaatio” ja “kulttuuriosallistumisen laajentaminen”, välineinään lainsäädäntö sekä valtion ja kuntien budjettirahoitus. (Heiskanen 1994, 8.) Ahosen (1994) mukaan Suomen kulttuuripolitiikka on saanut muotonsa hyvinvointivaltion rakentamisen aikakaudella ja 1960-lukua voidaan Suomessa pitää eräänlaisena “kulttuurisen herätyksen vuosikymmenenä”; erityisesti 1960-luvulta lähtien kulttuuripolitiikka alettiin nähdä osana julkisen vallan harjoittamaa demokraattista yhteiskuntapolitiikkaa ja kulttuurihallinnon lähtökohdaksi asetettiin eri taiteenalojen asiantuntijuus. Myös päätöksentekijät alkoivat kiinnostua kulttuuripolitiikasta. Julkisen vallan katsottiin voivan vaikuttaa kulttuuritoimen kehittämiseen 1) jakamalla määrärahoja, 2) hallinnollisella ohjailulla ja 3) perustamalla valtion omistamia ja hallitsemia kulttuurilaitoksia. (Ahponen 1994, 100; Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 34; Kangas 1988, 50.)

Kankaan (1988, 41) mielestä kulttuuri- ja taidepolitiikka ei ole kuitenkaan ollut hyvinvointivaltion rakentamisessa keskeisellä sijalla: yhteiskunnallisen kehityksen kulttuuriulottuvuutta ei ole otettu huomioon, vaikka se kulttuurin arvosidonnaisuuden vuoksi olisikin ollut tärkeää. Kulttuuripolitiikan liittäminen osaksi laajempaa yhteiskuntapolitiikkaa ei kuitenkaan merkinnyt kulttuurin näkökulman heijastumista yhteiskuntapolitiikkaan yleensä vaan erillisen kulttuuripolitiikan sektorin voimistumista muiden politiikkojen rinnalla (Kangas 1988, 51).

Vaikka 1960-lukua kulttuuriradikalismeineen ja sukupolvikonflikteineen ja voidaan pitää suomalaisen kulttuuripolitiikan todellisena murroskautena, voidaan eri taiteiden sisälää kuitenkin tulkita irtiottoja kansallisesta taiteesta ja taidepolitiikasta jo 1950-luvun modernismistakin. 1960-luvun kulttuurimurros sai kuitenkin edelliseen verrattuna avoimesti yhteiskunnallisen ja poliittisen sisällön. (Alasuutari 1996, 218.) 1960- ja 1970-luvun vaihteeseen ajoittuu myös kulttuurijärjestöjen politisoitumisen aika. Ajan

kulttuuripoliittisille keskusteluille ja ilmapiirille tyypillistä oli käsitys taiteesta muutoksen välineenä, erityisesti taiteilijoiden ja alan järjestöjen mielipiteissä. (Kangas 1988, 50-51.) Tuomikoski-Leskelän (1977, 9) mukaan oltuaan vielä 1960-luvulla yleisradikaalisia useat taiteilijat ja heidän ammattijärjestönsä 1970-luvun alussa ryhmittivät puoluepoliittisesti.

Taidejärjestöjen politisoitumisen tekee erittäin merkittäväksi tapahtumaksi nimenomaan se tieto mikä meillä on perinteisesti ollut taidejärjestöjen vallasta ja merkityksestä maamme kulttuuripolitiikan muotoutumisessa ja vallankäytössä. Tuomikoski-Leskelän (1977, 269) mukaan 1960-luvun lopussa uutta taidehallintojärjestelmää luotaessa taidejärjestöt olivat “kynsin hampain” taistelemassa taidehallintojärjestelmän poliittisesta päätöksentekojärjestelmästä riippumattomuuden ja järjestöjen sisäisen kontrollin puolesta. Kun valtion taidehallintojärjestelmä luotiin valtioneuvoston ratkaisusta riippuvaksi, lisättiin vallassa olevien puolueiden mahdollisuuksia vaikuttaa taiteen ratkaisuihin. Näin pohja taiteen ja poliittisten puolueiden vuorovaikutussuhteen kehittymiselle oli olemassa. Valtion taidepoliittiset elimet alkoivat noudattaa parlamentaarisia voimasuhteita. Sodanjälkeisellä kaudella taiteilijat vaikuttivat puolueiden sisässä: 1970-luvun alusta lähtien poliittinen ryhmittäminen tapahtui puolestaan taiteen järjestöjen sisässä. Taiteen kenttä sai uuden järjestötyypin: poliittiset kulttuurijärjestöt. Kulttuurijärjestöt myös lähtivät julkisen etujärjestöpolitiikan tielle. 1970-luvulla taide sai poliittisen funktion. Taiteen kentässä tapahtuva liikehdintä yhteiskunnalliseen suuntaan tapahtui erilaisista poliittisstrategisista syistä vasemmiston suuntaan. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 269-270.)

Maamme taidehallintojärjestelmä syntyi osana hyvinvointivaltion laajentumista ja ulottui 1970-luvun lopulle tultaessa kuntatasolle saakka. Jo 1960-luvun loppupuolella kuitenkin perustettiin myös läänien taidetoimikuntajärjestelmät. 1960- ja 1970-luvuilla myös määrättiin erilaisia komiteoita ja työryhmiä selvittämään ja laatimaan muistioita ja mietintöjä erilaisista kulttuuriin, kulttuuripolitiikkaan ja kulttuuritoiminnan järjestämiseen liittyvistä asioista. 1970-luvulla taide- ja kulttuuripalvelut tulivat tavoitteellisen suunnittelun kohteeksi ja toimintamahdollisuuksien järjestäminen samaistettiin palveluiden organisoimiseen muilla yhteiskunnan sektorilla (Kangas 1988, 2). Kulttuuripolitiikan aseman virallistumisen kulmakivinä toimivat epäilemättä vuonna 1967 annettu laki taiteen edistämisen järjestelystä (328/67) ja laki taiteilijaprofessorin viroista ja valtion taiteilija-apurahoista (734/69)

vuodelta 1969; nämä lait ovat olleet pohjana suomalaiselle kulttuuripolitiikalle näihin päiviin asti, vaikka uusiakin lakeja sekä asetuksia on kulttuurin alalta säädetty. Kankaan (1988, 66) mielestä 1970-luvun alun suomalaiseen malliin rakentaa hyvinvointivaltiota kuului käsitys lainsäädännön tarpeellisuudesta eri inhimillisen toiminnan sektoreilla.

1960- ja 1970-lukujen vaihteessa asetettiin lähes 20 erilaista komiteaa jotka tekivät ehdotuksia eri taiteenalojen kehittämistoimista. Näiden komiteoiden esitykset eivät kuitenkaan tulleet hallitusohjelmissa konkreettisina esiin, vaan niissä toistettiin yhteiskunnallisen tasa-arvoisuuden vaatimusta eri sektoreilla. (Kangas 1988, 33.) 1960-luvun puolueohjelmissa korostettiin oman kansallisen kulttuurin merkitystä kansan henkisen ja aineellisen kulttuurin kohottamisessa. Taiteelle myös annettiin itseisarvoinen asema. Taidepolitiikkaa sinänsä ei nähty kovin tärkeänä. (Kangas 1988, 35.) 1960-luvulla puolueet ryhtyivät laatimaan omia taidepoliittisia ohjelmiaan ja perustivat taidepoliittisia asiantuntijatoimikuntia (Tuomikoski-Leskelä 1977, 190).

Hyvinvointi-ideologia toi kulttuuripolitiikkaan myös politiikka-tietoisuuden. Kulttuuripolitiikan toinen pitkä linja tuotti myös hallituksen eduskunnalle antamia taide- ja kulttuuripoliittisia selontekoja ja tiedonantoja, vuosilta 1979 ja 1992; vuonna 1993 annettu selonteko kuuluu Heiskanen mukaan jo uuteen aikakauteen. (Heiskanen 1994, 9.) 1970-luvun puolueohjelmissa korostettiin jo erillistä kulttuuripolitiikkaa ja nähtiin se osana yhteiskuntapolitiikkaa; kulttuuri puolestaan nähtiin "työväenluokan aseena" (Kangas 1988, 35). Tuomikoski-Leskelän (1977, 9) mukaan 1970-luvulla muodostui yleiseksi se käsitys, että taidetoiminta yhteiskunnallisena toimintana on samalla poliittista toimintaa, jonka harjoittamista on kontrolloitava samoin perustein kuin muitakin poliittisia toimia, eli parlamentaaristen voimasuhteiden mukaisesti.

1960-luvun lopun ilmapiiri oli uudistushaluinen ja valtioneuvosto asetti kulttuuritoimintakomitean uuden kulttuuripolitiikan muotoja konkretisoimaan (Kangas 1988, 58). Suomalaisen kulttuuripolitiikan tavoitteet määriteltiin Kulttuuritoimintakomitean mietinnössä (1974:2) eikä niitä sen jälkeen ole muutettu (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 34). Mietinnössä kulttuuripolitiikalle asetettiin seuraavat neljä eri perustavoitetta: 1) taiteen tuotannon henkisten ja aineellisten

edellytysten turvaaminen, 2) yhteiskunnan jäsenten tasa-arvon toteuttaminen kulttuuripalvelujen vastaanottajina, 3) yhteiskunnan jäsenten oikeuden ja mahdollisuuksien turvaaminen omaehtoiseen luovaan toimintaan ja 4) kansainvälisen kulttuurivaihdon edistäminen (Gronow 1976, 105-106).

Tällaisen tavoiteasettelun tavoitteena on Gronowin (1976, 106) mielestä pyrkimys nähdä kulttuuripolitiikka osana yhteiskunnan kaikinpuolista kehittämistä. Haluttiin turvata jokaiselle mahdollisuus käyttää hyväkseen kulttuuripalveluita ja harrastaa kulttuuria. Ongelmana on tietenkin se, että jos kulttuuripolitiikan tavoitteena on paremman yhteiskunnan luominen, täytyisi ottaa huomioon se, että eri ihmisillä ja kansalaispiireillä on hyvin erilaisia käsityksiä siitä millainen 'parempi yhteiskunta' olisi (Gronow 1976, 106). Kulttuuritoimintakomitean mietinnössä taide- ja kulttuuritoiminnot kuitenkin ymmärrettiin ihmisen kokonaispersoonallisuuden kehittymisen kannalta tärkeiksi (Kangas 1988, 2).

Hyvinvointivaltiollisen tavoitteiston olennaisin käsite on tasa-arvo ja siihen piti Kulttuuritoimintakomitean mietinnön (1974:2) mukaan taidepolitiikallakin pyrkiä taiteilijoiden toimeentulon ja henkisten edellytysten, kansalaisten harrastusmahdollisuuksien ja kulttuuripalvelujen vastaanottamisen osalta. Myös kansainvälisen kulttuurivaihdon edistäminen oli keskeisenä tavoitteena. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 34; Kangas 1988, 2.) Perinteisten taideharrastusten ja amatööritoiminnan rinnalle oli kehitettävä ammattimaista taiteellista toimintaa ja kulttuuridemokratian nimissä tuotava sen tuotteet kaikkien kansalaisten ulottuville, alueellisista ja kulutuksellisista esteistä riippumatta (Heiskanen 1994, 8). Demokraattisen ja aktivoivan kulttuuripolitiikan keskeiseksi teemaksi ja tavoitteeksi tuli siis kansalaisten alueellisen ja sosiaalisen tasa-arvon toteutuminen kulttuuripalveluiden kuluttamisessa (Alasuutari 1996, 221; Kangas 1988, 2). Kulttuuripolitiikan keinoiksi komitea määritteli kulttuurihallinnon, kulttuuritutkimuksen ja taidekasvatuksen (Kangas 1988, 62).

Desentralisaation ajatusten mukaan kulttuuripolitiikan keinoin tulisi pyrkiä taidelaitosten toiminnan hajauttamiseen ja luomaan myös tätä kautta ihmisille tasa-arvoiset mahdollisuudet osallistua toimintaan (Kangas 1988, 49). 1970-luvulla kulttuuripoliittiseen keskusteluun vakiintui käsite "uusi kulttuuripolitiikka" kulttuurin demokratisoimisen ja

kulttuuridemokratian tavoitteineen. Kulttuurin demokratisoimisen ajatuksena oli taidepalvelujen vieminen niiden ulottuville joita tarjonta ei muuten tavoittanut. Kulttuuridemokratia painotti ihmisten omaa aktiivisuutta, heidän omaa käsitystään kulttuuristaan ja kaiken kulttuuritoiminnan tasa-arvoisuutta: toimintoja ei voi verrata keskenään. (Kangas 1988, 51-52.)

Kulttuurin kuluttamisen tasa-arvo tuntui erityisesti 1970-luvulta alkaen merkitsevän tasa-arvoa niin sanotun korkeakulttuurisen kulttuurin ja taiteen kuluttamiseen: kulttuuripoliittisesti tuettavaa taidetta niin sanotut kaupalliset taidemuodot (esimerkiksi sarjakuva, elokuva tai pop-musiikki) olivat vain silloin, kun tekijöillä katsottiin olevan "ei-kaupalliset" motiivit, eli progressiivinen tai kokeellinen ote tai "sanoma". Massakulttuuriksi käsiteltiin "kaupalliset motiivit" ja standardimuotoisuuden omaavat kansainvälisen kulttuuriteollisuuden tuotteet. Kaupallisuuden katsottiin johtavan "kulttuuripoliittisesti epätydyttävään lopputulokseen". Valtiollisen kulttuuripolitiikan linjana oli siis kansallisen ja ei-kaupallisen taiteen tukeminen. Näin ollen taloudellisesta kannattamattomuudesta tuli laadun ja taiteellisuuden kriteeri. (Alasuutari 1996, 223-224.)

Kulttuuripolitiikassa viitattiin myös siihen tosiasiaan, että valtion tukipolitiikasta huolimatta kulttuurin kulutus ei ollut edelleenkään riittävästi "demokratisoitunut" eli korkeakulttuuria harrastivat pääasiassa korkeasti koulutetut. Oikeutusta taiteen harrastusmahdollisuuksia demokratisoivaan valtioneuvokseen perusteltiin sillä, että taide aktivoi ja käsittelee yhteiskunnallisia ongelmia älyllisen kriittisesti, toisin kuin "passivoiva" ja "tunteisiin vetoava" massakulttuuri. Myös muita rationaalisuuteen vetoavia perusteita esitettiin, kuten että taide on vastaanottajaltaan enemmän keskittymistä ja harjaantumista vaativaa kuin massakulttuuri tai että taide on ilmaisullisesti ja rakenteellisesti massakulttuuria monimutkaisempaa. (Alasuutari 1996, 233, 239, 266-267.)

Alasuutari näkee hyvinvointivaltiolliseen kulttuuripolitiikkaan kytkeytyneeseen taidekäsitteeseen sisältyneen ajatuksen taiteesta asiantuntijakeskeisen yhteiskunnan symbolina: taide ei voi olla helppoa, vaan sen ymmärtämiseen tai siitä nauttimiseen tarvitaan erityistä koulutusta ja taidekasvatusta. Ei-taiteeksi puolestaan usein automaattisestikin määrittyy sellainen kulttuurintuote joka kiinnostaa laajoja joukkoja. (Alasuutari 1996, 242.)

Alasuutarin mukaan kansallisessa muodossaan taiteen käsite on toisessa tasavallassa kytkeytynyt valtiolliseen kansansivistysperinteeseen. Valtiollisesti tuettu taide on merkinnyt arvostettua taidetta. (Alasuutari 1996, 244, 266-267.) Taloudellisesti kannattava taide ei siis voi olla oikeaa taidetta koska se ei tarvitse valtiollista, taiteen statuksen legitimoivaa avustusta.

Ahponen jakaa hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan ajanjakson vielä pienempiin osioihin. Hyvinvointivaltiollisen, eli hänen mukaansa institutionaalisen kulttuuripolitiikan artikuloinnissa on hänen mukaansa 1960-luvulta lähtien edetty "taiteen tukemisesta taiteen edistämispolitiikan kautta kulttuuripalvelujen sosiaalistamiseen, kansalaisia aktivoivaan kulttuurin vastaanottopolitiikkaan ja vihdoin markkinahenkiseen palkitsemiskulttuuriin" (Ahponen 1994, 101). Ahposen mukaan kulttuuripolitiikan hallintoa 60-luvulta lähtien voidaan tarkastella jaksottamalla toimintatavat neljään ideaalityyppivaiheeseen: 1) ohjaava taiteen edistämispolitiikka, jossa pyritään taiteen tuotantoresurssien alueellis-sosiaaliseen tasoittamiseen, 2) kulttuurin sosiaalinen kehittämispolitiikka, jossa tähdätään kulttuurin vastaanoton demokratisointiin kehittämällä kulttuuripalveluverkostoa, 3) kulttuurinen yhteiskuntapolitiikka, jossa kulttuuridemokratia määritellään kulttuurisen elämänaspektin läpäisevyytenä eli elämän mielekkyytenä sekä 4) postkulttuurinen vapaa-aikapolitiikka, jossa kulttuuri määritellään interaktiivisesti tuotettuina prosesseina ja prosessoituina tuotteina. Edetessämme kohti kolmatta kulttuuripoliittista linjaa voimme havaita postkulttuurisen "vapaa-aikapolitiikan" olleen viime vuosien ajan kulttuuripoliittista todellisuuttamme. (Ahponen 1991b, 91; 1994, 101.)

Alasuutari puolestaan jakaa toisen tasavallan kolmeen eri kauteen: moraalitalouden (sodanjälkeinen aika 1960-luvun lopulle saakka), suunnittelutalouden (1960-luvun lopusta 1980-luvun alkuun) ja kilpailutalouden (1980-luvun alusta lähtien) vaiheiksi. Hän myös toteaa, että "taide- ja kulttuuripolitiikan puheavaruuksien muutosvaiheet seurailevat myös samaa kolmivaiheista kehityskulkua" (Alasuutari 1996, 248). Alasuutari liittää Ahposen (1994) periodisoimat, 1970-luvun alusta alkaneen kulttuurin sosiaalisen kehittämispolitiikan ja 1980-luvun alkuvuosina alkaneen kulttuurisen yhteiskuntapolitiikan, omaan suunnittelutalouden kauteensa ja viittaa 1990-luvulla tapahtuneeseen

postkulttuuripolitiikkaan siirtymiseen, jonka myötä kilpailutalouden puheavaruus saavutti myös kulttuuripoliittisen keskustelun ja käytännön toiminnan tason (Alasuutari 1996, 248).

Hyvinvointivaltiolliset kulttuuripoliittiset linjaukset eivät välttämättä ole olleet ristiriidassa aikaisemman kulttuuripoliittisen linjan, kansallisen kulttuurin prototyypin, kanssa, vaan hyvinvointivaltion uudistukset monelta osin ovat vain laajentaneet vakiintuneen kansallisen kulttuurin näkemyksiä ja kansalaisten kasvattamis- ja kehittämisvelvoitteita uusille alueille. Kulttuurisia peruspalveluja haluttiin kehittää edelleen. (Heiskanen 1994, 8.) Heiskanen rajaa ajallisesti hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan ääripisteiksi toisaalta jo mainitun Ahon taidekomitean (1965:A8) mietinnön ja toisessa päässä valtiosuus uudistuksen (1993), jonka hän näkee "vapauttaneen" kuntien kulttuuritoimen valtion yksityiskohtaisesta ohjauksesta (Heiskanen 1994, 8-9).

2.3 Suomalainen kulttuuripolitiikka kansainvälisessä perspektiivissä

Kansainvälisesti erilaisia kulttuuripolitiikan tyyppjä voidaan jaotella esimerkiksi niiden kollektiivisen tai yksilöllisen painotuksen mukaan. Autoritaarista kulttuuripolitiikan tyyppiä edustaa muun muassa entisen Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka, konservatiivista Ranskan ja Saksan "patronaattinen" järjestelmä, liberaalia amerikkalainen tyyppi, jossa kulttuurin tuotanto ja levitys on jätetty markkinoiden tehtäväksi.

Eri maiden kulttuuri- ja taidehallintojärjestelmien ratkaisuihin ovat luonnollisesti vaikuttaneet maiden poliittiset, yhteiskunnalliset ja historialliset taustatekijät. Suomi muiden Pohjoismaiden kanssa on muodostanut oman, hyvinvointivaltiolliseen kulttuuripolitiikkaan perustuvan alueensa Euroopan ja koko maailmankin kartalla. Erityisesti Pohjoismaiden kulttuurihallinnolle leimallisessa järjestökentän keskeisessä asemassa näkyy yhä se merkittävä rooli, joka kulttuurialan kansalais- ja ammattijärjestöillä on maiden koko sivistyshistoriassa ollut. Toinen tärkeä, jo aiemmin tässä tutkimuksessa esille tullut valtion vahvaa roolia puoltanut tekijä on ollut kulttuurin keskeinen merkitys yhtenäisen kansallisen identiteetin luomisessa, mikä on tullut esille erityisesti analysoitaessa suomalaisen kulttuuripolitiikan ensimmäisen pitkän linjan, kansallisen kulttuurin prototyypin, alkua ja

kehitystä. Myös järjestölliset ja valtiollis-kansalliset päämäärät ovat kohdanneet edustuksellisessa taidehallintojärjestelmässä. Tämä on samalla johtanut myös poliittis-korporatiiviseen järjestelmään ja “edustukselliseen edunjakoajatteluun”, joka yhtenä taidehallinnon leimallisen piirteenä on myös saanut kritiikkiä osakseen. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 17.)

Kuten Suomessa, myös useissa muissa maissa 1960- ja 1970-luvut olivat taidehallinto- ja taiteenedistämisyjärjestelmien synnyn ja kasvun aikaa. Vilkkaan taidepoliittisen keskustelun keskipisteessä olivat ajalle ominaisesti kulttuuridemokratian ja desentralisaation ajatukset, eli taiteen harjoittamisen ja taidetoimintaan osallistumisen laajempi tasa-arvoisuus. Uusien taidemuotojen legitimaatioon olivat suoranaisesti myötävaikuttamassa taiteen edistämiseksi ja kulttuuripalvelujen tarjonnan laajentamiseksi luodut järjestelmät. Merkittävimpiä muutoksia näihin järjestelmiin on tehty 1980- ja 1990-luvuilla. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 17.) 1990-luvun muutos- ja murrosvaihe on Suomen lisäksi todellisuutta myös muullakin.

Suomi on ainoa Pohjoismaa jossa on voimassa laki kuntien kulttuuritoiminnasta samalla tavoin kuin lait nuoris- ja liikuntatoiminnasta (Kangas 1991a, 13). Hyvinvointivaltion yleisenä laajentumiskautena suomalainen hyvinvointivaltio muotoutui joiltakin osin muita Pohjoismaita laajemmaksi. Sosiaali- sekä muiden hyvinvointipalvelujen tapaan muotoiltiin myös taiteen sektorille institutionaalisia ratkaisuja tavoitteena tasa-arvo. (Kangas 1988, 62.)

Suomi on aina osallistunut kulttuurin alan kansainväliseen yhteistyöhön ja vaihtosopimukseen aktiivisesti. 1970-luvun loppuun mennessä yhteistyö mm. Unescon ja YK-järjestöjen suuntaan oli käynyt yhä laajemmaksi ja monimuotoisemmaksi. Opetusministeriö oli myös mukana OECD:n sekä Euroopan Neuvoston Kulttuuriyhteistyön Neuvoston (CCC) kulttuuriyhteistyössä. 1980-luvulla entistä tärkeämmäksi tuli myös yhteistyö Maailman henkisen omaisuuden järjestön WIPO:n kanssa, erityisesti joukkoviestinnän, kulttuuriviennin ja tekijänoikeuksien kasvavan merkityksen takia. (Autio 1997, 270.)

1950-1960 -lukujen taitteesta lähtien Suomi solmi kahdenkeskisen kulttuurivaihdon sopimuksia niin kansandemokraattisten maiden kuin läntisten markkinatalousmaiden kanssa. Edellisissä sopimuksissa viranomaisten määräysvalta näytteli luonnollisesti merkittävämpää osaa kuin jälkimmäisissä. Edellisissä myös vastavuoroisuus, maiden sisäinen suvereniteetti kulttuurivaihdon sisällöstä päätettäessä sekä valuutaton vaihto olivat keskeisinä rakennusaineina: läntisten markkinatalousmaiden kanssa puolestaan edettiin multilateraalisiin järjestelyin tai projekteina tapaus tapaukselta. Suomen liittyminen Euroopan kulttuuriyleissopimukseen ja Euroopan kulttuurineuvostoon vuonna 1970 loivat edellytyksiä laajempienkin kulttuurisopimusten tekoon. Erityisesti Helsingissä vuonna 1975 pidetyn ETYK:n jälkivaikutuksena kulttuurisopimuksia syntyi yhä laajemmin, myös ulkoeurooppalaisten maiden kanssa. (Autio 1997, 270.)

1980-luvulla kansainvälinen kulttuurivaihto oli kehittynyt jo erittäin laajaksi ja monipuoliseksi: bilateraalinen kulttuurivaihto koki jo resurssiongelmia. Viime vuosikymmenen tuomat muutokset muun muassa itäisen Euroopan sosialistisen järjestelmän murruttua ovat tuoneet luonnollisesti muutoksia myös kahdenkeskisen kulttuurivaihdon järjestämiseen. Ainakaan määrällistä kasvua näiden sopimusten osalta ei ole näköpiirissä (vuonna 1990 Suomella oli voimassa 37 kahdenvälistä kulttuurivaihtosopimusta). Sen sijaan mielenkiinto kulttuurivaihdon osalta on keskittynyt muun muassa tieteellisten instituuttien perustamiseen ulkomaille. (Autio 1997, 271.)

Uusi, kansallisvaltioiden rajat ylittävä viestintäteknikka edellyttää luonnollisesti kahta maata laajempia sopimusjärjestelyjä. Nykytilanteessa tärkeäksi kasvanut ja kansainvälistynyt audiovisuaalinen kulttuuri sopii siis perinteistä kulttuurivaihtoa huonommin bilateraaliyhteistyön ideaan. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 4.) Suomen integroituminen Eurooppaan virallisella tasolla eli jäsenyys Euroopan Unionissa (1995) ei kansainvälisen kulttuuriyhteistyömme kannalta ole mielestäni mitenkään suuri harppaus, sillä Suomi on osallistunut tiiviiseen yhteistyöhön Euroopan maiden ja Euroopan unionin jäsenmaiden kanssa tiiviisti jo jäsenyyttä ennenkin.

Kulttuuri ei Euroopan unioniin liittymisestä käydyssä julkisessa keskustelussa ja poliittisissa kannanotoissa antanut aihetta kovinkaan näkyviin kiistoihin. Aution mukaan Euroopan

unionin kulttuuripolitiikassa lähtökohtana on yhteistyö, jossa ei edellytetä järjestelmien yhdenmukaistamista lainsäädännöllä. Esimerkiksi opetusministeriötä koskevat päätökset ovat yleensä päätöslausemia ja suosituksia, jotka eivät suoranaisesti ole jäsenvaltiota sitovia. Aution mukaan vasta aika näyttää, miten syvällisesti integraatio vaikuttaa Suomen kulttuurin talouteen, hallintoon ja organisatorisiin rakenteisiin. Vielä toistaiseksi on eletty sopeutumisvaihetta, jossa on kiinnitetty huomiota erityisesti riittävän ja oikean tiedon jakamiseen, pelkojen hälventämiseen sekä myös tarjolla oleviin uusiin mahdollisuuksiin. (Autio 1997, 273.)

Euroopan unionin toimivallan piiriin kulttuuri tuli varsinaisesti vasta Maastrichtin sopimuksessa (vuonna 1993). Vuonna 1988 oli kuitenkin perustettu jo kulttuurikomitea. Kulttuurin alaan kuuluvat yhteisön toimintaohjelmat hyväksytään niin kutsutulla yhteispäätösmenettelyllä. Euroopan unionin ministerineuvoston on tehtävä kulttuuria koskevissa asioissa kaikki ratkaisunsa yksimielisesti. Kun kaikkien jäsenmaiden on yhteisesti sovittava kulttuuripoliittisista aloitteista, yhdenkin maan kulttuuri-identiteettiä uhkaavat tai hankaliksi kokemat hankkeet eivät toteudu. Maastrichtin sopimuksen kulttuuria koskevassa artiklassa (128) on selkeä periaate kulttuuripoliittisesta päätöksenteosta. Euroopan unioni ei pyri jäsenmaiden kulttuurilainsäädännön yhdenmukaistamiseen eli harmonisointiin, vaan kohtelevaan kulttuuria sen omista ja kansallisista lähtökohdista. (Scott - Freeman 1996, 34-35; Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 4.)

Ranskan tekemät kansalliset aloitteet kulttuuriteollisuuden elinvoiman säilyttämiseksi teollisuutena ja kulttuuritoimintana vaikuttivat 1970- ja 1980-luvuilla Unescon ja Euroopan neuvoston pyrkimyksiin selvittää laajemmin ja vertaillen eurooppalaisen kulttuuriteollisuuden kehitystä ja julkista ohjailua. 1990-luvulla näistä ohjelmista on kehittynyt uusi kulttuuriteollisuuspolitiikan linja, jossa tavoitteenasettelun ytimenä on eurooppalaisen kulttuuriteollisuuden taloudellinen kilpailukyky globaaleilla markkinoilla, kulttuuriteollisuuden työllistävä vaikutus sekä kestävä kehitys. Uuden kulttuuriteollisuuspoliittisen suuntauksen taustalta löytyy Euroopan integraatiokehitys sekä Euroopan unionin painoarvon nousu myös kulttuurin sektorilla. Musiikkiteollisuuteen kulttuuriteollisuuden ja kulttuuriteollisuuspolitiikan osana kiinnitettiin erityistä huomiota

Euroopan unionin piirissä Irlannin puheenjohtajakaudella, jolloin vuoden 1996 lopulla järjestettiin ensimmäinen asiantuntijakokous musiikkiteollisuuden edistämiskeinojen etsimiseksi. (Oesch 1998, 15.) Elokuvateollisuuden tukimuodoista puhuttaessa viitataan usein "Irlannin malliin". Irlantilaiset ovatkin määrätietoisesti lähteneet kehittämään myös toisen kulttuuriteollisuuden osa-alueen, musiikkiteollisuuden, eurooppalaista yhteistyö- ja kehittämismallia. Musiikkiteollisuuden taloutta on kansallisella tasolla lähdettykin selvittämään jo useassa Euroopan unionin jäsenmaassa, Suomi mukaan lukien. (Ristimäki 1996, 35.)

3 MUSIIKKI, KULTTUURI, POLITIIKKA

3.1 Suomalaista musiikkipolitiikkaa?

Mitä on musiikkipolitiikka? Onko musiikkipolitiikka kulttuuripolitiikasta johdettu käsite, jolla voidaan tarkoittaa kaikkia samanlaisia toimia ja toimenpiteitä kuin kulttuuripolitiikalla, sillä erotuksella, että musiikkipolitiikan keskiössä on kulttuuripolitiikasta poiketen vain yksi kulttuurin ala, musiikki, 'säveltaide'? Onko kulttuuripolitiikka yläkäsite musiikkipolitiikan käsitteelle? Musiikkipolitiikan yläkäsitteitä olisivat näin ollen yhteiskuntapolitiikka tai talouspolitiikka, katsomistavasta riippuen.

Yksinkertaisinta ja helpointa olisi määritellä musiikkipolitiikka edelläkuvatulla tavalla. Näin on Suomessa kenties ollutkin. Musiikkipolitiikalla on tarkoitettu lähinnä ainakin periaatteessa demokraattisin perustein toteutettua rahanjakopolitiikkaa. Mutta onko musiikki elämässämme ennen kaikkea jotakin yhteiskunnallista, sosiaalista, taloudellista tai poliittista? Eikö musiikki ole yksilöille ennen muuta jotakin elämyksellistä? Musiikkipolitiikkaa voitaisiinkin nähdä olevan oikeastaan kahdenlaista: sitä, joka muiden taiteenlajien kanssa kilpailee kulttuuripolitiikan ja laajemmin yhteiskuntapolitiikan kentällä sille jaettavista kulttuurin määrärahoista ja toimintaedellytysten luomisesta; sekä sitä, jota musiikin taiteenlajin sisäisinä debatteina käydään kulloisenakin aikana entisten, nykyisten ja tulevien musiikillisten arvojen ja arvostusten, säveltäjien, esittäjien ja yleisön kesken.

Musiikki tai säveltaide muodostaa kuitenkin oman kulttuurin alueensa, jolle ovat ominaisia omat, alaan liittyvät kysymyksenasettelunsa, keskustelunaiheensa ja mielenkiinnon kohteensa. Kysymys musiikkipolitiikasta ei ole siis lainkaan yksinkertainen. Näennäisesti samalla nimikkeellä voidaan käydä useita keskusteluja yhtä aikaa, kenties eri asioista ja päämääristä, samalla tai eri keskustelun tasolla.

Matti Lahtinen toteaa Jari Muikun tutkimuksen (1989) esipuheessa, että monet pienet ja osattomat ryhmät ovat säännöllisin väliajoin yrittäneet herättää keskustelua musiikkipolitiikan päämääristä. Kuitenkaan todellista keskustelua ei hänen mielestään ole syystä tai toisesta syntynyt ja julkisen vallan toimet musiikkikulttuurin ohjaamisessa ovat kerta kerran jälkeen jääneet ennalleen. (Muikku 1989, 5.) Kiinnostavaa olisi toki tietää, mitä ”pieniä ja osattomia ryhmiä” Lahtinen tässä tarkoittaa ja missä ne tätä tarpeellista keskustelua ovat yrittäneet herättää? Lahtinen toteaa edelleen, että vuoden 1986 säveltaidetoimikunta piti aiheellisena musiikkipolitiikan tutkimista. Musiikkipolitiikkaa ei kuitenkaan ole tutkittu, vaikka Lahtinen myöntääkin, että mitä ilmeisimmin tutkimushankkeelle oli sosiaalinen tilaus. Tähän tilaukseen syntyi etnomusikologinen tutkimuskokonaisuus, Suomen musiikkikulttuuri ja -politiikka, rakenteet ja ristiriidat -projekti. (Muikku 1989, 5.) Jostakin kuitenkin kertonee se, ettei varsinaisista musiikkipolitiikan rakenteista, ristiriidoista tai sisällöistä ole vielä tähän mennessä syntynyt mitään kattavaa tutkimusta. Lahtinen (1991, 3) toteaa omassa työpaperissaan kuitenkin musiikkipolitiikan olevan osa musiikkikulttuuria.

Virallisesti musiikkipolitiikan ylintä valtakunnallista asiantuntijatasoa Suomessa edustaa valtion säveltaidetoimikunta, jonka toimivaltaan kuulunee paitsi vakiintuneiden käsitysten ja toimintamallien säilyttäminen, myös uusien musiikkipoliittisten näköalojen etsiminen. Valtion säveltaidetoimikunnan päätöksiä ja lausuntoja on arvosteltu niiden musiikillisesta yksipuolisuudesta ja kulttuuripoliittisesta näköalattomuudesta. On kysytty, kenen hallinnassa musiikkipolitiikan suuntaviivojen ohjaus ja suunnittelu oikein on? Yksilöinä toimikunnan jäsenet tekevät ratkaisuja luonnollisestikin oman viiteryhmänsä kulttuuriperinteeseen tukeutuen. Tästä viiteryhmästä omaksuttu arvomaailma heijastuu parhaimmillaan säveltaidetoimikunnan kautta koko Suomen musiikkielämään. Oeschin mukaan näin muodostuu ”virallinen, yhteiskunnan erityisessä suojelussa oleva

musiikkijulkisuus”. Säveltaidetoimikunnan jäsenet nimittää valtioneuvosto. Laki taiteen edistämisen järjestelyistä edellyttää, että keskeisiä alan järjestöjä ja laitoksia kuullaan jäseniä nimitettäessä. (Oesch 1990, 9,11, 18.)

Osa Oeschin tutkimuksessaan (1990) haastattelemista vuosien 1989-1991 välisen valtion säveltaidetoimikunnan jäsenistä on sitä mieltä, että toimikunnan toiminnan tulisi painottua enemmän musiikki- ja kulttuuripoliittisiin kannanottoihin ja uusien kehittymismahdollisuuksien löytämiseen. Osa on kuitenkin sitä mieltä, että toimikunnan tehtävänä on nimenomaan toimia vain rahanjaosta eli taiteilija-apurahoista päättävänä elimenä: säveltaiteen kehittämiseen tähtäävillä aloitteilla ja esityksillä ei katsota olevan todellisuuden kanssa mitään tekemistä ja siksi niihin suhtaudutaan varauksella. Musiikkipoliittisten kannanottojen vähäisyyden toimikunnassa nähdään johtuvan myös siitä, että toimikunnalla opetusministeriön alaisuudessa on vain rajallisesti toimivaltaa. Opetusministeriön taideosaston nähdään käyttävän toimikunnan asiantuntemusta vain tarvitessaan ja halutessaan. Vuosien 1989-1991 välinen toimikunta kaipaisi pitkän aikavälin musiikkipolitiikan tueksi paljon enemmän tutkimustietoa. (Oesch 1990, 86-97.) Millaista tutkimustietoa tuo pitkän aikavälin musiikkipolitiikan tekemiseen tarvittava tutkimustieto voisi olla? Maailma ei ole enää ennustettavissa pelkän menneen avulla, asiat täytyy tarjota tässä ja nyt, reagoida nopeasti, olla selvillä siitä mitä maailmalla tapahtuu. Ennakoitavuus on vaikeaa.

Oeschin mukaan taidehallinnon uudistus ei kaikilta osin ole tapahtunut toivotulla tavalla, vaan musiikkikulttuurin kokonaisvaltainen kehittäminen on usein törmännyt sen eri osa-alueiden keskinäiseen edunvalvontaan: säveltaidejärjestöjen ja -laitosten kannalta toimikunnassa pyritään turvaamaan saavutettuja etuja, eikä niinkään toimimaan Suomen säveltaiteen kokonaisvaltaisen edistämisen puolesta. (Oesch 1990, 100.) Yhteiskunnan taloudellisen tuen, koulutuksen ja tutkimuksen kohdistuessa taidemusiikin alueelle jää valtion taidehallinnon ulkopuolelle edelleenkin laaja ja monimuotoinen musiikkikulttuurin sektori. Sen eri suuntauksia yhdistää Oeschin mukaan järjestelmällisen koulutuksen puutteellisuus ja yhteiskunnan tuen riittämättömyys: “Rockmusiikin ohella toimikunnalle vierain ryhmä eli iskelmä- ja viihdemusiikki ei kuulu sen musiikkielämässä juuri muuten

kuin alan ammattilaisten etujärjestöjen ja taiteilijaeläkehakemusten kautta”. (Oesch 1990, 102-103.)

Oeschin mukaan säveltaidetoimikunnan tähänastinen toiminta on keskittynyt ensisijaisesti musiikkielämän perinteisten voimasuhteiden säilyttämiseen. Lähtökohdistaan huolimatta tai pikemminkin niistä johtuen se ei ole kyennyt ohjailemaan musiikkikulttuurin kehitystä tai näyttämään sen suuntaviivoja. Tämä kaikki onkin tapahtunut toimikunnan ulkopuolella, jolloin säveltaidetoimikunta on usein joutunut vain merkitsemään tapahtuneen tiedoksi. Oesch toteaaakin: “Kulttuurielämä onkin jatkuvassa muutostilassa, vaikka kulttuuripolitiikka ei siihen pystykään.” (Oesch 1990, 100-103.)

Oeschin haastatteleminen säveltaidetoimikuntien jäsenten mielestä toimikunnan päätösten ja keskustelun puoluepoliittisuutta ei pidetä niinkään kiinnostavana tai merkittävänä, vaan ennemminkin musiikkipoliittisuutta, eli “kevyen, vakavan ja kansanmusiikin välisten suhteiden hoitamista”. Näin siis eri musiikinlajien välinen linjanveto nähtiin varsinaista puoluepolitiikkaa olennaisempana ja näkyvämpänä toimikuntaa jakavana tekijänä. Vuosien 1968-1991 välisenä aikana kevyen musiikin asiantuntemusta edustavia jäseniä on toimikunnassa ollut vain kolmasosa. Naisia on ollut niin jäsenenä kuin ehdokkainakin selvä vähemmistö. Oeschin mukaan säveltaidetoimikunnan toiminta onkin ollut pääasiassa keski-ikäisten miesten käsissä. Säveltaidetoimikunnan harjoittama musiikkipolitiikka ei siten ole poikennut suomalaisten yhteiskunnan muista vallankäyttörakenteista. (Oesch 1990, 29-35.)

3.2 Musiikin määrärahat ja säveltaiteilijan toimeentulo

Valtion kaikkien hallinnonalojen kulttuurivaroista 31 % oli vuonna 1994 luokiteltavissa taiteenaloittain. Koko valtion kulttuurirahoituksesta säveltaiteen osuus oli huomattavan suuri, 15 % (470 miljoonaa markkaa). Taiteenaloittain luokitellusta 991,7 miljoonan markan kokonaistuesta säveltaiteen osuus oli peräti 47 %. Opetusministeriön hallinnonalaan kuuluvasta kansallisten taide- ja kulttuurilaitosten kokonaistuesta (238 660 700 mk) yli puolet (54 % eli 129 700 700 mk) kului Suomen Kansallisoopperan toimintaan. Muille taide- ja kulttuurilaitoksille varatusta summasta (954 101 892 mk) orkesterien rahoituksen

osuus oli 6 % (53 368 304 mk). Musiikkioppilaitosten osuus opetusministeriön kulttuurin kokonaisrahoituksesta oli 6 % (171 594 755 mk). (Oesch 1997, 6, 23-24.)

Väestölaskennan mukaan säveltaiteilijat ovat Suomessa suurin taiteilijakunta: esimerkiksi vuonna 1985 joka kolmas taitelija oli säveltaiteilija. Säveltaiteilijoiden määrä on myös 1970-luvulta lähtien kasvanut huomasti. (Liikkanen 1988, 21-22.) Irjalan (1993, 76) mukaan säveltaiteilijat ovat yleisesti ottaen taiteilijakunnan hyvätuloisia. Säveltaiteilijakunnan heterogeenisuudesta johtuen taiteilijakunnan sisäiset tuloerot ovat silti suuret. Ongelmana on apurahojen kasautuminen hyvätuloisille taiteilijoille. Apurahojen myöntämisperusteena on useammin menestyksen palkitseminen, ei niinkään uusien kykyjen tukeminen. Säveltaiteilijoille on myös ominaista tulojen koostuminen useasta eri tulonlähteestä samoin kuin toimiminen laaja-alaisesti musiikin eri aloilla ja ammateissa. (Irjala 1993, 105-107.)

Opetusministeriön kulttuurirahoituksen taiteilijatukeen varatusta kahden prosentin osuudesta runsas kymmenesosa eli 12 % (8 486 039 mk) käytettiin säveltaiteilijoiden tukeen (Oesch 1997, 7, 24). Vuonna 1994 valtion taiteilija-apurahoja nauttineista säveltaiteen osuus oli 15 %. Esimerkiksi kuvataiteen osuus oli 30 % ja kirjallisuuden 25 %. Loput jakautuivat enemmän tai vähemmän tasaisesti muiden taiteenalojen edustajille. (Oesch 1997, 15, 38.) Irjalan (1993, 68) mukaan valtion apurahajako suosii järjestöjen jäseniä: taiteilijajärjestöjen edustus taidetoimikuntajärjestelmässä heijastuu selvästi säveltaiteilijoiden apurahajakoon. Säätiöt sen sijaan jakavat apurahojaan laajemmallekin säveltaiteilijakunnalle kuin vain järjestäytyneille. Kokopäivätoimisena säveltäjänä elämisen mahdollisuudet ovat kuitenkin parantuneet tultaessa 1970-luvulta 1990-luvulle, muun muassa apurahojen lisääntymisen ja tekijänoikeudessa tapahtuneiden muutosten takia (Irjala 1993, 100).

Säveltaiteen mainitusta 468,7 miljoonan markan kokonaistuesta käytettiin vuonna 1994 33,9 % oopperataiteeseen, 21,0 % orkestereille, 38,0 % järjestö- ja harrastustoimintaan (sisältää mm. musiikin perusopetuksen ja musiikkioppilaitosten valtionosuudet), 1,3 % tiedotukseen ja koulutukseen 0,02 % museotoimintaan (Suomen kansansoitinmuseon valtionosuus), 4,0 % muuhun tukeen ja 1,8 % taiteilijatukeen. (Oesch 1997, 29-30.) Ainoastaan säveltaiteen perusopetukseen siis käytettiin enemmän varoja kuin oopperaan eli

runsas kolmasosa kokonaistuesta. Orkesteritoiminnan varoista noin puolet koostui puolustusministeriön rahoittamien sotilassoittokuntien ylläpitoon käytetyistä varoista. (Oesch 1997, 13-14.) Oeschin (1997, 15) mukaan säveltaiteen julkisena tukena voidaan pitää myös Radion sinfoniaorkesterin toiminnasta Yleisradiolle aiheutuneita 26,5 miljoonan markan kustannuksia vuonna 1994.

Vuonna 1994 kaikkien lakisääteisten musiikkioppilaitosten kustannukset olivat noin 400 miljoonaa markkaa, josta summasta valtionosuuksilla ja -avustuksilla korvattiin kunnille ja yksityisille ylläpitäjille 40 % (Oesch 1997, 15). Uusi laki musiikkioppilaitoksista (516/95) edusti uutta vallalla olevaa ajattelua lisätä oppilaitosten itsenäisyyttä ja toimintavapautta. Jo 1960-luvun lopussa oli saatu luotua tiheää musiikkioppilaitosverkkoamme varten lakisääteinen valtionapujärjestelmä. (Autio 1997, 243-244.) Musiikkioppilaitoksen valtionosuuden perusteena oleva markkamäärä määräytyy lain opetus- ja kulttuuritoimen rahoituksesta (705/92) mukaan musiikkioppilaitoksen opetustuntia kohti määrätyn yksikköhinnan perusteella (7 § 6-7 mom.). Kuntainliiton ylläpitämän musiikkioppilaitoksen valtionosuuden peruste määritellään poikkeuksellisesti samoin kuin yksityisen yhteisön tai säätiön ylläpitämän oppilaitoksen valtionosuuden peruste (7 § 8 mom.). Musiikkioppilaitosten yksikköhinnat määräytyvät opetustuntia kohti erikseen ammatillisen opetuksen ja muun opetuksen osalta. (Kempainen & Toivonen 1993, 78,116.)

1970-luvun kulttuurin aktiivisen desentralisaatiopolitiikan vaikutuksesta myös alueorkestereiden perustaminen sekä maakunnallisten oopperapalveluiden tuottaminen nähtiin perustelluksi. Orkesterikomitea oli vuonna 1973 esittänyt lakia alueorkestereista, mutta taloudellisten olojen heikennyttyä esitys jäi toteutumatta. Alueorkesterikokeilu oli kuitenkin päässyt vauhtiin. Vasta 1990-luvun valtionosuusuudistuksen myötä orkesterien ei tarvinnut enää olla epävarman, harkinnanvaraisen valtionosuuden varassa. Valtionosuusuudistus antoi orkestereille paremman vakuutuksen toiminnan turvaamisesta. Teattereille ja orkestereille myös säädettiin samassa yhteydessä oma lakinsa (730/92). Ensi vaiheessa 23 orkesteria ja muuta yhtyettä tuli lakisääteisen valtionosuuden piiriin. (Autio 1997, 227.) Teatteri- ja orkesterilain (730/92) mukaan opetusministeriö voi erityisillä perusteilla valtion talousarvion rajoissa päättää että valtakunnallisesti tai alueellisesti merkittävälle orkestereille valtionosuus myönnetään korkeampana kuin opetus- ja

kulttuuritoimen rahoituksesta annetussa laissa (705/92) sijaintikunnan kantokykyluokasta säädetään. Suomessa on tällä hetkellä maailman tiheimpiin kuuluva orkesteriverkosto. Kuitenkin orkesterilaitoksemme väitetään olevan tälläkin hetkellä jonkinasteisessa kriisitilanteessa: suunnitelmia eräiden orkestereiden toiminnan supistuksista kuin lakkautuksista on esitetty niin taloudellisista kuin taiteellisistakin syistä, eikä alueorkesteritoiminnan kokeilujakaan ole pidetty kaikilta osin rohkaisevina. (Vainio 1992, 10.)

Säveltaidetoimikunnan päätettäviksi tulevat musiikkikulttuurin edistämiseen tarkoitetut rahat edustavat hyvin vaatimatonta osaa kokonaisuudesta (noin 15-20 %). Vuosien 1968-1989 välisenä aikana taidemusiikin harrastus- ja ammattitoimintaa on tuettu toimikunnan kautta kolme kertaa muita musiikinlajeja enemmän. Samalla aikavälillä taidemusiikin ammattiorkestereita on ollut avustuskohteina nelinkertainen määrä kevyen musiikin vastaaviin verrattuna. Toimikunta on jakanut kevyen musiikin pisimmät eli 5-vuotiset apurahat taiteilijoille jotka toimivat kummankin musiikinlajin, niin taide- kuin kevyen musiikin, alueella. (Oesch 1990, 37, 42, 52 64.)

Suomessa suuret kulttuuritapahtumat ja -festivaalit ovat olleet erityisen suosittuja jo 1960-luvulta lähtien. Nimekkäimmät kulttuuritapahtumat, kuten Kuhmon Kamarimusiikkijuhlat, keskittyivät juuri musiikkiin joka osoittautui kulttuurifestivaalien suosituimmaksi taiteenlajiksi. 1980-luvulle tultaessa tunnetuimpien musiikkifestivaalien kansainvälinen julkisuusarvo oli noussut jo niin suureksi, että eduskunnan mielestä valtiovallan tuli riittävällä taloudellisella tuella turvata niiden häiriötön jatkuminen. (Autio 1997, 228.) Näin siis haluttiin toteuttaa julkista kulttuuripoliittikkaa suomalaisen musiikkikulttuurin hyväksi.

Opetusministeriö panostikin 1980-luvun budjeteissaan tärkeimpien musiikkitapahtumien tukemiseen veikkausvaroista. Myöhemmin alueellisten tapahtumien tukeminen siirrettiin läänien taidetoimikunnille. Ministeriö halusi tukea lähinnä vain valtakunnallisesti ja kansainvälisesti merkittäviä tapahtumia. 1990-luvun taloudellisen laman puhjetessa niukentuvien määrärahojen jaossa tapahtuman korkeatasoisuus ja kulttuuripoliittinen merkitys korostuivat kriteereinä yhä enemmän. (Autio 1997, 228.) Autio ei tarkemmin määrittele mikä tämä rahoittamiseen vaikuttava tapahtuman kulttuuripoliittinen merkitys

oikein on. Niinpä tulkitsen sen 1990-luvun uuden kulttuuripoliittisen linjan viitekehuksesta lähinnä yleiseksi kansainvälisen näkyvyyden tuomaksi positiivisuusarvoksi sekä niiksi säteily- ja kerrannaisvaikutuksiksi joita kyseinen tapahtuma alueellisesti mutta myös valtakunnallisesti tuottaa. Kyse ei siis ole tapahtuman korkeatasoisuudesta tai taiteellisesta tasosta sinänsä tai itseisarvoisesti, vaan nimenomaan kaikista mahdollisista taiteen ulkopuolisista positiivisista vaikutuksista ja näkyvyydestä, panos-tuotos -kaavan toimivuudesta käytännössä.

3.3 Musiikin tekijänoikeus ja musiikkiteollisuus

Suomi on vahva järjestöjen ja myös taiteilijajärjestöjen maa. Niinpä erilaisia musiikkijärjestöjäkin on Suomessa satoja. Musiikki tuotantoon liittyvillä osapuolilla, musiikintekijöillä, -kustantajilla ja äänitetuottajillakin on useita etujärjestöjä. Keskeisimmät järjestöt ovat taloudellisesti sidoksissa tekijänoikeusjärjestöjen toimintaan. Musiikintekijöiden ja -kustantajien etuja ja oikeuksia valvovat järjestöt ovat puolestaan kiinteässä yhteydessä toisiinsa ja vaikuttavat omalta osaltaan musiikkiteollisuuden kokonaistalouteen. Järjestöjen toimintaa rahoitetaan musiikin käyttäjiltä tekijänoikeuslainsäädännön nojalla kerättävillä varoilla sekä muun muassa jäsenmaksuilla. Alan järjestöt ovat keskinäisen ristiinedustuksen ja taloudellisen verkoston kautta melko tiiviisti sidoksissa toisiinsa. Sekä järjestöt että niissä toimivat henkilöt voivat tässä järjestökokonaisuudessa vaikuttaa musiikkiteollisuuden ja kulttuuripolitiikan kehitykseen. (Oesch 1998, 88.) Suomessa taidejärjestöillä on aina ollut oma, erityinen asemansa kulttuuripolitiikan kentässä. Edelläkuvatuilla musiikin tuotantoon liittyvillä järjestöillä on jo lainsäädännön kautta vahvistettu asema kulttuuripolitiikan toimijoiden joukossa. Mikä sitten on näiden järjestöjen musiikkipoliittinen merkitys?

Elämme tilanteessa jossa ääniteteollisuuden tuotanto ja markkinointi sekä tiedotusvälineiden ja kuluttajien huomio kohdistuu yhä harvempiin ja kansainvälisesti menestyviin musiikkinimikkeisiin. Myös musiikin alalla julkisen vallan harjoittama tukipolitiikka on noussut entistä tärkeämpään asemaan. Näin ollen erilaisten tukitoimien ohjautuminen ratkaisee hyvin pitkälti niin sanotun epäkaupallisen äänitetuotannon kohtalon;

useimmissa tapauksissa kyse on kulttuurisesti tärkeästä osa- ja alakulttuurien tarpeiden tyydyttämisestä. (Muikku 1989, 10.)

Tekijänoikeusjärjestöjen merkitys on viime vuosina yhä korostunut musiikkiteollisuuden ja taiteilijoiden lukumäärän kasvaessa. Tekijänoikeuskysymysten merkityksen lisääntyminen on tuonut musiikkiteollisuuteen uuden rahoituslähteen ja tekijänoikeusetuisuuksien valvominen on kasvattanut järjestöjen taloudellista omavaraisuutta. Kulttuuriteollisuuspoliittista päätöksentekovaltaa käyttävätkin Suomessa pääasiassa tekijänoikeusjärjestöt, julkisen vallan keskittyessä muuhun taide- ja kulttuuripolitiikkaan. (Oesch 1998, 88.) Julkiselle kulttuuripolitiikalle voi Heiskanen (1985, 231) mukaan teknologisen kehityksen seurauksena syntyä kilpailevia kulttuuripoliittisia elimiä: tekijänoikeusjärjestöt voivat toimia myös välillisen valtionhallinnon eliminä.

Tekijänoikeusjärjestöillä on Suomessa lainsäädännön rajoissa taloudellista ja kulttuuripoliittista valtaa. Tekijänoikeusjärjestöt ovat rakenteeltaan "järjestöjen järjestöjä". Valta on järjestökentän portinvartijoilla, sillä tekijänoikeuslainsäädäntö ja tekijänoikeussopimukset ovat monimutkaisia ja vaikeaselkoisiaakin. Tekijänoikeusjärjestöjen päätöksentekuelimet siis toteuttavat järjestöjen kollektiivista kulttuuripolitiikkaa. Järjestökenttää ohjaavat entistä selvemmin lakimiesteknokraatit, yhteistyössä järjestöeksperttien kanssa. (Heiskanen 1985, 228.)

Suomalaisiin musiikin alan tekijänoikeusjärjestöistä taloudellisesti merkittävin on vuonna 1928 perustettu Säveltäjien tekijänoikeustoimisto Teosto ry, jonka yhteyteen kuuluvat myös Luovan säveltaiteen edistämisseätiö (LUSES) sekä Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus (MIC). Teosto myöntää luvat musiikin esittämiseen ja perii esittämisestä korvaukset. Sävelteosten tekijät (säveltäjät, sanoittajat, kääntäjät, sovittajat) ovat luovuttaneet teostensa esitys- ja tallentamisoikeuksien valvomisen Teostolle, joka tilittää palkkiot oikeudenomistajille. Teosto perii myös niin kutsutut tyhjäsasettimaksut, mutta koottujen maksujen käyttösuunnitelmat vahvistaa opetusministeriö. Maksun tuotot käytetään vuosittain sekä suoraan oikeudenhaltijoille että tekijöitä yhteisesti hyödyttäviin tarkoituksiin. (Oesch 1998, 89-93; Irjala 1993, 83.)

Vuonna 1967 perustettu Gramex ry valvoo ja edistää äänitteillä esiintyvien taiteilijoiden ja äänitteiden tuottajien tekijänoikeuslaissa säädettyjä oikeuksia, perien tekijänoikeuslain mukaisia korvauksia ja jakaa ne niihin oikeutettujen kesken. Gramexin jäsenjärjestöjä ovat Suomen Muusikkojen liitto ry, Suomen Ääni- ja kuvatalennetuottajat (ÄKT) sekä Solo ry, joka on levyttävien ja esittävien solistien, solististen muusikoiden ja kapellimestareiden yhdistys. Solon yhteydessä toimivat Esittävän säveltaiteen edistämiskeskus (ESEK) sekä tekijänoikeuden tiedotus- ja valvontakeskus. Edellä mainittu Suomen muusikkojen liitto (perustettu vuonna 1917) ry on ainoa musiikin alan ammattijärjestö Suomessa. Säveltäjät ja Sanoittajat (ELVIS ry) toimii kevyen musiikin säveltäjien ja soittajien etujärjestönä. Vuonna 1945 perustettu Suomen Säveltäjät ry on klassista musiikkia ammatikseen säveltävien musiikintekijöiden järjestö. (Oesch 1998, 89-93; Irjala 1993, 81.)

ESEKin ja LUSESin avustukset eivät apurahoja, jotka varmistaisivat taiteilijan pitkäjänteisen työn ja oman taiteellisen toiminnan suunnittelun varmalta pohjalta, vaan ne ovat lähinnä kohdeapurahoja. Ne eivät siis vastaa taiteilija-apurahojen ”taiteilijapalkkaa”, vaan ovat lähinnä eri tuotantojen ja produktioiden rahoittamista ja kulujen kattamista. Varsinainen toimeentulo on ansaittava muulla tavoin: esittämällä, opettamalla (vaikeaa kevyen musiikin alalla), tekijänoikeuskorvauksina ja esimerkiksi äänitemyyntituloina. (Oesch 1990, 63.)

Tekijänoikeusjärjestöjen toimintaa on ajoittain arvosteltu voimakkaastikin, niin jäsenistön kuin niihin kuulumattomien alan yritysten taholta. Tekijänoikeuslain säädösten on muun muassa todettu rajoittavan musiikin tuotantoa ja käyttöä sekä muodostavan potentiaalisen esteen suomalaisen musiikin viennille. Tekijänoikeusjärjestöjen vastapainoksi on perustettu vuonna 1997 jopa Suomen Musiikin käyttäjät ry. (Oesch 1998, 91.) Koko tekijänoikeusteollisuuden merkitys kansantaloudelle on kuitenkin huomattava (Irjala 1993, 83). Kuitenkin Suomi on muiden Pohjoismaiden ohella ollut aina esimerkkimaa tekijänoikeuksien, niin lainsäädännön kuin sen noudattamisenkin kannalta. Taiteilijan oikeutta omaan luovan työnsä tulokseen, niin taloudellisesti kuin moraalisesikin, on pidetty taidetta kehittäväna ja positiivisia kerrannaisvaikutuksia luovana tekijänä.

Eurooppalaiset tekijänoikeusjärjestöt perustivat vuonna 1995 omasta aloitteestaan European Music Office -nimisen järjestön. Järjestön keskeisenä tavoitteena on musiikin asemasta huolehtiminen keskeisenä kulttuurisena, taloudellisena ja sosiaalisena vaikuttajana Euroopassa. Tavoitteena on myös edistää eurooppalaista musiikkia Euroopan ulkopuolella ja musiikin ammattilaisten yhteistyötä jäsenmaiden välillä sekä käynnistää audiovisuaalisia aloja vastaava eurooppalaisen musiikkiteollisuuden ja -kulttuurin edistämisen ja kehityksen turvaava EU-ohjelma. (Oesch 1998, 15-16.)

1990-luku on ollut Suomessakin voimakasta musiikkiteollisuuden yritysten perustamisaikaa: esimerkiksi vuosina 1995-1996 perustettiin lähes yhtä paljon musiikkiteollisuuden yrityksiä kuin 1980-luvulla yhteensä (Oesch 1998, 10). Suomalaiset musiikkiteollisuusyritykset ovat pieniä niin liikevaihdoltaan kuin henkilökunnaltaankin. Varsinaisia suuryrityksiä suomalaisesta musiikkiteollisuudesta ei löydy. Kuitenkin musiikkiteollisuusyritykset muodostavat taloudellisesti merkittävän kokonaisuuden: alan yritysten kokonaisliikevaihto on arvioitavissa noin kolmesta viiteen miljardiin markkaan. (Oesch 1998, 11, 14.)

Musiikkiteollisuutta voidaan pitää monipuolisena yhdistelmänä taidetta, taloutta ja teknologiaa. Eri tahoilla on viime vuosina ryhdytty kiinnittämään kasvavaa huomiota sen välittömään taloudelliseen merkitykseen ja mahdollisuuksiin muun muassa uusien työpaikkojen luomisessa. Taloudellisesti musiikkiteollisuus on merkittävä kulttuuriteollisuuden osa-alue. Musiikkiteollisuus on pääsääntöisesti jäänyt suorien julkisten tukitoimenpiteiden ja -järjestelmien ulkopuolelle. Välillisesti ala on kyllä hyötynyt taide- ja kulttuuripolitiikan koulutus- ja apurahajärjestelmistä sekä lukuisista kulttuurihankkeista. (Oesch 1998, 15, 94-95.)

Suomalaisen virallisen kulttuuripolitiikan kiinnostus musiikkiteollisuutta kohtaan on myös herännyt. Taiteen keskustoimikunnan tutkimus- ja tiedotusyksikkö päätti syksyllä 1996 aloittaa suomalaisen musiikkiteollisuuden nykyhetken tilanteen kartoittamisen. (Oesch 1998, 16.) Vielä tähän mennessä musiikkiteollisuuden osa-alueilta ei ole ollut saatavissa järjestelmällisesti koottuja tilastoja, jotka kertoisivat eri toimialojen yrityksistä riittävän

yksityiskohtaisesti. Toimialojen monipuolisuus ja yritysten suuri lukumäärä tekevät musiikkiteollisuudesta lisäksi vaikeasti hahmotettavan kokonaisuuden. (Oesch 1998, 97.)

Erityisesti tämän vuosikymmenen aikana on musiikkiteollisuutta ja äänitetuotantoa kohdannut ennennäkemättömällä tavalla piratismi, eli äänitteiden laittoman kopioinnin ja myynnin ongelma. Esimerkiksi vuonna 1996 valmistettiin 1,9 miljardia äänitettä laittomasti: tämän määrän kaupp-arvoksi voidaan laskea 30 miljardia markkaa. Vahinkoa aiheutuu musiikin tekijöiden, taiteilijoiden, tuottajien ja kauppiaiden ohella myös valtiolle verotulojen menetyksen johdosta. Piratismi on nyky maailmassa vakavaa ammattimaista rikollisuutta. On laskettu, että Suomessakin piratismi on jo kymmenen prosenttia äänitekaupasta. (ÄKT/ifpi 1997.) Tekniikka on äänitteidenkin tuotannon alalla kehittynyt viime vuosina vauhdilla jossa lainsäädännön on ollut mahdotonta pysytellä perässä. Ongelma on taloudellisesti ja tekijänoikeudellisesti erittäin merkittävä. Niin moraalinen kuin markkinoidenkin vaalijat ovat hankalan tehtävän edessä. Piraattituotteita tuottavat Euroopassa lähinnä entiset Itä-Euroopan maat, mutta ostajina ovat länsimaisten hyvinvointivaltioiden kuluttajat. Tiivis kansainvälinen, viranomaisten suoriin kontakteihin perustuva yhteistyö onkin tämän ongelman ainoa mahdollinen kulttuuripoliittinen liennytystekijä. Liennytystekijä sikäli, että ongelmaa tuskin on turha edes kuvitella poistettavan kokonaan, pullon henkihän on jo päässyt irti.

Uusi, huimin harppauksin kehittyvä teknologia voi siis olla myös todellinen haitta kun sitä käytetään väärin tarkoituksiin. Ihmisten asenteilla olisi tässäkin asiassa mahdollisuus olla ratkaisevassa asemassa, mutta puolin ja toisin, niin laittoman tuotannon kuin alkuperäistuotteita luonnollisesti huomattavasti edullisempien piraattituotteiden ostajien toimintaa ohjaavat ihmiselle niin luontaiset oman edun ja hyödyn tavoittelun periaatteet. Kuitenkin esimerkiksi lähialueillamme Baltian maiden viranomaiset ovat heränneet huomaamaan piratismiongelman kitkemisen tärkeyden: pääsy esimerkiksi Euroopan unioniin edellyttää tiukkaan tekijänoikeuslainsäädäntöön sitoutumista ja viranomaisten suurempaa puuttumista vielä suhteellisen vapaana kehittyvään piraattitoimintaan. Kulttuuripoliitikot voisivat niin Suomessa kuin muuallakin olla niin äänitepiratismia kuin muutakin tekijänoikeuksia koskevan arvokeskustelun aktiivisia alullepanijoita. Toistaiseksi asioista keskustelevat vain alan ammattilaiset, puolin ja toisin.

Äänitetuotantopolitiikasta käyty keskustelu on ollut Suomessa jokseenkin olematonta (Muikku 1989, 12). Keskustelua kuitenkin tarvittaisiin sekä ääniteteollisuuden sisällä että musiikkiteollisuuden ja valtion kulttuuripolitiikasta päättävien tahojen välillä (Muikku 1989, 13). Levy-yhtiöissähän tuotantopolitiikkaa eivät luonnollisestikaan ensisijaisesti ohjaa musiikilliset vaan taloudelliset tekijät (Muikku 1989, 49). Omana musiikkipoliittisena kantanaan Muikku esittää mielestäni ainakin toteamuksen siitä, että jotta monipuolistunut äänitetarjonta menisi myös kaupaksi, niin kouluissa tapahtuvan musiikkikasvatuksen tulisi tuoda nykyistä paremmin esiin marginaalisemmat musiikin muodot: tavoitteena tulisi olla sellaisen yleisön kasvattaminen, joka on omaksunut moniarvoisen musiikkikulttuurisen näkemyksen (Muikku 1989, 103). Lisäksi hän esittää, että äänitetuotantotuen jakamisessa noudatettu ”jokaiselle jotakin” -periaate tulisi hylätä, ja tukea kannattaisi suunnata enemmän harvempiin hankkeisiin: tällöin voitaisiin saavuttaa parempia ja pitkäaikaisempia tuloksia (Muikku 1989, 107). Muikku tarkoittanee tässä tuloksia, jotka olisivat taloudellisesti kannattavampia. Kuitenkin tuen ideana pitäisi olla mielestäni juuri sellaistenkin hankkeiden tukeminen mitkä eivät muutoin olisi kannattavia, eli ”osa- ja alakulttuurisia” tai muulla tavalla marginaalisia.

3.4 Musiikinlajien politiikkaa: taide ja populaari, korkea ja matala

Musiikin taiteenlajin sisällä käytävä keskustelu tuntuu usein kärjistyvän kahden osapuolen, taide- ja populaarimusiikin, ”korkean” ja ”matalan”, väliseen vuoropuheluun. Turusen mukaan se, mitä korkealla ja matalalla taiteella tai kulttuurilla yleisemmin tarkoitetaan, on kysymys, joka liittyy ennen kaikkea institutionaaliseen toimintaan ja sen funktioihin. Hänen mukaansa pääasiassa ammattitaiteilijoista, kulttuurielämän toimijoista, johtavista tutkijoista ja kriitikoista koostuva professionaalinen ydin on omaksunut tehtäväkseen ylläpitää taide- ja kulttuuri-instituutioiden sisäistä kontrollia, määrittää ja ylläpitää hyvän ja suositeltavan kriteerejä ja samalla erottelua korkeaan ja matalaan. (Turunen 1995, 18.) Ovatko nämä Turusen määrittelemän ”professionaalisen ytimen” edustajat siis kulttuuripolitiikan toimijoita? Musiikkipoliittisia vaikuttajia ja suunnannäyttäjiä?

Modernin taideinstituution syntyessä 1700-luvulla, Suomessa noin sata vuotta myöhemmin, taiteen keskeisiksi arvostuskriteereiksi tulivat vähitellen autonomiaesteettiset lähtökohdat. Taideinstituutiota tarkasteltaessa merkittävä tekijä on autonomiaestetiikan synty, joka eriytti korkeataiteen suhteellisen autonomiseksi alueeksi yhteiskunnan muista osa-alueista ja kaupallisesta kulttuuritarjonnasta. (Turunen 1995, 18, 23.) Musiikin alalla autonomiaestetiikkaan pohjautuva ajattelu on esimerkiksi Airo-Karttusen mukaan erittäin vahvasti läsnä vielä 1990-luvullakin. Musiikillisen arvokeskustelun yksi tärkeä kanava, musiikkikritiikki, noudattelee nykyhetkelläkin hyvän musiikin määrittelyssään hyvin pitkälle 1800-luvun esteettisiä arvoja ja normeja. 1800-luvulla tosin haluttiin vakuuttaa, että musiikki on enemmän kulttuuria kuin nautintoa: nykyisin vastakkain ovat taide ja viihde eli siis populaari. Airo-Karttusen mukaan suomalaisen musiikkikritiikin asenne on alkuajoistaan lähtien ollut hyvin kansanvalistushenkinen. (Airo-Karttunen 1998, 27, 31, 35.)

Laitinen näkee suomalaisen musiikkipolitiikan ennen kaikkea kansanvalistuksellisena, sääty-yhteiskunnan sivistysperiaatteiden taakkana. Laitisen mukaan taidemusiikkiin keskittyvässä musiikkioppilaitosjärjestelmässämme tutkintoineen ja suorituspainoineen on kyseessä kansanvalistuksen viimeinen suuri projekti. Projektin visiokin suomalaisen musiikkikulttuurin tulevaisuudesta on selkeä: "Kansallinen musiikkikulttuuri" tuottaa itse itsensä, esittäjänsä ja yleisönsä. (Laitinen 1990, 22-23.) Myös sääty-yhteiskunnan ja säätyläistön näkökulman tutut piirteet ovat tunnistettavissa nykyisessä kulttuurin kahtiajaossa. Laitisen mielestä taiteen ja populaarikulttuurin, taidemusiikin ja populaarimusiikin vastakkainasettelu ja selkeä vallankäytöllinen esteettinen arvottaminen ovat lientyneet tavattoman hitaasti. Kulttuuri on menettänyt luokkasidonnaisuuden, virallinen julkinen kulttuuripolitiikka ei. Taidemusiikkitiede myötäilee jälkimmäistä. (Laitinen 1990, 18-19.)

Laitisen mukaan taiteen ja yhteiskunnallisen vallan sidos tuo tullessaan monia suuria ongelmia: "Kun se on vielä niin yksiselitteinen ja selkeä kuin suomalaisen taidemusiikin osakulttuurissa, seuraukset eivät ole vähäiset. Taidemusiikin ylevyys on vallan ylevyyttä, suoraa sukua viime vuosisadan säätyläistön tunne-elämälle." Taidemusiikin ylevyuden tunne vie jopa niin pitkälle, että vaihtoehtoisten esteettisten paradigmojen olemassaolon mahdollisuus tuntuu mahdottomalta tunnustaa. Laitinen viittaa myös taidemusiikin

nimittämisen vaikeuteen: suomalaisen yhteiskunnan kulttuurisen vallankäytön näkökulmasta se on edelleenkin vain musiikkia, sitä ainoaa varsinaista. Muut musiikit ovat alakulttuureja ja vaativat siksi jonkin tunnusmerkkisen nimityksen. (Laitinen 1990, 21.) Kuvaannollinen on Laitisen mielestä erityisesti populaarimusiikin käsite. Hänen mielestään se ja vielä kuvaannollisempi populaarikulttuurin käsite ovat tunnusomaisesti määrään viittaavia käsitteitä ja herättävät ennen kaikkea kvantitatiivisia mielikuvia. (Laitinen 1990, 17). Musiikkipoliittisella arvottamisella voitaisiin siis myös määrittää itse musiikin käsitettä.

Laitisen mukaan lain termi “kansallinen musiikkikulttuuri” on mielenkiintoinen dekoraatio. Hänen mielestään sillä viitataan epäilemättä nimenomaan taidemusiikkiin ja puolustaudutaan “ylikansallista massakulttuuria” vastaan. Se että sanonta “kansallinen musiikkikulttuuri” saadaan tuottamaan taidemusiikkimielikuva on todellista mielikuvien hallintaa. Suomalaisista musiikeista nimenomaan taidemusiikki ja sen opetus on tiukimmin ylikansallista. Musiikkioppilaitosjärjestelmän parhaina saavutuksina esitellään aina ylikansallisille taidemusiikin markkinoille päässeitä muusikkoja. (Laitinen 1990, 22.)

Oeschin mukaan kevyttä musiikkia ja kansanmusiikkia ei vielääkään ole täysin hyväksytty “vakavan” musiikin puolella osaksi suomalaista musiikkipolitiikkaa ja -elämää. Esimerkiksi valtion säveltaidetoimikunnassa vuosien 1969-1989 välisenä aikana kevyen musiikin koulutusta koskevat aloitteet, selvitykset ja lausunnot ovat poikkeuksetta esiintyneet pöytäkirjoissa, mutta käytännössä asiat eivät ole valtionhallinnossa useinkaan edenneet pöytäkirjamerkintöjä pidemmälle. Etenkin kevyen musiikin korkeampaa koulutusta vaatineille näytti jazz Oeschin mukaan edustavan tämän musiikinalueen ylintä tasoa. Popmusiikin koulutustarpeessa keskityttiinkin pääasiassa ravintolamusikkojen kurssittamiseen ja nuotinlukutaidon selvittämiseen. Alan korkeakouluopetuksesta ei juuri keskusteltu. Se jäikin varsin pian toisarvoiseen asemaan ja rockmusiikista ei löydy edes mainintaa. Eräänä syynä oli progressiivisen tyylin korvautuminen punkrockilla 1970-luvun lopulla. Sen estetiikka ja taiteelliset päämäärät epäilemättä jäivät säveltaidetoimikunnassa monille vieraisiksi. (Oesch 1990, 62, 66, 74.)

Ammattikoulutuksella on ollut eri merkitys taide- ja populaarimusiikin piirissä. Taidemusiikissa tiukasti organisoitu koulutus muodostaa jo sinänsä kiinteän osan koko

taidemusiikki-instituutiota. Populaarimusiikin piirissä ammattikoulutuksella ei ole ollut yhtä hallitsevaa asemaa eikä koulutus ole samassa määrin ollut edellytys kentälle pääsyyn kuin taidemusiikin alueella. (Irjala 1993, 54.)

Heiniön mukaan Suomen lukuisista musiikillisista ala- ja osakulttuureista omaksi saarekkeekseen nousee taidemusiikki. Juuri tälle alueelle on keskittynyt pisin ja jäsentynein käytännöllis-teoreettinen perinne, systemaattisin koulutus ja kirjallisin pohdiskelu - ynnä yhteiskunnan henkinen ja aineellinen tuki, jonka juuret ovat kaukana kansansivistysprojektin perinteissä. (Heiniö 1997, 375.) Laitisen mielestä taas populaarimusiikkikäsitteen käytön tarkoituksenmukaisuus tuntuukin liittyvän sen perimmäiseen sanomaan: se on ei-taidetta ja siksi järjestelmällisen koulutuksen ja yhteiskunnan tuen ulkopuolella. Näin ollen vallankäytön todellisuus perustelee käsitteen ja päinvastoin. Tosiasiassa rockmuusikko käy läpi vähintään yhtä järjestelmällisen koulutuksen kuin taidemusiikoksi kouluttautuva: häntä vain ei yhteiskunta tue eikä rahoita, vaan muusikko kouluttaa itse itsensä. Kustannusvastuu muistuttaa Laitisen mielestä sääty-yhteiskunnan ajasta: taide elää sitä harrastamattomilta kerätyillä verovaroilla, mutta oman kulttuurinsa nämä joutuvat maksamaan itse. Lisäksi he joutuvat kustantamaan kansanvalistuksellisen manipulaatiojärjestelmän, jonka avulla heidät yritetään saada luopumaan omasta valinnastaan. (Laitinen 1990, 19.)

Sekä kansanmusiikki että populaarimusiikki ovat, kuten Laitinen toteaa, yläluokan näkökulmasta luotuja käsitteitä. Laitisen mukaan ne hämärtävät mahdollisuuksia nähdä kulttuuri kokonaisuutena ja analysoida sen osia samoin kysymyksin. Hämartyminen vahingoittaa eniten musiikkia ja sen tutkimista, sillä taiteista musiikki on selkeimmin jakautunut osakulttuureihin. Laitisen mukaan rockmusiikilla on kuitenkin moninainen esteetikkojen kirjo. Kiihkeä luomisvimma ja uuden etsiminen on tehnyt siitä hänen mukaansa siinä määrin yksilöllisen musiikinlajin, että kolmessa vuosikymmenessä sen piirissä on syntynyt enemmän tietoisia tyyliuuntauksia ja koulukuntia kuin taidemusiikin piirissä kolmessa vuosisadassa. Estetiikan ja elämänmuodon erilaisuus sekä osakulttuurien välisen rajan jyrkkyys estää sen, että musiikkikulttuuriin syntyisi tasapainon kokonaisuus. (Laitinen 1990, 19-20.)

Taiteenlajin sisällä käytävät genre-kamppailut ovat säveltaiteen piirissä usein poikkeuksellisen näkyviä vastakkainasetteluja. Kun rahaa jaetaan, täytyy puolustaa omaa aluettaan muilta potentiaalisilta ottajilta. Virallisilla musiikkipoliittisilla toimenpiteillä tuskin mitään musiikinlajia pystytään kuitenkaan vaimentamaan, mutta toimintaedellytysten luominen epäilemättä antaa mahdollisuuksia laadulliselle kehitymiselle. Musiikkipolitiikka musiikin taiteenalan sisäisenä keskusteluna näyttäytyy hyvin pitkälle korkean ja matalan, taiteen ja populaarin välisenä arvottamisena rajanvetona. Kansanmusiikki, maailmanmusiikki ja ”etnomusiikki” tuntuu keskustelussa saaneen jalansijan jossakin näiden kahden näennäisen äärimmäisyyden välillä. Käytännön ongelmat aiheutuvat mielestäni ennen kaikkea taidehallinnolle määräytyistä, tiettyihin taiteenlajeihin sidotuista hallinto-olosuhteista. Ei ole olemassa yhtä yhtenäistä ’musiikkikulttuuria’, jossa kaikilla sen toimijoilla olisi samanlaiset keinot ja päämäärät. On olemassa erilaisia ’musiikkeja’, jotka apurahoja anottaessa on niputettu taiteenlajeina esimerkiksi valtion säveltaidetoimikunnan päätösvallan alle koska niistä käytetään nimitystä ”musiikki-jotain”, ”se ja se -musiikki”. Lisäksi populaari ja toisaalta populismi, yleisön kosiskelu, käsitetään usein yhdeksi ja samaksi asiaksi, vaikka populismia esiintyy nykyään mitä suurimmassa määrin kaikkien musiikinlajien keskuudessa.

Irjalan mukaan musiikin kenttä on laajentunut ja yhä enemmän irtautunut sosiaalisista kategorioista. Musiikin mahdollinen keveys tai vakavuus olisi subjektiivinen laatusana, ei lajitermi. Hänen mukaansa rock- ja viihdemusiikin ja alan taiteilijoiden saaman julkisen tuen vähäinen osuus johtuu osaltaan siitä etteivät alan edustajat kovin usein edes hae valtion tukea. (Irjala 1993, 31-32.)

Kallioniemi näkee populaarimusiikin yhdeksi osaksi sitä erilaisten kulttuurien jatkuvaa dynaamista muutosliikettä, joka muodostaa ihmisten tämänhetkisen todellisuuden. Hän haluaa osoittaa, että populaarimusiikilla on myös oma kulttuurihistoriallinen luonteensa, johon kuuluvat muun muassa populaarimusiikin historiassa jatkuvalla nopeudella toistuvat trendit, kamppailu sen vasta- ja valtakulttuuristen piirteiden välillä ja näihin liittyvät aikakausijaottelut sekä käsitykset, että tietyt populaarimusiikin historialliset jaksot ovat parempia kuin toiset. Kallioniemen mukaan pop- ja rockmusiikki kasvoivat 1960-luvun myötä osaksi 1980- ja 1990-lukujen länsimaisen kulttuurin maisemaa. Siitä tuli musiikillinen

kulttuurimuoto, jolle annettiin mahdollisuudet kasvaa autonomisen taidemuodon asemaan ja jonka avulla saattoi ilmaista muitakin asioita kuin “teiniahdistusta” ja “viikonloppujuhlien odotusta”. (Kallioniemi 1995, 128-129, 145.)

3.5 Musiikin vai musiikkipolitiikan kynnykset? Nainen musiikin toimijana Suomessa

Koko länsimaisessa kulttuurissa musiikki, erityisesti säveltäminen, on miesten hallitsemaa aluetta: naispuoliset säveltäjät ovat edelleenkin harvinaisuuksia. Mainintoja naisista säveltäjinä on miltei mahdotonta löytää suomalaisistakaan musiikin historioista. Musiikintutkimus ja historiankirjoitus on pitkään ollut yksinomaan miesten näkökulmasta toteutettua. (Irjala 1992, 2-3.) Kysymykseen miksi naisia luovan säveltaiteen alalla on toiminut niin vähän ei juuri ole nähty syytä edes etsiä vastausta. Naisten vähäisyyttä musiikin tuottajina ei ole pidetty varsinaisesti minkäänlaisena ongelmana jonka syitä tarvitsisi erityisesti pohtia. Millä tavalla taiteilijakunnan prosentuaalinen jakautuminen sukupuolen mukaan, esimerkiksi apurahoja jaettaessa, on kulttuuripoliittinen kysymys? Mitä musiikkipoliittista liittyy naisten ja miesten määrään säveltäjinä, esittäjinä, musiikin kuluttajina ja vastaanottajina?

Kun naispuolisten säveltäjien (jo sanavalinta ‘naissäveltäjä’ sanan ‘säveltäjä’ sijaan sisältää mielestäni tietynlaisen ennakoasetelman alitajuisen luomisen) teoksia kritisoidaan, kiinnitetään huomiota Irjalan mukaan hyvin usein teosten “feminiinisiin” ja “maskuliinisiin” piirteisiin. Luonnollisestikin ainakin vanhemman polven kriitikoiden mielestä positiivisena on pidetty nimenomaan feminiinisten piirteiden puuttumista naisten säveltämistä teoksista. Luovan taiteilijan ja nerouden yhdistäminen on erityisesti romantiikan ajalta periytyvä ajattelutapa. Luontevaa on lisäksi ollut aina luokitella nerous maskuliiniseksi piirteeksi: niinpä nainen, feminiininen olento, ei siis ole voinut olla millään tavalla *luova* taiteilija. (Irjala 1992, 3.) Musiikinlajeista rockmusiikin alue on aina ollut vielä taidemusiikkiakin miehisempi alue: säveltämisen lisäksi myös esittäminen (laulamista lukuun ottamatta) on mielletty vain miehille kuuluvaksi alueeksi. (Irjala 1992, 4.)

Kuitenkin musiikkileikkikoulujen, musiikkiopistojen ja konservatorioiden oppilaista esimerkiksi lukukaudella 1989-1990 yli seitsemänkymmentä prosenttia oli tyttöjä, erikseen laskettunakin kyseisenä ajanjaksona konservatorioiden opiskelijoista yli puolet oli tyttöjä. Myös Sibelius-Akatemian opiskelijoiden enemmistö on naisia. Silti esimerkiksi vuosien 1985-1989 välillä säveltämistä ei opiskellut yksikään nainen. Toisaalta esimerkiksi lukuvuonna 1989-1990 vain kolme Sibelius-Akatemian yhteensä 23 professorista oli naisia. (Irjala 1992, 5-6.) Huolimatta siitä, että naiset ovat enemmistönä niin säveltaiteen ammatti-että harrastajakoulutuksessa muodostavat he selvän vähemmistön säveltaiteilijan ammattia harjoittavista (Irjala 1993, 39). Mitä tapahtuu matkan varrella, miksi matkaa ei toisaalta edes aloiteta? Miksi tytöt opiskelevat tulkitsemista ja esittämistä mutta eivät itse luo musiikkia? Onko kyse biologisista, kulttuurisista vai kenties - musiikkipoliittisista syistä?

Vaikka naisille on säveltaiteen apurahoja myönnettykin, ovat ne keskiarvoltaan selvästi pienempiä kuin miehille myönnetyt apurahat. Valtionpalkintoja, läänintaiteilija- ja taiteilijaprofessorinimityksiä myönnetään myös naisille suhteellisesti paljon vähemmän kuin miehille. Esimerkiksi 1980-luvulla yksikään musiikin yli 20 läänintaiteilijasta ei ollut nainen. (Irjala 1992, 10.) Säveltaiteilijakunta on selvästi miesvaltaisoin kaikista taiteilija-ammattikunnista ja naisten osuus vaihtelee musiikin alan ja ammatin mukaan lähestulkoon täydellisestä naisten puuttumisesta (esimerkiksi kapellimestarit) tasaväkisyyteen (oopperalaulajat) (Irjala 1993, 105).

Muun muassa naisten ja miesten aivojen rakenteellista eroavaisuutta on käytetty melko populistisena biologisena perusteena etsittäessä syitä naisten väitetylle "kykenemättömyydelle" säveltää: naisilla ei, aivojensa rakenteesta johtuen, olisi kykyä abstraktiin ajatteluun ja tätä kautta säveltämiseen. Sitä vastoin ajateltaessa sukupuolta kulttuurisena käsitteenä (gender-ajattelu) voidaan helposti havaita, että länsimaisessa musiikkitraditiossa säveltäminen ja naisidentiteetti eivät ole olleet yhteenkuuluvia käsitteitä. Olivatpa naisten säveltämättömyyden perussyyt sitten biologisia tai ei, niillä on kuitenkin kulttuurisina konventioina valtava vaikutus. Tilanteessa, jossa naispuolisia roolimalleja ei yksinkertaisesti ole olemassa, vaaditaan tytöiltä paljon rohkeutta ja luovuutta uskaltautuakseen säveltämään tai toimimaan esimerkiksi rock- tai jazzmusiikin kentällä. (Irjala 1992, 6-8.) Aikaisempina vuosisatoina ja vielä vuosikymmeninäkin naisilla ei

sosiaalisesti yksinkertaisesti ollut mahdollisuuksia irtautua biologisen sukupuolensa mukanaan tuoman epätasa-arvon ja roolimallin kahleesta ja toimia senhetkisen yhteiskunnan normien mukaan samalla niin kelpo naiskansalaisena kuin säveltäjänäkin. Nyt, kun maailma on muuttunut ja yleinen kulttuurinen sukupuolikäsitys myöntää naisten ja miesten kykenevän henkisesti samantasoiseen toimintaan, ei säveltämisestä kiinnostuneilla tytöillä ja naisilla ole luonnollisia samaistumismalleja vuosituhantisessa, miesten lähes täysin hallitsemassa musiikkitraditiossa.

Kankaan (1997) mukaan naisille myönnetään säveltaiteen apurahoja heidän hakemuksiaan vastaavassa suhteessa. Kysymys kuuluukin, mikseivät naiset hae apurahoja suuremmalla volyyymilla? Pitäisikö musiikkipoliittisin keinoin luoda naisia kannustavia olosuhteita? Vai pitääkö musiikkipoliitiikan keskittyä sukupuolten sijaan objektiivisesti yksilöihin, olkoonkin, että musiikkipoliittisia päätöksiä tekevät enimmäkseen miehet? Esimerkiksi säveltaidetoimikuntaan vuosien 1968-1989 välillä ehdokkaina olleista vain yhdeksän prosenttia on ollut naisia; varsinaisia jäseninä naisia on samalla aikavälillä ollut yhteensä kymmenen naista (Oesch 1990, 33). Miksi musiikkioppilaitosjärjestelmämme "tyttöistymistä" pidetään julkisessa keskustelussa tai tutkimuksessa (esim. Lahtinen 1998, 184) jonkinasteisena ongelmana, mutta naisten vähäisyyttä esimerkiksi säveltäjäapurahojen tai pitkien säveltaiteen apurahojen hakijoina ei pidetä vakavana musiikkipoliittisena ongelmana? Väestöstä puolet on naisia, niin myös musiikin vastaanottajistakin. Riittääkö musiikin kehittymiselle taiteenlajina naisten lähes yksipuolinen asema "pelkkinä" musiikin vastaanottajina?

4 KOHTI KOLMATTAA TASAVALTAAN: KULTTUURIPOLITIIKAN PARADIGMAN MUUTOS 1990-LUVUN SUOMESSA

4.1 Ajankuvana henkinen, taloudellinen ja yhteiskunnallinen rakennemuutos

Kuten Alasuutari (1996, 12) toteaa, toista tasavaltaa voidaan tällä hetkellä pitää päättyneenä ajanjaksona suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin kehityksessä. Samaan ajankohtaan Euroopan Unioniin liittymisen kanssa ajoittuvat myös mm. Neuvostoliiton hajoaminen, suomalaisen yhteiskunnan taloudellinen lama ja rakennemuutos eli hyvinvointivaltion kriisi sekä myös henkisen ilmapiirin jonkinasteinen muuttuminen postmodernistisen ajattelutavan, globalisoitumisen ja kansainvälistymisen ajatusten saavuttaessa yleistä tietoisuutta. Samalla kun Euroopan integroituminen ja kansainvälistyminen ovat nousseet keskeisiksi puheenaiheiksi niin virallisissa julkilausumissa kuin “kadunmiehenkin” tasolla, on suomalaisuuden, suomalaisen kulttuurin ja kulttuuri-identiteetin pohtiminen noussut myös erityisen ajankohtaisiksi pohdinnan aiheiksi: ei voi välttyä vertaamasta tilannetta valtiollista itsenäisyyttämme edeltäneeseen aikaan 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa, jolloin suomalaisuutta ja suomalaisen kulttuurin juuria pohdittiin ja vahvistettiin ennennäkemättömällä tarmolla.

Tämän vuosisadan jälkipuoliskolla länsimaisia ihmisiä perinteisesti toisiinsa ja yhteisöihinsä liittäneet siteet ovat purkautuneet. Perinteiset arvojärjestelmät, tavat ja tottumukset ovat

hajonneet. Eritoten 1980- ja 1990-luvuilla kysymys identiteeteistä on ollut vilkkaan keskustelun kohteena: tässä keskustelussa voidaan nähdä valmiina annettujen ja suhteellisen vakailta näyttävien merkitysten pitkään jatkunut kriisi. (Lehtonen 1996, 16-17.) Jälkitekollisen yhteiskunnan rakenteellinen muutos näkyy kulttuurin alueella myös ristiriitaisten kehityspiirteiden runsautena: luottamus absoluuttisiin totuuksiin, lineaariseen kehitykseen ja ylipäätään rationaaliseen suunnitteluun on heikentynyt (Niemi 1994, 194).

Onko siirtymässä toisesta kolmanteen tasavaltaan perimmältään kyse hyvinvointivaltion kriisistä? Olemmeko parhaillaan siirtymässä kohti uusliberalistista Suomea, jossa valtiolle jää kenties pelkkä yövartijan rooli? (Alasuutari 1996, 268-269.) Sosiaalivaltion tai hyvinvointivaltion kriisi on ollut postmodernin ohella suosittu nimi 1970-luvulta alkaneelle aatteellisen ilmapiirin ja yhteiskuntaelämän muutokselle (Alasuutari 1996, 24).

Hyvinvointivaltion kriisin ratkaisuksi tarjotaan nykyään auliisti kansalaisyhteiskunnan tai siviiliyhteiskunnan käsitteitä (Lehtisalo 1994, 25). Tämänhetkisessä muutoksessa ei kuitenkaan välttämättä ole kyse niinkään hyvinvointivaltion periaatteiden arvostelusta kuin valtiolliseen kansansivistysperinteeseen kohdistuneesta kritiikistä: nykyisessä mielipideilmastossa ei enää hyväksytä ylhäältäpäin tulevaa normittamista tai asiantuntijakeskeisyyttä (Alasuutari 1996, 271). Individualistisen ajattelutavan kasvusta on puhuttu jo lähes koko 1980-luvun ja 1990-luvulla sitä on pidetty jo enemmistön lähes itsestäänselvänä tapana suhtautua elämiseen. On kuitenkin muistettava, että puhuessamme "koko maailmaa" koskettavista murroksista tai ajattelutapojen muutoksista lähestulkoon etnosentrisesti oletamme niiden todellakin koskettavan koko maapalloamme. Kuitenkin meidän tuntemamme "koko maailma" käsittää usein vain läntiset teollisuusmaat emmekä vaivaudu miettimään tilannetta muilla alueilla.

Taloudellinen epävakaisuus ja hyvinvointivaltion jännitteet voidaan yhdessä tulkita myös oireiksi epookkisesta murroksesta, aikakauden ja yhteiskuntamuodon vaihtumisesta. Elämme kenties uudelleenrakenteistumisvaihetta, jopa aikakauden vaihtumista. Monet vanhat rakenteet murenevat. On etsittävä uusia ratkaisuja. (Julkunen 1992, 15.)

Nimenomaan se henkinen murros joka ihmisten arkielämässä ja -ajattelussa kuluva vuosikymmenen alkupuolelta lähtien on ollut havaittavissa on mielestäni tämän tutkimuksen kannalta vielä tärkeämpi ajallinen vedenjakaaja kuin periaatteessa sitä ennakoitunut, mutta selkeästi vielä hyvinvointiyhteiskunnan ja toisen tasavallan aikaan kuulunut "kriisikehitys". Kun puhutaan kulttuurista, yhdistävät ihmiset tuon käsitteen luonnollisesti omiin henkisiin arvoihinsa ja maailmankuvaansa, eivät välttämättä niinkään itselleen ehkä abstraktimmaksi jäävään kulloiseenkin yhteiskuntapoliittiseen tilanteeseen. Niinpä vaikka kulttuuripolitiikan muutos onkin vahvasti kytköksissä suurempiin yhteiskunnallisiin ja taloudellis-poliittisiin muutoksiin, vaatii kulttuuripoliittinen muutos taakseen myös muutoksen kulttuuria ja arvomaailmaamme koskevissa ajattelutavoissamme.

Alasuutarin mielestä Suomen kolmannen tasavallan saama luonne riippuu paljon siitä, miten Euroopan unioni kehittyy. Merkitseekö Euroopan unioni Suomen kannalta kansallisvaltioideologian heikkenemistä? Ollaanko Euroopasta rakentamassa omaa ulkoiselta kilpailulta suojautuvaa kansallisvaltiotaan, jolla on omat sivistysihanteensa ja oma protektionistinen kulttuuripolitiikkansa? (Alasuutari 1996, 281.) Valtioneuvoston kulttuuripoliittisessa selonteossa eduskunnalle (1993, 1) julistetaan pelottoman optimistisesti ja rohkaisevasti, että kulttuurin kautta olemme maa, joka tuntee itsensä ja osaa elää lähialueiden, Euroopan ja koko maailman muutosten keskellä. Toivottavasti asiat ovat todellisuudessakin näin.

4.2 Kulttuuripolitiikan kolmas pitkä linja?

Maamme kulttuurielämä ja kulttuuripolitiikka elävät parhaillaan murrosvaihetta, edelläkuvatun laajemman yhteiskunnallisen murroksen myötä. Kulttuuripolitiikan uutta pitkä linjaa myös ainakin opetusministeriössä tietoisesti etsitään, vaikka uuden linjan tietoinen luominen onkin vaikeaa. Suomen kannalta tärkein strategia kulttuuripolitiikan kolmannen pitkän linjan luomiseen on tehokas osallistuminen maanosamme kulttuurimuutosten yhteiseurooppalaiseen ohjaukseen - erityisesti yhteisrintamassa Pohjoismaiden ja muiden Itämeren maiden kanssa. (Heiskanen 1994, 9.) 1990-luvun taloudellisen taantumien kourissa on myös kulttuuripolitiikan tehdä oma osuutensa säästöjen

ja leikkausten aikaansaamisessa, mutta samalla luoda uutta pohjaa tulevaisuutta varten (Autio 1997, 19). Kulttuurin hyvinvointivaltion kasvu viime vuosikymmenien merkityksessä ja laajuudessa ei tällä vuosikymmenellä yhteiskunnallisen muutoksen vuoksi ole enää mahdollista (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 2). Irjalan (1993, 9) mukaan valtion harjoittama taiteilijapolitiikka on alusta asti ollut lähinnä apurahapolitiikkaa ja 1990-luvun kulttuuripoliittisessa keskustelussa esiin on noussut erityisesti taiteilijapolitiikan uudistamisen kysymykset: taiteilijan asema on muuttunut ja muuttumassa mesenaattien tuen saajasta kohti "tavallista" ammatinharjoittajaa.

Alasuutari puhuu valtiollisen "sivistyksellisen protektionismin" lopusta ja kysyy onko tämä loppu tulkittava tappioksi? Hän myös jatkaa kysyen, onko perinteisellä taidepolitiikalla ollut muuta merkitystä kuin se, että eliitti on voinut nauttia mielimusiikistaan ja -taiteestaan "live-esityksinä" valtiollisesti subventoituun hintaan. (Alasuutari 1996, 228.) Institutionaalisten kulttuuripalvelujen, varsinkin "korkeakulttuurin", ylivertainen käyttö ylemmissä sosiaaliryhmissä on tulkittu hyvinvointivaltioprojektin ja kulttuurin tasa-arvoistamisen osittaiseksi epäonnistumiseksi (Ilmonen 1992, 2).

Suljettu kansallinen järjestelmä on monelta osin purkautunut tai purkautumassa. Valtiollisesta kulttuuripolitiikasta vastuuta ja päätösvaltaa on delegoitu kunnille, joissa kulttuuri nähdään ennen kaikkea turismin ja matkailun näkökulmasta. (Alasuutari 1996, 268.) Ahposen (1991b) mukaan ajan henkeä kuvaa se, että markat ovat yhä validimpi "hyvän kulttuuritahdon" mittausperuste. "Impact studies", eli tutkimukset kulttuurin ulkoisvaikutuksista kunnille ja alueille ovat 1990-luvulla tulleet tavanomaiseksi keinoksi mitata kulttuuriin sijoitetun kunnallisen tai alueellisen panostuksen hyötyä matkailun, vetovoimaisuuden tai vain imagon kannalta. Kulttuuri on siis joiltain osin menettänyt itseisarvoisen, kansansivistysperinteeseen nojanneen olemassaolonsa tukemisen oikeutuksen: enää ei pelkkä kansallinen protektionismi riitä, vaan vaaditaan myös konkreettista hyötyä ja arvoja. Kulttuurista ja taiteesta on monessa suhteessa tullut välinearvoista.

Kulttuuri- ja taidehallinnon uudelleenjärjestelyt ovat olleet keskustelun alaisina ja muutosten kohteena 1980-luvun puolivälistä lähtien useassakin Euroopan maassa. Tiivistetysti muutospaineita ovat luoneet yhdessä taloudellisten voimavarojen niukentumisen kanssa poliittis-hallinnollisten päätöksentekojärjestelmien ongelmat, vaikeudet vastata suuriin rakenteellisiin muutoksiin ja niiden seurausvaikutuksiin. Myös taiteen edistämisen määrärahojen kehitys alkoi reaaliarvoltaan laskea 1980-luvun loppua kohti useissa Euroopan maissa. 1990-luvun alussa kärjistynyt taloudellinen taantuma saattoi, kuten tunnettua, valtiontaloudet suuriin vaikeuksiin. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 17.)

Suomalaisen kulttuurihallintojärjestelmän perusrakenteiden on myös todettu olevan nykyhetken sopimattomia ja muutosta kaipaavia. Perustavanlaatuisia ristiriitoja ja arvovaltakiistoja on syntynyt erityisesti opetusministeriön ja taidetoimikuntalaitoksen välille. Opetusministeriössä on todettu, ettei tiukan reviirijakoinen toimikuntalaitos kykene riittävästi ottamaan huomioon taiteen kentän uusia ilmiöitä tai kokonaisvaltaisia tarpeita: toimikuntalaitos on puolestaan todennut, ettei sen tiukan normitettu määräraharesurssointi ja itsenäisen päätösvallan vähäisyys ole antanut siihen mahdollisuutta. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2, 35.)

Kulttuuri-identiteettiä koskeva pohdiskelu on erittäin tärkeässä osassa tarkasteltaessa 1990-luvulle ajoittuvaa murrosta ja siirtymistä kolmanteen tasavaltaan. Myös kulttuuripolitiikka ja valtion kulttuuri- ja taidehallinto on muutosten kourissa. Puhutaan mm. fragmentoituvasta kulttuuripolitiikasta (Luttinen 1997). Kulttuuriteollisuus nähdään yhtenä visiona ja tulevaisuuden menestystekijänä: puhutaan kulttuuriteollisuuspolitiikasta (Alkio 1997). Alasuutarin (1996, 12) mukaan valtio on muuttumassa vähemmän valtio- ja johtajakeskeiseksi. Kolmatta tasavaltaa leimaa myös sekä uutisvälityksen että ajanvietteen osalta jokseenkin rajaton tarjonta, kuluttajan markkinat, joilla valtiollisella protektionismilla ei ole juuri mahdollisuuksia. Alasuutarin mukaan voidaan myös olettaa, että valtiollisen taide- ja kulttuuripolitiikan muuttumisen myötä taide asiantuntijakeskeisyyden pyhästä symbolina menettää osittain asemiaan vastaanottajakeskeisyydelle tai henkilökultteille. (Alasuutari 1996, 277-278.) Taiteen valtiollisen tuen vähentyessä kulttuuritilaisuuksia järjestävät instituutiot ovat Suomessa yhä enemmän riippuvaisia esimerkiksi

sponsorirahoituksesta ja pääsylipputuloista. Uhkakuvana voikin olla se, että kaikkein avantgardistisin ja kokeilevin taide ei näin ollen pärjää kilpailussa yleisöistä ja sitä kautta sponsoreitten näkyvyydestä. (Alasuutari 1996, 279.)

Valtioneuvoston kulttuuripoliittisen selonteon mukaan nykyistä kulttuuripoliittista ilmapiirin muutosta ovat vauhdittaneet erityisesti hyvinvointivaltion kantokykyyn liittyvät ongelmat ja koko kulttuurikäsityksen sekä yhteiskunnan muutos. Taiteen rinnalle on noussut tiedotusvälineiden tehtävä kulttuurin välittäjänä ja sen myötä kulttuuriteollisuuden näkyvä rooli. Nyt kysytään paitsi taiteen ja kulttuurin taloudellista hyötyä, myös laatua. Erilaisin selvityksin on voitu osoittaa, että kulttuuri tuo yhteiskunnalle rahaa enemmän kuin vie. Taide luo työpaikkoja, tuo verotuloja, vientituloja ja matkailutuloja kuntiin ja koko maahan. Taiteen ja kulttuurin tuotannon kautta rakennetaan myös kansallista kuvaamme. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, i.)

Edellisessä, valtioneuvoston virallista kulttuuripoliittista kantaa edustavassa, kappaleessa on mielestäni kuvattu hyvin tiivistettynä tämänhetkistä kulttuuripoliittista ajattelua ohjaavat perusperiaatteet. Mitään selvälinjaisia periaatteita ei kuitenkaan vielä edes yritetä luoda tai nimetä: tunnustellaan ilmapiiriä ja luodaan painotuksia ajan henkeä mukailleen, jopa jossain määrin "kumarrellen". Selvästi halutaan viestittää, että nykyisen kulttuuripolitiikkamme perustanluomisajankohdan, 1960-luvun, taiteen asemaa ja itseisarvoa korostaneen kulttuuripolitiikan periaatteista on jouduttu luopumaan, taiteen ja kulttuurin ohjailua ohjaavat nyt muut, sinänsä taiteelle vieraat periaatteet ja olosuhteet.

Kulttuuripolitiikan keskeisten ohjausjärjestelmien, eli lainsäädännön, kulttuurimäärärahojen ja kulttuurihallinnon käyttöä kulttuuripolitiikan välineinä halutaan tällä hetkellä muuttaa vastaamaan entistä paremmin tämän päivän yhteiskunnan tarpeita. Yksityiskohtaista ja ohjaavaa lainsäädäntöä ja normeja puretaan, kulttuurimäärärahojen ohjausvaltaa on siirretty kuntiin ja kulttuurihallintoa halutaan kehittää toimimaan joustavasti kansalaisten ehdoilla. Valtion roolia halutaan muuttaa entistä enemmän kohti informaatio-ohjausta, vuorovaikutusta ja tiedon välittämistä. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 1.) Isohookana-Asunmaan (1995, 94-95) mukaan tulevaisuuden kulttuuripolitiikka on ennen kaikkea näkökulma: se on kaikessa läsnä laatuna. Kulttuuri on

siis elämisen laatu. Niemen (1994, 205) mukaan yhteiskunnan ja sen kulttuuripolitiikan päättäjien tehtävänä on tulevaisuudessakin turvata kulttuuripääoman hankintaa suosivat olosuhteet: kyky ymmärtää ja tulkita kulttuurituotteiden merkityksiä vahvistaa kulttuuripääomaamme.

Jo lähes viisitoista vuotta sitten Mitchell (1985, 290) totesi, että yleinen teknokraattinen politiikkamalli, jossa taide- ja kulttuuripolitiikkaa yhä enenevässä määrin alistetaan muille politiikoille, on kiteytymässä ja voimistumassa myös meillä Suomessa. Niinpä julkinen taidepolitiikka tarvitsee epäilemättä vankemman pohjan olemassaololleen kuin epämääräisen väitteen siitä, että se on kiistämättä "yhteistä hyvää". Jonkin rationaalisen perustelun tarve julkiselle tuelle on tullut erityisen tarpeelliseksi viime vuosina kasvaneiden budjettien leikkaushalujen ja leikkausten vuoksi. Kuitenkaan ei voida kiistää sitä tosiasiaa, että julkisen tuen avulla on mahdollista luoda alueellisesti ja sosiaalisesti tasa-arvoisempaa taidetarjontaa. (Kangas 1991a, 16-17.)

Opetusministeriön asettama Valtion taidehallinnon kehittämistyöryhmä (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2) kuuluu Heiskasen (1994) ajoitustapaa soveltaen jo kulttuuripolitiikan kolmannen pitkän linjan tietoisin etsimisen ja hahmottamisen kauteen. Työryhmän keskeisenä ajatuksena nykyisen taidetoimikuntalaitoksen kehittämiseksi esitettiin perustettavaksi Suomen taiteen edistämiskeskus. Tiivistetysti ilmaistuna esityksen sisällöllä haluttiin saada aikaan päätösvallan selkeää delegointia lähelle toimijatasoja. (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2.)

Kuitenkaan mielestäni työryhmän muistiossa varsinaisesta kulttuuripoliittisesta arvopohdinnasta tai siitä kenelle se kuuluu ja kuka sitä lopultakin tekee ei mainita juuri mitään. Rivien välistäkin tätä pohdintaa tuntuu olevan vaikea löytää. Kertooko se varovaisuudesta kannanottojen suhteen, vai siitä, ettei ole mitään kantaa otettavaa? Ainakin se kertoo siitä, että murrosvaihe on todellisuutta: entisiä teesejä ei enää käytetä, nykyisiä ei ole eikä uusiakaan ole vielä löydetty.

Vuonna 1992 julkaistiin Kulttuuripolitiikan linjat -eli Kupoli-toimikunnan komiteanmietintö (1992:36), jossa omalta osaltaan yritettiin hahmottaa suuntaviivoja tulevaisuuden

kulttuuripolitiikalle. Myöskin eduskunta sai hallitukselta kulttuuripoliittisen selonteon vuonna 1993 (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993). Myös Opetusministeriön työryhmän muistiossa (1994:2) eli Valtion taidehallinnon kehittämistyöryhmän muistiossa pohdittiin taidehallinnon uudistamista. Alueellisten kulttuuripalveluiden työryhmä (Opetusministeriön työryhmien muistioita 1993:33) puolestaan esitti muistiossaan toimenpiteitä alueellisten kulttuuripalvelujen edistämiseksi. Euroopan neuvostolta myös "tilattiin" maamme kulttuuripolitiikan tilan kansainvälinen arvio, niin kutsuttu. Varsinainen "maatutkinta" tapahtuikin vuoden 1994 aikana: tulokset olivat laajamittaisesti luettavissa vuonna 1996 (Renard 1996). Vuosina 1992-1995 valtioneuvosto toteutti Valtioneuvoston kulttuurihankkeen, jonka tarkoituksena oli muun muassa Suomen tulevaisuutta koskevan arvokeskustelun herättäminen sekä kulttuurikysymysten painoarvon lisääminen valtion hallinnon piirissä. (Moitus & Tuomikoski 1996, 2-3.) Uutta kulttuuripoliittista linjaa on tämän vuosikymmenen aikana siis jo pelkästään edellämainittujen selvitysten valossa etsitty ja hahmotettu virallisella tasolla hyvinkin tietoisesti. Kuten Autio (1997, 274) toteaa, opetusministeriö on Suomessa 1990-luvulla kiinnittänyt paljon huomiota tulevaisuuteen laadituttamalla erilaisia kulttuuripoliittisia strategioita. Seuraavissa luvuissa tuon analysoiden esille niitä ilmauksia joita tästä uudesta linjasta on julkisesti eri asiakirjoissa sekä alan tutkimuskirjallisuudessa ja artikkeleissa esitetty. Tarkastelen uutta kulttuuripoliittista linjanvetoa jonkin verran myös musiikin ja musiikkipolitiikan näkökulmasta.

4.2.1 "Globaalit fragmentaationsirpaleet" vai "lokaalin kulttuuri-identiteetin metsästyksen": keskustelu suomalaisuudesta, kansainvälisyydestä ja kulttuuri-identiteetistä

"Pieni kansakunta voi synnyttää merkittävää kulttuuria ja vain kulttuurinsa kautta se voi olla merkittävä kansakunta." Tässä Valtioneuvoston kulttuuripoliittisen selonteon (1993, 1) lauseessa kuvastuu mielestäni erinomaisesti kiteytettynä se pohja, jolle suomalainen kulttuuripolitiikka menneinä aikakausina on rakentunut. Painettuna tekstinä se saattaa nykyhetkellä tuntua itsestäänselvydeltä ja kaiken entisen toistolta, mutta sijaitessaan valtioneuvoston eduskunnalle suuntaamassa kulttuuripoliittisessa selonteossa vuodelta

1993 se kertoo kuitenkin jotain erittäin oleellista nimenomaan meidän ajastamme ja pyrkimyksistämme. Oleellista ei olekaan se, että tuo lause mainitusta selonteosta löytyy; oleellisempaa on se, mitä ajastamme kertoisi tuon lauseen sieltä puuttuminen?

Valtioneuvoston mukaan kulttuuri on suomalainen selviytymisstrategia: ilman kulttuuria ihmisillä ei ole arvoperustaa ja identiteettiä. Valtioneuvoston mukaan kansallisen kulttuuripolitiikan päätavoite on suomalaisen kulttuurin turvaaminen ja uudistaminen. Niinpä hallituksen johdonmukainen tavoite on ollut luoda jatkuvat edellytykset tämän tavoitteen saavuttamiseksi. Kansallista taide-elämää pidetään jopa suomalaisen sivistysvaltiokäsityksen perustavana elementtinä: taide-elämän yhteiskunnallinen merkitys on korvaamattoman arvokas. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 1, 9.)

Opetusministeriön strategiatyöryhmä perää valtiolta malttia ja harkinta pienen kansallisvaltion, pienen kielialueen ja kansallisen kulttuurin eloonjäämisstrategiassa: valtio on ollut talouspoliittisista syistä halukas vähentämään vastuutaan ja pienentämään rooliaan kansalaisyhteiskunnan kulttuurielämässä. Kuitenkin ilman selkeätä kansallista sivistysstrategiaa ja kulttuurin tuki- ja kannustuspolitiikkaa kansakunta voi joutua jopa "ylikansallisen viestintä- ja kulttuuriteollisuuden kaatopaikaksi". (Kansallisen kulttuurin kansainvälinen strategia 1996, 84-85.)

Julkisen vallan ja erityisesti valtion tuki onkin ollut keskeinen tekijä suomalaisten taiteilijoiden työskentelyedellytysten turvaamisessa: suomalainen taiteilijapolitiikka on perinteisesti painottunut apurahajärjestelmän kehittämiseen. Nyt on kuitenkin aika kehittää taiteilijapolitiikkaan myös sellaisia tukimuotoja joilla parannetaan taiteilijoiden mahdollisuuksia tulla toimeen myös omalla taiteellisella työllään. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 9.) Suomalainen taiteen apurahajärjestelmä on kaikesta osakseen saamasta kritiikistä huolimatta ollut viime vuosikymmenten aikana loistavalla tasolla yleismaailmallisesti arvioituna: se on mahdollistanut pienelle kansalle korkeatasoisen kansallisen taiteen syntymisen ja näin vahvistanut asemaamme sivistysvaltiona. Pelkkä taiteen markkinallinen arvo ei ole määrännyt millaista taidetta tuotetaan. Uusia tukimuotoja tarvitaan, mutta uudet ja vanhat

järjestelmät eivät saa sulkea toisiaan pois: eri taiteenlajit tarvitsevat erilaista kannustus- ja tukipolitiikkaa.

Onko paikalliskulttuuripoliitikoista tullut tai tulossa tärkeämpiä kuin valtakunnallisesta, saati "eurooppalaisesta" tai vaikkapa Euroopan unionin kulttuuripolitiikasta? Kulttuurisesta hämmennyksestä pyritään saamaan otetta luomalla ristiriitaiselta vaikuttavalta tilanteelta omaa terminologiaansa. Kupiainen (1995, 82) esimerkiksi käyttää globaalin kreolisoitumisen käsitettä määrittämään tilannetta jossa maailma samanaikaisesti sekä yhdentyy että eriytyy kulttuurisesti. Kasvion (1994, 111) mukaan huomisen kansainvälistyvässä maailmassa keskeiset yhteiskunnalliset tapahtumat ovat luonteeltaan globaalisia, alueellisia ja paikallisia, eivät enää yksinomaan kansallisvaltion tasoilla eteneviä prosesseja.

Kulttuuripolitiikan mahdollinen kolmas pitkä linja merkitsee yhdeltä osaltaan yhä laajenevaa kansainvälistymistä. Heiskanen sanoin, "Suomen kannalta tärkein strategia kulttuuripolitiikan kolmannen pitkän linjan luomiseen on tehokas osallistuminen maanosamme kulttuurimuutosten yhteiseurooppalaiseen ohjaukseen - erityisesti yhteisrintamassa Pohjoismaiden ja muiden Itämeren maiden kanssa" (Heiskanen 1994, 9). Heiskanen mukaan on helppo sanoa, että kulttuuri ja identiteetti ovat juuri nyt tärkeitä jottei kansakuntamme menettäisi omaa identiteettiään mennessään - tai joutuessaan - mukaan tähän ylikansalliseen yhdentymiseen. Kuitenkin, haluamme yhdentyä saadaksemme etuja, mutta emme halua tietenkään menettää tai antaa mitään. (Heiskanen 1994, 7.)

Myös valtioneuvoston selonteossa korostetaan kansainvälisen kulttuuriyhteistyön merkitystä ja sitä, että suomalaisen kulttuurin kansainvälinen toimintaympäristö muuttuu jatkuvasti. Euroopan integraation tiivistyessä korostetaan pohjoismaisen yhteistyön entistä suurempaa merkitystä. Kansainvälistä lähialueyhteistyötä todetaan hoidettavan yhä enemmän myös lääni- ja kuntatasolla: mielestäni nykyisessä, uuden läänijaon tilanteessa maakunnallisella tasolla tapahtuva kansainvälinen yhteistyö on entistä tärkeämpää, sillä se antaa pienillekin kunnille mahdollisuuden voimiensa yhdistämiseen paikallisen kulttuurin säilyttämisessä ja elinvoimaisena pitämisessä esimerkiksi kulttuurivaihdon kautta. Valtioneuvoston selonteossa halutaan mielestäni korostaa "1990-lukulaiselle

eurooppalaisuudelle” tyypillisesti sitä, että eurooppalainen kulttuuriyhteistyö on yhä enemmän kansalaisyhteiskunnan, kulttuurielämän ja -markkinoiden asia. Kontaktit halutaan hoitaa suoraan ilman virallisia välikäsiä, kuten kaupassa ja monilla muillakin aloilla. Kansainvälisten järjestöjen tehtäväksi jäisi näin ollen turvata toiminnan yleiset puitteet ja pelisäännöt. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 3-4.)

Ensinnäkin viittaaminen kansalaisyhteiskuntaan on Suomen tapauksessa mielestäni entisen pukemista verbaalisesti uusiin vaatteisiin: suomalainen kulttuurielämä ja -toiminta on, kuten aiemmissa yhteyksissä on jo useaan kertaan tullut ilmi, aina perustunut vahvasti kansalaisjärjestöjen omaehtoiseen ja alhaalta ylös suuntautuvaan toimintaan. Euroopan integraation mukanaan tuoma kansalaisyhteiskunnan käsite kolmansine sektoreineen on Suomessa ollut käytännön kulttuuritoiminnan piirre jo kauan. Toiseksi, 1990-luvun kulttuuripoliitikassa tunnutaan jatkuvasti etsivän positiivisia ja menestyksen takaavia toimintamalleja käyttämällä esimerkkinä nimenomaan ‘kauppaa’ ja ‘markkinoita’. Kuitenkaan kulttuuri ei pienten markkinoiden maassa elä elinvoimaista elämää ilman virallisia välikäsiä. ‘Kulttuurielämä’ ja ‘kansalaisyhteiskunta’ toki voivat eurooppalaista kulttuuriyhteistyötä ilman ‘virallisia välikäsiä’ kenties toteuttaakin, mutta ‘markkinoiden’ mielenkiinto kulttuuriyhteistyön toteuttamiseen tuskin perustunee samoihin, ensisijaisesti kulttuurin omiin, virallisten välikäisienkin kannattamiin lähtökohtiin ja tavoitteisiin, jotka ensisijaisesti ovat jotakin immateriaalista, ei rahassa mitattavissa olevaa.

Musiikkikulttuuri on perinteisesti ollut hyvin kansainvälistä. Silti myös musiikin kansainvälisen vaihdon kehittämiseen on syytä kiinnittää aiempaa enemmän huomiota. Kuntien todetaan olevan avainasemassa joustavan alueellisen yhteistyön toteutumisessa: kuntarajojen ei tarvitse olla orkesteritoiminnan rajana. Kansainvälistä yhteistyötä ja vierailuja on valtioneuvoston selonteon mukaan erittäin hedelmällistä toteuttaa nimenomaan oopperakulttuurin alueella, sillä sen ohjelmisto on perinteisesti ollut hyvin kansainvälistä. Kuitenkin myös oopperajuhlien ohella erityisesti alueoopperatoiminnalla on suomalaisen oopperakulttuurin kannalta tärkeä merkitys. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 9.)

Ahposen mukaan samalla kun kulttuuriyhteistyö madaltaa kansallisia raja-aitoja ja murtaa poliittisia muureja, nousevat esiin paikalliskulttuurit, kulttuurien alueelliset erot ja etnisten yhteisöjen integraatiovaatimukset. Ahposen sanoin voidaan toisaalta nationalistisesti katsoen todeta, että kyse on “separatistisen regionalismin uhasta”, toisaalta etnisen yhteisön kulttuuristisin termein kyse on “identiteetin oikeutuksesta”. (Ahponen 1991b, 90.) Paikalliskulttuurien esiinnousun ohella virallisella tasolla kulttuurihallinnon toimivaltaa halutaan siirtää alue- ja paikallishallintoon sekä samanaikaisesti ylipäätään keventää ja selkeyttää hallinnon ohjausjärjestelmiä. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 15.) Yleismaailmallisesti kulttuuripolitiikan merkitystä on viime aikoina korostettu viittaamalla kulttuuripolitiikan olevan nykyhetken maailmassa ympäristökysymyksiin verrattava “kuuma peruna”. Eurooppalaisesta näkökulmasta katsottuna kulttuuripoliittisella päätöksenteolla voidaan vaikuttaa muun muassa globalisoitumisen vaaroihin, kuten amerikkalaisen kulttuurituotannon massiiviseen ylivaltaan tai eri ryhmien välisten etnisten konfliktien luomien tilanteiden ehkäisyyn tai selvittämiseen. Kulttuurikysymykset ja kulttuuripolitiikka ovat tulevaisuudessa yhä tärkeämpi osa kaikkea päätöksentekoa, niin kansallisella kuin kansainvälisellä ja kansojenvälisellä tasolla. (In From The Margins 1996.)

Niemen mukaan Suomen on purettava käsitys instituutioihin keskittyvästä kulttuurihegemoniasta ja sen jäykkyydestä, jotta vapautuisimme maineestamme monokulttuurisena maana jossa ei hevin tapahdu virtauksia tai vuorovaikutusta. On tärkeää ettei rakenneta monikulttuurisuutta estäviä suojaarekkeitä. (Niemi 1994, 197-198.)

4.2.2 Ulkoisvaikutukset ja meriittihyödykkeet; kulttuurimanagerialismi ja kulttuuriturismi; projektisoitunut ja verkostoitunut kulttuuri

Ahposen mukaan verkostoyhteiskunnassa kulttuuritoimintoja ajatellaan prosesseina ja toteutettavien projektien tarpeellisuuden mittaa niiden käyttökelpoisuus: kuinka paljon kulttuuriset impulssit saavat aikaan innovaatioita, jotka näkyvät taloudellisena menestyksenä, sosiaalisena aktiivisuutena, yritteliäänä ilmapiirinä, työpaikkoina ja myös mielikuvina kulttuurisista tapahtumapaikoista ja kulttuurialueista. Nämä postkulttuuriset

säteilyvaikutukset myydään tietyille yleisöille suunnattuina merkkisarvoisina imagopakkausina (Ahponen 1994, 113) Kulttuurin tulevaisuuden turistikuvassa kulttuuri-instituutiot suuntautuvat rahanhankintaan, toimintojen kannattavuuden arviointiin ja propagointiin (lobbaukseen). Kulttuuri nähdään infrastruktuurin monipuolistajana tärkeäksi valiksi kilpailtaessa yhteiskunnallisten toimintojen sijaintipaikoista. (Ahponen 1994, 114; Cantell 1993, 23.)

Vuoden 1993 valtionosuusuudistuksen jälkeen 30 % kuntien kulttuurisihteereistä on saanut lähteä. Tilalle on tullut itsenäisiä tuottajia ja tulosvastuullisia kulttuurimanagereita. Useissa kunnissa kulttuuritoimi muuttui ostopalvelupohjaiseksi tehtävien jakautuessa eri virkamiesten kesken. Kulttuuritarjonnasta on tullut tuotteiden markkinointia ja taloudellisen kannattavuuden laskentaa. Kilpailutalouden näkökulmasta kansansivistysidealiin nojaava kulttuuripolitiikka voikin näyttää kyseenalaiselta. (Alasuutari 1996, 225.) Valtioneuvoston mukaan nykyisessä tilanteessa ei ole olennaista osoittaa kulttuurille hallinnollista rajaa, vaan nähdä kulttuuri todellakin laajana kokonaisuutena, joka läpäisee kaikki yhteiskuntapolitiikan osa-alueet ja rakenteet (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 1). Näin varmaan on mahdollista tapahtuakin. Mutta samalla kun kulttuuri todella läpäisee kaikki yhteiskuntapolitiikan kerrokset ja rakenteet, muuttuvat kulttuurin merkitykset ja päämäärät rakenteesta toiseen, kunkin rakenteen omaa hyötyä edesauttaviksi. Kulttuurin ja taiteen omista, "pyyteettömistä" tavoitteista ja olemuksesta ei puhuta silloin kun kulttuurin avulla on mahdollisuus maksimoida omaisuuden ja materian tuottoa. Suuressa osassa yhteiskuntapolitiikan osa-alueita kulttuurilla on tällä hetkellä vain välinearvoinen, valuutassa ja huomioarvossa mitattava, muutoin merkityksetön merkitys. Kulttuurituotannolla nähdään olevan suoraa ja epäsuoria vaikutuksia muuhun talouteen, eksternaliteetteja eli ulkoisvaikutuksia.

Alueiden ja paikallisyhteisöjen profiloinnissa kulttuuri entistä enemmän huolitaan omaksi osaelementikseen. Näissä kulttuurin projekteissa kiinnostus suuntautuu luonnollisesti hyvinvoinnin, kilpailukyvyn, positiivisten mielikuvien ja taloudellisen selviytymisen parantamiseen. (Ilmonen 1992, 58.) Positiivisen kulttuuripolitiikan avulla halutaan ratkaista yhteiskunnallisia ongelmia: työttömyyttä, lamaa, tyhjyyden psykopatologiaa (Ilmonen 1992, 113). Kulttuurilla on siis selkeä välinearvo: se nähdään keinona ja välineenä saavuttaa

erilaisia tavoitteita ja olotiloja. Kulttuuri ei saa taloudellista tukea pelkän itseisarvoisen olemassaolonsa tähden: sen on tuotava panoksensa takaisin, mieluummin monenkertaisina, konkreettisesti määriteltävissä ja laskettavissa olevina tuotoksina.

Valtioneuvoston mukaan kaupallisen ja ei-kaupallisen kulttuurin raja on yhä useammin veteen piirretty viiva, sillä myös kulttuurin alalla markkinatalouden osuus näkyy aiempaa enemmän (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 2). Mielenkiintoista on, että vielä 1990-luvullakin pohditaan jakoa "kaupalliseen" ja "ei-kaupalliseen" kulttuuriin ja taiteeseen, vaikkakin halutaan osoittaa tuon rajan hälvenneen entisestään - ainakin tuon rajan "virallisten valvojien" mukaan. Uutta on se, että "kaupallisuus" ja "markkinatalouden osuus" kulttuurissa hyväksytään nyt itsestäänselvänä ja asiaankuuluvana, vääjämättömänä reaalipolitiikkana. Samalla kun todistetaan rajojen hälvenemistä, tullaan kuitenkin tunnustaneeksi niiden rajojen olemassaolo.

Mitä tuolla "veteen piirretyllä viivalla" sitten halutaan viestittää: aiemmin viralliselta taholta hyljeksityn kaupallisen kulttuurin (lue: viihteen, populaarikulttuurin, rockmusiikin ym.) hyväksymistä "oikean" kulttuurin joukkoon, vai viralliselta taholta aina hyväksytyyn ja kannatetun ei-kaupallisen kulttuurin (lue: taiteen, korkeakulttuurin, länsimaisen taidemusiikin ym.) laskeutumista sille vaivatta osoitetulta jalustalta kulttuurin murusiksi muiden joukkoon? "Kentällä", kulttuurin vastaanottajien keskuudessa, käymistila on ollut todellisuutta jo pitkään. Kulttuurin arvioiva arvottaminen tapahtuu aina subjektin omista henkilökohtaisista lähtökohdista käsin, kulloisenkin kontekstin suomin valmiuksin. Jos taide oman olomuotonsa kautta koskettaa yksilöä edes jollakin tavalla, mitä merkitystä on sillä, mihin kategoriaan kaupallisuuden tai sen puuttumisen kuviossa tuo taiteen olomuoto sijoitetaan - kenen tahansa toimesta?

Verkostoyhteiskunnan kulttuuripoliittisia hankkeita mittaa niiden aikaansaama säteily ajassa ja tilassa. Eli siis se, kuinka paljon kulttuurinen innovatiivisuus näkyy taloudellisena menestyksenä, aktiivisuutena, yritteliäänä ilmapiirinä, työpaikkoina ja myös mielikuvina kulttuurisista tapahtumapaikoista ja kulttuurialueista turistiseen, yhteisölliseen ja museaaliseen kulttuuripoliittiseen käyttöön. Kaiken ydin on siis se, että kulttuurin taloudellinen merkitys kasvaa puhtaana välineellisenä arvonlisäyskeinona. Teknis-

rationaalista tulosvastuuperiaatetta soveltaen rahoitetaan määräaikaista, tavoitemitotettuja kulttuuriprojekteja, joita arvioidaan taloudellisin tuottooperustein. (Ahponen 1991b, 93.) Kulttuuritarjonnasta on tullut turismille välttämättömiä matkailunedistämistävävyksiä (Ahponen 1994, 109-114).

Kun kuntien vastuu kulttuurin suunnittelusta ja rahoituksesta vuoden 1993 valtionosuusuudistuksen jälkeen on kasvanut, ovat kuntien ja alueiden kehitykseen tähtäävät strategiat nousseet siis avainasemaan. Vastuun myötä myös vapaus ja vaihtoehdot ovat lisääntyneet. Näissä kulttuurin strategioissa muun muassa käsitteet 'moderni-postmoderni', 'strategia', 'imago', 'merkki' ja 'identiteetti' ovat kielellisesti tärkeitä. (Ilmonen 1992, 100.) Myös yritysmaailman ja tavoitejohtamisen ideologioista saadaan käsitteellisiä viitekehyksiä kulttuurin ja kulttuuripolitiikan tämänhetkiseen määrittelyyn, tavoitteisiin, strategioihin ja toimenpiteisiin. Puhutaan kulttuurin ja taiteen tulosvastuusta, arviointimittareista, vaikutusten indikaattoreista ja kulttuuripoliittisen päätäntävällän hajauttamisesta alue- ja kuntatasolle, panos-tuotos-ajattelusta. Talouden, hallinnon ja kulttuurin sfäärit halutaan yhdistää samalle kielellis-käsitteelliselle tasolle. (Ilmonen 1992, 104-106.)

Kulttuurisektorin liittämistä osaksi esimerkiksi kaupunkien kokonaisvaltaista kehittämistä voidaan käyttää nimitystä "kulttuurijohtoinen kaupunkien uudelleenkehittäminen". Taiteella nähdään olevan merkitystä ja hyötyä niin fyysisen ympäristön parantamisessa, erityisesti kulttuurirakennusten kautta, kuin kulttuuritoimintoihin sisältyvän monipuolisen toiminnan avulla. Puhutaan tekijöistä, joiden merkitystä ei toisaalta voi osoittaa millään selkeillä lukemilla ja kertoimilla, mutta joilla voi joka tapauksessa osoittaa olevan huomattavaa merkitystä. (Cantell 1994, 4-5.)

Kulttuurin kannattavuuden panos-tuotos -ajattelussa, tehokkuusvaatimuksissa ja tulosvastuullisuudessa on kuitenkin ongelmana se, että taideorganisaatiot eivät voi päästä osalliseksi yleisestä teknologian aikaansaamasta tuottavuuden kasvusta. Taiteen julkinen tuki on välttämätöntä, sillä taiteen työvoimavaltaisuuteen perustuvat kustannukset kohoavat jatkuvasti, mutta esimerkiksi pääsylippujen hintoja ei jatkuvasti voida nostaa. (Ilmonen 1992, 117-118.)

Tämä niin kutsuttu Baumolin-Bowenin teesi (ks. Baumol & Bowen 1966) osoittaa, että kulttuurin tuotannossa on vakioinen työn tuottavuus, kun sitä vastoin muualla taloudessa vallitsee kasvava tuottavuus. Tuottojen ja kustannusten välillä siis vallitsee kasvava kuilu. Julkista tukea tarvitaan, jotta voitaisiin edes ylläpitää kulttuuripalveluja. Taideinstituutiot ovat kuitenkin heikkoja markkinoilla organisatorisen rakenteensa vuoksi. Vuosittain kasvavat työvoimakustannukset nostavat tuotantokustannuksia. Varsin yleinen mutta ristiriitainen tilanne syntyy siitä, että esteettisesti korkeatasoiset taideteokset eivät välttämättä ole taloudellisesti kannattavia. Taidetoimintaa tuottavat ja ylläpitävät organisaatiot eivät kuitenkaan pysty kustannusten ja tuottojen osalta tasapainoon vaan kustannukset kohoavat tuottoja nopeammin, minkä seurauksena tuottojen ja kustannusten välille syntyy ajan myötä jatkuvasti suureneva kuilu. Taidealoilla on lisäksi vaikea tehostaa tuotantoa esimerkiksi teknologian avulla. (Kangas 1991a, 15-16.)

Esteettisen tekijän voimistaminen yhteiskuntaelämän eri aloilla ja kulttuuri-ilmapiiriin liittyvät asiat ovat kuitenkin panos-tuotos -analyysien ja -mallien tavoittamattomissa. Kysyntää on tunnetusti vaikea perustella vaikka ihmiset pitävätkin toimintaa tärkeinä. Ihmisten käyttäytymisestä ei voi mitenkään päätellä esteettisten tekijöiden vahvistamisen tärkeyttä, kysyntää. Nämä tekijät kuitenkin lisäävät monien mielestä esimerkiksi kuntien houkuttelevuutta. Niillä on siis elinkeinopoliittista merkitystä, jonka varsin monet päätöksentekijät ja kuntien johtajat jo toteavatkin. (Kangas 1991a, 16.)

Kulttuuripoliittisesti erityisesti musiikkiin ja esimerkiksi yhteen maailman kattavimmista musiikkioppilaitosjärjestelmistä panostamiseen on 1990-luvun kulttuuripoliittisen ajattelun paradigman valossa epäilemättä tuonut tulosta: musiikin näkyvyys tällä hetkellä on aivan ilmiömäistä. Ironista asiassa on ehkä se, että pohja tälle musiikin toimijoidemme kansainväliselle näkyvyydelle ja huimalle julkisuusarvon tuottamiselle rakennettiin aikanaan tyystin toisenlaisen kulttuuripoliittisen paradigman vallitessa. Kulttuuripoliittisella desentralisaatiolla haluttiin kulttuuridemokratian nimissä turvata ”kaikille” mahdollisuus osallistua musiikin harrastamiseen ja musiikillisen perussivistyksen hankintaan. Tuskinpa ajatuksissa oli ”lahjakkuuspotentiaalin tehokas seulonta”, miltä ajatukselta ei tämän hetken suomalaisen taidemusiikkimaailman kansainvälisen loiston hetkinä voi olla mielessään hymähtämättä. Edellinen kulttuuripoliittinen linja siis tuotti kärjistäen tasa-arvon

vaatimukseen nojautuen “materiaalia” nykyisen kulttuuripoliittisen linjan käyttöön ja perusteita varten. Edellistä linjaa purkaessa voi tietenkin todeta maailman muuttuneen ja löytää näin perusteet uuden linjan paremmuudelle.

Taidetoiminnan julkisen tuen muotoutuminen Suomessa siihen laajuuteen, jossa se tällä hetkelläkin on, liittyy osaksi hyvinvointivaltion kehitystä. Keskustelu siitä, millä taloudellisilla argumenteilla voidaan perustella taiteen tukeminen verovaroista, tuo yleensä esiin taideteosten niin sanotun meriittihyödykeluonteen: taiteen tuottamista ja kuluttamista on tuettava julkisista varoista siksi, että sen sosiaaliset hyödyt katsotaan merkittäviksi riippumatta markkinakysynnästä. (Kangas 1991a, 15.) Kulttuuripalveluiden meriittihyödykenäkökulman mukaan kulttuuri on toivottavaa yhteiskunnan kokonaisedun kannalta; kulttuuri sivistää ihmisiä. Kulttuuria pitäisikin näkökulman mukaan tuottaa enemmän kuin markkinoilla tällä hetkellä tuotetaan.

Euroopan unioni on erityisesti viime vuosina osoittanut kiinnostusta kulttuurialan tilastointiin. Motiivina on luonnollisesti kulttuurin eri taloudellisia vaikutuksia selvittävän tilastoinnin hyödyntäminen. Unionin päätöslauselman mukaan Euroopan unionin komission tulisi erityisesti tutkia kulttuurin ja kansantalouden suhdetta ja varsinkin kulttuurialan merkittävyyttä muilla talouden aloilla, joita ovat muun muassa työllisyys, taloudellinen kasvu, kulttuuriin sovellettavat uudet teknologiat sekä julkisten ja yksityisten varojen käyttö kulttuurin alalla. Kansainvälistä vertailevaa kulttuurialan tilastointia on kehitetty jo pidempää Euroopan neuvostossa, muun muassa kansallisten kulttuuripoliitikkojen (ns. maa-arviointiraportit) arviointiohjelmien puitteissa. (Oesch 1997, 1.)

Suomelle on omalla tavallaan onnekasta sijaita Euroopan unionin reuna-alueella: näin meillä on erityisesti unionin rakennerahastojen kautta mahdollista saada enemmän tukea hankkeillemme. Edellytyksenä kulttuuristen hankkeiden rahoitukselle on luonnollisesti hankkeen kulttuuriturismia ja työpaikkoja lisäävä vaikutus sekä maakunnallisen liiton mukanaolo hankkeen toteutuksessa. Kulttuurin ja taiteen käsite määritellään rakennerahastoissa laadun sijaan siis erilaisilla sosiaalisilla ja elinkeinollisilla tekijöillä. (Kangas 1997.) Tietenkään erilaiset ulkoisvaikutukset eivät automaattisesti sulje laadun olemassaoloa hankkeen ulkopuolelle, mutta voidaan kysyä, onko pelkkä sosiaalisen

hyvinvoinnin lisäys tae taiteen ja kulttuurin kehitykselle tai kansakunnan identiteetin vahvistamiselle?

4.2.3 Deinstitutionoiminen, sirpaloituminen, yksilöityminen; ylä- ja alakulttuureista osakulttuureihin

Turusen mukaan moniarvoistuneen yhteiskunnan kulttuurielämä on segmentoitunut useaksi alakulttuuriksi, joiden sisälle on muodostunut omia hierarkkisia kaanoneita. Nämä kaanonit ovat riippumattomia valtakulttuurin makukriteereistä ja portinvartijoista. Ne tuottavat itse oman estetiikkansa, mutta myös kulttuuri-instituutionsa: lehdistön, esitystoiminnan, tuotantojärjestelmän. Kulttuurisesta tarjonnasta on tullut valintatalo, jossa ostaja toimii omalla vastuullaan mielihyvän varassa. Tällaista kulttuurista tilaa kutsutaan usein postmoderniksi siksi, että siltä periaatteessa puuttuu keskus, joka tuottaisi korkean ja matalan, hyvän ja huonon. (Turunen 1995, 34.)

Kulttuuripolitiikan fragmentoitumiseen, sirpaloitumiseen, kuuluu monikeskuksisuus, monivaltaisuus ja monikulttuurisuus. Suomalaisessa kulttuuripolitiikassa on kuitenkin tähän asti vallinnut hyvin sisäänrakennettuna painotuksena korkeakulttuurinen johtomotiivi jota ei ole kyseenalaistettu kulttuuripolitiikan sisällä. (Kangas 1997.) Suomalaiselle kulttuurille on ollut myös ominaista toimintojen jatkuvuus ja vakiintuneisuus: näkökulma kulttuuriin on nojannut vahvasti instituutioihin ja järjestöihin. Tulevaisuudessa kuitenkin voimistuu yksittäisen toimijan ja kulttuuria tekevän subjektin osuus hallinnon näkökulman sijaan. Tulevaisuuden yhteiskunnan kulttuuripolitiikka lähestyy ihmisiä ja heidän arkeaan yksilöllisemmällä ja hienojakoisemmalla strategialla. Kulttuurin perusoikeudet nähdään pikemmin kokemusten ja elämysten kuin laitosten ja instituutioiden tasolla. Paikallisella kulttuurilla on tässä kehityksessä erittäin tärkeä tehtävänsä: aktiivinen kansalaistoiminta on paikallistason kulttuurin voimavara. (Niemi 1994, 196, 199.)

Valtioneuvoston mukaan opetusministeriöllä on kuitenkin keskeinen vastuu valtakunnallisen kulttuuripolitiikan linjoista myös vastaisuudessa vaikka hallinnon tehtävät ja toimintatavat muuttuisivatkin. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko

eduskunnalle 1993, 15.) Taiteen ja institutionalisoidun taidehallinnon suhteet ovat kyllä ristiriitaiset, mutta Niemen (1994) mukaan välttämättömät: hyvä hallinto takaa taiteelle oikeuden vapauteen ja arvostaa henkisen vapauden koskemattomuutta. Näin yhteiskunta joka luo edellytykset monipuoliselle taiteen tekemiselle laajentaa samalla omaa ilmaisuvapauttaan ja vahvistaa identiteettiään. Yhteiskuntahan on kuitenkin aina saanut enemmän hyötyä taiteilijoista kuin taiteilijat yhteiskunnasta. (Niemi 1994, 207.) Kangas (1991, 144) kysyy mielestäni erittäin tärkeän kysymyksen: kenelle kulttuurihallinnon ongelmat ovat ongelma?

Kasvion mukaan kulttuuritoimen alalla tullaan tulevaisuudessa elämään deinstitutionoitumisen aikaa. Julkisen sektorin rahoituskriisi ja eriytyneempi palvelujen käyttäjäkunta eivät enää kohtaa hyvinvointivaltion laajentamiskaudella luotuja, homogeenisia, laitostuneita rakenteita. Raja-aidat kulttuurin tuottajien ja käyttäjien välillä muuttuvat liukuviksi. (Kasvio 1994, 110.) Kankaan (1991b, 142) mukaan murrosajan hyvinvointivaltiodiskurssit jäsenyivät käsitteillä privatisaatio, desentralisaatio ja debyrokratisaatio: 1990-luvun ja tulevaisuuden yhteiskunnassa paikalliset viranomaiset ja keskushallinto rahoittavat edelleen useita nykyisin olemassa olevista hyvinvointipalveluista mutta niitä tarjoavat itsenäisten laitosten monimuotoinen joukko. Hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan aikakaudella desentralisaatio oli enemmän maantieteellistä, ”dekonsentraatiota”, kun 1990-luvulla desentralisaatio on luonteeltaan enemmänkin poliittista, tavoitteenaan laajempi paikallinen ja alueellinen itsenäisyys ja päätösvallan hajautuminen (Irjala & Eikås 1996, iii). Valtionosuusjärjestelmän uudistaminen lienee tästä tuntuvin esimerkki.

Kulttuurin 1990-luvun projektisoituneeseen ja hektiseen luonteeseen tuntuu olevan vaikeaa sisällyttää kulttuurimme kulttuurielämämme olennaisinta perusrakennetta, eli kulttuurilaitoksia. Kuitenkin ne edelleen ovat suomalaisen kulttuurielämän tukirunko. Erityisesti kulttuurilaitosten kautta on tuettu ja rakennettu kansallista identiteettiämme. Taide- ja kulttuurilaitosten laajenemisen ajan nähdään kuitenkin tällä erää olevan ohitse. Koska varsinaisia rakenteita ei enää laajenneta kiinnittyy huomio erityisesti toiminnan joustavuuteen, tuloksellisuuteen ja laatuun sekä avoimuuteen ja ennakkoluulottomaan yhteistyöhön. Kulttuurin tuotannon ja levityksen julkinen tuki on Suomessa kanavoitunut säädösperusteisesti nimenomaan taide- ja kulttuurilaitosten kautta. Niin kutsutusta

yhtenäiskulttuurista siirrytään jatkuvasti kohti eriytyneempiä erityisryhmien kulttuuria. Perinteisten taidelaitosten rinnalle on tullut uusia taidemuotoja joilla on omia, uusia yleisöjään. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 6, 11.) Täytyy kuitenkin muistaa, että mitään ei voiteta jos ”jähmeä, institutionaalinen rakennelma” eli byrokraattinen ohjaus ja suunnittelu korvataan toisella yhtä jähmeällä instituutiolla, markkinajärjestelmällä (Niemi 1994, 210). Valtiokeskeisyys on kuitenkin vähenemässä ja hallinnossa päätösvaltaa siirretään alemmille tasoille.

Valtioneuvoston kulttuuripoliittisen selonteon mukaan kulttuuri- ja taidelaitosten toiminta-ajatuksia, vastuunjako ja profiilia on syytä selkeyttää. Tarvitaan myös uusia toimintamuotoja ja rahoitustapoja, lisäksi laitosten toimintaa olisi arvioitava jatkuvasti. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 7.) Ei ole kovinkaan helppoa tulkita mitä edelläkuvattu toiminta-ajatusten, vastuunjaon ja profiilin selkeyttäminen käytännössä todella voisivat tarkoittaa. Raha lienee kuin tilanteessa voimakkain liikkeelle paneva voima, tilanteen ”selkiyttäjä”.

4.2.4 Kulttuurista kulttuuriteollisuuteen, kulttuurin teknologiaan ja viestintäkulttuuriin

1990-luvulla kulttuuripoliittisia tukitoimenpiteitä on haluttu yhä useammin ulottaa sellaisille kulttuurin alueille joita aiemmat kulttuuripoliittiset linjat eivät määritelleet kulttuuriksi lainkaan. Nämä esimerkiksi vain kaupallisiksi luonnehditut kulttuurin ilmiöt nähdään kuitenkin nyt suorastaan kansallisen kulttuurimme pelastajina. Kuitenkin esimerkiksi Ranskassa tai muissa vanhoissa sivistysmaissa kulttuuriteollisuus on jo pitkään ollut osa virallisen kulttuuripolitiikan toimintakenttää. Suomalaisen kulttuuripolitiikan toimijoiden keskuudessa on viime vuosina herännyt ennennäkemätön kiinnostus kulttuuriteollisuutta kohtaan: esimerkiksi alkuvuodesta 1996 lähtien on opetusministeriön aloitteesta toiminut kulttuuriteollisuustyöryhmä, jonka tarkoituksena on vuoden 1999 loppuun mennessä tehdä aloitteita kulttuuripolitiikan uusista linjauksista erityisesti kulttuuriteollisuuden edistämiseksi (Oesch 1998, 16.)

Heiskanen (1985) esitti jo lähes viisitoista vuotta sitten ajatuksen, että meillä on selvä jatkumo laajemmasta teknologia- ja viestintäpolitiikasta kulttuuriteollisuuspolitiikkaan ja siitä edelleen perinteiseen taide- ja kulttuuripolitiikkaan. Varsinaiseen kulttuuriteollisuuspolitiikkaan kuului hänen mukaansa kaksi puolta, taloudellinen puoli ja varsinainen “hyvän” tai “kansallisesti tärkeän” kulttuurin kehitys. Julkinen valta voi painottaa eri voimakkuudella taloudellisia tavoitteita tai kulttuuritavoitteita ohjatessaan ja tukiessaan kulttuuriteollisuutta. Sen sijaan kulttuuriteollisuuden julkisen ohjauksen ja tuen hajanaisuus heijastuu myös merkitysrakenteiden tasolle: merkitysrakenteet ovat joko liian suppeita (perinteisen taide- ja kulttuuripolitiikan näkemykset kulttuuriteollisuudesta) tai erittäin väljiä ja sisällyksettömiä (esimerkiksi näkemykset “tietoyhteiskunnasta”). (Heiskanen 1985, 231, 235, 237.)

Edelleen Heiskanen esitti, että olisi erittäin tärkeää laajentaa näkemyksiä perinteisestä taide- ja kulttuuripolitiikasta niin, että sen taloudelliset ja kulttuuriteollisuuspoliittiset vaikutukset nousisivat nykyistä paremmin esiin. Perinteistä taide- ja kulttuuripolitiikkaa pidettiin kulttuuriteollisuuspoliittisessa keskustelussa hänen mielestään vain taiteilijoiden sosiaalisia etuisuuksia tai julkisia kulttuuripalvelujärjestelmiä koskevinä toimenpidekokonaisuuksina. (Heiskanen 1985, 237.) Samassa yhteydessä Mitchell (1985, 298) totesi, että työnjako taide- ja kulttuuripolitiikan ja viestintä- ja kulttuuriteollisuuspolitiikan välillä on toistaiseksi ollut hyvin jyrkkä.

Sekä korkea- että populaarikulttuurissa on käynnissä jatkuva köydenveto kulttuuriteollisuuden ja -instituutioiden tarpeiden ja tarjonnan ja ihmisten omien tarpeiden ja toimien välillä. Tässä kamppailussa kysymys arvoista ei kuitenkaan katoa mihinkään. Taide, populaarikulttuuri ja arkielämä ovat nykyään sekoittuneet perin pohjin toisiinsa. Väliin voi olla jopa vaikeaa erottaa, mikä ei olisi populaarikulttuuria, koska joukkoviestimet ja kulttuuriteollisuus ovat osallisina yhä useammassa kulttuurisissa käytänteissä. (Lehtonen 1996, 100-101.)

Sähköisen viestinnän merkitys painottuu kulttuuripolitiikassa tulevaisuudessa yhä enemmän. Viestimethän ovat periaatteessa jokaiselle läheinen osa arjen kulttuuriympäristöä. Valtioneuvoston selonteon mukaan on aika painottaa uudella tavalla viestinnän

kulttuuripoliittista merkitystä: tähän ovat muiden muassa vaikuttaneet niin Euroopan integraatiokehitys kuin pohjoismaidenkin kehitys. Selonteon mukaan viestintä- ja kulttuuripoliittikka muodostavat erottamattoman kokonaisuuden. Kansallista viestintäpolitiikkaa tulisi käsitellä laajana kokonaisuutena, sillä sen keskeinen tavoite on luonnollisesti kansallisen kulttuurin ylläpitäminen ja säilyttäminen. Valtio ei puutu viestinnän sisältöihin, vaan pyrkii tukemaan monipuolisuutta ja moniarvoisuutta. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 5.)

Viestinnän kansainvälistyessä nähdään myös kulttuurituotteiden ja palveluiden kauppapoliittisen merkityksen lisääntyminen. On kuitenkin muistettava kulttuurin erityisluonne kauppapoliittisissakin yhteyksissä. Edelleen, suomalainen audiovisuaalinen kulttuuri tarvitsee välttämättä yhteiskunnan tukitoimia kotimarkkinoidemme pienuudesta johtuen. (Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle 1993, 6.)

5 PÄÄTÄNTÖ

Keskustelu kulttuuripolitiikan uusista suuntaviivoista tai paradigmaista tuottaa meille nykyhetkellä hyvin laajan valikoiman erilaisia, osittain toisiaan tukevia, osittain toistensa kanssa ristiriidassakin olevia linjoja. Keskustelu julkisen vallan harjoittamista toimenpiteistä kansallisen kulttuurin tukemiseksi synnyttää myös väistämättä määritelmän siitä, mitä kulttuurilla halutaan määrittää, mitä siihen kuuluu ja millaisin perustein. Yksilöllistyneiden maailmankuvien ja elämäntapojen maailmassa on vaikeaa löytää perusteita eksklusiiviselle kulttuuripoliittiselle strategialle, tiettyjen asioiden sulkeistamiselle kollektiivisen tuen ulkopuolelle. Kulttuurin yksityisen rahoittamisen mahdollisuudet - ja myös uhat - asettavat kysymyksiä myös julkiselle toiminnalle. Olennaisin lienee kysymys taiteen ja kulttuurin vapaudesta: millaisin perustein taiteen tuotantoa ja kuluttamista ohjaavat portinvartijat toimivat? Mitä taiteen vapaus, niin tuottamisen kuin vastaanottamisenkin näkökulmasta, lopulta on?

Kulttuuria ei julkisen vallan näkökulmasta enää nähdä yksiselitteisesti itseisarvoisena, ihmisille mielihyvää, elämyksiä, jopa elämisen tarkoitusta merkitsevänä inhimillisen toimimisen osa-alueena. Kulttuuri on saanut uusia strategioita, visioita, projekteja ja ulkoisvaikutuksia tuottavan roolin, johon se muun yhteiskunnan muutosten keskellä on tuntunut sopeutuvan näennäisen rauhallisesti. Sirpaloituneessa, moniarvoistuneessa yhteiskunnassa kulttuurilla on kuitenkin myös paljon toisiinsa ei-vertikaalisessa, mutta

horisontaalisessa suhteessa toimivia osakulttuureja, jotka toimivat omin ehdoin, omien toimintakanaviensa ja tukimuotojensa turvin, silti tietoisesti välttämättä vastakulttuuri-
 valtakulttuuri -asetelman luomista. Sehän ei ole enää tarpeen: kulttuuria syntyy monin
 ehdoin, yhtenäiskulttuuria vastaan ei tarvitse taistella, sillä onko yhtenäiskulttuuria enää
 olemassa? Sirpalekulttuurin edustajalle ja kuluttajalle ei ole käytännössä juuri merkitystä
 niillä poliittisilla tai muilla valtasuhteilla joiden avulla tai tuella kulttuurin tuotteet on hänen
 nautittavikseen saatettu. Kamppailut taiteen virallisen alueen ulkopuolella tai reunoilla ovat
 useasti jopa mielenkiintoisempia ja niin taidetta kuin koko yhteiskuntaakin kehittävämpiä ja
 muuttavampia tapahtumia kuin julkisen vallan suojaamat ja ohjaamat tuotannot.

Suhtautuminen kulttuuriin samanaikaisesti niin kansallisen identiteetin ja kansainvälisen
 monikulttuurisuuden, välinearvoisuuden ja markkinahenkisyyden kuin kestävän kehityksen
 tai individualismin näkökulmasta voi äkkiä kuulostaa jotenkin ristiriitaiselta
 toimintapolitiikalta: eivätkö nämä näkökulmat syö toisiaan ja tavoitteitaan? Kuitenkin tämä
 kertoo paljon 1990-luvun ja tulevaisuudenkin ajattelutavoista: suuria yhtenäisiä linjoja ei
 tunnu olevan enää juuri millään julkisen sektorin alueella.

Kulttuuripolitiikan uutta, yhtenäistä kolmatta pitkää linjaa on hyvin vaikeaa löytää ja
 ylläpitää. Sitä vastoin on olemassa valikoima uusia linjoja, joiden kautta voidaan reagoida
 hyvin erilaisiin, monialaisiin tarpeisiin, tilanteisiin ja kulttuurin ilmiöihin. Kulttuuripolitiikkaa
 voidaan toteuttaa monesta eri näkökulmasta, moniarvoisesti ja silti tasapuolisesti. On
 mahdollista toimia monella tavalla "oikein". Individualismi ja fragmentaatio laajentavat
 kulttuuripolitiikan olomuotoja: on mahdotonta luoda enää mitään yhtenäistä linjaa,
 yhtenäistä aatetta tai edes yhteistä päämäärää. Kulttuurin ja taiteen kehittymiselle erilaiset
 kiistat, näkemuserot ja rajutkin murrokset ja irtiotot ovat välttämättömiä ja pakollisia - niin
 myös kulttuuripolitiikalle. Kaiken muuttumisesta ei onneksi tarvitse olla huolissaan;
 muutoksen suunnasta kylläkin.

Länsimaisen yhteiskunnan historia sisältää aikojen saatossa lukuisia taiteenfilosofisia
 kysymyksenasetteluja ja estetiikan kannanottoja. Meidän aikamme yhteiskunta kytkee
 taiteen ja kulttuurin omaksi hallinnolliseksi sektorikseen, kulttuuripolitiikaksi ja mielestäni
 näin haluaa ainakin symbolisesti osoittaa taiteen kuuluvan modernin yhteiskunnan

rakenteeseen ja järjestelmään virallisesti kuuluvaksi alueeksi. Meidän tämänhetkinen yhteiskuntamme osallistuu omalta osaltaan taiteen ja kulttuurin käsitteen määrittelyyn luomalla niin tietoisesti kuin virtojen mukana mennekin uutta kulttuuripoliittista linjaa, uutta keinoa ja välinettä ottaa haltuun ja hallitakin luovuuden ja itsensä ilmaisun ilmiöitä eri taiteenlajien muodossa. Pöytäkirjan uuden kulttuuripoliittisen linjan etsiminen ja tietoinen luominen kertovat yhteiskuntamme tilasta ainakin sen, että yksilöiden ilmaisuvapautta ja taiteen keinoin tapahtuvaa kannanottoa halutaan tällä hetkellä tukea niin taloudellisesti kuin henkisesti: halutaan turvata omaehtoisuuden jatkuvuutta, halutaan varmistua oman kulttuurimme jatkuvuudesta ja luoda edellytykset kansallisen henkisen pääoman jatkuvalle kasvulle ja kehitykselle. Maailman globalisoituessa halutaan varmistaa oma olemassaolo suuressa kokonaisuudessa. Ilman suomalaista kulttuuria ei ole suomalaisuutta - eikä Suomea. Ja kukapa suomalaista kulttuuria puolustaisi ellei suomalainen kulttuuripolitiikka.

LÄHTEET

- Ahponen, Pirkkoliisa 1991a. Alueellinen kulttuuripolitiikka - valtakeskuksesta singottua vai tapahtumapaikoista säteilevää? Teoksessa Lassi Heininen (toim.) Pohjoiset syrjäseudut Euroopan muuttuneessa tilanteessa. Kuhmon kansalaisopisto ja Kainuun kesäyliopisto, 88-95.
- Ahponen, Pirkkoliisa 1991b. Kulttuuripolitiikka ja sen representaatiot: tutkimus ylevän maallistumisesta. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja N:o 13.
- Ahponen, Pirkkoliisa 1994. Kulttuuripolitiikka instituutiona, markkinoilla ja utopioissa. Teoksessa Jari Kupiainen & Erkki Sevänen (toim.) Kulttuurintutkimus. Johdanto. Tietolipas 130. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 97-118.
- Ahponen, Pirkkoliisa 1997. Rajattomaan kulttuuriin? Kulttuurintutkimus 14 (3), 41-46.
- Airo-Karttunen, Eija-Riitta 1998. Perinteet kunniaan. Mistä on hyvä musiikki tehty? Kulttuurintutkimus 15 (1), 27-36.
- Alasuutari, Pertti 1996. Toinen tasavalta: Suomi 1946-1994. Tampere: Vastapaino.
- Alkio, Jyrki 1997. Kulttuuripolitiikan uusi viisastenkivi. Kulttuuriteollisuudesta odotetaan tulevaisuuden Suomen menestystekijää. Helsingin Sanomat 1.4. 1997.
- Autio, Veli-Matti 1997. Vakiintuneisuudesta uusien muotojen etsimiseen 1981-1995. Opetusministeriön historia VII. Helsinki: Opetusministeriö.
- Baumol, William J. & Bowen, William G. 1966. Performing Arts. The Economic Dilemma. Cambridge: The M.T.T. Press.
- Cantell, Timo 1993. Musiikkijuhlien yleisöt - Kaustinen, Kuhmo, Viitasaari. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tilastotietoa taiteesta 7.
- Cantell, Timo 1994. Taloudesta turvallisuuteen, eli keskustelua kulttuurin taloudellisesta merkityksestä. Hyvinvointikatsaus (2), 2-5.
- Cliche, Danielle & Irjala, Auli & Ristimäki, Eija (eds.) 1993. National Cultural Policy Framework and Trends in Finland. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Työpapereita nro 18.
- Gronow, Pekka 1976. Kulttuuripolitiikan käsikirja. Helsinki: Otava.
- Heikkinen, Merja & Karhunen, Paula 1997. Social Position of Artists in Finland. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Työpapereita nro 28.

- Heiniö, Mikko 1997. Musiikki ja suomalainen kulttuuri-identiteetti. "Karvalakkioopperan" attribuutit. Teoksessa Jari Rydman (toim.) *Maailemankuvaa etsimässä*. Tieteen päivät 1997. Toinen painos. Helsinki: WSOY, 375-395.
- Heiskanen, Ilkka 1985. Uusi viestintäteknologia ja rakenteellinen kuri suomalaisessa joukkoviestinnässä ja kulttuuriteollisuudessa. Teoksessa Ritva Mitchell (toim.) *Uusi teknologia, taiteet, taidepolitiikka*. Valtion taidehallinnon julkaisuja nro 28. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 193-248.
- Heiskanen, Ilkka 1994. Kulttuuripolitiikan pitkät linjat. Kansallisen kulttuurin prototyypistä hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan kautta kohti uutta - kenties monikansallista kulttuuria. *Hyvinvointikatsaus* (2), 6-9.
- Ilmonen, Kari 1992. Kulttuuripalvelujen käyttö ja kulttuuriarvostukset. Jyväskylän yliopiston Chydenius-instituutin tutkimuksia 5/1992, Kokkola.
- In From the Margins 1996. A Contribution to the Debate on Culture and Development in Europe. A Report Prepared for the Council of Europe by the European Task Force on Culture and Development. Culture Committee, Strasbourg.
- Irjala, Auli 1991a. Selvitys musiikki-instituuttien toiminnasta vuosina 1987-1989. Taiteen keskus-toimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja julkaisuyksikkö. Työpapereita nro 5.
- Irjala, Auli 1991b. Säveltaiteilijatutkimus. Tutkimusjoukon kokoaminen. Taiteen keskus-toimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Työpapereita nro 4.
- Irjala, Auli 1991c. The Socio-economic Position of Composers and Musicians in Finland. Collection of Data. Taiteen keskus-toimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Työpapereita nro 6.
- Irjala, Auli 1991d. Valtion tuki säveltaiteilijoille 1980-luvulla. Taiteen keskus-toimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja julkaisuyksikkö. Työpapereita nro 12.
- Irjala, Auli 1992a. A Minority in Music. Women as Professional Composers and Musicians. Taiteen keskus-toimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Työpapereita nro 17.
- Irjala, Auli 1992b. Survey on the Economic Situation and Social Status of the Artist in Finland. Taiteen keskus-toimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Työpapereita nro 16.

- Irjala, Auli 1993. Säveltaiteilijan toimeentulo. Tutkimus säveltaiteilijakunnan rakenteesta ja taloudellisesta asemasta Suomessa vuonna 1989. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 16. Helsinki: Painatuskeskus.
- Irjala, Auli & Eikås, Magne 1996. State, Culture and Decentralisation. A Comparative Study of Decentralisation Processes in Nordic Cultural Policy. Taiteen keskustoimikunta ja Western Norway Research Institute. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja No 19.
- Isohookana-Asunmaa, Tytti 1995. Kulttuurin rooli tulevaisuuden Suomessa. Teoksessa Liekki Lehtisalo (toim.) *Sivistyksessä Suomen tulevaisuus*. Opetusministeriö, 93-99.
- Julkunen, Raija 1992. Hyvinvointivaltio käännekohdassa. Tampere: Vastapaino.
- Kallioniemi, Kari 1995. Kapinaa, viihdettä vai taidetta? Rockkulttuurin aikakausi. Teoksessa Kari Kallioniemi & Kari Salmi (toim.) *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Toinen, uudistettu painos. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40, 123-149.
- Kangas, Anita 1983. Kunta ja kulttuuri - kulttuuritoimintalain valossa. Valtion taidehallinnon julkaisuja nro 21. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Kangas, Anita 1988. Keski-Suomen kulttuuritoimintakokeilu tutkimuksena ja politiikkana. *Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research* 63. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kangas, Anita 1991a. Kunta, taide ja markat. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 11. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Kangas, Anita 1991b. Kuntien kulttuurilautakunnat ja 1990-luvun hallinnollinen murros. *Hallinnon tutkimus* 10 (2), 133-145.
- Kangas, Anita 1997. Eurooppalainen kulttuuripolitiikka -luentosarja Jyväskylän yliopistossa.
- Kansallisen kulttuurin kansainvälinen strategia 1996. Vuoden 1995 strategia-asiakirjan tarkistettu ja uudistettu painos. Opetusministeriö, kansainvälisten asioiden osasto.
- Kasvio, Antti 1994. Sivistys, työ, elämäntapa. Teoksessa Liekki Lehtisalo (toim.) *Sivistys 2017*. SITRA:n julkaisusarja No 132. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY, 93-116.
- Kemppainen, Martti & Toivonen, Esko 1993. Opetus- ja kulttuuritoimen rahoitus. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

- Kivelä, Risto & Hautala-Kajos, Kristina 1993. Kulttuuripolitiikka ja Euroopan integraatio. Helsinki: Opetusministeriö.
- Knuuttila, Seppo 1994. Kaiken kattava kulttuuri? Teoksessa Jari Kupiainen & Erkki Sevänen (toim.) Kulttuurintutkimus. Johdanto. Helsinki: SKS, 9-31.
- Komiteanmietintö 1965:A8. Valtion taidekomitean mietintö. Helsinki.
- Komiteanmietintö 1974:2. Kulttuuritoimintakomitean mietintö. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Komiteanmietintö 1992:36. Kulttuuripolitiikan linjat -toimikunta Kupoli. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Korpipää, Seppo 1995. Kuntien kulttuuripolitiikan uusi strategia. Helsinki: Suomen kuntaliitto.
- Kupiainen, Jari 1995. Yksi kieli - yksi kulttuuri? Taiteet ja käsitteellinen kolonialismi. Teoksessa Tero Koistinen & Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia nro 8. Joensuu University Press, 81-100.
- Lahtinen, Matti 1991. Evaluating Music Policy. Applying Ethnomusicological Frame of Reference to the Study of "A Political System Directing the Production of Music." Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Työpapereita nro 2.
- Lahtinen, Matti 1998. Public Investments to Arts Education - What Do We Get? A Cultural Analysis of the Music Institutes as a Means to Control Access to Professions of Music. Teoksessa Merja Heikkinen & Tuulikki Koskinen (eds.) Economics of Artists and Arts Policy. Selection of Papers. Research Reports of the Arts Council of Finland No. 22, 173-186.
- Laitinen, Heikki 1990. Rock taiteena, taidemusiikki elämänmuotona. Tiede ja edistys 15 (1), 13-24.
- Laki kuntien kulttuuritoiminnasta (1045/80).
- Laki kuntien kulttuuritoiminnasta (728/92).
- Laki musiikkioppilaitoksista (516/95).
- Laki opetus- ja kulttuuritoimen rahoituksesta (705/92).
- Laki taiteen edistämisen järjestelystä (328/67).
- Laki taiteen perusopetuksesta (424/92).

- Laki taiteilijaprofessorin viroista ja valtion taiteilija-apurahoista (734/69).
- Lehtisalo, Liekki 1994. Tulevaisuuden sivistys, sivistyspolitiikka ja kansallinen sivistysstrategia. Teoksessa Liekki Lehtisalo (toim.) Sivistys 2017. SITRA:n julkaisusarja No 132. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY, 17-44.
- Lehtonen, Mikko 1996. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- Liikkanen, Mirja 1988. Kulttuurin ja joukkoviestinnän ammateissa toimivat 1970, 1980 ja 1985. Helsinki: Tilastokeskus.
- Luttinen, Jaana 1997. Fragmentoituva kulttuuripolitiikka. Paikallisen kulttuuripolitiikan tulkintakehykset Ylä-Savossa. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research. Jyväskylän yliopisto.
- Malkavaara, Jarmo 1989. "Kauneus" ja "mahti". Taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisten suhteiden taidekeskeistä tarkastelua. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Malkavaara, Jarmo 1998. Musiikin valtiollinen tuki- ja edistysjärjestelmä Suomessa. Esitelmä Music Management -luentosarjassa Jyväskylän yliopistossa.
- Malmberg, Tarmo 1997. Kulttuuritutkimus akateemisena politiikkana. Geo-, kulttuuri- ja tiedepolitiikka suomalaisessa kulttuuritutkimuksessa. Kulttuurintutkimus 14 (3), 11-21.
- Mitchell, Ritva 1985. Kohden taide- ja kulttuuripolitiikan kolmatta sukupolvea. Teoksessa Ritva Mitchell (toim.) Uusi teknologia, taiteet, taidepolitiikka. Valtion taidehallinnon julkaisuja nro 28. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 285-302.
- Mitchell, Ritva 1991. Patterns of Cultural Participation and Consumption in Finland in the 1980's. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja julkaisuyksikkö. Työpapereita nro 11.
- Mitchell, Ritva & Karttunen, Sari 1991. Why and How to Define an Artist? Types of Definitions and their Implications for Empirical Research Results. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tiedotus- ja julkaisuyksikkö. Työpapereita nro 1.
- Moitus, Sirpa & Tuomikoski, Paula (toim.) 1996. Valtioneuvoston kulttuurihanke 1992-1995. Opetusministeriö. Helsinki: Edita.
- Muikku, Jari 1989. Laulujen lunnaat. Raportti suomalaisesta äänitetuotantopolitiikasta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 7. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

- Mäkelä, Klaus 1990. Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. Teoksessa Klaus Mäkelä (toim.) Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Helsinki: Gaudeamus.
- Niemi, Irmeli 1994. Kulttuurin tulevaisuus. Teoksessa Liekki Lehtisalo (toim.) Sivistys 2017. SITRA:n julkaisusarja No 132. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY, 193-211.
- Oesch, Pekka 1990. Säveltaidetta vai musiikkipolitiikkaa? Tutkimus valtion säveltaidetoimikunnasta vuosina 1968-1989. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 8. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Oesch, Pekka 1997. Julkiset kulttuurimäärärahat 1994. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tilastotietoa taiteesta 15a. 2. tarkastettu painos.
- Oesch, Pekka 1998. Musiikkiteollisuus Suomessa. Rakenne, työllisyys ja talous. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tilastotietoa taiteesta 17.
- Opetusministeriön työryhmien muistioita 1991:45. 1980-luvun kulttuuripolitiikka: kulttuuripolitiikkaa selvittävän työryhmän muistio. Helsinki: Opetusministeriö.
- Opetusministeriön työryhmien muistioita 1993:33. Alueellisten kulttuuripalveluiden työryhmän muistio. Helsinki: Opetusministeriö.
- Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:2. Valtion taidehallinnon kehittämistyöryhmän muistio. Helsinki: Opetusministeriö.
- Opetusministeriön työryhmien muistioita 1994:23. Kulttuuripolitiikan linjan sektoritutkimustyöryhmän muistio. Helsinki: Opetusministeriö.
- Renard, Jacques 1996. Suomen kulttuuripolitiikka: Eurooppalaisen asiantuntijaryhmän raportti. Kansallisen kulttuuripolitiikan eurooppalainen arviointiohjelma. Suom. Juri Mykkänen et al.. Euroopan neuvosto, kulttuuriyhteistyön neuvosto. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki. Tutkimus- ja tiedotusyksikkö.
- Ristimäki, Eija 1996. Irlanti nosti musiikkiteollisuuden keskiöön EU:n puheenjohtajanaan. *Arsis* (3), 35.
- Scott, M. Louise & Freeman, Justine (toim.) 1996. EU, kulttuuri ja säädökset. Käsikirja kulttuuriin liittyvistä EY-säädöksistä, säädösehdotuksista, tiedonannoista ja linjauksista. Suom. Minna Karvonen. Taiteen keskustoimikunta, tutkimus- ja tiedotusyksikkö. Käsikirjoja nro 6.
- Sevänen, Erkki 1997. Kolme huomautusta kulttuurintutkimuksesta. *Kulttuurintutkimus* 14 (3), 23-28.
- Teatteri- ja orkesterilaki (730/92).

- Tirranen, Hertta 1980. Musiikki. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria II. Autonomian aika. Helsinki: WSOY, 345-373.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1977. Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. Suomen historiallinen seura, Historiallisia tutkimuksia nro 103.
- Turunen, Risto 1995. Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalisisesta asemasta. Teoksessa Tero Koistinen & Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia nro 8. Joensuu University Press, 18-46.
- Vainio, Matti 1992. Orkesteri etsii tietään. Tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta. Jyväskylä Studies in the Arts 40. Jyväskylän yliopisto.
- Valtioneuvoston kulttuuripoliittinen selonteko eduskunnalle. 1993. Helsinki: Painatuskeskus Oy.
- ÄKT/ifpi 1997. Tiedote, lokakuu nro (2). Suomen Ääni- ja kuvatallennetuottajat ÄKT ry.